

## BÚSQUEDA, FRUSTRACIÓN Y ENCUENTRO: POESÍA Y TRASCENDENCIA EN OLGA OROZCO, AMELIA BIAGIONI Y ALEJANDRA PIZARNIK

Cristina Piña\*

**Resumen:** En el presente trabajo, se analiza la forma que adopta la búsqueda de la trascendencia en la poesía de Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik. Se las seleccionó por considerar sus trayectorias especialmente significativas a causa de la heterodoxia de sus relaciones con lo trascendente y por la resolución contradictoria de sus búsquedas respectivas: la tristeza y la duda que acompañan a Orozco hasta el final en su apasionada búsqueda por entrar en contacto con la divinidad; el desgarramiento y el dolor extremo de Pizarnik ante el fracaso de su concepción ontologizante de la poesía, y el regocijo afirmativo final de Biagioni, más allá de lo accidentado de su trayectoria y de su ruptura con el pensamiento dualista.

**Palabras Clave:** Trascendencia; Dimensión Religiosa; Heterodoxia; Inmanencia; Ontologización.

**Abstract:** *This work analyzes the different ways the quest for transcendence takes in the poetry of Olga Orozco, Amelia Biagioni and Alejandra Pizarnik. The three poets have been chosen because their work is considered especially important, due both to their unorthodox relationships with transcendence and to the contradictory results of their quests. Orozco is besieged by sadness and doubt during all her passionate quest for getting in touch with God; atheist Pizarnik fails when trying to make poetry a substitute for religion and is overwhelmed by deep pain and distress; Biagioni, in spite of the treacherous path she follows, feels finally rejoiced when meeting transcendence beyond dualist thought.*

**Keywords:** *Transcendence; Religion; Heterodoxy; Immanence; Ontology.*

---

\* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Profesora titular de Teoría Crítica Literaria e Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Mar del Plata hasta mayo de 2018. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com.

Fecha de recepción: 17-11-17. Fecha de aceptación: 15-04-18.

*Gramma*, XXIX, 60 (2018), pp. 103-125.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

### 1. *EX NIHILO NIHI*

A pesar de que no hay consenso al respecto, personalmente pienso que nuestra poesía, al menos en el siglo XX, demuestra un singular interés en la dimensión trascendente, lo cual, por cierto, no tiene que ver exclusivamente con lo religioso, sino que apunta, en muchos casos, a la conversión de la poesía en una dimensión ontológica que sustituye a la religiosa<sup>1</sup>.

En esto, la poesía argentina no fue ajena a los procesos de transformación por los cuales pasó la europea de los siglos XIX y XX. En cuanto al siglo XIX, es preciso partir del Romanticismo alemán, con las figuras de Hölderlin y Novalis, para culminar en los tres grandes poetas franceses de la segunda mitad del siglo —Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé—, quienes, yendo más allá de los movimientos predominantes en el momento —parnasianismo y simbolismo—, a la vez que rompen con la dimensión religiosa, erigen a la poesía en instancia ontológica de realización, sustituyendo el absoluto religioso por el poético. Porque, si para Hölderlin “la poesía es fundación del ser por la palabra” (Heidegger, 2000, p. 30), al par que para Novalis, y, superando a la filosofía, es ordenamiento y acceso al universo orgánicamente articulado como “bosque de símbolos” (Terzaga, 1965, pp. 20-21), asociándose al sueño, el alma y el inconsciente, esos mitos del Romanticismo alemán que con tanta perspicacia y belleza delimita Albert Béguin, sus concepciones están apoyadas en una visión básicamente religiosa, si bien pietista y no ortodoxa (Terzaga, 1965, p. 32).

En cambio, cuando entramos en el ámbito francés, vamos pasando sucesivamente de la quiebra con el cristianismo y la rebelión contra él que tantos críticos han identificado en Baudelaire, al ascetismo invertido y pagano del Rimbaud vidente, que al proponerse crear una nueva lengua poética, se dispone a robar “no sólo el fuego del cielo, sino el del infierno”, como dice lúcidamente Michel Butor (1991, p. 81). Por fin, el ateísmo de Mallarmé, con su concepción ontológica de la poesía como única instancia capaz de nombrar el Ser, a partir de la musicalidad. En efecto, el poeta puede resolver la relación arbitraria entre significado y significantes<sup>2</sup>, no ya por medio de una —imposible— nominación del “ser” de las cosas, sino de su “sugerencia” a partir del tratamiento musical del verso alejandrino —entendido como un teclado donde se suceden las doce notas de la escala cromática— lo que se lograría, por medio de afin-

---

1. Un trabajo excelente e ineludible sobre esta cuestión es la tesis doctoral de María Gabriela Milone *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (2014), publicada por la Universidad Nacional de Córdoba, de la que tuve el placer de ser jurado.

2. Es imposible no señalar la extrema lucidez del poeta respecto de la naturaleza del lenguaje, ya que antecede en muchos años la fundamental conceptualización del signo lingüístico que realiza Ferdinand de Saussure. Y eso sin otra formación lingüística que su constante reflexión sobre el lenguaje, en la que sin duda tuvo mucho que ver su práctica como profesor de lengua inglesa.

dades sonoras (Bonnetoy, 2002, pp. 9-34). También, como acertadamente lo señaló Derrida, por la extrema pluralización semántica a partir del juego con el significante, que lleva a su crisis la función representativa del lenguaje (Derrida, 1989, pp. 3-35).

A esta transformación y apartamiento de lo religioso que caracteriza a buena parte de la poesía europea del siglo XIX y comienzos del XX, debemos agregar el repudio de dicha dimensión que desde la filosofía realiza Martin Heidegger, al plantear que la “ontoteología” occidental nunca ha contestado verdaderamente la pregunta por el Ser, limitándose a responder que se trata del Ente Supremo (Dios). Aquí, más allá de sus diferencias conceptuales, no es posible dejar de asociar esta denominación y forma de ver la relación entre filosofía y religión con el “monótonoteísmo” de Nietzsche, autor cuidadosamente leído por Heidegger, más allá de que se comparta o no su interpretación de la “filosofía del martillo” del pensador de Naumburgo (Cragolini, 2007, p. 25).

