



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 59-81

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN: 28.08.25 – ACEPTACIÓN: 22.04.26

Rompiendo el velo del silencio. Las mujeres-monstruo de Alejandra Pizarnik y Reina Roffé

*Breaking the veil of silence. The Monster Women of Alejandra
Pizarnik and Reina Roffé*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.027>

Verónica Jiménez Jiménez

Universidad Complutense de Madrid
España

verjim01@ucm.es

 <https://orcid.org/0009-0001-4909-4373>

Resumen

Voces de sirenas son las de Alejandra Pizarnik y Reina Roffé, enfrentándose de manera voraz al silencio heredado durante generaciones. Un silencio que emerge del mundo suburbano de Buenos Aires donde la verdad, alejada del discurso imperante, solo existió como fantasmagoría. Como dos fantasmas construyen una narrativa cuyo doble o *doppelgänger* se hace cuerpo y se hace voz. Asumiendo el rol de escritoras-flâneuses, deambulan por el espacio urbano rompiendo con el silencio del castillo o de la casa-costra, recuperando las voces de los desaparecidos. Desvelar las voces de los que callaron les permite reconstruir su propia identidad. Pizarnik y Roffé como “mujeres de la alcantarilla” construyen una mujer-monstruo que desde su marginalidad recupera lo invisible e indecible del folclore y de la sociedad argentina. Ambas desarrollan una narrativa que presenta como protagonista al *doppelgänger* monstruoso presente en la voz autoral cuya verdad y animalidad solo puede darse en un universo ficcional y fantasmagórico.

Palabras clave: escritoras, silencio, voz, cuerpo, mujer-monstruo

Abstract

The voices of sirens are those of Alejandra Pizarnik and Reina Roffé, voraciously confronting the silence inherited over generations. A silence that emerges from the suburban world of Buenos Aires, where truth, far removed from the prevailing discourse, existed only as a phantasmagoria. Like two ghosts, they construct a narrative whose double or doppelgänger takes shape and becomes a voice. Assuming the role of writer-flâneuses, they wander through urban space, breaking the silence of the castle or the crusty house, recovering the voices of the disappeared. Revealing the voices of those who were silenced allows them to reconstruct their own identity.

Pizarnik and Roffé, as “women of the sewer,” construct a monster-woman who, from her marginality, recovers the invisible and unspeakable aspects of Argentine folklore and society. Both develop a narrative that features the monstrous doppelgänger present in the authorial voice, whose truth and animality can only exist in a fictional and phantasmagorical universe.

Keywords: writers, silence, voice, body, female monster

Serás desolada
y tu voz será la fantasma
que se arrastra por lo oscuro,
jardín o tiempo donde su mirada
silencio, silencio.

— Alejandra Pizarnik

Las voces de los fantasmas que murieron o que fueron silenciados, emergen de las sombras para encontrar las palabras y nombrar aquello que no existe.

Alejandra Pizarnik y Reina Roffé, escritoras argentinas del S.XX que reconstruyeron su propia voz, se enmarcan en una poética que trasgrede el velo del silencio con el objetivo de, ahora, gritar aquello que callaron. Ambas autoras forman parte de las “Escrituras de la flânerie”, una narrativa que se inspira en el personaje del flâneur de Charles Baudelaire en el París de finales del S.XIX, donde las autoras asumen el rol de flâneuses (1), se vuelven invisibles en la multitud y narran lo que las calles esconden pero que sus leyendas folclóricas

susurran. Una escritura que nace de los márgenes, o como diría Borges, de la orilla.

Este trabajo profundiza en cómo a través del silencio tanto Reina Roffé como Alejandra Pizarnik construyen ese yo poético. Un yo narrativo que se encuentra fragmentado por un dolor innombrable hasta el momento de la propia escritura.

El artículo aborda las diferentes estrategias narrativas que siguen ambas autoras argentinas para, primero, descifrar el silencio y, después, hacerlo añicos. Es decir, cómo desde su escritura nace una voz y un cuerpo que habla a través de ese silencio.

En primer lugar, leeremos el cuerpo silenciado de Alejandra Pizarnik y de Reina Roffé que posteriormente convertirán en “cuerpo-textual” a través de la corporalidad presente en la novela *La mujer desnuda* de la escritora uruguaya Armonía Somers.

En *La mujer desnuda*, escrita por la autora uruguaya en 1950, Somers nos narra el viaje íntimo de Rebeca Linke. Una mujer que cerca de la treintena se enfrenta al vacío de su vida y decide realizar un viaje, una caminata nocturna, en busca de su propia identidad. En este “viaje iniciático” Linke decapita su propia cabeza, de la cual emergerá (por sus raíces surrealistas y una narrativa heredera de Lautréamont) (2) una amapola, con el propósito de romper con la imagen de la “mujer-virgen”. Esta auto-decapitación permite reescribir el concepto de “mujer”. La mujer se construye bajo el paradigma del cuerpo silenciado, heredero de la mitología bíblica tomando como referencia al personaje de Eva del Génesis.

