



Autor: Javier Manzano Franco

Categoría académica: Alumno interno del departamento de Literatura Española. Estudiante de cuarto curso en Facultad de Filología.

Universidad de Sevilla

Institución: Facultad de Filología. Universidad de Sevilla

Dirección de correo electrónico:  
javier.gato87@gmail.com

## LA ENAMORADA DE LA MUERTE: ANÁLISIS DE UNA OBSESIÓN EN *LAS AVENTURAS PERDIDAS DE ALEJANDRA PIZARNIK*.

THE DEATH LOVER:  
ANALYSIS OF AN OBSESSION  
IN THE LOST ADVENTURES  
OF ALEJANDRA PIZARNIK.

Fecha de recepción: Mayo 2010

Fecha de aceptación: Junio 2010

BIBLID [2254-2108 (2010), 3; 47-54]



**RESUMEN:** Este artículo constituye un análisis de las diversas formas que adopta la muerte como concepto e imagen poética en *Las aventuras perdidas* (1958) de Alejandra Pizarnik, poemario que en su obra lírica desempeña la función de eje entre dos etapas bien diferenciadas en la vida de la autora, la bonaerense y la parisina. En los poemas de este libro, Pizarnik realiza un esbozo fundamental de lo que será el posterior tratamiento de la idea de la muerte en su poesía.

**SUMMARY:** This article is an analysis of the different forms adopted by death as a concept and a poetic image in Alejandra Pizarnik's *Las aventuras perdidas* (1958), book that represents an axis in her lyric work between two well-differentiated phases in author's life -the Buenos Aires and the Paris ones. In this book's poems, Pizarnik makes an essential outline of her later treatment of the idea of death in her poetry.

**Palabras clave:** Alejandra Pizarnik; literatura; poesía; lírica; *Las aventuras perdidas*; etapa argentina; Rimbaud

**Keywords:** The Death lover: Analysis of an obsession in *The Lost Adventures* of Alejandra Pizarnik.

## LA ENAMORADA DE LA MUERTE: ANÁLISIS DE UNA OBSESIÓN EN LAS AVENTURAS PERDIDAS DE ALEJANDRA PIZARNIK.

A partir de 1956, y prácticamente hasta su marcha a París donde tan fructíferas amistades tramará con Octavio Paz y Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik mantendrá una intensa actividad social y literaria con diversos grupos poéticos que, a partir del derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955, comienzan a cobrar una fuerza inusitada en la capital argentina (Haydu, 1995). A la Universidad de Buenos Aires, en la que Pizarnik empieza a cursar la carrera de Filosofía y Letras, regresa de su exilio en Estados Unidos para hacerse cargo de ella el grupo de intelectuales de izquierdas formado, entre otros, por Risieri Frondizi, Gino Germani y José Luis Romero, los cuales estimularán en el campus una atmósfera de renovación política y cultural. Pizarnik entablará amistad con grupos de izquierdas y publicará algunos de sus primeros poemas en revistas orientadas en esta línea ideológica tales como *Agua viva* o *Eco contemporáneo*, si bien se relacionará también con escritores de generaciones anteriores como Enrique Molina, Silvina Ocampo, Olga Orozco, José Bianco o Alberto Girri (Vázquez, 2004) a través de su aproximación al grupo *Sur*.

Por otra parte el Surrealismo, que había pasado bastante desapercibido en Argentina hasta la fecha, impacta ahora en los jóvenes poetas a partir de la aparición en 1950 de la revista *Poesía Buenos Aires*. Su director, Raúl Gustavo Aguirre, era, pese a su juventud por aquellos años, un gran conocedor de la poesía francesa contemporánea y de la vanguardia europea



en general. *Poesía Buenos Aires*, cuyos números se sucedieron ininterrumpidamente durante una década, fue la encargada de traducir y de estimular en el ambiente literario bonaerense el interés por poetas como René Char, Paul Éluard, Henri Michaux y Pierre Reverdy.

