

Recinto Universitario de Mayagüez
Facultad de Artes y Ciencias
Departamento de Estudios Hispánicos

La trifurcación de la voz poética en el *Infierno Musical* de Alejandra Pizarnik como un acto de libertad frente al poder del lenguaje

Por Lovelia Octaviani Morales

Propuesta sometida en cumplimiento parcial
de los requisitos para el curso de

ESPA 4491-4492
Seminario I-II

en el
Departamento de Estudios Hispánicos

Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
2010

Aprobado por:

Alfredo Morales Nieves, Ph.D.

fecha

*Ahora mi martillo golpea cruelmente contra esta prisión.
La piedra se hace pedazos.
¿Qué importa?*

Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra

La importancia del despliegue creativo de Alejandra Pizarnik merece algo más que un pseudoestudio crítico plagado de sus vivencias personales para llegar a interpretaciones válidas. Aunque sí existen artículos sobresalientes dentro del rubro autobiográfico y autorreferencialidad, además de análisis sobre las intertextualidades y notables influencias surrealistas a través de toda su producción literaria, para mí es imprescindible buscar una nueva forma de comprender el universo versificado de quien fuera -a juicio de Julio Cortázar- un bicho extraordinario¹.

En mi particular interés de interpretar el desprendimiento lírico e individualista que caracterizó el estilo discursivo de la escritora argentina, elegí como objeto de investigación su última explosión imaginativa: *El Infierno Musical*. Esta entrega visceral y lapidaria -publicada el año previo a su repentina muerte en 1972- es un viaje psicológico por las reveladoras tribulaciones de un hablante lírico en pleno reconocimiento de su inevitable final. Por ende, nada es fortuito y mucho menos insensato en el ambiente fragmentado que la autora desarrolló para evidenciar la tragedia del ser lírico.

Desde mi perspectiva, la deliberada trifurcación² de la voz poética³ es algo más que un acto de desesperación incontrolable y una simple reacción delirante como pudiera sugerir una primera lectura. Tampoco significa una abrupta ruptura de sí misma, sino un desenmascaramiento nostálgico que recapitula la identidad del yo lírico mediante tres voces. Ese trío de yóes representa las tres etapas del proceso formativo de un hablante que acepta su condición

¹ En su *Homenaje póstumo a Alejandra Pizarnik* dice "Alejandra, mi bicho, vení a estas líneas a ese papel de arroz, dale abab a esta zorra, a este fieltro que juega con tu pelo..."

² Entiéndase por trifurcación, los tres yóes que conforman y parten de una sola voz poética.

³ Voz poética/lírica, hablante lírico/poético, representan un/a misma/o persona/voz.

subordinante y constrictiva al confrontar los límites de su escritura. Entonces, el mundo construido mediante la retórica para lograr ser -gracias al dominio del lenguaje- siempre fue una ficción carcelaria de libertad (si alguna) fugaz y aparente.

En ese sentido, la conducta fragmentada de la voz poética toma un giro liberador (libertad de voluntad y absoluta) al explicar la composición de su identidad con bastante claridad (dentro de la contradicción) mientras admite la finitud de la palabra en su imposibilidad de seguir transcribiendo nuevas nociones figurativas frente al poder (superioridad) del lenguaje. Lo que dilucida el porqué el conjunto de estrofas se tornan más prosaicas/narrativas y la razón principal para asumir una postura autodestructiva como única salida ante el confinamiento que representaba el lenguaje. Por consiguiente, la relación entre el yo lírico y el poema se convierte en una gran paradoja esclavista donde se evidencia una lucha a muerte contra el lenguaje en el afán de la tan ansiada libertad.

Esa misma preocupación metafísica/existencialista la tuvo Friedrich Nietzsche a lo largo de toda su vida. Por lo que consideré justo recopilar su forma de pensar en cuanto al lenguaje, los poetas, el arte y la libertad para justificar el rol del lenguaje según el hablante lírico y el porqué de su total desenmascaramiento. No obstante, para tratar el tema de la identidad de la voz poética utilicé los postulados teóricos de Mijail Bajtín.

Bajo tal panorama teórico definiré el rol del lenguaje según la voz poética, identificaré los tres yóes que representan el yo lírico y aplicaré los conceptos de poder/libertad/pensamiento desde la óptica del lenguaje para entender el comportamiento final del hablante lírico. Porque sin duda alguna, el lenguaje ha sido el factor fundamental en el devenir -enriquecedor, liberador y fatalista - del yo poético.