Pero cuando pasamos al siglo XX y los movimientos vanguardistas que caracterizan su primer tercio —en poesía, desde el manifiesto del futurismo de Tommaso Marinetti de 1908 hasta la finalización europea del surrealismo que convencionalmente se fija en 1935<sup>3</sup>—, advertimos que el único de ellos que significa un auténtico cambio en cuanto a la consideración de la trascendencia es el surrealismo, con su vuelta a aquella por vía de la concepción mágica y espiritualista del arte de Bretón<sup>4</sup>, pero también a través de la articulación entre Romanticismo alemán y surrealismo que realizan los planteos teóricos tanto de Albert Béguin (1996) como de Marcel Raymond, según lo explicaré más adelante.

Por fin, antes de entrar en las tres autoras de las que me ocuparé en este artículo, quiero señalar el porqué de mi elección. Las considero especialmente significativas por la heterodoxia de sus relaciones con lo trascendente y por la resolución contradictoria de sus respectivas búsquedas: la tristeza y la duda conmovedoras que acompañan a Orozco hasta el final en su búsqueda apasionada por entrar en contacto con la divinidad; el desgarramiento y el dolor extremo de Pizarnik ante el fracaso de su concepción ontologizante de la poesía, y el regocijo afirmativo final de Biagioni, más allá de lo accidentado de su trayectoria. Asimismo, por las inversiones que se registran en los pasos que van dando esas trayectorias. Así, la búsqueda de Dios por vías heterodoxas y en ocasiones peligrosas que realiza Olga Orozco, tras retornar a una articulación más

---

3. Dejo de lado la recuperación del expresionismo alemán y la tardía pervivencia del dadaísmo tras la caída de Hitler, cuyo sangriento régimen los aplastó por considerar a sus autores ejemplo del “arte degenerado” del que se propuso “salvar” al pueblo alemán. También, hasta qué punto es relativa la fecha de finalización del surrealismo, cuando tomamos en cuenta la larga supervivencia del movimiento en América Latina, en gran medida impulsado por Octavio Paz.

4. Para este aspecto, es especialmente importante el libro de Pascaline Mourier-Casile *Nadja d'Andre Breton* (1994).

ortodoxa entre práctica poética y divinidad, termina en una sensación de aparente fracaso y desolación. En el caso de Biagioni, a pesar de producirse una quiebra radical en su concepción religiosa a partir de su tercer libro, su trayectoria poética la conduce a un encuentro casi místico con la divinidad, pero desde una excepcional perspectiva inmanentista, desjerarquizada y de afirmación de la vida más allá de cualquier dualismo. Por fin, Pizarnik —a quien podríamos llamar “una judía sin dios”, parafraseando la expresión con la que Peter Gay nombra a Sigmund Freud—, que parte de una singular confianza en lo literario como instancia de realización ontológica, va viendo cómo se desmorona esa certidumbre juvenil, hasta llegar a la certeza de su fracaso en el camino recorrido durante toda su breve e intensa vida.

## 2. ENTRE LA ILUMINACIÓN Y LA ANGUSTIA: LA RELIGIOSIDAD EN LA POESÍA DE OLGA OROZCO

*¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!*

OLGA OROZCO

Enfrentarnos con la poesía de Olga Orozco implica advertir la confluencia de las dos tradiciones destacadas: el Romanticismo alemán y el surrealismo, que para algunos puede parecer contradictoria, pero que, en el caso de la poeta, tiene sólidas bases teóricas. En efecto, en la década de 1950 y entre los intelectuales y creadores argentinos, cumple un papel capital la interpretación de Albert Béguin de la poesía romántica alemana, a la cual enlaza con la del surrealismo a través de la mediación de la poesía de Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, como bien lo ha señalado Gustavo Zonana (2007, p. 405).

Asimismo, cabría recordar que Marcel Raymond —también muy leído por los poetas argentinos de la época— realiza una similar asociación en *De Baudelaire al surrealismo*, donde, sin embargo, destaca cómo, al primer ímpetu espiritualista del movimiento surrealista, siguió una voluntad de racionalización y de orientación hacia el materialismo y el comunismo (1960, p. 253).

Por lo tanto, si consideramos la incidencia de Béguin destacada por Zonana, queda claro que Orozco concibe el acto poético como reanudamiento con el absoluto, por lo cual resulta menos contradictoria la doble inscripción de su poesía, a la cual es preciso sumar elementos provenientes de la cosmovisión gnóstica y de diversas prácticas ocultistas, según lo ha señalado con tanta precisión Melanie Nicholson en su imprescindible tesis doctoral sobre el mal, la locura y el ocultismo en la literatura argentina (Nicholson, 2002 p. 74), así como en el artículo publicado con antelación, donde resume lo esencial de su tesis (Nicholson, 1998). Esta vuelta hacia el ocultismo la acer-

caría —más allá de las diferencias que los separan— a esa figura problemática dentro del surrealismo que es Antonin Artaud, con quien comparte, asimismo, la voluntad de crear mitos, tal como la autora argentina lo hará en *Las muertas* (1952).

Por fin, también cabe destacar que, a diferencia de lo que ocurre con la línea de poetas franceses que van desfondando la dimensión religiosa presente en el Romanticismo alemán, en Orozco se hará cada vez más manifiesta una religiosidad que irá evolucionando desde la visión básicamente panteísta que predomina en su primer libro *Desde lejos* (1946) a otra marcada por los símbolos propios de la Gnosis y las prácticas ocultistas —sobre todo en su tercer poemario, *Los juegos peligrosos* (1962)—, para culminar en una actitud más cercana a un cristianismo impregnado de gnosticismo, en la cual la poesía, a su vez, pasa a asimilarse a la plegaria como medio de contacto con la trascendencia. Sin embargo, tal religiosidad no implica que no incorpore también todos los aportes del surrealismo relativos a la libertad imaginaria, la valoración de lo onírico y la división subjetiva a partir de lo inconsciente, en una confluencia que contribuye a la singular riqueza de su poesía<sup>5</sup>.

Aclarado esto, y desde mi perspectiva, la experiencia a partir de la cual surge la poesía de Orozco es la nostalgia de la unidad primordial perdida a raíz de la caída en la contingencia, lo cual establece su similitud con mitos centrales del gnosticismo cristiano, pero organizados en una concepción intuitiva, personal y poética.