Es en esta revista en la que aparece, en su número 23 correspondiente al invierno de 1956, el primer poema de la autora firmado con el nombre de Flora Alejandra Pizarnik: el célebre “La enamorada”, que posteriormente incluirá en su libro *La última inocencia* (1956), publicado precisamente por la editorial de la misma revista. Lo mismo ocurrirá con *Las aventuras perdidas* (1958), poemario por añadidura dedicado a un miembro del grupo como era Rubén Vela además de incluir poemas dedicados a Aguirre y a Elizabeth Azcona Cranwell, a Olga Orozco -con la que iniciará este año una intensa amistad que durará hasta su muerte- y, nuevamente, a su psicoanalista y amor platónico León Ostrov.

Con *Las aventuras perdidas* Pizarnik culmina una trilogía que corresponde a su primera etapa argentina, previa al decisivo viaje a París. Su personal estética queda plenamente consolidada, así como los temas y motivos que hasta su muerte en 1972 se irán repitiendo a lo largo de todos sus textos, tanto en verso como en prosa: la noche como momento ambivalente de refugio y autorrealización pero también de terrores, la angustiosa sensación de soledad y desamparo, el sentimiento de desarraigo y de extranjería (respecto de su país natal, en tanto que hija de inmigrantes rusos judíos, pero también respecto de sí misma) que la conducen a la fragmentación del sujeto poético y al desdoblamiento en diversos nombres y personajes, el conflicto con la palabra creadora y sus limitaciones, la infancia como edén perdido (con su consecuente sentimiento de luciferina caída, heredada del *Altazor* de Huidobro cuando no del Rimbaud que pasó *Una temporada en el infierno*) y, sobre todo, el presentimiento de la muerte y su poder de seducción, sensaciones que la perseguirán obsesivamente hasta el fin de sus días. El

presente artículo pretende analizar esta presencia de la muerte en *Las aventuras perdidas* e interpretar sus posiblemente múltiples significaciones.



Hojeando los diarios de Alejandra Pizarnik, observamos que es justamente a partir de 1958 cuando la idea de la muerte comienza a rondar a la poeta con una recurrencia sin precedentes. No obstante, dicha idea no se manifiesta en un deseo de morir físicamente como a primera vista pudiéramos creer, sino más bien en una suerte de ascética por medio de la estética, en un afán de negar la vida en tanto que interacción con la esfera social en favor del enclaustramiento en un mundo literario propio en el que ella espera sentirse a salvo del exterior, que la asusta. Del 10 de febrero es la siguiente declaración esclarecedora:

No vivir, ahora que la vida me tiende vida, es extraño. Pero voy a confesar la verdad, la confesaré aunque me tenga que morir llorando, diré la verdad, que es esta: yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía. (Pizarnik, 2003: 104)

Dos días después, la poeta insiste en este fervor literario que se opone a la vida entendida como lo no-poético, lo convencional: Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo el

aprender a interesarme obsesivamente por la literatura. Yo sé que esto es locura. Yo sé que es un atentado a mi vida. Yo sé muy bien (*Íbid*: 104).

Esta actitud coincidiría con la de Schopenhauer (2009) quien, en *El mundo como voluntad y representación*, opone al suicidio tres alternativas para anular el conflicto entre la voluntad y el mundo y los consecuentes dolor y tedio nacidos de la perpetua insatisfacción, siendo la primera de ellas la contemplación del arte como acto desinteresado, ajeno a la vida, a lo fáctico. Así pues, en un primer momento habría que entender la muerte que persigue a la Alejandra de veintitrés años no en un sentido médico como fin del proceso homeoestático del organismo; más bien se trata de una muerte simbólica, en la que el yo renuncia ascéticamente a la experiencia vital y al trato social para enclaustrarse (y cobijarse) en la poesía, que es contemplada antonomásicamente como la no-vida, lo no-social y profundamente íntimo. La causa de estos impulsos ascéticos es, como veremos muy pronto, el miedo: un miedo atroz al futuro incierto y a la adultez que amenazan con masacrar las inocentes certezas de una infancia edénica.

