

SOBREVIVIENTES DEL INFINITO. URONDO, PIZARNIK, JUVENTUD Y VANGUARDIA

SURVIVORS OF THE INFINITY. URONDO, PIZARNIK, YOUTH AND AVANT-GARDE

LUCIANA DEL GIZZO*

Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 23 de mayo de 2014

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2014

Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2014

RESUMEN

Durante la segunda mitad de la década de 1950 Francisco Urondo y Alejandra Pizarnik pertenecieron al grupo de vanguardia "poesía buenos aires" y, sin embargo, pocas poéticas son tan disímiles. Este estudio analiza las confluencias textuales entre los escritores durante su juventud y el inicio de sus poéticas en relación con la vanguardia, a partir del hallazgo del manuscrito de un poema de Pizarnik que reescribe un poema de Urondo sobre un ejemplar de la primera edición de *Breves* que le perteneció y el análisis de poemas de sus dos primeros libros, para establecer vínculos intertextuales iniciales que tendrían diferentes derivas.

Palabras clave: Urondo, Pizarnik, vanguardia, comienzos, vida.

ABSTRACT

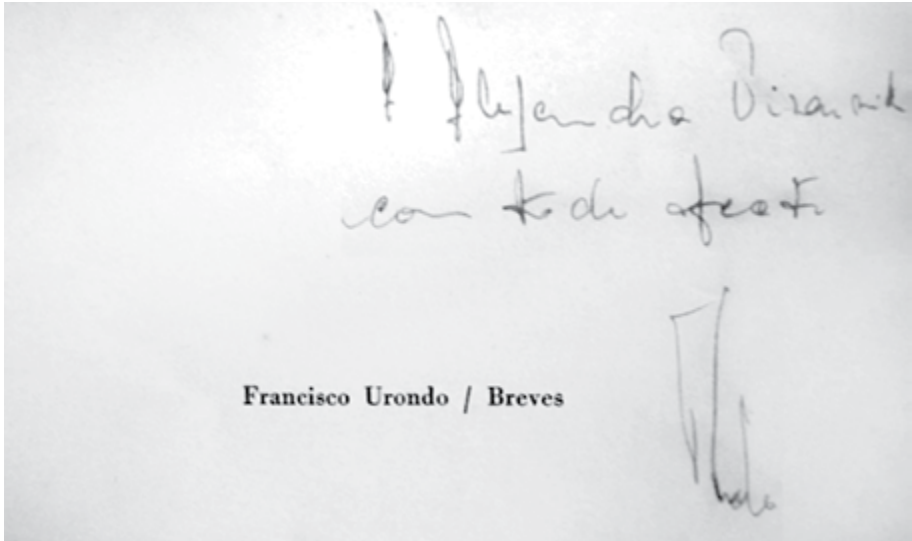
During the late fifties, Francisco Urondo and Alejandra Pizarnik were part of the avant-garde group "poesía buenos aires", where they have elaborated their first productions; their poetics, however, couldn't be more different. This paper analyzes the poetic relationship between these poets at the beginning of their work during their youth. The starting point is a manuscript where Pizarnik rewrites an Urondo's poem in a page of Urondo's *Breves*. It also analyses poems from their first two books with the attempt to establish the initial inter-textual bonds that would lead to further developments.

KEYWORDS: Urondo, Pizarnik, avant-garde, beginnings, life.

* Licenciada en Letras. Universidad de Buenos Aires.

“en nostalgique je vagabondais parl’ infini”

Karoline von Gunderode¹



Dedicatoria de Paco Urondo a Alejandra Pizarnik de su libro de poemas Breves (1959). Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Un vector tiránico empuja toda lectura de Pizarnik y Urondo: la muerte por su propia mano propulsada por un halo de locura e insomnio (Aira), en un caso, y la entrega de la vida por causa política en el segundo²; ambos desenlaces determinan obra y biografía. Sabemos que la vida del autor es un texto más que entra en tensión con su poética e incide en la interpretación, no ya como “el origen de sus fábulas, sino una fábula concurrente con la obra ... el yo que escribe el texto no es tampoco, más que un yo de papel” (Barthes 79); pero la presencia de la vida y la muerte es tan evidente en estas producciones que eleva la importancia del relato biográfico a un mismo nivel (Piña). Sin embargo, más allá del desenlace vital, ¿qué sentido —en su acepción de significación y de orientación— tiene la presencia del vínculo entre poesía, vida y muerte en la inauguración de estas obras, instancia de juventud, cuando los poetas alzan la voz por primera vez? Sin duda, se trata de

1. Epígrafe del poema de Alejandra Pizarnik “Caroline de Gunderode” de *Las aventuras perdidas* (1958).
2. Urondo murió en 1976, asesinado por la policía de Mendoza subordinada al Ejército de la última dictadura militar en Argentina, mientras cumplía tareas para la organización guerrillera FAR, donde había encontrado el espacio de acción que no tenía en la literatura y al que su militancia política lo había empujado. Los testimonios dicen que antes de ser alcanzado había ingerido una pastilla de cianuro. También, que su partida había sido una suerte de inmolación, dado que era conocido que la zona de Cuyo estaba dominada por las fuerzas militares.

concepciones contrapuestas en el modo de posicionarse sobre el lenguaje y de operar sobre él: mientras para Urondo la vida y lo real externo a la poesía era una instancia que interpelaba constantemente su poética y determinaba la pregunta por la función social de la literatura, para Pizarnik no había distinción entre vida y lenguaje, y toda su poética es un esfuerzo por mantener a raya lo real, por dejarlo fuera del universo poético. No obstante compartieron, además del desenlace trágico, un mismo ámbito de incubación vanguardista en el grupo “poesía buenos aires” y su revista a fines de los años cincuenta³. En efecto, la formación como poetas de ambos se dio en un círculo que estimaba la poesía de vanguardia no solo como la auténtica expresión de la modernidad, sino también como un lenguaje de resistencia a los discursos anquilosados (Del Gizzo, “El fin de la elocuencia”).