Para la poeta, existe un estadio del ser metafísicamente anterior a lo fenoménico en el cual el alma estaba integrada al absoluto y a Dios, por lo cual no era estrictamente “individuo”, sino que participaba de lo Uno. Dicha unión se quiebra por la caída, que es producto de una culpa no ya del hombre, sino del propio Dios, como sostiene la doctrina gnóstica, en tanto es culpable de su propia imperfección, a raíz de lo cual nos

---

5. En este punto, me parece importante hacer ciertas mínimas puntualizaciones respecto del concepto de surrealismo que manejo. Según ya lo he señalado, las concepciones de este último planteadas por Béguin y Raymond —coincidentes en los aspectos fundamentales— tienden a entenderlo básicamente como una continuación, con ciertas variantes menores, del Romanticismo alemán, al que describen, además, como fuertemente marcado por la presencia de elementos ocultistas en general —es decir, gnósticos, herméticos, etc.—. Por oposición a tal enfoque, están los de Walter Benjamin y Peter Bürger, quienes entienden el surrealismo dentro del contexto de las vanguardias y, en consecuencia, por un lado, afectado en su concepción de la obra de arte por la posibilidad de su reproducibilidad técnica y, por el otro, como un repudio del lugar acordado al arte por el mundo burgués y el mercado artístico, lo que lo acerca a la voluntad de revolución antibuguesa encarnada en el comunismo, basada en presupuestos materialistas.

Creo que ambos extremos caen en una unilateralización de ese rico y complejo fenómeno estético-vital que fue el surrealismo, donde, si bien pueden discernirse elementos espiritualistas y ocultistas, fue mucho más fuerte su orientación hacia el inconsciente freudianamente entendido como cantera de imágenes, de libertad imaginaria y de modelos para su concepción de una “belleza convulsiva”. Asimismo, su notoria voluntad revolucionaria, más que culminar en una alineación política coherente —excepto en casos aislados—, tuvo que ver con el gesto transgresor de “convertir la vida en poema”, entendiéndola marcada por una libertad similar a la que exigían para el poema.

crea para purgarse de ella, como se ve en el relato “Juegos a cara y cruz” de *La oscuridad es otro sol*:

Sí, ¿para qué nos creó? ¿Y por qué nos creó así? Justamente, nos creó para visualizar en imágenes su disconformidad, para perfeccionarse. Y se repartió de tal modo entre nosotros que tal vez ya no esté en ninguna parte, fuera de nosotros; tal vez vuelva a ser él, feliz, cuando cada uno seamos lo que él quería para su unidad. Tal vez consumamos, viviéndola, la parte de mal que lo aquejaba. Tal vez pueda volver entonces a recuperar su unidad, mejorada. Ignoro para qué (Orozco, 1967, p.158).

Dicha caída, que se identifica con el nacimiento, implica asimismo la sujeción de la criatura a las tres formas capitales de la contingencia: *identidad, temporalidad y espacialidad*, que se constituyen en ejes temáticos fundamentales de su poesía, íntimamente relacionados con la angustia que el alma experimenta en tanto guarda memoria del Reino y se ve privado de él.

Esa privación y nostalgia —que a tal punto nos recuerda la *Sehnsucht* romántica— son el motor de la aventura interior plasmada en su poesía, que se presenta como intento de remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en la instancia originaria.

Pero en este estadio de su obra, dicha rebelión ante el mundo fenoménico al que el alma se ha visto arrojada se manifiesta, sobre todo, a través de los diversos *juegos peligrosos* que pueblan su libro homónimo y que abarcan la magia, la astrología, la cartomancia, la asunción del sueño, el inconsciente y la imaginación como instancias más verdaderas que la realidad, incluyendo, por cierto, a la poesía entendida, según señalé, como instancia de religamiento con el absoluto, del cual la encarnación nos ha expulsado.

Es decir que la realidad se experimenta dividida en dos lados entre los que se debate el ser humano, porque el nacimiento-caída consiste en atravesar la puerta de una suerte de muro —custodiado por “el guardián de todo nacimiento”, según lo metaforiza en su poema “El adiós” de *Los juegos peligrosos* (Orozco, 1971, p. 62)— que divide el mundo en dos instancias contradictorias: el costado de la realidad encarnada, que se vive como prisión o exilio, y el costado del misterio, vinculado con lo trascendente y con la muerte, y al que cabría denominar el Reino

Sin embargo, tras este libro y los relatos de *La oscuridad es otro sol* (1967), tales alternativas heterodoxas se dejan de lado, básicamente por su inoperancia y por el riesgo extremo en el que ponen a quien las practica. Así, la cartomancia —a la que le dedica uno de los poemas más estremecedores de *Los juegos peligrosos*—, a pesar de que destruye la incognoscibilidad del futuro y podría hacerlo cambiar, en rigor, no sirve desde

el momento en que no lo logra. Y lo mismo ocurre con la magia —magistralmente convocada en “Para hacer un talismán” (Orozco, 1972, p. 61)— y las prácticas “para ser otra” del poema homónimo, las cuales, si bien logran desfondar las tres maldiciones de la contingencia, lejos de finalizar en la fusión anhelada, acechada y casi forzada, terminan en un escenario a la vez milagroso y angustiante:

Y de pronto, ¿este desgarramiento,  
 esta palpitación en medio de la noche que corta su atadura en la vena más honda de la  
 tierra,  
 este fondo de barca que asciende sobre un lecho de plumaje celeste,  
 este portal aún entre la niebla,  
 este solo recuerdo del porvenir desde el comienzo de los siglos?  
 ¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?  
 (Orozco, 1972, p. 58)

Semejante intento radical y extremo por pegar el salto al absoluto y todos los riesgos que este entraña parece llevar a su punto de agotamiento la experimentación con las prácticas mánticas, las cuales, efectivamente, desaparecen del horizonte poético —y vital<sup>6</sup>—de Orozco.

Lo que, en cambio, no abandona como instancia privilegiada de unión con el absoluto es la práctica poética, a pesar del escepticismo que manifiesta respecto de la capacidad de alcanzar esa función suprema en “Densos velos te cubren, poesía” del libro siguiente, *Mutaciones de la realidad* (Orozco, 1979, pp. 91-92).

Porque aunque la autora, por un lado, concibe la poesía, siguiendo a Hölderlin (2001), como un juego peligroso y una tentativa perversa y malsana en tanto pone al poeta en contacto con territorios inciertos que lo exponen al influjo de tensiones contrastantes (Zonana, 2007, p. 414), por el otro, implica una lucha contra la realidad opresiva que, al igual que la plegaria, entraña elevación espiritual —por contraposición con la magia, que convoca poderes hacia abajo (Zonana, 2007, p. 413)— y un intento por “remontar la noche de la caída hasta alcanzar un estado semejante a aquél del que gozaba cuando era uno con la divinidad...” (Orozco, 1984, p. 63), como dice la propia Orozco en un texto sobre la creación poética.