Desde el primer poema, el hablante lírico establece la importancia del lenguaje confiriéndole características de seguridad, protección y refugio cuando confiesa lo siguiente: “voy a ocultarme en el lenguaje / y porqué / tengo miedo” (Pizarnik, 3). Pero, también le adjudica una dimensión divina, una suerte de conciencia poderosa externa capaz de renovar su expresión poética y así transgredir los niveles semánticos de las palabras. Hay una estrofa en específico que lo resume a la perfección y lee: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje; alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y dice además más y otra cosa”. (Pizarnik, 18). O sea, el lenguaje generará un espacio alternativo fecundo para la voz poética, siempre y cuando ésta pueda renovarlo, manipularlo y dominarlo mediante un lenguaje metafórico⁴.

De hecho, muy bien lo señaló Nietzsche, “el lenguaje arrastra consigo grandes prejuicios, haciéndonos creer que por ejemplo, lo que designamos con una palabra es un hecho: querer, desear, instinto, ¡qué cosas más complicadas!” (Nietzsche, “Tratados Filosóficos” 42). De ahí parte su obsesión por los poetas, ya que a través del “pensamiento fantástico (el único digno de ser llamado pensamiento productivo)” pueden “imaginar posibilidades y mecanizarlas sentimentalmente, para que luego sirvan de fundamentación real” y “son aún deseables en alto grado en cuanto buscan un mundo ‘posible’ y encuentra aquí y allá algo utilizable”. (Nietzsche, “Tratados Filosóficos” 19).

Sin embargo, para que el yo lírico cobre sentido de su naturaleza creadora y soslaye esa configuración de supremacía inalcanzable que posee el lenguaje, debe adentrarse en un estado de

⁴ Según Nietzsche el origen del lenguaje es metafórico. No hay conocimiento sin lenguaje, puesto que todo conocer es ya un interpretar, y toda interpretación descansa sobre el lenguaje. Pero el lenguaje se funda a su vez en la capacidad y tendencia natural del ser humano para crear metáforas. (Trujillo Amaya, 7) No es el hecho de recurrir a imágenes literarias, sino de hacer el intento de “ver y comprender simplificadaamente nuestra naturaleza infinitamente complicada”. (Nietzsche, “Tratados Filosóficos” 46)

inspiración. Para Nietzsche, ese fluir dionisiaco⁵ aparece “de manera involuntaria, como en una tempestad de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de divinidad, de poder” (Nietzsche, 108), donde “todo quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aprender a hablar de mí” (Nietzsche, “Así habló Zaratustra” 262). En el poemario trasciende como “una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos (que) drenan y barrenan (...) un estremecimiento suavemente trepidante” (Pizarnik, 5), lo que anticipa el posicionamiento del yo poético y su entrada triunfal al jardín⁶ donde los senderos se trifurcan.

Tras recuperar ‘el lenguaje perdido’ y erguirse ‘como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita’, el hablante lírico puntualiza que hablará a través de otras voces. Según Bajtín, “cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos yoes que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado”. (Polifonía del discurso, 4). Y si provienen de un pasado, nos cuentan un origen; y ese origen sólo lo puede contar su protagonista en primera persona del singular.

En el *Infierno Musical*, la voz poética valida la presencia de tres yoes cuando en “Gesto para un objeto” advierte sobre “los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo” (Pizarnik, 21). Eso significa que dentro de la comunicación interdiscursiva, estas voces pueden “estar marcadas por relaciones de poder, que hacen de la identidad un espacio de dominio y alienación”. (Alejos García, 53).

Por tal razón, la primera representación de la voz poética es por medio de un yo desdoblado, que tiene como hilo conductor el descubrimiento del lenguaje. Es un yo, que para establecer su propósito de identidad (el ser uno con el poema, dominar el lenguaje) y controlar el miedo

⁵“ En el estado dionisiaco (...) lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo”. (Alarcón, 2).

⁶ El jardín representa al mundo construido por el yo lírico. “Estoy en un jardín. Hay un jardín”. (Pizarnik, 3).

generado en su pasado (la niñez) lo circunscribe a otra voz -que habla en tercera persona- por un brevísimo momento. En “Nombres y Figuras” explica que “la hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas (favorecieron) el doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular” (Pizarnik, 10). Y cuando empieza su recorrido por el ‘jardín’ y describe lo que siente, alude al “súbito desbandarse de las niñas que fui (...) caen niñas de papel de variados colores” (Pizarnik, 8). Eso quiere decir, que esa otra voz del primer yo (que representan la misma voz poética) en el poema inicial (*y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo*⁷) simboliza -la voz sin palabra, llena de culpas y temores- que encontró en el lenguaje una guarida.