*Las aventuras perdidas* se abre con una certera cita de Georg Trakl, poeta expresionista alemán del que Pizarnik se declara en sus diarios una apasionada y cuyos versos, evocadores de atmósferas evanescentes y arquetípicas, influirán no poco en el estilo poético de nuestra autora:

*Sobre negros peñascos  
se precipita, embriagada de muerte,  
la ardiente enamorada del  
viento.* (Pizarnik, 2005: 71)

El sombrío escenario de “negros peñascos” que los versos conjuran supone una antesala del páramo gris que constituye el espacio poético en que se desarrollan los

poemas de *Las aventuras perdidas*. Al oscuro cromatismo hay que sumar el frío desamparo que evoca el viento, otra palabra obsesiva en este libro como veremos a lo largo de este artículo. Del 18 de mayo del mismo año es un cuento de la autora publicado en *La Gaceta*, titulado igualmente “El viento feroz”, sobre su infancia solitaria; Pizarnik emplea el viento como símbolo negativo, sinónimo de desamparo o de locura según el poema. Como bien apunta Cirlot (1997: 466), el viento, lejos de ser el aliento divino que insufla vida a los seres o un símbolo del intelecto, es más bien su aspecto más “violento” (en la poesía de Pizarnik, directamente destructivo), y señala el valor negativo que le dieron las culturas egipcia y griega. La poeta se autodefine a partir de su identificación con esta enamorada de la destrucción, con esta embriagada por la pulsión de muerte que corre en persecución de esta.

El primer poema del libro, “La jaula”, supone el punto de partida y la primera clave para comprender el mensaje poético que Pizarnik quiere transmitirnos a lo largo de todo el libro. El texto se construye a partir de la oposición entre la vida social, el mundo de lo fáctico y convencional (el sol que luce “afuera”), y el mundo íntimo de poéticas ensoñaciones en el que la poeta prefiere enjaularse para sentirse a salvo.

El yo poético confiesa “no saber del sol”, tan sólo de “la melodía del ángel / y el sermón caliente / del último viento”: el ángel es un desdoble de la poeta que en este contexto representa a la niña que fue o, mejor aún, a la poeta que ha alcanzado el absoluto y la trascendencia (pero sin perder la inocencia) que ella quisiera ser; el viento, por otro lado, es un símbolo de la sensación de desamparo (y sobre todo de desarraigo) que rigió su infancia y su vida en definitiva, sensación que la sermonea, la acosa en una suerte de obsesión egodistónica y atormentadora.

Si el espacio es la jaula, el tiempo de este poema y del resto es la noche, momento de inspiración y autorrealización en el que la poeta entona su poesía como un grito y cuyo



fin, marcado por el alba, constituye la muerte de la palabra y de ella misma en tanto que creadora poética: es entonces cuando “la muerte se posa desnuda / en mi sombra” y su yo, agotado por la alquimia lírica, queda reducido a “cenizas” de que se cubre para evadirse del mundo fáctico de afuera. Y no por nada queda la poeta reducida a cenizas, dado que la creación nocturna es descrita como un proceso de dolor, como el cronotopo de la “herida” que es el quehacer lírico. La inspiración, nos dice Pizarnik, nace de su acción de agujonear con clavos a sus “sueños enfermos” y es en última instancia consecuencia del dolor de la mujer que se oculta bajo el “nombre” de la poeta y de la danza de “barcos sedientos de realidad”, es decir, de vehementes deseos que la empujan a buscar una “realidad”, la cual forzosamente hay que entender idealistamente, como trascendencia.

¿Pero en qué consiste esta muerte visitadora? Alejandra Pizarnik parece querer arrojar algo de luz sobre este símbolo en el siguiente poema, “Fiesta en el vacío”. La pulsión de muerte, sentida instintivamente como una “llamada”, se manifiesta en una depresiva evocación del desamparo infantil que forzosamente enturbia la visión poética: “viento sin alas encerrado en mis ojos”. Asistimos en este poema a una metamorfosis en el significado del sol como símbolo que se repetirá en poemas posteriores del libro. Si el sol que luce afuera es un emblema del mundo convencional que Pizarnik aborrece, también puede ser un sol que luce “arriba”, desde lo alto como un símbolo del Uno, del absoluto, de evidentes resonancias platónicas.