Rebeca, desde un afuera corporal, se observa desarticulada transformándose en espectadora de la decapitación de su propio cuerpo como si se tratara de una especie de duplicación o de desdoblamiento subjetivo y corporal. Pareciera, de algún modo, que el ser de Rebeca Linke es ajeno, extraño y externo a la materia sensible. ¿Cómo habitar, si no es desde afuera, un cuerpo que es de otros antes que de sí misma? (Ibañez, 2021, p.15)

Es en este desdoblamiento donde nace el *doppelgänger* de Armonía Somers y, por lo tanto, se origina la mujer-monstruo. En el volumen *Criaturas y figuras de lo monstruoso* se define el monstruo como aquella criatura que habita en las puertas de la diferencia, es la diferencia hecha carne que reside entre nosotros. El monstruo implica un movimiento, un desplazamiento. Es tanto lo que vuelve, lo que se expande o lo que regresa hacia un interior abyecto. Lo monstruoso, por otro lado, no solo se refiere a la personificación de lo siniestro en una entidad que llamaremos monstruo (o niña-monstruo/mujer monstruo en el caso de la obra pizarniana) sino que, también, se refiere a un contexto. Un contexto que es tanto exterior, que viene designado por las faltas de la política, como interior. Dentro de esos contextos que nos llevan al monstruo tenemos que tener en cuenta el del exilio (ya hablemos de un exilio exterior y político como de un exilio interior) y cómo a partir de ahí nacen interiores que se vuelven oscuros, obscenos, innombrables.

Lo que no se puede nombrar deviene, por un lado, de un cuerpo silenciado y, por otro, de la ruptura de dicho silencio a través de la voz poética. Esta dualidad se ve claramente en la obra de Somers:

Reconquistar el cuerpo que le ha sido constantemente negado a la mujer implica en Somers no solo inscribirlo como espacio de lucha, crítica y resistencia contra todo discurso dominante y coercitivo de la autonomía del individuo, y sobre todo buscando el modo de hacerlo presente. ¿Cómo hablar de aquello que se ha silenciado sino desde una apropiación del lugar que se le ha impuesto? (Ibañez, 2021, p.20)

La voz narrativa, por tanto, se apropia de un lugar prohibido (el bosque, las calles, el cuerpo- desnudo) y los reescribe reafirmando su identidad.

Esta apropiación del cuerpo silenciado, como herramienta de reescritura y de recuperación de la voz narrativa, se observa también en *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik donde la autora argentina construye su mujer-monstruo a partir de la leyenda folclórica de Erzébet Báthory, la dama del silencio.

Ensayo, novela gótica, poema en prosa...*La Condesa Sangrienta* es, hasta la fecha, un texto inclasificable. En 1971 Alejandra Pizarnik quedó fascinada por la leyenda de Erzébet Báthory a través de la voz de la escritora surrealista

francesa Valentine Penrose. (3) Tanto Valentine Penrose como Alejandra Pizarnik reescribieron el canon de mujer establecido por la sociedad y ambas se sintieron atraídas y vinculadas por la alimaña de Csejthe. La condesa sangrienta fue condenada a vivir emparedada en su castillo en Csejthe por las torturas y el asesinato de 650 jóvenes, con cuya sangre se bañaba y hacía rituales para conservar la juventud, alejando la vejez y el descenso inevitable hacia la Muerte. Pizarnik define a Erzébet Báthory como la mujer fantasmagórica que permanece impasible contemplando la tortura, la violencia y la muerte. El silencio, en este caso, radica en una no-acción ante la crueldad.

Pizarnik reconstruye el personaje histórico de Báthory convirtiéndolo en una figura mítica. La poesía libera al personaje histórico de una carga moral en la que resultaría inaceptable la impunidad de la condesa en la sociedad. Como decía Rilke la atracción en el arte proviene de aquel grado de lo terrible que aún podemos soportar. Pizarnik nos plantea una Erzébet Báthory como una antítesis de los cánones establecidos construyendo la mujer-monstruo. Un monstruo que como en el libro *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, absoluto referente literario de la poética de Alejandra Pizarnik, tiene garras y ventosa. Pizarnik se acerca a la mujer-monstruo desde la alcantarilla, la mirilla del subsuelo, de todo aquello prohibido, oculto y velado.

Erzébet Báthory es evocada por Pizarnik como “mujer-loba”, la dama de esas ruinas cuya sed de sangre es insaciable, como la búsqueda de Pizarnik para nombrar el silencio. Alejandra Pizarnik plasma en toda su obra poética la invocación de la Muerte y la obsesión por hacer hablar al silencio. En sus poemas observamos cómo el silencio dibuja espacios. Espacios que son desarrollados en su prosa, como es el caso de *La Condesa Sangrienta*.

Ese ímpetu de nombrar el silencio y la búsqueda incisiva de un lenguaje propio es una constante en toda su poética, como observamos en el siguiente poema de la antología *El deseo de la palabra*:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en el que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (Pizarnik, 1975, p.19)

En *La Condesa Sangrienta*, Pizarnik rompe el velo del silencio a través de la palabra descarnada, a través de la desgarradura y el horror de la que se viste la propia Condesa y su *doppelgänger*, la Virgen de Hierro. Así, construye Alejandra Pizarnik su mujer-monstruo. Por un lado, mediante la antítesis de la mujer-virgen y, por otro, hibridando la mujer a la animalidad del hombre que nos acerca a lo sagrado.

Hay una nostalgia en el silencio que se encuentra en el lenguaje inarticulado de lo animal, Erzébet Báthory se acercaba a él por medio de una transformación de lo humano a un comportamiento primitivo, se asemejaba a la loba cuyos dientes eran ya un legado, sólo a través del sacrificio le era posible volver a ese “sueño animal”, a la violencia interior e insaciable. (Arredondo, 2018, p.6)

Lo animal induce a la desgarradura que emerge de la voz poética, al aullido que proclama la autora en el cuerpo-textual. Un cuerpo que es un híbrido entre lo humano y lo animal, entre el silencio y el aullido. Todo grito nace del propio silencio, de la ausencia de voz.