Este estudio analizará el contacto entre los dos poetas a partir del exiguo plano textual de dos poemas de la etapa inicial: Pizarnik lee, tacha y reescribe de puño y letra un poema de Urondo sobre el ejemplar de su libro *Breves* que el poeta le había dedicado. De este modo, los poemas entablan una contienda que se extiende a estas dos poéticas contrapuestas, pero que es además una manera de vincularse: si bien se repelen en el modo de concebir el ejercicio de lo poético vivo, curiosamente coinciden en el punto de partida y en el final.

UN COMBATE SOBRE LA HOJA

Uno de los ejemplares de la primera edición de *Breves* (1959), segundo libro de Francisco Urondo, que dispone la Biblioteca Nacional de la República Argentina, perteneció a Alejandra Pizarnik; allí se lee la dedicatoria amable del autor: “A Alejandra Pizarnik, con todo afecto”. Ella no fue tan respetuosa con el texto: el poema n° 5 está tachado prolijamente con lápiz negro; debajo, su letra roja lo reescribe. Se trata del documento de una lectura, que se apropia no solo del cuerpo de la letra para operar sobre él, sino también de la superficie de inscripción: no hay resguardo por el texto impreso ni por la autoidad que supone la institución del libro en una cultura complejamente letrada. ¿Pero por qué ese ensañamiento con un poemita de tres versos, sin título, de un poeta entre otros en ese momento, deslumbrado por el hermetismo italiano? Ambos compartían

3. *poesía buenos aires* fue una revista enteramente dedicada a la poesía de vanguardia, cuyo propósito fue modernizar la poesía argentina. Comenzó a publicarse en la primavera de 1950 y lo hizo ininterrumpidamente hasta la primavera de 1960 por iniciativa de un grupo de poetas jóvenes: Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Mario Trejo y Edgar Bayley, entre otros. El total de la revista está conformado por 30 números en un lapso de diez años, en cumplimiento de la meta que Aguirre, su director durante toda la década, se había puesto desde un principio. Las tiradas oscilaban entre 500 y 600 ejemplares (Aguirre 467). Este trabajo utiliza fuente redonda para referirse al grupo de poetas aglutinados alrededor de la revista *poesía buenos aires*, así como el conjunto de sus obras, y fuente cursiva para la publicación específicamente.



Manuscrito de A. Pizarnik en el ejemplar del libro *Breves* (1959) de Francisco Urondo. Biblioteca Nacional de la República Argentina.

una misma sociabilidad de escritores en el grupo “poesía buenos aires” (Del Gizzo, “La fracción poética...”) y publicaron sus primeros libros en su sello editorial, por lo que es probable que Pizarnik, pocos años menor, no leyera a Urondo como autoridad, a pesar de su participación relevante y activa en el grupo, sino como un par, a su mismo nivel.

A la falta de título en el poema de Urondo, Pizarnik impone un “Tampoco” recuadrado, que implica una doble negación (“no esto, tampoco aquello”) de la que se elide el primer término. Esa doble o segunda negación contrasta con el “todavía” del final del poema impreso, que se llega a ver a contraluz del tachón: “todavía” implica persistir, insistir, resistir, en definitiva, la supervivencia de la acción. Dice el poema de Urondo: “... hay que rastrear / durante toda la noche / todavía”. El rastreo supone una búsqueda pormenorizada de una huella, que en general se da hacia afuera del yo, en una territorialidad o corporalidad externa. Esto se constata en el resto del poemario, que se centra en una naturaleza que se equipara con la vida, en la que el yo se desdibuja y pierde protagonismo, y de ese modo el entorno se vuelve metafísico⁴.

Pizarnik rechaza con su marca de escritura esa persistencia de una búsqueda detallada por fuera del yo y contrapone: “... en el círculo derruido de cenizas / de tu última vida / encuentras / un pronombre inútil / tú” y agrega: “... oh tú que has muerto

4. “... una mujer / una rama / y en el otoño algo más / asomado al flexible / horizonte // algo insignificante // sustantivo como la vida // en acción como los hombres / o el río”, dice el poema 12 (Urondo, *Breves* 16), y el resto continúa en el mismo tono. Aunque la poética siguiente de Urondo viraría hacia materiales más cotidianos y dejaría atrás esa naturaleza metafísica, que podría suscribirse a la influencia de Juan L. Ortiz o Edgar Bayley, la constante es el trabajo con elementos externos y de la realidad cotidiana. Para ampliar, véase García Helder.

para mí”, línea que tacha con más insistencia y menos eficacia que el poema impreso. El manuscrito pone en primer plano la imposibilidad de considerar al otro, en una doble negación: quien recibe el poema no encuentra sentido al pronombre de segunda persona, no puede concebir al otro, mientras el yo lo anula en la muerte. La inutilidad del pronombre niega la existencia de un afuera del yo, tanto para el yo como para el tú del poema que, por lo tanto, son intercambiables; el tú es inútil porque queda atrapado en el círculo de cenizas, la última existencia material del sujeto.

Es que Pizarnik lee el poema de Urondo, en primer lugar, como quien está a la escucha, es decir, “tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible” (Nancy, *A la escucha* 18), la cual “se dirige —o es suscitada por— aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en el otro o uno por el otro” (19). El material que compone la poesía es objetivamente aquel en el cual sonido y sentido están íntimamente implicados; los términos se autodeterminan y condicionan de manera compleja en nuevas combinaciones. Su lectura sin duda requiere permanecer a la escucha, que “es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen” (20), para abrir las posibles remisiones que la implicación íntima de sonidos y sentidos hagan resonar.

La poesía no es más que ese borde de las palabras donde sonido y sentido se definen mutuamente, alejándose de la convención lingüística e incluso planteando una relación diferente y específica con el referente. Ese vínculo nuevo y fugaz, que dura el instante de la lectura, únicamente resuena “en el espacio de una remisión, en el que al mismo tiempo remiten uno a otro, y que, de manera muy general, ese espacio puede definirse como el de un *sí mismo* o un sujeto” (24). Este sujeto al que refiere Nancy no es solo el individuo corriente, sino una “función de remisión”, aquel donde confluyen una individuación sensible y una identidad inteligible, *qua* (en el momento y en el lugar precisos) donde se siente y se percibe. “Por consiguiente, estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al *sí mismo*” (25). Pizarnik lee como quien permanece a la escucha, porque al acceder a ese *sí mismo* que está en el borde de la palabra poética, que no es ni su yo ni el de otro, sino una “remisión infinita” del ser, donde el pronombre “tú” no tiene sentido, como no lo tiene tampoco la diferencia o la muerte, de la que se arrepiente y a la que tacha. Por eso tampoco reconoce esa territorialidad otra o de otro a rastrear que propone el poema de Urondo. No puede concebir una búsqueda por fuera del sistema de sujeción que produce el texto. Entonces decide acallar el cuerpo de esa letra con lápiz negro y lee como quien escribe: toca el borde del sentido que resuena y reacciona, desviándolo hacia otro borde.

