

Crítica y poesía. Elementos para una tradición

por Elisa Calabrese
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS)

RESUMEN

Este ensayo estudia las operaciones epistemológicas actuantes en la crítica argentina contemporánea de poesía, tomando en cuenta el estatuto teórico-filosófico de su discurso. Para ello, postula una tradición emergente en las últimas décadas del siglo XX, desde la constitución de un texto fundacional: el ensayo de Noé Jitrik titulado "Alturas de Machu Picchu. Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante". Posteriormente, se muestra en dos críticos destacados de una promoción posterior –Cristina Piña y Daniel Freidemberg– la coexistencia de tendencias opuestas en las elecciones estéticas, propias de las poéticas de los años sesenta y prolongadas hasta los ochenta, pero con la común característica del productivo procesamiento de la moderna teoría literaria.

Palabras clave: operaciones epistémicas – poesía – poéticas – crítica – teoría

This essay studies the acting epistemological operations in current Argentinean poetic criticism, taking into account the theoretical-philosophical statement of its speech. For that purpose, it postulates an emerging tradition located in the last decades of the 20th century, from the constitution of a foundational work: the essay performed by Noé Jitrik entitled "Alturas de Machu Picchu. Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante". Afterwards, it was possible to see in two eminent critics of the next generation –Cristina Piña and Daniel Freidemberg– the coexistence of opposite trends regarding aesthetics elections, typical of the poetics of the sixties, and continued to the eighties, but with the common feature of productive processing of modern literary theory.

Keywords: epistemological operations – poetry – criticism – theory

En el extraordinario conjunto de ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea, traducido como *Visión y ceguera*, (aunque, más propiamente, según creo, debiera haberse llamado *ceguera e intuición*) Paul de Man nos ofrece algunas de las reflexiones más iluminadoras sobre el saber crítico: ellas han sido, en parte, el disparador de lo que trataré de exponer ahora, no sin antes citar el pasaje que oficia como conclusión de uno de esos ensayos. Así, ese final deslumbrante puede ser el sostén del rodeo metacrítico que propongo por la crítica argentina de poesía. Luego de postular la necesidad de que surja un crítico capaz de invertir la tradición canónica, tal como lo hizo Jacques Derrida al leer a Rousseau, para aproximarnos así a la intuición primera que el texto convoca, De Man escribe en "La retórica de la ceguera":

Y puesto que la interpretación no es sino la posibilidad del error, al pretender que cierto grado de ceguera forma parte de la especificidad de toda literatura, reafirmamos también que la interpretación forma parte del texto, y éste de la interpretación (1991: 157).

Si la crítica entonces, se constituye como una manera específica de producir saber, ello implicará reconocerle una evolución histórica: como se sabe, en términos generales podemos observar desde la modernidad, su traslado desde un primitivo estatuto de discurso dependiente de un objeto primario –la obra a indagar y explicar– a un estatuto independiente donde confluye una amplia gama de disciplinas que conforman sus herramientas conceptuales y teóricas. Como un mero ejemplo de tal transformación, pensemos en ciertos momentos críticos, cuando esta escritura asume rango filosófico; así puede ser pensada en relación con la problemática filosófica del sujeto cartesiano, socavado ya por Nietzsche, cuestión a la que la crítica literaria ha contribuido fundamentalmente, al establecer la distinción entre el yo empírico y el ontológico, es decir el sujeto manifiesto en la obra de arte, con lo que constituye una forma audaz y avanzada del pensamiento contemporáneo.

Lo dicho no deniega la evidencia de un cierto grado de inmanentismo insoslayable dado que, para producirse, el discurso crítico se sitúa, atraído por el texto convocante, ante un acontecimiento exterior, pues su objeto mismo se inserta en una exterioridad cultural y social; es así que la crítica pretende articular las condiciones de posibilidad, las variaciones de sentido, las sobredeterminaciones que interactúan en la producción del mismo, pero, a la vez, la exploración que lleva a cabo determina ciertos posicionamientos epistémicos presentes en su escritura, de modo que en ella subyacen presupuestos teóricos, algunos modos de organización, así como sus respuestas respecto del propio campo. Dicho de otro modo: la crítica que no reproduce, sino produce, tiende a mostrar no lo que quiere decir una escritura, sino cómo se hace. De tal manera, se sitúa en relación con conceptos operativos o fundantes que conforman así un *corpus* reconocible en la tradición crítica. La pregunta, ahora, rodearía la cuestión de cómo determinar ese corte ubicado en la segunda mitad del siglo XX en la crítica argentina de poesía, tomando en cuenta las condiciones señaladas, como punto operativo instaurador.