En este contexto el monstruo o la mujer-monstruo, tomando como insignia la definición del monstruo como metáfora desarrollada por César Aira y Robert Alt, se asume como metáfora del artista que ofrece su voz para construir un relato sobre las historias suspendidas y abandonadas.

Aira sobre dicha metáfora insiste en uno de los rasgos fundamentales de la monstruosidad: la melancolía. Por otro lado, el tropo de la melancolía aparece en la obra *La Condesa Sangrienta* en absoluta relación con la imagen del espejo que fue diseñado por la propia Erzébet Báthory:

Vivía delante de un espejo sombrío, el famoso espejo como modelo había diseñado ella misma...Tan confortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas de la cabaña de la hechicera o-sobre todo- los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y

de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. (Pizarnik, 1965, p.33)

La percepción de la melancolía que desarrolla Alejandra Pizarnik en la obra se vincula con el silencio y con la dicotomía entre el mal y la mujer, idea derivada de la influencia de los escritores malditos franceses e hispanoamericanos como Charles Baudelaire o el Conde de Lautréamont, y que designa el carácter siniestro de ese doble o *doppelgänger* que habita dentro del yo poético femenino.

Un color invariable rige al melancólico: si interior es un espacio del color del luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero. Pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiera sido además el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los remedios sexuales, por ejemplo, por un breve periodo de tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y de alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya la farsa que todos tenemos que representar. Pero por un instante-sea por una música salvaje o el acto sexual en su máxima violencia-el ritmo lentísimo del melancólico no solo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes. Al melancólico el tiempo el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir-en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos-que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. Quiero recordar además que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio. (Pizarnik, 1965, p. 34)

El texto se convierte en esa “guardia”, ese “castillo de la escritura” del cual hablaría María Negroni, donde la voz asume toda su identidad y deshilacha el silencio, mostrando las costuras que perpetraban sus labios cosidos. La estrategia narrativa para romper con el cuerpo silenciado es la transmutación a una mujer-monstruo que aúlla su mayor crimen, como si padeciera de licantrópia.

Figura 1



Fuente: “La condesa sangrienta” de Santiago Caruso

Alejandra Pizarnik construye por medio de *La Condesa Sangrienta*, al autómatas que recibiría el nombre de la *Virgen de Hierro*, una máscara a través de la cual poder nombrar, poder decir aquello que existe (ver Figura 1). Desde la perspectiva pizarniana, es necesaria la construcción del personaje mítico de la Condesa Érzébet para poder hablar de la otredad inadmisibile que se encuentra en el interior de los seres humanos.

En este contexto, ¿cuál es esa otredad inadmisibile para Alejandra Pizarnik que aparece velada, incluso en su poesía, y que solo puede existir en el universo grotesco de la Condesa? ¿Se refiere la autora, solamente, a la existencia de su

doble o *doppelgänger* que juega con los límites de la violencia y la libertad o, por otro lado, el *doppelgänger* se convierte en el instrumento para poder hablar de su sexualidad?

El cuestionamiento acerca de la sexualidad y de la identidad es un elemento inequívoco y latente en la obra *La Condesa Sangrienta* como se refleja en el siguiente fragmento:

Nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. (Pizarnik, 1965, pgs. 33-34)

El discurso sobre la sexualidad y el placer se convierten en un cuerpo silenciado, transmitido a las mujeres de generación en generación. En *La Condesa Sangrienta*, sin embargo, Alejandra Pizarnik desgarró el silencio impuesto y heredado para decir y nombrar la homosexualidad, en su propio

doble o *doppelgänger* que construye a través de la figura mítica de Erzébet Báthory, así como la experiencia del auto-placer femenino.

La mujer monstruo en Pizarnik proviene del desarrollo de la niña-monstruo que ya anunciaba en sus miniaturas-poemas, como podemos ver en este poema del último de sus poemarios *Textos de sombra*:

A cantar dulce y a morirse luego,
No:
A ladrar
Así como duerme la gitana de Rousseau Así cantas, mas las lecciones de
terror Hay que llorar hasta romperse
Para crear o decir una pequeña canción
Gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia Eso hiciste vos, eso yo
Me pregunto si eso no aumentó el error. Hiciste bien en morir

Por eso te hablo
Por eso me confío a una niña monstruo
(Pizarnik, 1982, p. 71)

La niña monstruo se construye por medio de la distancia entre lo que debería ser y no es. La leemos como una niña deformada que presenta un fuerte contraste entre la figura inocente y el horror que provoca su metamorfosis. La niña monstruo se caracteriza porque desvela un espacio de noche y porque la acción, los personajes y los detalles presentan la construcción de una atmósfera donde predomina lo oscuro.

La mujer-monstruo se muestra en los “textos malditos” de sus últimos años (*La Condesa Sangrienta*, *Textos de Sombra*, *Los perturbados entre lilas* y *Relectura de Nadja*) con diferentes formas o yoes múltiples: Erzébet, las muñecas, la sombra, Seg y la bella perturbada.

A lo largo de toda su poética Pizarnik nos presenta un desfile de muñecas, en definitiva, la máscara del *doppelgänger* de la “mujer loba”, las réplicas de los cuerpos silenciados. Pizarnik utiliza la figura de la muñeca como símil de la mujer silenciada.

En su obra, observamos muñecas que tienen los labios cosidos, es decir, que bajo sus dientes ocultan un discurso velado, o incluso, la capacidad de nombrar su propia voz. En el caso de la Condesa, por ejemplo, tenemos una mujer petrificada que observa sin pronunciarse en contra de la violencia, en actitud contemplativa, sin mostrar ningún rasgo de humanidad. Esta impasibilidad silenciosa se potencia con la figura de la *Virgen de hierro*, *doppelgänger* de Erzébet, cuya automatización le ha arrancado lo poco humano que pudiera quedar en ella. Ambas, reescrituras de la “muñeca pizarniana” a medio camino entre la infancia y la adultez.