La noche para Urondo se distingue de la muerte en Pizarnik, que termina con toda diferencia y es implacable: la noche es transitoria, hay que resistirla, sobrevivirla en rastreo como una tarea no terminada del día; hay que seguir buscando durante esa temporalidad incierta un rastro, una huella. Nancy también especifica que “*toucher au corps, toucher le corps, toucher enfin—arrive tout le temps dans l’écriture*”⁵ porque la escritura siempre se produce en ese límite donde se toca el cuerpo: “(ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l’incorporel* du ‘sens’. Et par conséquent, de *rendre l’incorporel touchant*, ou de faire du sens un touche” (Nancy, *Corpus* 11)⁶.

El sentido en la escritura es lo que toca o, más claramente, es un roce incorporal, justamente, al pasar por el cuerpo al que está dirigido. Lo incorporal toca y mueve (emocionalmente) (*touchant*), se vuelve conmovedor. La escritura para Nancy está dirigida, es un gesto para conmover los sentidos: es pensamiento direccionado hacia el cuerpo y fundamentalmente hacia afuera. Por eso es siempre *ex*critura, dirigida desde dentro (*ex*) hacia el exterior. La escritura de Urondo sale a rastrear esa huella y su rastreo se vuelve vital en tanto que deber o necesidad (“hay que”). Ahora bien, ¿es esta una particularidad exclusiva de la escritura? ¿No es acaso también el lenguaje entero un roce incorporal direccionado a producir un efecto, a tocar, a conmover? ¿Cuál es la particularidad del sentido —tanto en su acepción de significación como de orientación— en la palabra escrita? ¿Comparte la poesía la misma direccionalidad que la prosa? Si eso es cierto, ¿utiliza los mismos procedimientos? Escrito o no, el lenguaje opera siempre como una mediación (entre sujetos, entre cuerpos, entre sujeto y objeto, entre sujeto y sentido, entre yo y no-yo; etc.); en la escritura, la mediación se duplica. La poesía, al trabajar en el borde entre sonido y sentido, se enfoca en el centro mismo de esa mediación y busca la médula del lenguaje al procurar disminuir la distancia con el referente.

Ese fue el objetivo que Pizarnik y Urondo se propusieron inicialmente con procedimientos diferentes y desde lugares distintos: ella procuró centrarse en la brecha y ampliarla hasta la magnitud de incluir allí todo referente, no hay afuera del lenguaje

5. “... *tocar* al cuerpo, *tocar* el cuerpo, en fin, *tocar*, ocurre todo el tiempo en la escritura” (la traducción es mía).

6. “(O mejor dicho, como un cuerpo singular) con lo incorporal de los ‘sentidos’” (la traducción es mía). Por lo tanto, al hacer *toucher* lo incorporal o al hacer de los sentidos un roce, Nancy hace referencia al concepto de “incorporal” de Deleuze y Guattari, que está relacionado con el agenciamiento colectivo. Se trata de una transformación del cuerpo a través de un acto performativo de lenguaje, que para estos autores es siempre performativo y no representativo. Se trataría de una transformación no corporal, no material, de un cuerpo que, por lo tanto, se entiende en sentido amplio: “Podemos dar a la palabra ‘cuerpo’ el sentido más general (hay cuerpos morales, las almas son cuerpo, etc.); no obstante, debemos distinguir las acciones y pasiones que afectan a esos cuerpos, y los actos, que sólo son en ellos atributos no corporales, o que son ‘lo expresado’ (*l’exprimé*) de un enunciado” (Deleuze y Guattari 85-86). Un ejemplo esclarecedor que presentan sería la transformación de un acusado en condenado a través de la sentencia de un juez, que es un puro acto performativo de lenguaje. Nancy subraya aquí el carácter transformador y performativo de la escritura que, podría argumentarse, cobra particular sensibilidad en la poesía.

en su poética, el lenguaje se lo traga todo como infinito; él, en cambio, bregaba por reducir la brecha todo lo posible, sin perder la poesía, incluyendo primero percepciones y experiencias, luego retazos de texto extrapoético (García Helder). Es decir, ambas poéticas, por lo menos en sus inicios, trabajan en ese borde de lo poético, pero una lo hace para profundizar y ampliarlo hasta contener todo lo vivo, mientras la otra procura salir permanentemente de ese claustro que es el lenguaje hacia lo real. Ahora bien, persiste la pregunta por la dirección de la producción poética, el sentido de centrarse en el lenguaje —¿para qué y hacia dónde el poeta dirige su poesía?—, como interrogante que determina todo comienzo (Lyotard) y dispone la continuidad de la escritura.

CIMIENTO VANGUARDISTA

El comienzo entabla una deuda con la tradición al plantear una pregunta para la que no hay respuesta en ella (Lyotard). A mediados de la década de 1950 la pregunta por la función (simbólica, social, representativa) de la poesía y del poeta no encontraba respuesta en la poesía anterior, y tal vez por eso cobró creciente relevancia en Buenos Aires de la mano del invencionismo, por influencia de las vanguardias rusas, el arte concreto, el funcionalismo arquitectónico y su reelaboración en la Bauhaus. El grupo “poesía buenos aires” adoptó el dogma invencionista que Edgar Bayley había formulado en los años cuarenta durante su participación en la Asociación Arte Concreto-Invención (García) y que seguía reformulando para esa época. Entre otras cuestiones, esta vanguardia vernácula de arte plástico y poesía proponía en sus inicios generar objetos poéticos no representativos y autónomos de la realidad, que la incidieran por efecto dislocatorio y a causa de su universalismo. Esta doctrina de la forma tempranamente encontró puntos de contacto con el concretismo europeo de Theo van Doesburg y Max Bill (García), que proponía un vínculo no simbólico ni representativo entre el arte y la realidad, que se diera a través de la presencia objetual de la obra. Con el tiempo, Bayley fue reformulando la poética al tomar distancia de la experimentación plástica e incluso modificó su propia práctica de escritura hacia la confección de una realidad poética entramada desde lo profundo con la realidad objetiva. En 1950 lo explicaba así:

... una palabra cualquiera, considerada independientemente de toda relación, constituye más que un transmisor de ideas, un excitador de estados mentales. O sea, que la palabra aislada cobra sentido para nosotros, merced a una actividad libre del espíritu, distinta en cada uno, ya que es resultado de una experiencia individualísima, pero de un tono igual en todos. ... En este lenguaje poético, la palabra entra en relaciones, que en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo

de una consistencia nueva, *inventiva*. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras donde parece residir la operación poética. (Bayley, “Invencionismo” 2)

El propósito de Pizarnik de escribir poemas-objetos, es decir, cerrados en sí mismos, que constituyeran una realidad autónoma para habitar (Mallol) alberga el eco del primer invencionismo, que le resonaría desde su vínculo con los miembros del grupo, particularmente con Raúl Gustavo Aguirre, director de *poesía buenos aires*, y Juan Jacobo Bajarlía, amigo de Bayley y ferviente invencionista en esa época. Dos años después, en “Realidad interna y función de la poesía”, Bayley desarrolló y reformuló estas ideas. Ese lenguaje poético descrito de la misma manera lo denomina “realidad poética”, esa que Pizarnik supo construir, y agrega la función poética, una disposición normal del espíritu humano de relacionarse con las cosas, con su aquí y ahora.

En la revista esta cuestión se multiplica en editoriales y notas que vuelven sobre el vínculo que el poeta mantiene con la realidad y el modo como la poesía interactúa con todo lo extrapoético. Porque luego de algunos años de aislamiento y experimentación, los integrantes del grupo “poesía buenos aires” comenzaron a comprender la necesidad de devolver a la poesía los elementos de la realidad, con el fin de restituir la función comunicativa del lenguaje, que ahora advertían como propósito fundamental. Esa conciencia generó una amplia reflexión que se encuentra plasmada en las páginas de la revista y en los poemas de la segunda mitad de la década de 1950. Incluso surgió la idea de que el punto de contacto con lo real lo constituye el poeta mismo, porque en él se concentran los núcleos vitales y de praxis poética. Por lo tanto, el poeta es quien materializa el vínculo entre literatura y realidad, entre poesía y vida⁷.

De estas cuestiones abrevó Urondo en sus comienzos, que no contradecían la poética vinculada al entorno que había asimilado de Juan L. Ortiz durante su primera juventud. Pero el invencionismo sesgó el sentido de su poesía hacia otro lado: la pregunta por la función y el efecto de lo poético en lo real (distinto de la realidad poética) abrió su poesía hacia un vínculo con lo experiencial, que si bien se desarrolla por fuera del poema, mantiene con este una conexión metafísica que se plasma en el texto como una tensión entre cercanía y lejanía, que surge del contacto entre lo banal y lo poético.

En Pizarnik, la búsqueda de exactitud responde a la intención de enmendar la falla entre palabras y cosas⁸, y así construir un refugio seguro (Lasarte; Mallol), hacer

7. “La tarea esencial de un poeta no es otra que aquella por la cual deviene un hombre: la comprensión cada vez más íntima de la realidad en que se mueve ... Descubre un día que él, como ser que se mueve, es —continuamente— una conducta, un hilo de conducta entre otros hombres que también se mueven” (Aguirre, “Presencia de la realidad...” s.p.).

8. En sus últimos textos Pizarnik trata esta falla que la angustia y tormenta, pero no hace referencia a la obra de Foucault, *Las palabras y las cosas*. Aunque su estadía en París, de 1960 a 1964, es previa a la publicación del texto, es posible que lo conociera.

de la poesía un ámbito para protegerse de la intemperie infinita que separa al sujeto del objeto, algo que coincidía con el propósito invencionista de producir poemas-objeto no representativos, que fueran realidades en sí mismos y que incidieran lo real por pura irrupción de lo desconocido: “En mi caso las palabras son cosas y las cosas son palabras. Como no tengo cosas, mejor dicho, me es imposible otorgarles realidad, las nombro y creo en su nombre (el nombre siempre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma; es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de una especie de materialismo dentro del sueño” (Bordelois 220; resaltado en el original). Adscribir a la materialidad del lenguaje es una cuestión de fe (creer en el nombre vs. creer que el lenguaje no puede expresar la realidad) y por lo tanto la palabra es liberada de toda relación previa como proponía Bayley. Una vez constatada la imposibilidad de corregir la falla del lenguaje corriente, la poeta construye un lenguaje-refugio paralelo de palabras independizadas de su vínculo con lo real. El objetivo de escribir poemas-objetos responde a la misma intención de conformar las piezas de ese lenguaje independiente, una realidad poética semejante pero a la vez separada de la realidad objetiva para el invencionismo.

En su lectura, Aira reconoce que “asumir el mandato de la calidad fue en A.P. un gesto inaugural” (36), que se oponía al proyecto surrealista donde la enrola como una suerte de surrealista a contrapelo. A decir verdad, la pureza era el objetivo de todo arte de vanguardia; la diferencia radicaba en los medios para alcanzarla: por vías irracionales (dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc.) o racionales (constructivismo, suprematismo, concretismo, etc.). En esta segunda línea, el invencionismo planteaba la necesidad de planificar la experimentación y, aunque sus resultados en poesía fueron similares al surrealismo, se diferenciaban porque negaban el automatismo y proponían la intervención del yo crítico en la producción de imágenes dislocadas. Acaso sea por esto posible pensar el invencionismo todo como un surrealismo a contrapelo.