Sin embargo, esa aguda conciencia del valor de plegaria de la poesía —o del arte en general, como lo revela la dedicatoria de “Rehenes de otro mundo”— es, a la vez,

---

6. Sin pretender introducirme en la vida privada de la poeta, quienes la conocimos sabemos —sea por ella misma, sea por sus amigos más íntimos— que practicó la cartomancia y la astrología hasta cierta altura de su vida y que, a raíz de una experiencia devastadora, las abandonó para siempre. Porque los horóscopos que durante años hizo para el diario *Clarín* tenían que ver con sus conocimientos del tema, pero no comprometían sus excepcionales propiedades visionarias.

percepción de sus riesgos, también extremos. Porque la contracara de dicho poder es su carácter sacrílego en tanto invade el campo vedado de la mística, erigiéndose así en vía de conocimiento total. Su riesgo, entonces, es la locura, el tradicional castigo que los dioses reservan para quienes invaden el camino solo franqueado para el santo. Por su importancia, cabría citarlo entero, pero, por cuestiones de espacio, reproduciré los fragmentos más importantes:

Rehenes de otro mundo

*a Vincent Van Gogh, a Antonin Artaud, a Jacobo Fijman*

Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla,  
una simulación de durmientes que roen el peligro en un hueso de insomnio.  
Prohibido ir más allá.

Sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo.  
Los otros la mordaza, las vendas y el castigo.

[...].

Y ellos se adelantaron de un salto hasta el final  
con sus altas coronas.

Quemaron los telones,  
arrancaron de cuajo los árboles del bosque  
rompieron hasta el fondo las membranas para poder pasar.  
Fue una chispa sagrada en el infierno,  
la ráfaga de un cielo sepultado en la arena,  
la cabeza de un dios que cae dando tumbos entre un rayo y el trueno.

Y después no hubo más.

Nada más que las llamas, el polvo y el estruendo,  
Iguales para siempre, cada vez.

Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,  
esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,  
esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.  
Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.

Pero estaban aquí,  
cayendo,  
desasidos.

(Orozco, 1979, pp. 33-34)

Si *Mutaciones de la realidad* resulta un libro capital, no es solo por la renuncia al ocultismo, las prácticas mánticas y la correlativa consolidación de una visión sacralizada de la palabra poética, sino porque implica el paso a una concepción más ortodoxa



de la religión —aunque impregnada de elementos gnósticos—, la cual guiará, a partir de ese momento, su incansable búsqueda de un contacto y una forma de “reunión” con la divinidad.

Sin embargo, ello no implica —como será el caso, según veremos más adelante, de Amelia Biagioni— que se logre algún atisbo de la felicidad que aportaría el encuentro tan ansiado. Y esto resulta especialmente perceptible en el último poema del último libro que publicó en vida, *Con esta boca, en este mundo* (1995). Porque, en “*Les jeux sont fait*”, Orozco parece confesar que el final de esa larga búsqueda es el fracaso, en tonos que nos conmueven profundamente:

¿Tanto esplendor en este día?  
 ¿Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado?  
 ¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en años venideros?  
 [...].  
 Nada me trae el día.  
 No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.  
 El tiempo se hizo muro y no puedo volver.  
 [...].  
 ¡Tanto esplendor y tanto desamparo!  
 Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,  
 y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.  
 Pero ¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?  
 Ah, no se trata de triunfo de aceptación ni de sometimiento.  
 Yo me pregunto, entonces:  
 más tarde o más temprano mirado desde arriba,  
 ¿cuál es en el recuento final, el verdadero, intocable destino?  
 ¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Madre, madre,  
 vuelve a erigir la casa y bordemos la historia,  
 vuelve a contar mi vida.  
 (Orozco, 1995, p. 90)

Por fin, también en su libro póstumo *Últimos poemas* (2009), editado por Ana Becció, numerosos textos recogen esa sensación de fracaso en la búsqueda poético-vital de contacto con la divinidad. Entre ellos selecciono estos versos de “En el fondo, el sol”, singularmente significativos desde mi punto de vista, no solo por ser una suerte de síntesis de su concepción sobre la forma en que se articulan poesía y divinidad para constituirse en auténtica poesía religiosa, sino también por el mínimo resquicio de un encuentro posible que se abre al final:

Pocos años después descubrí mi sentencia  
 inscrita en el oscuro reverso de una piedra que rodó con el viento  
 desde el final hasta el principio de todo mi camino.  
 Y esa fue mi condena, mi mandato de fuego:  
 encontrar la secreta escritura de dios dispersa en las imágenes del mundo,  
 debajo de la hierba, en el fulgor del rayo, en la memoria de la lluvia.  
 Tentativa imposible la de enhebrar los signos,  
 el cifrado alfabeto que comienza en el Verbo y termina en mis huesos.  
 ¡El sol ardía siempre sobre cada vocablo!

[...].

Ahora estoy a solas, mi sombra desvelada frente al muro,  
 contemplando la última señal que trazó en todas partes mi destino:  
 aunque tal vez no sea una frontera,  
 un límite infranqueable entre mi ayer visible y mi mañana ciego,  
 sino solo la marca de la unión entre la breve tierra y el reino prometido.

¿Y el sol?, ¿ya nunca el sol?

Si miras otra vez el fondo de la taza no verás nunca  
 el sol del otro lado,  
 desde aquí no verás nunca nada,  
 no verás más allá sino un desierto blanco.  
 (Orozco, 2009, pp. 70-73)

### 3. AMELIA BIAGIONI Y LA AFIRMACIÓN DE UNA INMANENCIA TRASCENDENTAL SIN DUALISMO NI JERARQUÍAS

...y no hay palabra ya  
*sino un gran viento que me empuña*  
 AMELIA BIAGIONI

Según lo he señalado en diferentes trabajos (Piña, 1989, 1999, 2005, 2013c y d, 2016, 2017a y b), uno de los rasgos que caracterizan la trayectoria poética de Amelia Biagioni es una íntima correlación entre poesía, subjetividad y concepción del mundo. Esto se percibe claramente en que sus dos primeros libros se apoyan en una idéntica concepción tradicional, tanto de la esfera de lo trascendente como de la palabra poética dentro del ámbito estético del neorromanticismo y el sencillismo en el que se inscribe la poeta, es decir, como manifestación amoroso-espiritual de un sujeto lírico. En efecto, en *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957), la utilización de las formas poéticas clásicas acompaña a la visión de un Dios personal que actúa como sustento de la realidad y del yo. Este último se recorta básicamente a través de la experiencia amorosa, a la cual se entiende ante todo como unión espiritual que va más allá de lo temporal y se realiza en

la eternidad, lo cual confirma la presencia de esa religiosidad que se percibe de manera general en los poemas.