Las muñecas pizarnianas están inspiradas en las poupées del pintor surrealista alemán Hans Bellmer. (4) La muñeca o el autómatas sirve tanto a Bellmer como a Pizarnik como excusa para hablar del *doppelgänger*. Las poupées de Bellmer potencian la monstruosidad de lo humano-artificial porque sus muñecas están formadas por fragmentos de mujeres reales.

Alejandra Pizarnik intercala imágenes de poupées con el propio texto (ver Figura 2). Estas imágenes se caracterizan porque son claroscurostas, porque muestran camas con sábanas desordenadas y porque presentan una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo. Las muñecas en Pizarnik también nombran la búsqueda melancólica de la infancia, como si ésta fuera una máscara que se resquebraja y la niña-monstruo da paso a la mujer-monstruo, conectada con el espacio de noche.

Figura 2



Fuente: “La Poupée” de Hans Bellmer

Pizarnik desarrolla bocetos de diferentes muñecas o autómatas que atraviesan sus textos literarios, configurándose como dobles de otros personajes. Es el caso de la muñeca Lytwin y el personaje de Seg de *Los perturbados entre lilas*. Aquí, Lytwin es presentada como una muñeca y uno de los dobles de Seg, que no habla, pero está aprendiendo a hacerlo en contraposición a Seg quien no para

de hablar a lo largo de la obra cuestionándose su lugar y su voz en un mundo gobernado por el silencio.

Voces, rumores, cantos de ahogados: no se si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio. Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto... (Pizarnik, 1975, p.191)

En este fragmento de *Los perturbados entre lilas* Pizarnik enuncia un silencio que no solo le pertenece a ella, es decir, no solo es íntimo, sino que revela un coro de voces silenciadas, las de todos aquellos que olvidaron el canto. El cuerpo textual se convierte, por tanto, en emisario de todas las voces que fueron silenciadas, o bien por un agente externo o bien

por un agente interno. Se hace latente en Pizarnik y en la presencia del cuerpo-voz-muñeca en su narrativa maldita.

La ruptura con el silencio viene dada por la metamorfosis, la transformación del yo narrativo que naufraga por los múltiples yoes que aparecen y desaparecen entre los textos de sombra, como fantasmas que se diluyen a un lado y a otro del velo de los muertos.

Esta metamorfosis es uno de los elementos fundamentales del texto *Relectura de Nadja* donde vemos una transformación de la *niñita lautremontiana* a la *bella perturbada*. La identidad de la niñita lautremontiana se nos presenta desde el inicio a través de la búsqueda propia de los niños que responden a un carácter marcado por la alteridad, donde la fantasía y el carácter inquieto de la infancia, le lleva no solo a jugar con las muñecas a partir de una mimesis del entorno real y social, sino que indagan más allá. Ese ver a través de los ojos de las muñecas, que nos indica Pizarnik en el texto: “Una niñita lautreamontiana atraviesa una página de Nadja y desaparece con esta idea de sacar los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás.” (Pizarnik, 1975, p. 199)

En los textos de Pizarnik vemos como la autora retoma voces, historias y textos que se encuentran en el imaginario urbano y/o literario que presenta en forma

de relecturas. Lo veíamos en *La condesa sangrienta*, relectura del texto homónimo de Valentine Penrose, pero también en las constantes referencias y reflejos de *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y en la *Relectura de Nadja* de André Breton.

Pizarnik vuelve a los textos para hablar con ellos, cuestionándolos y cuestionándose, y la reescritura se transforma en la herramienta con que la autora rompe ese silencio. Pizarnik, como esa niñita lautremontiana, atraviesa las páginas del texto para hablar de otra otredad del ser humano a la que, como en el caso del *doppelgänger*, tememos acercarnos por su carácter siniestro y por el peso de la verdad: la locura.

He visto sus ojos de helecho abrirse por las mañanas ante un mundo donde el batir de las alas de la esperanza inmensa se distingue apenas de los otros ruidos, que son los del terror, y en ese mundo yo solo había visto cerrarse ojos. Sombras talladas por un relámpago negro no hallan en la noche la casita de Hansel y Gretel, sino a otra viajera más sombría y dotada del poder de ocultar. Con ella se abrazan y en ella desaparecen como quien entra en una gruta encantada. (Pizarnik, 1975, p.200)

La locura fue una constante disonante que atravesó la vida de la propia Alejandra Pizarnik, la cual padeció diversas crisis que la llevaron a una pluralidad de centros psiquiátricos. La locura, la alteridad, esa mirada adversa sobre el mundo cosen el silencio de Pizarnik y la llevan a un encierro sobre sí misma, a un cuerpo silenciado, que intenta ser libre mediante el propio proceso de la escritura.

Desde la creación artística, bajo la estética de la literatura gótica, Pizarnik no obtura la locura, sino que abre paso a su figura fantasmagórica, transformándola en espacio metafísico.

En definitiva, un espacio de fuga de la realidad que convierte las calles en una prisión. El castillo se convierte en un territorio de preguntas enunciadas como acto de resiliencia por aquellas mujeres “locas” y melancólicas que durante siglos han protagonizado la cacería de las heroínas. Todas ellas encerradas, perseguidas, asesinadas o “desaparecidas” en circunstancias misteriosas. Esta heroína pizarniana retoma el tropo de la esposa de Barba Azul, descubriendo

el secreto de los subsuelos censurados y abriendo una brecha en la estructura supuestamente “natural” y que coincide con una fantasía acallada.