Pizarnik se compromete con ese yo crítico en el momento de elevar su voz poética por primera vez. La calidad, la exactitud y la pureza que Aira intercambia como sinónimos, son tres intensidades de esa racionalidad que regula la operación retórica con la que construye su poesía, como un refugio del infinito del lenguaje y de la cual la combinatoria de palabras (Aira) es una parte fundamental. De acuerdo con este autor, Pizarnik recorta un universo limitadísimo de términos y temas elevados que ya estaban presentes en los poetas de la generación del cuarenta (pájaro, plumas, jaula; niña, pequeña, loba; presencia, ausencia, soledad, sombra; cenizas, círculo; etc.), cuya combinatoria puede controlar y que en lugar de buscar el azar, persigue la exactitud. En este recurso radicaría para él toda su fuerza creadora que, sin embargo, estaba condenada al agotamiento a

causa del carácter acotado del conjunto. Pero esa combinatoria planificada, con el objetivo de dislocar intencionalmente el sentido de las palabras, era el procedimiento propio del invencionismo para romper completamente con la lógica semántica del lenguaje. La racionalidad, entonces, estaba al servicio del efecto irracional.

Pizarnik entiende el planteo invencionista a su modo: la racionalidad es aplicada para otorgar a las palabras otros sentidos y para crear nuevas realidades, otro principio enunciado en la vanguardia vernácula. La palabra exacta es en realidad una combinación exacta, es decir, la palabra que junto con otra produce un contexto lingüístico específico y un sentido propio, autorreflexivo. Pensarlo de este modo permite admitir las dos escrituras de Pizarnik —aquella que busca la pureza en la expresión rigurosa y la que desarrolla posteriormente en sus textos en prosa, que trabaja con el lenguaje abyecto, bajo y procaz—, como dos manifestaciones de una misma concepción poética, que procura encontrar la combinación equilibrada entre sentido y sonido para producir una resonancia específica. La palabra precisa no implica ni el término más elevado ni el que más se ajusta a un referente determinado, sino aquel que coordinado con otros produce la significación proyectada.

Lo que busca de forma racional por medio de la combinación, entonces, es una actualización del sentido de la palabra que se da únicamente en relaciones lingüísticas nuevas (los ejemplos son innumerables: “ángeles como cuchillos”; “golpean con soles”; “bosque musical”, etc.). Se trata de palabras confinadas de la exterioridad, encerradas, que adquieren sentido en las series combinatorias. Al desasir un término de su contexto corriente y colocarlo en otro anula su efecto conmemorativo, su memoria: la palabra ya no es un presente que convoca un pasado, sino un presente que solo remite a sí mismo o a los sentidos desplegados al interior del poema, en el instante de significar. Nuevamente, Aira atribuye este rasgo a su filiación surrealista, de la que tampoco escapan los invencionistas: “Cuando los surrealistas se ciñen al procedimiento original ..., sostienen un presente absoluto de lectura, que se niega a las recomposiciones psíquicas convencionales. Al proseguir la lectura se sigue en un presente de invención, de escritura, que en cierto modo anula lo anterior y recomienza en cada frase” (19). En rigor, la pasión por el presente es un rasgo de todas las vanguardias en su doble intento de alcanzar la pureza y a la vez admitir las condiciones históricas de producción de su propio tiempo (Badiou 172).

Urondo también buscaba la palabra justa, pero su noción de exactitud está en las antípodas de la de Pizarnik. Uno de sus poemas más citados dice: “Empuñé un arma porque busco la palabra justa”. La justeza y la justicia, ambas reunidas en esta expresión, se alcanzan en la experiencia de compromiso con los otros. La diferencia entre ambos poetas radica en justificar la poesía a través de la vida o justificar la vida a través de la poesía. El poeta para los invencionistas era un hombre común, no era un elegido ni tenía un talento particular; su única diferencia era para ellos el propósito que lo guía: forjar un

sentido que es significación y dirección, orientación y desempeño, es decir, función. Y deja la vida allí, al forjar una realidad poética donde cabe todo o al vivificar la poesía con retazos de realidad. Podría pensarse que estas dos poéticas, aunque contradictorias entre sí, pertenecen de forma diferente a los planteamientos que el invencionismo concebía en conjunto.

¿Pero por qué y para qué buscarle un sentido y una función a la poesía? ¿No era suficiente con la función conmovedora del lenguaje (Nancy, *A la escucha*)? La vanguardia, además de perseguir el objetivo utópico de religar el arte con la praxis vital, es un momento de inflexión en el devenir artístico en el que, como todo comienzo, se plantea una pregunta para la cual la tradición no tiene respuesta (Lyotard). Efectivamente, el arte vanguardista ha surgido en momentos de cesura histórica o en lo que Jauss llama “umbral de época” (70), el momento de cambio en que se confrontan socialmente expectativa y experiencia, en el que la experiencia estética es el signo que determina la transformación: “Si creemos al historicismo riguroso cuando mantiene que lo nuevo *in eventum* acostumbra a sustraerse a la experiencia consciente y que sólo *ex eventu*, retrospectivamente, es reconocido como el límite entre lo que ‘ya no es’ y lo que ‘aún no es’, ¿no le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo ..., ese cambio de horizonte todavía imperceptible? (Jauss 71).

La inflexión que evidencia la vanguardia sustancia lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas; en ese paréntesis despliega su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conforma su *estética de umbral*. Tanto la poética de Pizarnik como la de Urondo se han originado en ese estado de inflexión del arte que supone la vanguardia. Es decir, tal era el paradigma recién instalado y por eso era preciso sostenerlo. La pregunta por la función y el sentido entonces se hacía ineludible, porque se trataba de la autorización de la voz que permitía la supervivencia de la poesía.