Pizarnik comprende que solo podrá vencer a la depresión vital y a la esterilidad de la palabra poética y fundirse con el absoluto si deja de ser ella misma (una joven asustada por la pérdida de la inocencia y sus “aventuras” que dan título al libro, que se ve caída a un mundo adulto hostil) para ser un “ángel”, un yo que ha preservado lo único bueno de su infancia y que, provisto de alas, es capaz de trascender. Pero

“dónde el ángel. / dónde su palabra”, se pregunta una Alejandra que escribe poemas como fiestas celebradas al borde del vacío, acosada por una grave carencia afectiva y por los primeros indicios de la insuficiencia de la palabra para expresar la Poesía. No queda otro remedio que seguir la bohemia de su adorado Rimbaud y ahogar en alcohol la angustia de carecer de esencia, de tener muchas máscaras pero de quizá no *ser* nada: “Oh perforar con vino la suave necesidad de ser”.

Del mismo modo que el sol, la noche es un espacio ambivalente. Es, como ya he señalado, el tiempo del furor poético y el refugio en el que Pizarnik se oculta del inquietante mundo de los adultos, pero inevitablemente es el instante del día en que sufre el acoso de pesadillas y ansiedades personificados como los “mensajeros en la noche”, “las manos enguantadas / que estrangulaban la inocencia” y que “se escondieron en la casa de mi sangre” (“La danza inmóvil”). La angustia en estos momentos lo invade todo (“De muerte se ha tejido en cada instante”) y, llena de impotencia y de rabia contra sí misma, se siente una poeta frustrada, un “ángel idiota” incapaz de volar hasta el absoluto, ignorante del “color del cielo”. Color que sin embargo, en el colmo del pesimismo provocado posiblemente por una mala noche, no remite al absoluto más allá de la memoria y del presente, sino a “la infancia muerta”, cerrando un claustrofóbico círculo vicioso del que no hay escapatoria.

Llegamos en este punto a la tercera paradoja de la simbología pizarnikiana en este libro. Como bien señaló en su día Goldberg (1994: 33), “la infancia no se agota en su analogía con el espacio paradisiaco. En ella está presente también el mal en sus diversas formas -el miedo, el peligro, la muerte- [...]”. La infancia, pese a su significado de paraíso a salvo del tráfago del mundo adulto en el que se oculta el tesoro de la inocencia, no dejó de ser para Alejandra Pizarnik una época de su vida marcada por la incomprensión de sus compañeros, por el sentimiento de extranjería,



por el complejo de inferioridad respecto de su hermana Myriam y por diversas carencias afectivas reflejadas. No es de extrañar, por tanto, que la infancia sea un jardín paradisíaco pero “recorrido en lágrimas” (“La caída”, p. 81) y que se tiña en ocasiones de negro:

Yo no sé de la infancia  
 más que un miedo luminoso  
 y una mano que me arrastra  
 a mi otra orilla. (“Tiempo”, p. 76)

háblame de esas palabras vestidas de féretros  
 que habitan mi inocencia (“Artes invisibles”, p. 80).

... Mi infancia  
 solo comprende al viento feroz  
 que me aventó al frío  
 cuando campanas muertas  
 me anunciaron. (“Origen”, p. 88).

Recuerdo las negras mañanas de sol  
 cuando era niña. (“Despertar”, p. 94).

La propia poeta parece reprender a su *alter ego* en “Artes invisibles”, como si se rebelara ante el hecho de que su personaje en ocasiones olvide que también en la inocencia hubo féretros y que se estanque obsesivamente en la infancia en lugar de olvidar, de confiarla “al sueño del tiempo”. Pizarnik apela a Alejandra (“Tú que cantas todas mis muertes.”) y parece desafiarla a hablar del verdadero desamparo que se esconde en la infancia y que constituye una “casa del vacío”, un hogar que ha quedado construido a medias a causa de la insuficiencia de la palabra poética. Ella, transmutada en la “enamorada del viento” de Trakl, declara sus “deseos ebrios” (recordemos que la “enamorada del viento” se precipita sobre peñascos “embriagada de muerte”) de no vivir, de ser-para-la-literatura y por tanto para la no-vida. A esta muerte confiesa precipitarse “con puñados de infancia”, pero la fusión con la

esencia de la poesía termina fracasando por la pobreza del material lingüístico:

y no hay una palabra madrugadora  
 que le dé la razón a la muerte,  
 y no hay un dios donde morir sin  
 muecas (p. 80).