Pero Dios aparece también como refugio ante la crisis producida por el desarraigo que caracteriza el segundo libro, ya que, a raíz del abandono de la provincia natal por la gran ciudad, la soledad pasa a ser la experiencia existencial predominante, desplazando a la amorosa.

Llegamos así a su tercer libro, *El humo* (1967), donde aparecen las primeras rupturas radicales, a la vez en el concepto de subjetividad como algo dado, cerrado sobre sí y existente al margen de la escritura; en los aspectos formales y el vínculo con el lenguaje y, de manera sobresaliente, en la concepción de la divinidad. Esta última ruptura, como veremos, está estrechamente vinculada con una nueva concepción de la escritura y del yo.

En consecuencia, parto de señalar la transformación radical de la subjetividad, que, si en los libros precedentes se presentaba como algo dado, uno y cerrado, se quiebra en dos sentidos: por un lado, se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra, transformándose en llovizna, mariposa, paloma, humo de la ciudad y otras formas de anonadamiento del sujeto como entidad unitaria, idéntica a sí misma y sustancial. Esto se percibe en la variación de los sujetos de la enunciación que van asumiendo los diversos poemas y que, entre otros, son los que he mencionado antes. Como ejemplo, cito el comienzo del poema que da título al libro, “El humo”:

Yo, el humo de la ciudad deshojada,  
 desde montones de oscuras bocas  
 escondidas en lo sordo del cielo,  
 digo:  
 (2009, p. 49)

Pero, por el otro, hacia el final del libro, la sucesión de devenires produce un vaciamiento absoluto de ese lugar antes denominado “yo” y concebido como reservorio de la experiencia y la memoria y como origen de la escritura, fenómeno que se ve claramente en esta cita del poema “Me distraje un instante”:

Fija, vaciada, ausente  
 un agujero soy  
 por donde pasa el mundo...  
 (2009, p. 82)

Este vaciamiento y esta pérdida se relacionan, asimismo, con una variación en el vínculo con el lenguaje y la práctica poética, que nos lleva directamente al plano de

la transformación de la idea de la divinidad, proceso connotado con singular riqueza metafórica en uno de los textos capitales del libro, “Oh tenebrosa fulgurante”, que, por su carácter de auténtico punto de inflexión, transcribiré completo, a pesar de ser relativamente extenso:

Oh tenebrosa fulgurante, impía  
que reinas entre cábala y quimera,  
oh dura poesía  
que hiciste mi imprevista calavera.

Por qué me diste huesos,  
si yo era, entre lenguas, “la que nombra  
muriendo transparente”, y entre besos,  
“llovizna”, desde el beso hasta la sombra;

si yo era la pálida costumbre  
de cruzar el otoño trashumante,  
mientras tú, suavemente ave de lumbre,  
alta volabas y constante.

Por qué bajaste oscura. Mis despojos  
creas, desencadenas mi esqueleto.  
Devoraste mis párpados, mis ojos,  
mi corazón secreto.

Oh sacrílega maga que ceñiste  
la gracia en hambre, alazo, pico y garra,  
por qué en tu salamandra convertiste  
a mi tristísima cigarra.

Por qué. Pero me ofrezco, y apaciento  
mis huesos, y mi cara se acostumbra  
a ser tan sólo profecía y viento.  
Come, cuerva. Y relumbra  
(2009, pp. 65-66)

En él advertimos, a partir de su encadenamiento de metáforas que remiten a símbolos religiosos, por un lado, y mágicos y ocultistas, por el otro, que ya no se entiende la poesía como “canto” espiritual encargado de reflejar especularmente los avatares de la subjetividad, el mundo y su relación con la divinidad, sino como simultánea destrucción del yo y materialización de sus despojos. Ese yo, a la vez destruido y ma-

terializado, se convierte en lugar de paso y manifestación de lo real, voz innominada a partir de la cual se producen significaciones móviles. Semejante mutación en la idea de la escritura poética implica, asimismo, la utilización de denominaciones metafóricas contrapuestas tanto respecto del sujeto poético —que de “tristísima cigarra” deviene “salamandra” — como de la poesía, que de ser primero llamada “ave de lumbré” —con su implícita alusión a la simbología tradicional del Espíritu Santo y su connotación trascendente—, pasa a ser, en un significativo *crescendo*, “tenebrosa fulgurante”, “im-pía”, “sacrílega maga” y “cuerva”.

Es decir que la escritura poética se presenta como un ritual salvaje de devoración, idea esta que resultará especialmente importante recordar al enfrentar el libro siguiente, *Las cacerías* (1976), ya que en él la gran metáfora de la cacería es, simultáneamente, devoración y comunión. De tal forma se percibe que, a la dimensión puramente negativa y destructiva acordada aquí a la práctica poética —y que en el plano de la tonalidad determina el predominio de un tono trágico y exasperado—, el libro siguiente suma, entre otras cosas, una dimensión creadora que la revitaliza y que se revela en su tono eufórico.

Como consecuencia, en lo relativo a la divinidad y la relación del hombre con él, todo se encuentra invertido en este poemario. Así, de la misma manera en que lo reclamado como espacio propio es el infierno —“*Porque eres el recinto/ donde encuentro, / retenidos por el ojo y el fuego, / los nombres y las formas/ de la dicha*” (Biagioni, 2009, p. 9)—, Dios, lejos de aparecer como el refugio trascendente señalado en el libro anterior, es un mero soñador, una presencia estéril, según se manifiesta en dos poemas. Me refiero a “La soterrada”, donde la poeta dice: “Dios está, más bien su doble; / duerme con mascarilla; es el que sueña” (Biagioni, 2009, p. 67), y a “Salmo a un dios estéril” —en cuyo título debemos advertir tanto el hecho de que, llamativamente, la palabra *dios* está escrita con minúscula, como el carácter transgresor del campo semántico asociado con el epíteto “estéril”, en relación con la idea tradicional de un dios creador—, que termina afirmando: “oh cruel, oh largo dios estéril, / cánsate, deja de soñarme” (Biagioni, 2009, p. 70).