POÉTICA DE LA MUERTE, POÉTICA DE LA SUPERVIVENCIA

Entonces, ¿es posible pensar otro sentido de la presencia persistente de la vida y la muerte en la obra temprana de estos poetas, cuando el desenlace vital parece estar tan lejos? Ciertamente, la mención de esta temática no remite a la prefiguración del final. Prueba de esto es que la primera muerte que se constata en los textos de Pizarnik, que se encuentra en el poema que inaugura la obra publicada en 1956, no involucra al yo poético o a alguna figura que pueda homologarse a él, sino a la profecía poética, en una época en que el emblema del poeta-profeta romántico había perdido crédito:

Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
 la hoja
 la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como navegante en el horror de la civilización
que purifica la caída de la noche
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía. (Pizarnik, “Salvación” 19)

La muerte que descubre la muchacha, disociación del yo poético, es la del “pájaro profeta”, es decir, la expiración de la función profética del poeta. Desde “La balada del viejo marinero” de Coledrige, el albatros ha sido la metáfora del poeta que ve por encima de los hombres y que vuela como la imaginación para alcanzar un saber visionario. Baudelaire vaticinó tempranamente su fin como ser iluminado en el poema titulado con el nombre del ave, que simboliza al poeta maldito, caído entre los hombres, que ya no ve por encima sino entre y a través de ellos. Lo que expresa aquí Pizarnik no es ya una caída, sino el fin mismo del poeta como profeta y esa constatación implica una castración, porque el poeta ya no puede ver ni más allá (como en el poema de Coledrige) ni más acá (como en el de Baudelaire), y por lo tanto debe replantearse los alcances de su función.

Además, el poeta que ahora encuentra al pájaro muerto y está encargado de la acción es una simple muchacha, lo cual implica un paso más hacia la profanación de la poesía, es decir, hacia el objetivo vanguardista de quitarle sus atributos sagrados y trascendentes, someter el fuego y rebajarla para colocarla en el plano de lo cotidiano e incluso banal, la fuente del tormento, el horror de la civilización. Esta era la lección de Baudelaire, pero sin duda era la transformación que efectivamente habían realizado las vanguardias —recuérdese la noción de Benjamin de “iluminación profana” en relación al surrealismo—: si en algo consistía religar la praxis artística con la praxis vital (Bürger), era en eso de incorporar elementos corrientes, pero también de modificar el lugar del poeta y su función, cuyo papel elevado por sobre el conjunto de la sociedad constituido desde el romanticismo se resistía a caer.

Definitivamente, no era tan súbito como derribar un ave, sino que era un largo proceso de desacralización y toma de conciencia. Aunque el martinfierrismo había hecho algunos esfuerzos hacia esa dirección, su propósito de legitimación no había hecho más que reforzar el papel de autoridad del escritor. Además, los poetas de las generaciones posteriores, fundamentalmente de la generación del cuarenta, así como el ideal de poeta fomentado a través de la revista *Sur*, reaccionaron al modelo vanguardista restaurando cierta noción del poeta-profeta romántico (Del Gizzo, “El fin de la elocuencia”), *poesía buenos aires*, en cambio, contribuyó a ese proceso de desacralización en la poesía local, al mismo tiempo que los poetas del mismo grupo lo transitaban. En 1954, Bayley publicaba: “... ha surgido un espíritu cuyo timbre es común: el poeta habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida. Acaso, quepa exigirle el permanecer despierto en su aventura, para no ocultarse los riesgos a que está expuesto constantemente y a los que sucumbe con tanta frecuencia” (Bayley, “Riesgo” 14).

En el primer Urondo también aparece el albatros, donde es igualmente símbolo de la profecía y el buen augurio poéticos, pero esta vez es un elemento frío y distante que se demora:

la amada espera
 con los ojos puestos en el mar
 está escondida en alguna gruta de la costa
 tal vez no sea yo quien deba llegar
 sino el frío albatros
 busco el sitio
 “amada” llamo y mis voces van a parar
 con las resacas de la playa
 con la espuma que fue
 parten algunos barcos
 ellos transportan mi esperanza
 sin dar a conocer el rumbo
 sin asegurar el regreso. (“Espera”, *Historia antigua* 10)

Junto con la ausencia profética del albatros como signo de la poesía, todos los elementos románticos están desplazados: la amada, otra figura excelsa, espera frente al mar, pero escondida en una gruta como un eremita, y cuando el poeta la invoca su voz se pierde en el devenir repetitivo de las olas y “la espuma que fue”, es decir, la efervescencia de la pompa poética perdida. Para completar la atmósfera de incertidumbre, donde ninguno de los mojoneros de la poesía tradicional parece poder ser invocados, la esperanza abandona al poeta y no promete volver. Entonces, que la poesía ya no sea sagrada, que no profetice, que el poeta sea un hombre como todos y que lo poético se mezcle con lo cotidiano tiene aquí consecuencias forzosas: la inquietud y el desasosiego de saber que ninguna trascendencia es posible.

Entonces, si la poesía ya no tiene esa función profética y sagrada, ¿hacia dónde dirigir el sentido del poema? ¿Para qué la poesía? ¿Cuál es su función y con ella, del poeta? Las cosas en Pizarnik son como son (la carne, la hoja, la piedra) y no hay lenguaje poético que las estetice ni que las aisle del tormento de la realidad⁹. Roto de este modo el muro estético protector de la poesía, el yo poético puede mezclarse, disfrazarse de infinito y salvarse de la ruina. Pero sin muro ya no hay otro lado, entonces, ¿para qué el poeta si no hay hacia dónde dirigir el poema? En Urondo, esa constatación se da en que no hay otro lado, ni muro ni amada ni albatros, y que nunca los hubo. Estas obras se inician en esta conciencia. Pizarnik responde construyendo otro lado, una territorialidad propia y única, un refugio frente a la desolación del poeta (Lasarte). Urondo, en cambio, se debatirá entre la poesía y la vida, y será esta última la que triunfe (García Helder; Bonano).

Pero en las primeras producciones Pizarnik se posiciona sobre el borde mismo, sobre el muro de la poesía que no es otro que la muerte, el borde del abismo de la nada. En efecto, la muerte aquí no está vinculada al cuerpo, como lo estará posteriormente en textos como *La condesa sangrienta*, sino que esa atmósfera lúgubre, de cenizas y pájaros estáticos, es el mundo ya sin vida de la poesía romántica: danzas inmóviles, infancia detenida, ausencia de tiempo; la poeta, ya no profeta sino simple muchacha, debe hacer trizas el muro que la separa de lo cotidiano, el punto de contacto con el infinito, aunque esa misión la deje a la intemperie, como en este poema de 1958:

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios

Qué haré con el miedo
Qué haré con el miedo (Pizarnik, "El despertar 52-54)

El tono íntimo y orante expresa el temor por atravesar el muro de contención (la jaula), de una función poética que ya no está (el pájaro voló), del fin de la infancia ("la última inocencia estalló") y de la asunción de la juventud que habla hacia el vacío que no está vacío, sino que está poblado de palabras ahorcadas, condenadas a gritar hacia la nada. Es la impotencia del

9. Recuérdese uno de sus últimos poemas: "no / las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré? / en esta noche / en este mundo / extraordinario silencio el de esta noche / lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con el espíritu es que no se ve / ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?" (Pizarnik 239-241)

que está empezando a hablar, que no encuentra cometido para sus palabras y que teme frente a la inconmensurabilidad del universo lingüístico; y es también el vacío que tiene que atravesar —mucho más temible que la jaula— para convertirse en poeta. Es la misma incertidumbre que en el poema de Urondo, donde la función poética (la amada, el mar, la esperanza, etc.) se escabulle y su voz no sirve para invocar, pero lo que en esa poesía se percibe con cierta indiferencia y resignación, en esta última, la inquietud se transforma en terror.