La mirada es un puente que no conduce sino a un autorretrato escondido para siempre-como en Dorian Grey-en el desván abandonado de la infancia. Autorretrato que es también espejo, libro habitado por el doble o la sombra, lugar de revelaciones que ocurren en el infernal encuentro con la otra o con las otras. El resto es solo la noche, la gran noche del tiempo que lo embruja todo, mientras las muchachas se reiteran ante la vista transida de la condesa. La prisión sube en torno suyo. Las puertas y las ventanas amuralladas. La ínfima ranura por donde sus guardianes le pasan los alimentos. Los cuatro patíbulo en los ángulos del castillo, para señalar que allí vive una condenada a muerte. Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre, orgullosa y tristísima. Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron. (Negroni, 2003, pgs.39-40)

Alejandra Pizarnik construyó su “castillo de la escritura” como respuesta a las fantasías silenciadas, a ese permanente ser muñeca, como máscara de una identidad latente, como estrategia narrativa que libera el yo-animal de la guarida a la que ha sido recluida, por los demás y por ella misma, configurando una prisión en los propios poemas. Pizarnik libera a la mujer-monstruo en sus prosas malditas para, al fin, ser.

Reina Roffé coincide con Alejandra Pizarnik en la tendencia a la auto-reclusión y en ver en la escritura un puente para romper con el silencio y tomar, en cierta manera, la palabra. Existe en ambas una traba de comunicación, en Roffé debido a su actitud de niña silenciosa y en Pizarnik debido a su afasia, así como una respuesta abrupta ante ella. Una lucha que cierra esa grieta, esa herida fundamental, a través de la palabra.

Hay en ambas autoras, también, un reconocimiento del yo más íntimo en la herencia literaria que rompe su propia soledad y su silencio.

En el caso de Pizarnik, encontramos una vinculación con los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont o con la novela *La Sobreviviente* de la escritora uruguaya Clara Silva con la que Pizarnik mantiene una constante correspondencia durante años.

En el caso de Roffé, con la novela *La mujer rota* de Simone de Beauvoir. Como manifestaba Reina Roffé en una entrevista la cual se encuentra recogida en *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* de Erna Pfeiffer las lecturas de los textos fundamentales hablan de nosotros mismos. Roffé afirma cómo leyendo la novela de *La mujer rota* tuvo la sensación de haberla escrito ella misma destacando para ello la co-existencia con los personajes, con la narración, con los secretos de las voces femeninas que Simone de Beauvoir iba nombrando, representando en ellas sus propios sentimientos.

Reina Roffé construye en su novela *La Rompiente* un ejemplo paradigmático de cómo romper el círculo del silencio, ese silencio impuesto por el contexto político de la Dictadura Militar pero también por una cuestión de género. A través de la sangre, la mujer también hereda el silencio, esa identidad de muñeca que tiene los labios cosidos.

En *La Rompiente* la protagonista cuenta su historia a través de otra voz que, a priori, oculta su identidad. En este ocultamiento inicial, el contexto político y el exilio están presentes elípticamente. Podríamos decir que, en *La Rompiente*, y en toda la narrativa de Roffé, tenemos que tener en cuenta dos espacios, dos territorios. El espacio de acá y el de allá, aludiendo al velo que separa al mundo de los muertos del de los vivos. En cierta manera, ¿un cuerpo silenciado no está, en definitiva, más cerca de un cuerpo muerto que de un cuerpo vivo, que dice, que ruge, que manifiesta su voz como un reflejo inequívoco de su identidad?

Es esta idea la que precisamente recoge Roffé en *La Rompiente*. La autora presenta la obra como un proceso de deconstrucción en busca de la autenticidad y de la esencia del ser, de la propia voz.

El viaje hacia el desvelamiento de esa voz propia lo lleva a cabo mediante dos recursos narrativos: la fragmentación y la desintegración del texto, así como de sus niveles narrativos. Tenemos como resultado una obra con una estructura marcada por la complejidad, laberíntica, como si el texto fuera un juego de cajas chinas. Esas cajas chinas o historias dentro de historias que es común en la

tradición literaria y que ya estaba presente en *Las mil y una noches*, en Shakespeare o en Cervantes.

Daniel Nemrava en su capítulo *Entre el laberinto y el exilio* aborda la complejidad de los niveles narrativos que nos presenta Reina Roffé:

La transcripción de la historia de la protagonista la podemos interpretar también como una necesidad de la recodificación de la memoria (o la recomposición de los fragmentos de la identidad) que únicamente es posible realizar distanciándose, sobre todo a través del diálogo con el primer narrador. Ya que el pasado se presenta como un recuerdo fantasmagórico, a la vez remoto y doloroso, como una herida esencial. (Nemrava, 2019, p.138)

Esta herida esencial, así como la materialización en la narrativa del recuerdo fantasmagórico que rescata Nemrava, nos recuerda inevitablemente a la idea de desgarradura de la cual hablaba Alejandra Pizarnik. En ambas autoras encontramos una herida, un desgarro, una grieta que fractura la propia identidad. Hay, como consecuencia de ese dolor que provoca el silencio, una dispersión del yo. El sujeto se haya perdido, ¿cómo hablar si no puedes enunciar quién eres? Así lo plantea la propia Roffé en *El cielo dividido*, continuación de *La Rompiente*: “¿Cómo nombrarse-pensó, escribió- cómo darle nombre a esta parte de mí que tomará la palabra, que templará su voz, qué denominación elegir para este supuesto cuerpo que se autorizará a sentir?” (Roffé, 1996, p.170-171)