Y, tras este estallido general, los tres libros siguientes *Las cacerías* (1976), *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995), van a ir desarrollando y ahondando una concepción del universo, el yo, la divinidad y la escritura que acerca su postura de manera asombrosa al planteo del inmanentismo trascendental de Gilles Deleuze, pero con una peculiaridad singularísima y excepcional, como veremos. En efecto, donde el filósofo francés, siguiendo a Nietzsche, Blanchot y Spinoza, deja de lado la dimensión trascendente y divina optando por una “inmanencia trascendental” —en el que se re-

---

7. Los poemas que abren y cierran el libro, “*Oh infierno*” y “*Oh cielo*”, están en bastardilla, recurso habitual en la autora en el caso de poemas a los que atribuye un sentido central en la estructura del libro.

construye lo trascendental sustrayéndolo de su *locus* moderno en la metafísica kantiana de los juicios universales y trasladándolo hasta su origen o nacimiento como elemento diferencial dentro de una metafísica del devenir, como señala Olkowski (1995, p. 27)—, Biagioni, al par que retoma el gesto inmanentista y nietzscheano de afirmación de la vida, niega al yo como instancia cerrada. Es decir que niega al “sujeto” cartesiano formado a imagen y semejanza de Dios y que establece una relación con los demás entes puramente cognoscitiva, tomando el mundo, como diría Heidegger, como “estación de servicio” y viéndolo solo como imagen y representación racional. En cambio, lo entiende como una “haecceidad” —en el sentido deleuziano del término forjado por Duns Escoto (Deleuze & Guattari, 1988, pp. 258, 264-268)— en devenir incesante, nómada y minoritaria sobre un “plano de consistencia” —el Ser unívoco, diverso y sin nada de negativo— donde no hay jerarquías, las relaciones son rizomáticas y se dan entre multiplicidades —esa “muchedumbre en lámina / sin mí” de su poema “La descalza jadeante” (Biagioni, 2009, p. 537)—, y donde las diferencias son cualitativas y no cuantitativas, es decir, de intensidades (Deleuze & Guattari, 1991, pp. 170-178). Estas dos variaciones —la ruptura con la entidad molar del sujeto y la comprensión de los procesos de individuación como plegamientos de una única sustancia— determinan que su lenguaje se vaya “minorizando” (Deleuze, 1996, pp. 180-181) cada vez más, en el sentido de romper con la gramaticalidad y la sintaxis para ponerlo en vibración intensa que convierta las sensaciones en seres o bloques de sensación; las afecciones, en afectos; y las percepciones, en perceptos.

Por todo lo dicho, Biagioni aparece como una poeta de la afirmación total sin negatividad, ya que, rompiendo cualquier oposición binaria, concita los opuestos para afirmarlos en un gesto por momentos de aceptación, pero, en muchos otros, directamente de celebración, que acoge a la vez en una conjunción no sintética opuestos como Dios y el cuerpo, San Pablo y la rana, lo múltiple y lo uno, el movimiento y la quietud, el nomadismo y la contemplación, la devoración y la comunión.

En tal sentido, su poesía, donde nada está negado, parece dar incluso un paso más allá respecto de los grandes afirmadores de la vida —Deleuze, Nietzsche— en tanto incluye en su universo poético también la trascendencia, que para ella no es incompatible con la reivindicación del cuerpo, la animalidad, el gesto de matar, el sufrimiento y la muerte, ni tampoco aplasta la inmanencia ni reivindica la trascendencia, sino que los destruye como oposición binaria.

Si bien son innumerables los ejemplos que podemos encontrar en su poesía, creo que, en este poema de *Región de fugas*, se despliega de manera privilegiada ese contacto con la trascendencia desde el más extremo inmanentismo y de la animalidad más pura con la extrema espiritualidad, en un lenguaje de intensidad, vibración y desterritorialización excepcionales. Precisamente por eso, es imprescindible transcribirlo completo

prese a su extensión:

### Noche entreabierta

Elegida  
 por el zarpazo  
 que arrebató ni nombre pasajero  
 sobre el último tren,  
 un rayo de silencio  
 me despierta en la torre de mi desconocida.

Veo en la oscuridad un vertical fulgir

una  
 axial  
 abismal  
 pensadora  
 sonriente  
 enamorada  
 mirilla  
 de la  
 Luz

cubierta  
 revelada  
 por impetuosa negra reja hecha de fauces.  
 Del insecto al dragón,

con agujijones

cuernos trompas  
 tentáculos mandíbulas anillos  
 traiciones pinzas garras vórtices

los ataques y engulles  
 se entrelazan  
 tejiendo encaje de exterminio y soplo.

Esta armoniosa ferocidad oleando urgida  
 —dice el silencio— es ejemplar fragmento  
 del instinto:

perfil endrino  
 del aliento hermosura universal,

aniquilándose comiéndose y bebiéndose

para afinarse el hambre,  
 que ronda en el sonámbulo corpúsculo  
 y en el espíritu descubre vaticina libera.

Veo que en el vertiginoso tramo estoy  
 y soy el ansia,  
 que el vampiro es mi sed  
 del río circular del horizonte,  
 y el escorpión y el puma  
 son mi nuca y mi frente hambrientas  
 del concierto inaudible.

Veo que la subiente estrofa enamorada

devoración oscura fuga  
 generándome,

es escritura de la Luz.  
 (pp. 573-574)

#### 4. ALEJANDRA PIZARNIK Y LA TRADICIÓN DE LOS MALDITOS

*Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis,  
 haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*  
 ALEJANDRA PIZARNIK

Antes de detenerme en la obra de Pizarnik, me parece importante explicar con claridad cómo se entiende actualmente la denominación de “poeta maldito”, que se ha modificado desde su utilización primera por parte de Paul Verlaine (1883). En efecto, en diversos artículos y conferencias, Verlaine se refirió con ese epíteto a autores tan disímiles como Tristan Corbière, Villiers de L’Isle Adam, Marceline Desborde Valmore, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, uniéndolos bajo esa etiqueta, ante todo, por una cuestión de sensibilidad poética y de manejo musical del verso. Pero, con el correr del tiempo, se la ha resignificado a partir, por un lado, de las consideraciones de los surrealistas sobre la necesidad de la convertir la propia vida en poesía y, por otro, de la relación que establecen ciertos pensadores franceses —de Maurice Blanchot (1994) a Julia Kristeva (1974) y Michel Foucault (1988)— entre desestructuración del lenguaje poético y ruptura del orden racional burgués en su nivel social, moral, religioso, imaginario, subjetivo y sexual. Así, en la actualidad, alude a los autores que encarnan de manera especialmente significativa la mencionada ruptura con una concepción de lo poético y con un orden social, religioso y subjetivo