Es que la poesía de Urondo muere de vida. No son ya los elementos románticos ni modernistas expuestos como cosas inertes, sino la propia vitalidad de lo cotidiano aquello que, por su propio carácter vital, alude a la muerte a través de la recursividad de la vida:

es tarde para la luz
y las nieblas
temprano para morir
no ha volado todavía
la escarcha hacia el sol
—la blanca novia
la blanca garza
el humo blanco y extenso
que vuela hacia el sol
danza de los pajonales
temor de los mimbres—
tarde o temprano
empezará todo
al calor de la música
y otra vez el sol
más viejo y más grande. (“16”, *Breves* 20)

este tiempo
sin estaciones
sin textura para el amor

este tiempo
de escombros
y de promesas
este tiempo
y el triste desamparo
de tus palabras. (“17”, *Breves* 21)

En su ejemplar de *Breves* (1959) Pizarnik remarcó con bolígrafo rojo el poema “17”. Es posible que en su lectura como quien está a la escucha resonara la desolación que expresa el poema, a diferencia del anterior, donde queda esperanza (“tarde o temprano / empezará todo”). En el “17” hay una monotonía que lo achata todo y lo iguala, y esa invariabilidad genera desamparo. Sin embargo, en el poema “16” hay también una resignación a la circularidad del tiempo y a la etapa intermedia (“es tarde para la luz / y las nieblas”), remarcada por el “tarde o temprano” y el “otra vez”. Pizarnik no lee tampoco allí el hastío también desolador —de provincia, podría decirse— dado por la recursividad de esos mismos elementos que rebosan de una vitalidad excesiva. Si en *Breves* la muerte queda sugerida en la recursividad de la vida y en la mixtura del yo poético con lo vivo (“sepúltame con el viento // con el aire humedecido / por una mano”, “3”, en *Breves* 7), en *Historia antigua*, se congelan y recortan por sobre la superficie los elementos banales de lo cotidiano. Así, los poemas enmarcan lo real no como en una fotografía costumbrista, sino en un *collage* donde se borrona el fondo y ciertos rasgos se destacan por encima de la escena:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud de niños ha clamado por la vuelta de Kreon y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas. Ha nacido la gorda literatura.

Afuera el viento agita árboles y altas caderas. Son los arcos del amor, la leyenda, los mitos, la danza; el aire y la tierra de los hombres.

La italiana sonrío suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia.

La habitación se ha llenado de olores concretos.

Es la vida que nace, se alimenta, falla y muere sola,

sin ayuda de nadie. (“Romana puttana”, *Historia antigua* 18)¹⁰

La banalidad del cuadro sexual en el interior se recorta sobre el escenario de la realidad amalgamada afuera: es la reciente configuración de la multitud que clama por su gobernante, es decir, Perón.¹¹ Es esa literatura de multitudes, nueva y rústica, la que Urondo encuentra pegada a lo real que acontece allí, el mismo espacio donde el viento

10. Aunque se trata de un poema en prosa que recuerda al versículo whitmaniano, se ha respetado la distribución del original que ocupa todo el ancho de la hoja del libro, para no alterar la repartición de líneas en cada estrofa.

11. No solo la analogía fonética indica la asociación entre Kreon y Perón, sino la publicación de este poema en libro, que incluye algunas modificaciones. Allí, la multitud ya no es infantil y clama por “el regreso del caudillo”; y la gorda literatura nace para el yo poético (“ha nacido en mí la gorda literatura”), lo cual indica un momento de revelación propia y no una transformación del discurso poético, como ocurre en la versión que se incluye en *poesía buenos aires*. Sin embargo, creo prematuro afirmar que se trata de un ingreso de

no sólo agita bucólicos árboles, sino también sensuales caderas; los mitos se mezclan con el aire y la tierra, y la realidad entra en la habitación con la sonrisa y la violencia de la prostituta, que pertenece a la masa. Entonces, el espacio interior se inunda de los “olores concretos” del cuerpo erótico, pero también de la muchedumbre. Esa mixtura rebaja la poesía, que es ahora gorda y rústica literatura: en lugar de envilecer sus otrora elementos sagrados, se elevan los elementos banales de lo cotidiano (García Helder) e ingresa lo real al poema. Por procedimientos diferentes a los de Pizarnik, aquí también se profana la poesía: en lugar de envilecer sus otrora elementos sagrados, se elevan los más banales de lo cotidiano. En ambos, las cosas son como son, pero la realidad no es un tormento para Urondo y su terreno no es un universo contranatura, sino el hastío del perpetuo estar ahí. O mejor, es su perpetuidad la que constituye el tormento.

SOBREVIVIR AL INFINITO

Foucault afirma que “la muerte es sin dudas el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro)” (8). Su límite, porque el lenguaje se reproduce hacia el infinito en un intento por distanciarse de la muerte: se habla para no morir y a la vez el habla es la constatación de la vida. Su centro, porque al volverse sobre sí mismo y enfocarse sobre su esencia, “el lenguaje se refleja sobre la línea de la muerte: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esta muerte que va a detenerlo, no tiene más que un poder: el de hacer nacer en sí mismo su propia imagen en un juego de espejos sin límite” (7). Límite y centro son así las dos caras de la misma moneda, de su reproducción al infinito: “... uno de los grandes acontecimientos ontológicos de lenguaje: su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución a partir de allí de un espacio virtual donde la palabra encuentra el recurso indefinido de su propia imagen y donde le es posible representarse al infinito, ya hacia atrás de sí mismo, o ya, incluso, más allá de sí mismo” (Foucault 8).