Situar entonces, enclave de este viraje en la década de los años cincuenta se explicaría por las razones que siguen: 1. Se había ya consolidado, en el circuito académico, una crítica profesionalizada, generada desde los años cuarenta, con el magisterio de Amado Alonso y Henríquez Ureña quienes introdujeron el aporte teórico de sus maestros alemanes, Vossler y Spitzer, con el método estilístico. Por ejemplo, un libro como *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, de Ana María Barrenechea, no sería explicable sin este aprendizaje. Debe recordarse que la estilística se había destacado especialmente en la crítica de poesía, justamente por su encuadre epistémico, que se posiciona en la pregunta sobre la relación entre dos conciencias: la del autor y la del intérprete, cuestión que naturalmente hace a la problemática del sujeto, a lo que volveremos en seguida. 2. Pese a que haya sido dicho hasta el cansancio, una vez más mencionaré la importancia de que en 1953, aparezca la combativa *Contorno*, cuya emergencia impregna de tal modo el campo intelectual, que modifica definitivamente las formas de leer la literatura y sus relaciones con lo social y político.

Quisiera aclarar, al respecto, que esta afirmación nada tiene que ver con el acuerdo ni con el magisterio, sino con las operaciones intelectuales propias de la crítica y sus modos de pensar el fenómeno estético. Recorro de nuevo a De Man, donde encuentro una de las mejores formas de caracterizar, aunque no de definir, de qué naturaleza es el saber que la crítica produce, inscrita en su refutación al formalismo de los teóricos estructuralistas. Al coincidir, en apariencia, con Todorov cuando en su combate con la interpretación, sostiene que al interpretar se hace decir a la obra lo que ella no dice, De Man va más allá, al afirmar que también el crítico dice lo que él mismo no quiere decir o no sabe que dice. Pero es justamente, en esa brecha entre la declaración y el sentido, donde nuestra percepción de lectura puede modificarse: son estos momentos de ceguera productiva los que reservan la mayor intuición esclarecedora. Naturalmente, en el proceso de esta transformación operada por *Contorno*, entran en juego los nombres tantas veces señalados de filósofos, pensadores y escritores –en especial franceses– como Merleau-Ponty o Camus, aunque el lugar privilegiado le cabe a la noción de “literatura comprometida”, surgida bajo el tutelaje del filósofo que constituye el paradigma del intelectual comprometido: Jean Paul Sartre. La figura de intelectual que Sartre diseña le corresponde perfectamente: producto y resultado a la vez, esta figura y lo que de ella emana, el pensamiento y la escritura, se recortan con trazos fuertes en el campo intelectual de los últimos años cincuenta. Pero no sería justo reducir el influjo epistémico a este nombre, ni creer que la idea de compromiso es monovalente o acríticamente aceptada por los contornistas –grupo, a su vez, que tampoco es homogéneo– en especial respecto del tema que aquí nos atañe, pues Sartre excluye explícitamente a la poesía de la posibilidad de compromiso, desde el momento –arguye– de que se trata de un “en sí”, del que no cabe esperar remisión alguna a la exterioridad. De esto cabría decir varias cosas; me limito a señalar que, por una parte, el pensador francés reduce la idea de poesía a algunas de sus manifestaciones históricas modernas y por otra, responde a una noción de arte tributaria de la idea humanista clásica de sujeto cartesiano. Al respecto, podría decirse, en términos generales, que la ideología predominante sobre literatura hasta el cuestionamiento promovido por el postestructuralismo, adelantado ¡cuándo no! por las precursoras reflexiones de Borges, formalista *avant la lettre*, se asienta sobre una moral humanista. Si pensamos en el compromiso, nos referimos con ello a un campo de debates nacido con la modernidad literaria y que, en ciertos períodos –como

es, por caso, el de las décadas seminales de las que hablo— asume peculiar virulencia: el sentido y la función de la literatura, cuestión ligada, naturalmente, a la delimitación del escritor en tanto intelectual, es decir sus posiciones éticas frente a las crisis morales, políticas, sociales.

En este sentido, la figura sartreana de escritor comprometido responde a la idea tradicional de “creador”; concepción humanista que presupone la autoconciencia irreductible como origen del conocimiento y del acto estético y la creencia en que el escritor es un individuo esclarecido, miembro de una *élite* intelectual, cuya responsabilidad ética es, entonces, de mayor alcance que la del hombre de la calle. Consecuentemente, la idea de literatura se subordina a la noción clásica de sujeto, según la cual el espacio literario es el lugar donde una personalidad particular manifiesta sus propias convicciones, en un firme y libre ejercicio de sí mismo, guiado por la búsqueda de la verdad. Como es evidente, en esta ideología literaria trabajan dos presupuestos básicos: primero, la unidad y completud de un sujeto tético (en términos de Husserl, el sujeto de la predicación, del juicio) coextensivo a su autoconciencia y segundo, la “transparencia” del lenguaje, esto es, pensarlo como vehículo de las ideas, aunque ello no signifique descuidar la elegancia del estilo, pues estas cualidades dependerán, a la postre, del resplandor del pensamiento.