Como lo he señalado, si bien ya desde el Romanticismo alemán se plantea una visión de la poesía como fundación del ser y del poeta como mediador o vate —pues accede a una forma privilegiada y total de conocimiento de la realidad—, a partir de la figura fundamental de Charles Baudelaire, y agudizándose de un protagonista al otro —que serían cronológicamente Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y, ya fuera del ámbito francés, precisamente Alejandra Pizarnik—<sup>8</sup>, se va ahondando el impulso y el alcance transgresor de la poesía. Así, se procede directamente a repudiar esa garantía del sentido que, en el nivel trascendente, significa la religión, a consecuencia de lo cual se absolutiza la práctica poética como vía de acceso a una forma absoluta de conocimiento, que repudia a la razón por lo que esta entraña de restricción cognoscitiva e incapacidad de dar cuenta de la totalidad de la experiencia humana.

Correlativamente con esa valorización extrema —y aquí cabe recordar una vez más a Nietzsche, que rechazó, por un lado, la verdad preconizada por la filosofía racionalista e idealista frente a la valorizada “mentira” del arte, y por otro, que reivindicó las “razones del cuerpo”—, se asocia la práctica poética con la vida concreta del poeta. Este entenderá su quehacer como algo inseparable de su vida, en tanto solo podrá acceder al absoluto poético y romper con el mundo fenoménico al costo de emprender, como quería Rimbaud, una “ascesis invertida” en la que se enfrenta el riesgo de la locura, la enfermedad y la muerte.

Dicha apuesta, al entender lo poético como una actividad radicalmente negativa, implicará la transgresión de los códigos éticos, lógico-cognoscitivos, sexuales, sociales, políticos y productivos de la sociedad burguesa, para lo cual los artistas ponen en juego el cuerpo. Es decir que, para ellos, el estallido de los sentidos y las formas se realiza a costa de “ponerle el cuerpo al arte”, ese cuerpo sistemáticamente negado por la filosofía occidental hasta la mencionada reivindicación nietzscheana. De allí, la experimentación sobre los niveles de conciencia por medio de las drogas y el alcohol; la exploración general de los límites del cuerpo —“juegos peligrosos” ambos que pueden conducir a la enfermedad, la locura y la muerte— y, por fin, el suicidio real o metafórico, todo lo cual carga su trayectoria y sus palabras de un aura inquietante y seductora, que tiene, además, rasgos peculiares en cada caso. Porque en el caso de los cinco poetas que he nombrado —no los únicos, por cierto, pero sin duda los más famosos—, a pesar de que esa ruptura se oriente hacia diferentes aspectos, su quehacer poético transmite una sensación de riesgo y necesidad precisamente por el nivel extremo en el que se arriesgan cuerpo y subjetividad.

En este sentido, su poesía no es mera práctica literaria, sino destino, ética y ontología, en la que se fusionan vida y poesía, ya que esta última es la única capaz de dar

---

8. Por cierto que hay otros muchos ejemplos de poetas malditos además de Pizarnik, entre los que cabe nombrar, en el ámbito hispanoparlante y latinoamericano, al español Leopoldo María Panero y la brasileña Ana Cristina César.

sentido a aquella, en tanto se presenta como lo que puede sustraerla de la estupidez y las limitaciones del mundo fenoménico, permitiendo así el acceso al absoluto

Tras la explicación anterior, creo que es posible abordar la articulación entre vida y poesía, a tal punto importante en la obra pizarnikiana y, desde mi punto de vista, la explicación más coherente de su trayectoria. A pesar de que hay múltiples ejemplos en su poesía, creo que los dos que he seleccionado la sintetizan de manera privilegiada, marcando además la coherencia y progresión de su obra, ya que el transcripto a continuación es el que abre el primero de los libros que firma con su nombre definitivo, *La última inocencia* (1956), y el fragmento que le sigue proviene de un poema de su último libro publicado en vida, *El infierno musical* (1971):

### Salvación

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 el 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, 1956, p. 49)

### El Deseo de la Palabra

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.  
 (Pizarnik, 1971, p. 24)

Si bien es casi innecesario destacarlo, merece que reparemos en la claridad que adquiere la formulación poética de la mencionada voluntad de fusión en los quince años que van de uno a otro.

---

9. El anterior, *La tierra más ajena*, unía el verdadero, Flora, con el que eligió para la poesía.

Pero paralelamente con la línea de confianza en la palabra poética que ejemplifican estos textos, hay en su poesía una línea que sabe que el lenguaje no alcanza; que no da cuenta del sujeto; que algo de este y del mundo se le escapa de manera inevitable: que no solo no ampara contra la contingencia y la división del sujeto, rescatándolo de las limitaciones de la experiencia fenoménica para llevarlo al absoluto, sino que la favorece; que no reemplaza a la plenitud del amor ni rescata de la soledad mortal, por todo lo cual, lejos de salvar, lleva a la muerte<sup>10</sup>.

Significativamente, al igual que ocurre con la ontologización antes señalada, ya desde *La última inocencia* está presente esa noción de la incapacidad del lenguaje, referida en su famoso poema “Sólo un nombre”, específicamente a la verdad del sujeto:

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra  
(Pizarnik, 1984, p. 27)

Esta luego va haciéndose más definida de un libro a otro, hasta culminar en uno de los últimos poemas publicados en un medio periodístico en vida de la autora y póstumamente en libro. Me refiero a “En esta noche, en este mundo”, cuyas primeras estrofas citaré y que constituye, para mí, una de las recusaciones más decisivas de la capacidad de la poesía de darle sentido a la vida:

en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir

---

10. En este punto, no es posible dejar de señalar la coincidencia de la autora con la concepción del lenguaje de Jacques Lacan (1985) —a quien, de acuerdo con su biblioteca, sus diarios y sus *caïres*, no había leído— al captar su carácter destructivo para el ser hablante en tanto es ausencia y “asesinato de la cosa”.