De esta forma, se revela como la herida íntima asume el componente político. En ambos casos, el yo poético se va a servir del recurso narrativo de construir un espacio ficcional donde poder ser, donde poder decir o nombrar aquella herida que es íntima pero también compartida. Es en este contexto, donde nace la elaboración de la propia fantasmagoría, de aquel espacio designado como fantasmagórico: “Por qué ahora embauca a la pobre señorita Key diciéndole que tiene deseos de volver y miedo de regresar a un lugar que sea sólo el fantasma de un recuerdo antiguo, como si ese lugar y su recuerdo fantasmagórico no fuesen tan penosos, sino una herida esencial, un llamado de la sangre que la distancia desmerece.” (Roffé, 1998, p.25)

El cielo dividido (1996) es la continuación de *La Rompiente*, las dos caras de la moneda del exilio. En *La Rompiente* Roffé recrea el tema del viaje, del traslado a otro país donde se habla otra lengua lo que impulsa la temática del silencio.

La Rompiente está atravesada por la imposibilidad de hablar. La novela se enmarca en el contexto político argentino de la dictadura militar, donde, tal y como dice Roffé todos fuimos silenciados.

Reina Roffé habla del viaje como respuesta a ese exilio, un exilio que es físico, hay un viaje real de la protagonista a un país desconocido a través del cual Roffé indaga acerca de la perspectiva de la mujer en el silencio impuesto por la dictadura argentina. Es decir, Roffé se cuestiona sobre cómo la mujer vivió esas censuras y esos desplazamientos. La protagonista, sin nombre, solo puede hablar en un lugar fuera de su país. Ese lugar donde, al fin, se le permite hablar le permite desarrollar la estrategia narrativa de contar una novela dentro de una novela.

La novela está dividida en tres partes. En la segunda parte, se presenta la voz de una escritora crítica con su propio texto. Esta mirada crítica corresponde con el hecho de comprender de que todo aquello que se narra está contaminado por el silencio, por la imposibilidad de contar la verdad.

En la tercera parte, la escritora se encuentra frente a su espejo. La voz poética conversa con el cuerpo textual cuestionándose sobre todas las trabas para contar la verdad, para decir, para comunicarse. En esta parte se observa como los personajes se desdoblan. Este desdoblamiento corresponde, por ejemplo, al hecho de que los personajes que aparecían en la segunda parte vuelven a aparecer en la tercera parte, pero con otro nombre. El desdoblamiento abre las puertas a las otras dos áreas temáticas, aparte del exilio y el sentimiento de desarraigo: la locura y la identidad.

La protagonista sin nombre de *La Rompiente* se identifica con “la loca del cuento” siendo la locura una sabiduría solapada, acallada, que desmiente el discurso oficial y se atreve a decir desde el

margen. En palabras de Reina Roffé: “Tenía que ser una loca, porque solamente una loca puede estar al borde de la verdad siendo mujer. También la locura se

presenta en mi texto como una ruptura, como una forma de cruzar la frontera del infierno en el que se vive, una forma de escapar de la realidad cotidiana, opresiva y autoritaria.” (Roffé, 1998, p.166)

La percepción de todos los personajes es, en cierta manera, la mirada del esquizofrénico. Todos se desdoblan y cambian de nombre, pero en el fondo pertenecen a lo mismo, al mismo yo que se multiplica en la escritura. En este entramado nace el cuestionamiento de Roffé acerca de la identidad:

Todavía estamos en una búsqueda de una identidad propia y de las palabras para decir esa identidad e intente dar un paso más en el deseo que sustenta mi escritura: la integración de la palabra mirada desde otro lado con estrategias para contar ésta, la otra historia. (Roffé, 1998, p.167)

El silencio atraviesa el cuerpo textual de *La Rompiente* mediante el proceso de escritura experimental que pone en marcha la autora.

En definitiva, el mecanismo narrativo que encontramos en la novela de Roffé es la salida al exilio del sujeto escritural. Roffé no tematiza la dimensión política del exilio, aunque asume el contexto o velo político en el cual se enmarca el sujeto narrativo, sino que, más bien, ahonda en la crisis existencial del expatriado, en su exilio interno.

El yo lírico indaga en el por qué se quedó sin voz, en la imposibilidad de contar lo que le aconteció a ella y a su país durante la Dictadura. Reina Roffé nos presenta a una narradora-protagonista que no solo carece de nombre, sino que ha perdido sus recuerdos. Construye una voz que comprende quién es, más allá del cuerpo silenciado que ha sido, a través de las voces de sus seres queridos en Buenos Aires. Hay en la propia construcción narrativa de *La Rompiente* una lucha contra el silencio, tal y como refleja Leonardo Senkman en *El cuerpo perdido y recuperado de la letra: Exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé*:

A fin de hacer hablar a esa voz en el exilio, Roffé ensaya una estrategia de meta-ficción al introducir una segunda voz que va transcribiendo el diario/novela de la protagonista; así el transcriptor es investido del rol de narrador/mediador, a quien le confía intimidades de su vida afectiva y enferma de Buenos Aires, y a su vez, el transcriptor se permite romper

silencios y revelar algunas decisiones de la voz muda narrativa. (Senkman, 2019, p.442)

En la segunda novela, *El cielo dividido* (1996), Roffé retoma la historia de *La Rompiente* desde otra perspectiva y narra la vuelta a Buenos Aires después de varios años de exilio en los Estados Unidos.