Después, ese yo -que habla en primera persona del singular y se desdobra- asume el control de la manifestación creativa y se apropia de la palabra para sentir el cuerpo del poema, llegar al ‘fondo de los fondos’ y transformar ‘las ofensas fantásticas’ sentidas de niña en palabras trascendentes. En *Ojos primitivos* lo explica: “Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que me reconduce hacia mi desconocida que soy, a mi emigrante de sí. Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración”. (Pizarnik, 6). Sin embargo, como la palabra del deseo es una figura de la ausencia⁸ y es “una tentativa inútil (el) transcribir relaciones ardientes” (Pizarnik, 4), a esta voz sólo le queda observar como el segundo yo “se prueba en su nuevo lenguaje e indaga el peso del muerto en la balanza de su corazón” (Pizarnik, 23). Mientras tanto, se dedica a “reconstituir el diagrama de la irrealidad (con) el lenguaje roto a paladas (en un) proyectarse desesperado de la materia verbal” (Pizarnik, 7). Es en definitiva, quien revela la fragmentación de la voz poética, el

⁷ Los versos iniciales del primer poema “Cold in Hand Blues” (Pizarnik, 3).

⁸ El poema “Palabra del deseo” forma parte de la segunda división del poemario, *Figuras de la Ausencia*.

narrador protagonista y quien se despide “honorando a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras”-. (Pizarnik, 10).

A partir de ahí, describe la relevancia del lenguaje (la poseedora de su sombra) para recrear por última vez, el único mundo de las uniones posibles⁹. Abre el recorrido metafórico con la siguiente estrofa: “El soplo de luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles”. (Pizarnik, 12). De primera intención, establece cómo llega el lenguaje (el efecto divino, la luz) y de qué forma lo puede manifestar (cuando escribe). Pero, el propósito de la voz poética es tener/poseer una patria, no decirla, ni rozarla, sino construir “un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar”. (Pizarnik, 4). Por lo tanto, como su “refrán era demasiado breve” (Pizarnik, 5), el remedio definitivo era lanzarse del ‘barco que alternó su ritmo’ y nadar fuera del ‘jardín’. No naufragar más en sí misma.

El final de la voz poética que manifestó toda la complicación del ser lírico por “haber malgastado el don de transfigurar a los prohibidos” (Pizarnik, 8) -el primer yo- culmina de manera reflexiva su vida en el poema con los siguientes versos: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego. Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla (...) Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol (y) yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos” (Pizarnik, 23). Ahora quien canta es la otra voz de un mismo plano poético, el segundo yo.

La segunda representación de la voz poética ejerce el dominio de la palabra, desplaza el primer yo y emite “los mágicos sonidos de la endechadora” (Pizarnik, 24) en un intento fútil de volver a la escritura, de ser en el poema. Es el yo que empieza a dialogar con el tercer yo en la

⁹ “Las uniones posibles” es la segunda parte de *El Infierno Musical*.

cuarta parte del poemario (Los poseídos entre lilas). Le dice: “Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana” . (Pizarnik, 26). El tercer yo le responde “la noche en forma de ausencia, el cielo como materia deteriorada (y) pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás” (Pizarnik, 26).

La tercera representación de la voz poética describe la cruda realidad del segundo yo, que sigue siendo una sombra¹⁰. En ese instante, el tercer yo doblega a ‘la sombra’, quien trata de asumir el papel del narrador omnisciente -la voz que no sale de ella, pero que lo sabe todo- la presencia divina (la personificación del lenguaje). Al principio aparece como un ente enigmático de fuerza y poder que se manifiesta entre paréntesis¹¹. Con la nueva realidad de la voz poética, esa voz inspiradora o del más allá cobró vida y nombre: la endechadora y “la matadora que viene de la lejanía” (Pizarnik, 28).

Por cierto, ella es la que revela la mentira del mundo edificado por el hablante lírico y se dirige a los tres yoes de la voz poética en el tercer fragmento de las endechas:

Aprisionada: alguna vez se olvidarán las culpas, se emparentarán los vivos y los muertos.

Aprisionada: no has sabido prever que su final iría a ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos de niños.

Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. (Pizarnik, 27).

No es casualidad, que el tercer yo es quien realmente termina cantando como se puede, como se quiere, en completa libertad. Se desenmascara, acepta lo que es, vuelve al origen y cierra su capítulo: el reconocer que es nada sin el dominio de la palabra, sin la inspiración del lenguaje.

Por tal motivo, la atmósfera final del poemario adquiere un carácter derrotista. El tercer yo se da cuenta de su inferioridad frente al poder del lenguaje y queda absorta en un mundo vacío lleno de

¹⁰ La sombra aparece al final de Nombres y figuras. (Pizarnik, 10).