(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe

no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?  
(Pizarnik, 1982, p. 67)

Estos dos bordes contradictorios entre los cuales se mueve la poesía de Pizarnik la vuelven esencialmente trágica, condición que se podrá percibir en toda su profundidad cuando esta idea de la escritura y de la palabra poética se articule con el proceso de transformación y progresiva desestructuración que va sufriendo su palabra, el cual se corresponde perfectamente con la desontologización de su poesía y que implica necesariamente su muerte. Porque para quien, como Alejandra, *era su lenguaje*, que este se revele no ya como la *patria* tantas veces invocada en sus poemas, sino como ausencia, insustancialidad y “asesinato de la cosa”, para usar el término lacaniano, es letal.

Y precisamente eso ocurre en las inclasificables prosas de humor de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, cuyo potencial destructivo he analizado en varias ocasiones (Piña, 2013a y b, 2012) y al que también se ha referido con singular lucidez Carolina Depetris (2008).

Si vinculamos este fracaso con los rasgos de los poetas malditos antes apuntados, creo que resulta evidente el valor emblemático de su suicidio —en el que culmina un largo período de desequilibrio mental, intentos anteriores de suicidio, internaciones psiquiátricas y abuso de sustancias— como manifestación de la imposibilidad de convertir a la poesía en esa “fundación del ser por la palabra” planteada por Hölderlin (2001), quien, vale recordarlo, también pagó con su cordura semejante aspiración.

Llegamos así al final de este recorrido por la obra de las tres poetas que he elegido a fin de contraponer y confrontar sus trayectorias, comparación que nos enfrenta con interrogaciones acuciantes y diferentes. Porque las dos más empeñadas en acceder al absoluto, sea por vía religiosa —Olga Orozco—, sea por ontologización a partir del ateísmo —Pizarnik—, fracasan en su apuesta, mientras que Amelia Biagioni, la única que, proviniendo de una religiosidad ortodoxa, rompe con ella para afirmar la vida en su inmanencia y su dinamismo inagotable, consigue reencontrar, tras la crisis decisiva, una trascendencia no jerárquica, inmanentista y empírica que convierte su palabra en celebración y júbilo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Béguin, A. (1996). *El alma romántica y el sueño* (4ª reimp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Blanchot, M. (1994). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles & Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- Depetris, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética. *Iberoamericana América Latina - España - Portugal*, (31), 63-76.
- Derrida, J. (1989). Mallarmé. En Peñalver, P. (Sel.). *¿Cómo no hablar? y otros textos*. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (pp. 68-70). Barcelona: Anthropos. Suplementos, Antologías Temáticas, 13.
- Foucault, M. (1988). *El pensamiento del afuera*. Barcelona: Pre-textos
- Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía* (García Bacca, J. D., Ed., Trad., Pról. y comentarios). Barcelona: Anthropos.
- Hölderlin, F. (2001). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (13ª ed.) (1985): *Escritos 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Milone, M. G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Mourier-Casile, P. (1994). *Nadja d'Andre Breton*. París: Gallimard.
- Nicholson, M. (1998). Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism. *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXV (1), 73-90.
- Nicholson, M. (2002). *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville, Fl.: University Press of Florida.
- Olkowski, D. (1995). Nietzsche-Deleuze: The Aesthetics and Ethics of Chance. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 26 (1), 27-42.
- Orozco, O. (1946). *Desde lejos*. Buenos Aires: Losada
- Orozco, O. (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, O. (1972). *Las muertes. Los juegos peligrosos*. Buenos Aires: Losada.
- Orozco, O. (1979). *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Orozco, O. (1984). *Páginas de Olga Orozco (antología)*. Piña, C., Est. prel. Buenos Aires: Celtia.
- Orozco, O. (1994). *Con esta boca, en este mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Orozco, O. (2009). *Últimos poemas*. Becció, A., Ed. y Pról. Barcelona: Bruguera.
- Paz, O. (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

- Paz, O. (1973). *El arco y la lira* (4ª reimpr.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Piña, C. (1989). Introducción, esbozo biográfico y sel. *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Colección Los Grandes Poetas.
- Piña, C. (1999, junio). Amelia Biagioni: la ruptura como tradición. *Hablar de poesía*, (1), 41-54.
- Piña, C. (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piña, Cristina (2013a). La profanación e inversión del proyecto narrativo. En Chatellus, A. de & Ezquerro, M. (Eds.). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede* (pp. 175-186). París: L'Harmattan.
- Piña, C. (2013b). La "novela" de Pizarnik: de *Aurélia* de Nerval a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* En de Llano, A. (Comp.). *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2011: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana* [E-Book]. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Piña, C. (2013c). Amelia Biagioni: los avatares de una subjetividad en fuga. En Piña, C.; Kamenzain, T.; Melchiorre, V.; Moure, C. I.; Villalba, S.; Siles, G.; Romana, C.; Isaías, J.; Díaz Mindurry, L.; Cohen, S. & Bordelois, I. *Amelia Biagioni* (pp. 96-110). Buenos Aires: Ediciones del Dock. Colección Época.
- Piña, Cristina (2013d). El hilo de Deleuze en el laberinto literario: al encuentro de Amelia Biagioni. Conferencia plenaria presentada en las II Jornadas Gilles Deleuze. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Piña, C. (2016). Amelia Biagioni y la voz ajena: diálogos, homenajes e inversiones desde Dante hasta Tennessee Williams. Conferencia presentada en las IV Jornadas Nacionales del CELyC. La Plata: Centro de Literatura y Literaturas Comparadas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Piña, C. (2017a). La construcción de la figura de autor en Alejandra Pizarnik: el caso especial de los diarios. Conferencia presentada en el Coloquio internacional Pizarnik en Jerusalén: Lectura y relecturas. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén.
- Piña, C. (2017b). Límites conceptuales y estéticos de la visibilidad de un artista: el caso de Amelia Biagioni. Conferencia presentada en las V Jornadas de Literatura Argentina: voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
- Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Pizarnik, A. (1976). *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Pizarnik, A. (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Orozco, O. & Becció, A., Eds. Buenos Aires: Sudamericana.
- Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Terzaga, A. (1965). Introducción a Novalis. En Novalis. *Himnos a la noche y Cantos espirituales* (2ª ed.) (pp. 13-52). Estudio, versión y apéndice de Alfredo Terzaga. Córdoba: Ediciones Assandri.
- Verlaine, P. (1993). Les poètes maudits. En Guyau, A. (Dir.). *L'Herne Arthur Rimbaud* (pp. 15-26). París: Éditions de L'Herne.
- Zonana, G. (2007). La poética de Olga Orozco en sus textos. En Zonana, G. (Ed.) & Molina, H. B. (Coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (pp. 387-444). Buenos Aires: Corregidor.