Nuevamente, la poeta se siente un “ángel idiota” incapaz de volar hasta la plenitud (“dios”) y morir en ella para renacer en lo absoluto. En el siguiente poema de título más esclarecedor, “La caída”, Pizarnik reconoce que el paraíso no fue tan idílico como quiere creer sino más bien un “jardín recorrido en lágrimas / cuando mi muerte aún no había nacido”. Sin embargo, en el presente del poema la presencia de la muerte sí es tangible, aunque ignore el camino hasta ella y lo único claro sea la “inocente necesidad de viajar” del yo poético, su calidad de extranjera en el mundo. La muerte aparece como un hierático Argos, un “rostro / de cien ojos de piedra” cuyo llanto puede ser oído en el silencio de la noche y que la está esperando.

Un interesante punto de inflexión es marcado en el poema “La noche”, colocado en el centro del poemario. En ella la noche es identificada con la poesía y definida como el espacio poético en que la poeta se siente a salvo: la noche es una madre que “me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas”. Como explica Depetris (2005: 75), la muerte “... roba la semántica de lo que le es contrapuesto e invierte así las cargas semánticas establecidas. La muerte concentra la capacidad de inversión del espejo y la habilidad usurpadora de la sombra”. Es por ello que la pulsión de no vivir, el “atentado contra la vida” que supone el encierro en un mundo de literatura, logra invertir la semántica del sol y de la noche y hace reconocer a Pizarnik que “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte”. Pero también existe la posibilidad angustiada de que el universo nocturno sea ilusión y sueño, de que no exista *per se* sino que constituya el fruto de sus “sueños



enfermos”, de sus palabras: “Tal vez las palabras sean lo único que existe / en el enorme vacío de los siglos”. Alejandra Pizarnik parece pedirle a la noche -y a sí misma- coherencia con la realidad miserable y vulgar, llena de “intereses” y “desencuentros”, y una radical reafirmación en su postura de desprecio hacia ella.

En este proceso de creciente sinceridad y de deshojamiento de la angustia del yo poético, Alejandra Pizarnik llega a la causa primordial de su enclaustramiento y su desprecio por el mundo exterior: el miedo, que da título a un poema del libro y es el protagonista de otro, el célebre “El despertar”. La poeta localiza el miedo como el motor fundamental de sus poemas, concebidos como ceremonias en las cuales sus dobles han de morir sacrificialmente. Como podemos ver de forma más clara en sus libros posteriores, es el pánico que Pizarnik siente ante el mundo de los adultos y sus responsabilidades lo que la empuja a construir con la escritura un espacio propio en el que vivir a salvo de todo, pero también parece tener la idea recurrente a lo largo de su obra de que este espacio poético tiene un precio y la poeta ha de pagar un “tributo” consistente en “matar” a la que fue y la que es y no quiere ser para que sea posible el renacimiento de su yo ideal, en contacto con lo trascendente.

El miedo que la empuja a asesinar a sus dobles (igual que la insatisfacción de su infancia simbolizada como el viento) tiene, como ya apuntó Depetris (2005), cualidades hematófagas y establece una relación entre devorador y devorada que lejos de ser parasitaria resulta simbiótica, puesto que la poeta necesita de esta melancolía para llevar a cabo la ceremonia que supone el poema:

Es el miedo,  
el miedo con sombrero negro  
escondiendo ratas en mi sangre,  
o el miedo con labios muertos  
bebiendo mis deseos (p. 87).