¹¹ En Piedra fundamental la voz lírica habla sobre ella: “(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)” (Pizarnik, 5).

interrogantes sin respuestas. Así lo manifiesta: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en nombre mío. Un viento violento arrasó con todo” (Pizarnik, 27).

Lo más cercano que pudo llegar la voz poética mediante la palabra y la inspiración del lenguaje a ser en el poema fue a bailar en cadenas y ver su “ mundo como una sucesión de visiones divinas y de liberaciones en la apariencia” (Nietzsche, “Ecce Homo” 115). Según Nietzsche “en el intervalo, la idea organizadora, la idea llamada a la dominación, no cesa de crecer en las profundidades: comienza a ordenarse, poco a poco nos lleva hacia atrás por senderos laterales y oblicuos (...) que un día revelarán como medios indispensables para el fin general; coloca en serie todas las facultades sujetas antes de dejar resonar algo del deber dominante, de la meta, del fin, del sentido”. (Nietzsche, “Ecce Homo” 256). En ese sentido, la colocación está presente en la escritura fragmentada, en la trifurcación de la voz poética. Porque “ mientras más individuos tenga uno dentro de sí mismo, tantas más probabilidades tiene de encontrar una verdad; luego se inicia en él la lucha, y debe poner todas sus fuerzas a disposición del fantasma, y luego oponerlas a otro: debe tener gran fuerza de vuelo, gran resistencia a la unificación (para) ver allí a la naturaleza”. (Nietzsche, “Tratados Filosóficos” 110).

En conclusión, el deber de la voz poética –al reconocer su debilidad frente al poder del lenguaje- era “ salvar todo el pasado y transformar ‘todo lo que fue’ para hacer ‘lo que debería ser’, esto es lo único que yo podría llamar salvación”. (Nietzsche, “Ecce Homo” 305). Por eso, la trifurcación de la voz no es un comportamiento de exacerbada locura, sino un acto de sensatez que redundaba en una libertad plena y verdadera. Con su muerte, la voz poética reconoce su existencia real. Sin el dominio de la palabra metafórica, es la nada.

Bibliografía

- Accorinti, Stella. "El combate contra el nihilismo". *Perspectivas Nietzscheanas*, 1 (1992): s.p. Web. 3 Ago. 2010.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora. 1998. Web. 2 Ago. 2010.
- Alarcón Justo, Oscar Daniel. "Nietzsche y el problema del lenguaje". *Monografías.com*. Monografías.com S.A. s.f. Web. 2 Ago. 2010.
- "Alejandra Pizarnik". *Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes, España. 2010. Web. 2 Ago. 2010.
- Alejos García, José. "Identidad y alteridad en Bajtín". *Acta Poética*, 27.1 (2006): 45-62. Web. 2 Ago. 2010.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Avizora Publicaciones. Avizora.com. 2001. Web. 2 Ago. 2010.
- Becco, Horacio Jorge. *Diccionario de literatura hispanoamericana: autores*. Buenos Aires: Editorial Abril. 1984. Print.
- Blanchot, Maurice. "Nietzsche y la escritura fragmentaria". Buenos Aires: Ediciones Calden (1973). Web. 5 Ago. 2010.
- Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura* y el *Infierno Musical* de Alejandra Pizarnik". *Chasqui*, 21.1 (Mayo 1992): 3-10. Web. 2 Ago. 2010.
- Daza, Paulina. "La poesía es un juego peligroso. Vida, poesía y locura en el Infierno Musical". *Acta Literaria Online*, 34.1 (2007): 79-95. Web. 2 Ago. 2010.
- Di Lecce, Lorena A. "Alejandra en el país de los espejos rotos (La metáfora del espejo en la

- poética de Alejandra Pizarnik”. *Con-versiones*. Jul. 2006. Web. 2 Ago. 2010.
- Foster, David William. “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik.” *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, 62.3 (1994): 319-347. Web. 2 Ago. 2010.
- Fouce, José María. “La nueva filosofía de Nietzsche”. *Filosofía*. Webdianoia.com. 2009. Web. 3 Ago. 2010
- Fuentes Gómez, Josefa. “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”. *Tonos Digital*. Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos, 12.12 (2006): 1-22. Web. 2 Ago. 2010.
- García Ramos, Arturo. “Inmolarse a través de la escritura”. ABCD las artes y las letras. ABC Periódico Electrónico S.L.U. Madrid, 28 Ago. 2002. Web. 2 Ago. 2010.
- Haydu, Susana. *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Washington DC: Organización de Estados Americanos, 1996. Web. 2 Ago. 2010.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. s.f. Web. 2 Ago 2010.
- Huerta Calvo, Javier. “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*. Web. 5 Ago. 2010.
- Karam, Tanius. “La comunicación literaria. Notas para un debate teórico”. *Espéculo*. Revista Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid, 31 (2005): s.p. Web. 2 Ago. 2010.
- “La polifonía del discurso de Mijail Bajtín”. *Sociales Virtual*. Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. s.f. Web. 8 Ago. 2010.
- López Luaces, Marta. “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo*. Revista Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid, 21 (2002): s.p. Web. 2 Ago. 2010.