En este caso, nos encontramos con un yo narrativo que sí tiene nombre como si, en cierta manera, el estar en el exilio le hubiera permitido construir, al menos, parte de su identidad. Eleonora regresa a Buenos Aires con el pretexto de juntar materiales para escribir una tesis de doctorado. Sin embargo, Eleonora retorna porque necesita recuperar la voz enmudecida y volver a hablar para sanar su cuerpo enfermo, rescatando tiempo, lugares y amigos perdidos.

En *La Rompiente* el cuerpo textual ofrecía al lector una mirada hacia los extractos de una novela, una novela fragmentada como símil de la grieta constante y el cuerpo fragmentado de la voz poética, y partes de un diario íntimo escrito en el espacio del exilio.

En *El cielo dividido*, por una parte, nos volvemos a encontrar ese diario íntimo de la protagonista y, por otra, con un conjunto de fichas bibliográficas, fragmentos de información y cartas personales que estimulan la recuperación de la memoria perdida:

Cuando terminó de escribir (Eleonora) se metió en la cama. Su cuerpo tenía memoria...No sabía bien lo que había escrito, pero, fuera lo que fuese, había servido para extraer algo largamente enquistado. Estaba vacía y plena a la vez, quizá solo en el punto intermedio que se parecía a la dicha o simplemente era la dicha. (Roffé, 1996, p.52)

En *El cielo dividido* el cuerpo se construye como un cuerpo disuelto, etéreo, de características fantasmagóricas. Un cuerpo que no pertenece a ningún lugar, que no es de aquí (siendo el aquí la ciudad de Buenos Aires) ni de allá (un allá que remite al exilio), que no pertenece ni al mundo de los vivos ni al de los muertos, sino que se encuentra en un limbo que las palabras no pueden definir.

En el sueño, yo no dormía, descansaba en duermevela. Mis sentidos, aunque turbios, estaban en alerta, acechando el filo de la navaja que

templa el aire y trasiega el silencio. Pues bien, trasegado el silencio, percibí una presencia en el otro cuarto del departamento. Venciendo el miedo y el cordaje de somnolencia que inundaba mi cabeza la almohada, logré incorporarme e ir abriéndome paso en la penumbra. Sorprendí a la intrusa. Estaba como una vagabunda que se encuentra al dar vuelta a la esquina: en un rincón, contra la pared y sobre el piso raso-famélica, friolenta, un gato muerto al que nadie le ponía ya precio. Su triste convalecencia me envalentonó y la indagué sin piedad. (Roffé, 1996, p. 48)

Esta fantasmagoría se materializa en la concepción del yo, un yo poético que busca renacer a pesar del silencio. En el fragmento citado se observa cómo el sueño revela la realidad del silencio, un silencio cuya sombra empuja al yo a “indagar” a recuperar esa voz. Sin embrago, ¿cómo es el proceso de recuperación de la voz que nos presenta Reina Roffé en *El cielo dividido*?

Nos habla posteriormente de una voz que habla bajito, tan bajito que casi nadie la escucha. Ellis busca su propia voz, en su propio cuerpo, pero también en los cuerpos y las voces de los demás.

¿Cómo es la voz que busca Ellis? Encontramos una indagación sobre las características de esa voz deseada en una de las cartas de Roberto, introducidas como fragmentos en la novela:

Aquí o allá las ansiedades se parecen. Cambia la atmósfera, el ambiente, cambian los rostros, pero hay uno que falta, el sonido perfecto de una voz que no nos atrevemos a matar. Pasan los días, se alteran las temperaturas, se caminan las calles y las avenidas y al fin queda poco por descubrir. La verdad hace tiempo que nos ha sido revelada. (Roffé, 1996, p. 67)

El regreso del exilio de Eleonora está marcado, como la propia estructura de la novela, por la ambigüedad. Hecho que resalta la voz de Alia al final de la novela verbalizando las dos preguntas que han sostenido desde el inicio hasta el final la temática del exilio en la novela: “¿A qué viniste, Ellis?” y “¿Por qué te quedaste?” Preguntas que permanecen en el aire, sin respuesta, como aquellas alrededor de los desaparecidos de Argentina que nadie respondió, que se transformaron en las fantasmagorías que envuelven las metrópolis.

En ambas escrituras encontramos cómo aquellas mujeres que se encontraban sepultadas entre las paredes de un castillo, en sus casas-costra o en las

laberínticas ciudades se convierten en mujeres-monstruo, para una sociedad que se encuentra paralizada ante el silencio, con el propósito de encontrar su propia voz para gritar aquello que se decía innombrable. Para ello, retoman diversas figuras del folclore (vampiras, lobas, sirenas) con el propósito de reescribirse como mujeres que cantan y desgarran por medio del lenguaje.

En definitiva, Reina Roffé y Alejandra Pizarnik se revelan contra el silencio. Ambas narran el encierro al que empuja el silencio mediante la creación espacial en sus narrativas. En el caso de Pizarnik, el castillo de La Condesa Sangrienta o el mundo teatralizado de *Los perturbados entre lilas*. En el caso de Roffé, su casa-costra. Un encierro que bebe del contexto político, pero también del hecho de ser mujeres que se salen de la norma establecida.

Sus narrativas son acciones de resistencia ante este silencio. Ambas luchan contra él mediante la construcción de la mujer-monstruo. Un monstruo conectado con la esencia de cada una de las autoras. El *doppelgänger*, el doble que encontramos en su obra, en Pizarnik es una condesa que aboga por el crimen como único recurso para sentirse libre y viva. En Roffé, es tanto una mujer sin nombre que deambula como una mujer que solo puede nombrarse después de haber sido una exiliada.