“El despertar”, con su repetición del vocativo “Señor” casi a modo de letanía, nos remite inevitablemente al Salmo 129 *De profundis* en el cual un yo poético también alza su voz desesperada al Dios de los judíos. En este caso, la amargura de Alejandra Pizarnik tiene su origen en la fobia al exterior y al paso del tiempo, y así se repite hasta tres veces el verso “Qué haré con el miedo”. El miedo nace precisamente de que “la jaula se ha vuelto pájaro”, esto es, de que la inocencia que se intentaba preservar mediante el enclaustramiento se ha convertido en libertad y en conocimiento: Alejandra Pizarnik quiere decirnos en este poema que despertar *de* la inocencia es, ante todo, despertar *a* la muerte real, física, ser consciente del paso del tiempo y no tener la oportunidad de volver atrás. Como la Eva que come del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, la poeta se siente expulsada del jardín edénico y *arrojada*, como la “enamorada del viento” de Trakl y el ser humano según Heidegger, a la condición de ser-para-la-muerte. Es cuando aparece por primera vez la idea del suicidio, enunciada tan inquietantemente que parece extenderse “al otro lado de la noche”, más allá de la ceremonia poemática, dado que todos los “nombres” cuelgan ahora “ahorcados en la nada” y la voz lírica quiere matarse a sí misma pero también a la mujer que ve reflejada en el espejo:

¿Cómo no me suicido frente a un  
espejo  
y desaparezco para reaparecer en el  
mar  
donde un gran barco me esperaría  
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas  
y hago con ellas una escala  
para huir al otro lado de la noche? (p.  
93)

Los dos poemas siguientes, “Mucho más allá” y “El ausente”, son representaciones de las dos caras de un desengaño. El primero es



una descripción sarcástica y muy amarga de la vida tal y como es percibida como la poeta, no sin influencias del existencialismo: un absurdo sonreír hasta “la última esperanza”, quebrantada definitivamente por la muerte. “El ausente”, por su parte, es la conclusión de un desengaño amoroso de los muchos que sufrió la autora. Ambos conducen a la autora, a la manera barroca (no olvidemos su posterior admiración por el Quevedo “existencialista”), al último poema, “Desde esta orilla”, que ejerce una función de palinodia que cierra *Las aventuras perdidas*.

Encabezado por una cita de William Blake, el poema sugiere una renuncia de la noche por parte de la que vive debajo del nombre de Alejandra y un intento de salida de la jaula como único medio posible de recuperarse del fracaso sentimental y del “atentado a mi vida” que supone el encierro ascético en la literatura. Sin traicionar a su poesía/no-vida (“y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta”), la poeta va “al encuentro del sol”: renuncia a la muerte simbólica para aceptar la vida, y el curso del tiempo, y la muerte física que hay al final. La jaula transmutada en pájaro ha logrado liberarse del viento feroz de la infancia, y desde la perspectiva de la nueva orilla bañada por el sol ya sólo pervive una vaga nostalgia. Gracias a la aceptación del ciclo de la vida el conflicto desaparece en el poema; aunque el rito de la muerte deba seguir celebrándose necesariamente en el texto para que éste se produzca, todos los símbolos fúnebres y referentes a la caducidad se hallan ahora en armonía, en “amistad”, ordenados según un sistema de muñecas rusas:

La música es amiga del viento  
amigo de las flores  
amigas de la lluvia  
amiga de la muerte (p. 98).

## BIBLIOGRAFÍA

Cirlot, Juan Eduardo (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.

Goldberg, Florinda F. (1994), *Alejandra Pizarnik: “este espacio que somos”*, Gaithersburg, Hispamerica.

Depetris, Carolina (2005), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, México, UNAM.

Haydu, Susana H. (1996), “Pizarnik en su generación y la vigencia actual de su obra”, *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético* [en línea], Portal Educativo de las Américas, [http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_52/index.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/index.aspx) (última consulta, 19 de marzo de 2009).

Pizarnik, Alejandra, (2003) *Diarios*, edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen.

----, *Poesía completa* (2005), edición de Ana Becció, Barcelona, Lumen.

Schopenhauer, Arthur (2009), *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta.

Tembrás Campos, Dolores, «De “asesina” a “difunta”. El viaje de la muerte en la obra poética de Alejandra Pizarnik», en Mattalia, Sonia, Celma, Pilar y Alonso, Pilar (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino* (2008), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 865-876.

Vázquez, M<sup>a</sup> Ángeles Vázquez (2004), «Alejandra Pizarnik: la “lúgubre manía de vivir”», en Urrero Peña, Guzmán (coord.), *Nombres propios*.

*Alejandra Pizarnik* [en línea], s.l., Centro Cervantes Virtual, en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/vazquez.htm> (última consulta, 19 de marzo de 2010).