La palabra poética de Urondo y Pizarnik se reproduce al infinito ante la falta de función que produjo su desacralización vanguardista. La vida y la muerte son, más que tópicos prefiguradores de sus desenlaces biográficos, la manera que tiene la poesía de dirigirse hacia su supervivencia, dado que es una rotunda manifestación de potestad sobre la vida: se habla porque se está vivo, el lenguaje comprueba la instancia vital. Esa supervivencia en el infinito del lenguaje crea una deuda, porque todo comienzo implica

la política a la poesía, como afirma Porrúa, dado que la mirada del yo poético se encuentra todavía distanciada de la multitud (“y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas”) y es la concreción de lo real que lo alcanza, más que su interés por mezclarse, algo que puede constatarse en el resto de su producción poética de la época, donde la política está ausente todavía. Incluso los testimonios indican que la conversión política de Urondo se dio unos años después (Marta Aguirre, en entrevista personal).

una deuda con el acontecimiento del no ser, dado que altera radicalmente el curso que empuja a las cosas a repetir lo mismo (Lyotard)¹².

Cuando la deuda de la existencia se resuelve por el camino de la poesía, el poeta moderno toma la voz por primera vez, inmediatamente la deuda se duplica: justifica su existencia mediante la praxis poética, pero le resulta imposible determinar la necesidad o la función de esa praxis, cuando la función profética se ha acabado y la función política se descarta de plano o todavía no se ha asumido¹³. El poeta entonces está en deuda siempre con el no ser por haber alterado el curso original de las cosas, por desafiar permanentemente “la ley del retorno de lo mismo” (Lyotard 72) del lenguaje, repitiéndose en el espejo hacia el infinito. Pizarnik y Urondo sobreviven a la deuda de comienzo y al infinito del lenguaje en su lucha de permanecer en el borde donde la poesía se pliega a la vida en esa función de remisión del ser que se activa al filo de lo poético.

12. Lyotard recuerda que Freud en *Más allá del principio del placer* sostiene que entre vida y muerte hay una diferencia de ritmo: la muerte apremia, la vida frena. Es en esa tensión de lo que en términos de Lyotard se denomina “sobreviviente”: entre el no ser previo al nacimiento y posterior a la muerte, y el ser que contrae una deuda justamente con el no ser, únicamente por estar siendo, por haber nacido y por alterar de ese modo el estado de cosas anterior al ser.

13. Pizarnik renegaba obstinadamente de las cuestiones políticas e incluso se oponía a la idea sartreana de compromiso, por considerar que la literatura, y particularmente la poesía, no debían someterse a nada: “Al diablo las ideologías. No estoy dispuesta a morirme de hambre en homenaje a los intelectuales de izquierda”, le manifestaba en una carta a León Ostrov. Ivonne Bordelois, crítica, amiga personal de la poeta y editora de su correspondencia, adscribe ese rechazo al compromiso político a la historia de su familia judía en Polonia, que había sido diezmada sucesivamente por nazis y comunistas (Bordelois 53-54). Urondo adopta su compromiso político con posterioridad, avanzada la década de 1969 (Bonano).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Raúl Gustavo, comp. *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna, 1979. Impreso.
- . "Presencia de la realidad de la poesía". *poesía buenos aires* 9 (1952): s.p. Impreso.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. Impreso.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2005. Impreso.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.
- Bayley, Edgar. "En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación". *Primera reunión de arte contemporáneo*. Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral - Instituto Social, 1957. Impreso.
- . "Invencionismo". *poesía buenos aires* 1 (1950): s.p. Impreso.
- . "Realidad interna y función de la poesía". *poesía buenos aires* 6-7 (1952): s.p. Impreso.
- . "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo". *poesía buenos aires* 16-17 (1954): s.p. Impreso.
- Benjamin, Walter. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.
- Bonano, Mariana. "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor". *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (iiela)* IV.5 (2007): 115-135. Impreso.
- Bordelois, Ivonne, comp. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Impreso.
- Calbi, Mariano. "Prolongaciones de la vanguardia". Noé Jitrik, dir. y Susana Cella, comp. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- Carvallo, Guglielmo y Roger Chartier, dirs. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Trad. María Barberán, María Pepa Palomero, Fernando Borrajo y Cristina García Ohlrich. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "20 de noviembre 1923 - Postulados de la lingüística". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2000. Impreso.

- Del Gizzo, Luciana. "El fin de la elocuencia". *Cuadernos Americanos: Nueva Época* 2.140 (2012): 187-220. Impreso.
- . "La fracción poética. Acerca del grupo poesía buenos aires y sus vínculos culturales". *Actas del IV Congreso Internacional Celebis de Literatura*. Mar del Plata: Celehis-unmdp, 2011. Impreso.
- Freidemberg, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Noé Jitrik, dir. y Susana Cella, comp. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- García, María Amalia. *El arte abstracto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- García Helder, Daniel. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". Noé Jitrik, dir. y Susana Cella, comp. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- Gerbaudo, Analía y Adriana Falchini, eds. *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2009. Impreso.
- Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". *Revista Iberoamericana* XLIX.125 (1983): 867-877. Impreso.
- Lytard, Jean-François. "Sobreviviente". *Lecturas de infancia*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.
- Mallol, Anahí. "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik". *Orbis Tertius* I. 2-3 (1996). Web. 23 de mayo de 2014. < <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n02-03a08/4266> >.
- Moia, Marta y Alejandra Pizarnik. "Entrevista a Alejandra Pizarnik". *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1972. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- . *Corpus*. Ed. bilingüe. Nueva York: Fordham University Press, 2008. Impreso.
- Piña, Cristina. "Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura". *Autobiografía y escritura*. Juan Orbe, comp. Buenos Aires: Corregidor, 1994. Impreso.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. Impreso.
- Urondo, Francisco. *Breves*. Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1959. Impreso.
- . *Historia antigua*. Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956. Impreso.
- . *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 2009. Impreso.