Mujeres-monstruo que reconstruyen su propia identidad a partir de la sensación de desarraigo, pérdida y locura, que dialogan con la parte animal de sí mismas que solo puede habitar en un espacio fantasmagórico.

Es decir, un espacio que nace de la realidad, del contexto político e íntimo, pero que se caracteriza por la ambigüedad entre el mundo real y aquél donde irrumpe la fantasía. Una ambigüedad que permite la presencia de los fantasmas, de la corporeidad de aquellas voces que pertenecieron a otro tiempo, pero que se les permite volver, reencarnarse, para decir todo aquello que callaron. Como resultado tenemos espacios, voces y cuerpos que se abren, rajando el velo del silencio, para preguntar y preguntarse. No hay respuestas. Si Alejandra Pizarnik y Reina Roffé hicieron un trato con el diablo éste solo contemplaba poder nombrar el silencio, ocasionando una grieta en todo aquello que asumimos como verdad.

NOTAS

1. **Flâneuse.** Heredera del personaje del flâneur de Charles Baudelaire, mujer que se introduce en la multitud afirmando su marginalidad y recogiendo las sensaciones/historias/leyendas del contexto urbano para luego introducirla en el texto literario reivindicando su autoría. Véase *La revolución de las flâneuses* de Anna María Iglesias
2. **El conde de Lautréamont:** Escritor maldito montevideano cuyo nombre verdadero era Isidore Ducasse. Considerado como uno de los autores malditos más relevantes junto a Baudelaire y a Mallarmé. Autor de *Los Cantos de Maldoror* la cual fue prohibida por generar controversia.
3. **Valentine Penrose.** Escritora francesa surrealista del período de entreguerras, esposa del pintor Roland Penrose, nace en Gascoña en 1898 en una familia ortodoxa y excéntrica cuya rigidez la lleva desde niña a incentivar su imaginación. Su gusto por los sitios y los lugares extravagantes la llevaría a Egipto, donde conoció a un conde español, maestro en estudios arcanos, a la India, a España antes y después de la guerra civil, a vivir en un castillo medieval y a Inglaterra, donde escribiría su novela gótica. Junto a Gisèle Prassinos, Meret Oppenheim y Unica Zürn formó parte de la generación de poetisas surrealistas francesas. André Breton admiraba y destacaría la intransigencia de sus textos, los cuales serían publicados por Guy Lévis-Mano, uno de los editores de más renombre de la época, en los Cahiers GLM. Estos libros se caracterizan por presentar una artesanía exquisita y por ser ilustrados por Marx Ernst, Miró, Man Ray, Picasso y Antoni Tàpies. Entre sus poesías destacan *Herbe à la lune* (1935), *Poèmes* (1937), *Dans des féminines* (1951, escrita en el fragor de la guerra española y expresan el amor del yo poético hacia otra mujer) y *Les Magies* (1972) y entre su prosa *Opéra de Marthe* (un homenaje a Gustave Doré), *Nouveau Candide* (especie de collage de diario secreto y de cuento de hadas) y *La Contesse Sanglante*.
4. **Hans Bellmer:** Artista alemán que inspirado por Freud y Baudelaire en 1933 empieza la construcción de una muñeca de papel a tamaño real que sirvió como modelo para una serie de fotografías que exploraba sus fantasías sobre el cuerpo femenino sin escatimar en sadismo, masoquismo y fetichismo. Las muñecas de Bellmer se constituyen como un objeto sexual y a la vez violento que remite tanto a la infancia como a la muerte.

Referencias bibliográficas

- Arredondo, V. G. (2015). *Voracidad, grito y belleza animal*. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Arredondo, V. G. (2018). Un silencio constelado de gritos. Muerte y silencio en la escritura. *FILHA*, (6), 15–36. <https://doi.org/10.60685/filha.v6i6.380>.
- Barbero, L. S. (2019). *Reescritura de la obra de Lewis Carroll y construcción de la infancia en Alejandra Pizarnik: El caso de Los poseídos entre lilas y sus prosas tardías* [Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires].
- Bellmer, H. (1902). *La poupée* [Fotografía]. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/ck5y6b>.
- Caruso, S. (2009). La Condesa Sangrienta [Ilustración]. En A. Pizarnik, *La Condesa Sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.

- Dora Barrancos, N. D. (2008). *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. UBA.
- Ibañez, A. (2021). Cuerpo, desnudez y silencio en La mujer desnuda de Armonía Somers. *Literatura y Lingüística*, (43), 15–36. <https://doi.org/10.29344/0717621X.43.2549>.
- Negrón, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. El Escribiente.
- Nemrava, D. (2013) *Entre el laberinto y el exilio. Nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Editorial Verbum
- Penrose, V. (1962). *La condesa sangrienta*. Wunderkammer.
- Pfeiffer, E. (1995). *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Vervuert.
- Pizarnik, A. (1965). *La condesa sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.
- Pizarnik, A. (1975). *El deseo de la palabra*. Ocnos Barral Editores.
- Pizarnik, A. (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Editorial Sudamericana.
- Pizarnik, A. (2023). *Prosa completa*. Lumen.
- Roffé, R. (1996). *El cielo dividido*. Editorial Sudamericana Narrativas Argentinas.
- Roffé, R. (1998). *La rompiente*. Cuarto Propio.
- Senkman, L. (2019). El cuerpo perdido y recuperado de la letra: Exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé. En A. G. Cuña (Ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. UNAM.