- Lugo, Héctor Ariel. "El lenguaje como expresión de poder y exclusión". *Foro 3: Problemáticas del conflicto social. Nuevas formas de socialidad, politicidad y ciudadanía*. Universidad Nacional del Nordeste. PDF. Web. 3 Ago. 2010.
- Molina Fernández, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Mensajera de la luna". *Quimera: Revista de Literatura* 9.123 (1994): 50-51. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial. 21 Reimpresión. 1995. Print.
- . *Ecce Homo*. Tomo XI. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar. 1950. Print.
- . *La cultura de los griegos*. Tomo XIV. Trad. Felipe González Vicen. Buenos Aires: Aguilar. 1950. Print.
- . "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". *Texto de Nietzsche*. Docstoc.com. PDF. Web. 3 Ago 2010.
- . *Tratados Filosóficos*. Tomo XI. Ed. M. Aguilar. Madrid: Bolaños y Aguilar (S.L.). 1932. Print.
- Nuño, Ana. "Esperando a Alejandra". *Lavanguardia.es*. La Vanguardia, 31 Dic. 2003. Web. 2 Ago. 2010.
- Percio, Marcelo. "Alejandra Pizarnik y el psicoanálisis". *Página/12*. Página 12, 1 Mayo 2009. Web. 2 Ago. 2010.
- Pérez, Carlos. "Alejandra Pizarnik: Textos de locura y suicidio". *La potencia de Eros*. Revista Topia, 42,3 (24 Sept. 2009) s.p. Web. 2 Ago. 2010.
- Pizarnik, Alejandra. *El Infierno Musical*. Web. PDF. 6 Ago. 2010.
- Robles Ortega, Francisco. Dir. "Alejandra Pizarnik". *Literatura Hispanoamericana*.

- Sololiteratura.com. s.f. Web. 2 Ago. 2010.
- Santamarina, Sandra. “Desarrollo del lenguaje y evolución”. *Lengua y literatura*.
Monografías.com. s.f. Web. 3 Ago. 2010.
- Segura Graíño, Cristina. *Diccionario de mujeres en la historia*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. 1998. Print.
- Téllez, Bárbara S. “Palabra dicha en silencio: Poesía de Alejandra Pizarnik”. *Pacífico*. Revista Pacífico de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. s.f. Web. 2 Ago. 2010.
- Tembrás Campos, Dores. “La niña en fuga: Análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik”. *Revista Alpha (Osorno)*, 22.7 (2006): 89-108. Web. 2 Ago. 2010.
- Trujillo Amaya, Julián Fernando. “Nietzsche: Retórica, metáfora y filosofía”. PDF. Web. 8 Ago. 2010.
- Van Dijk, Teun. *De la gramática del texto al análisis del discurso*. Trad. Adriana Patiño. Dic. 2006. Web. 2 Ago. 2010.
- Vattimo, Gianni. “La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger”. *Ética de la interpretación*. Trad. T. Oñate. Barcelona: Paidós. 1991. We. 3 Ago. 2010.
- Venti, Patricia. *Alejandra Pizarnik: Pública y Secreta*. Blogspot.com, 12 Dic. 2009. Web. 2 Ago. 2010.
- . “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”. *Espéculo*. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid, 12.37 (2007): s.p. Web. 2 Ago. 2010.
- Vermal, Juan Luis. “Nietzsche: Poesía y Verdad”. *Convivium* 19 (2006): Departament de Filosofia Teorètica i Pràctica Universitat de Barcelona. Web. 2 Ago. 2010.
- Zapata Salinas, Spencer. “La libertad”. *Derecho*. Monografías.com. 17 Nov. 2003. Web. 3 Ago.

2010.

Zonana, Víctor Gustavo. "Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik". *Revista*

Signos, 30.41-42 (1997): 119-144. Web. 2 Ago. 2010.

Es una copia de tesina aprobada en ©2010