Imagino que puse a prueba la paciencia de mi lector con el rodeo que antecede, pero las referencias someramente resumidas son el excurso de la idea que quiero exponer ahora, por la que considero como marca fundante de la nueva crítica de poesía, el texto de quien fuera un miembro nuclear del grupo *Contorno*, aunque esta emergencia, a mi modo de ver, no se da en la revista, sino unos años más tarde: aludo a “Alturas de Machu Picchu. Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante”, de Noé Jitrik. Es el momento de intentar describir las condiciones esenciales que me permitirían sostener lo dicho y mostrar sus operaciones, sin dejarme llevar por la complejidad teórica del texto, con lo cual se dispersaría mi argumento. Tratando, entonces, de puntualizar lo distintivo, señalaré, en primer lugar, que Jitrik polemiza con el prejuicio de ver en la lírica una forma de lenguaje primitivo o espontáneo, en contraste con las formas de discurso autoconsciente y reflexivo, prejuicio que la crítica intuicionista de poesía —comentario o glosa— arrastraba aún sin saberlo, desde sus procedencias románticas, pese al privilegio que las vanguardias —proyección social de la modernidad— otorgaron a la poesía como *tecné*. A esta dificultad, que el crítico caracteriza como “la situación social misma del discurso poético”, cuya diferencia perturba, pues hace pensar que la poesía es refractaria al análisis o a la inteligibilidad, se la vincula precisamente, con la idea de compromiso. Una cita se impone, para verlo claramente. Escribe Jitrik, ya en 1967:¹

De aquí derivan consideraciones como las de la opacidad y la transparencia sartreanas, que resumen vastas líneas de elusión de lo principal, a saber de qué manera uno y otro lenguaje suponen diferencias en el interior de la textualidad. Las distinciones sartreanas con sus derivados —tales como el “uso” del lenguaje transparente, de donde el “compromiso” y la resistencia al “compromiso” del lenguaje opaco— descansan sobre un fundamento casi invariable: la representación de lo real como determinante de lo que se puede conocer con palabras o lo que resulta difícil conocer con palabras (Jitrik 1987:37).

En segundo lugar, el énfasis puesto en destacar la fecha en que se escribió este trabajo, publicado veinte años más tarde, se entiende contextualmente, pues no se habían generalizado aún en la crítica argentina las nociones teóricas del postestructuralismo, si bien las reflexiones de Blanchot —aludidas en la “incesancia” del subtítulo del ensayo— habían sido productivamente introducidas por las lecturas críticas del propio Jitrik. Esto es muy sabido; más allá de destacar la precocidad del cuestionamiento a la noción tradicional de “representación” o a las diferencias del discurso poético, quisiera avanzar en lo que, siguiendo a De Man, podríamos llamar la “ceguera” del ensayo, esto es: lo que no dice, pero produce. Por último, entonces, destacaré lo que subyace como tercera condición de las operaciones críticas del trabajo que encontramos, asimismo, explicitada en un pasaje de un escrito

¹ Tómese en cuenta que, si bien la edición del libro donde este ensayo aparece es de 1982, el autor explica, en la introducción que da título al volumen, que tiene su origen en un curso dado en Francia en 1967. Cf. *La memoria compartida*. Bs. As.: CEAL, 1987.

reciente de Jitrik, aunque –o porque– habla de otra cosa; se trata aquí, de la importancia central de las intervenciones de Oscar Masotta para el desplazamiento de la irrupción crítica, expuesta en el capítulo “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”, escrito para el tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Recuerda allí, Jitrik que:

Durante diez años, entre 1964 (cuando habla en público por primera vez sobre Lacan) y 1974 (cuando funda “la Escuela Freudiana de Buenos Aires”) Masotta resucitará –porque ya estaba suscitada– entre ciertos escritores la inquietante cuestión de las relaciones entre psicoanálisis y literatura y, a la inversa, las relaciones entre literatura y psicoanálisis. (Jitrik 1999:25).

Con ese paréntesis “ya estaba suscitada” es evidente que el crítico se incluye a sí mismo en ese pasaje que nos desplaza desde la literatura a la escritura, provocado, entre otras cuestiones, por el simple, pero contundente hecho de que, una vez admitida la idea de inconsciente, deberemos consecuentemente, aceptar una grieta constitutiva en el discurso del sujeto: así, el texto crítico de Jitrik sobre Neruda implica desplazar nuestra percepción teórica. Por último, me queda por destacar que, desde esta perspectiva, no me parece azarosa la circunstancia de que “Alturas...” reaparezca, aunque con importantes modificaciones, en un volumen de ensayos críticos del año 2002, *Línea de flotación*. En el arco temporal que va desde *La memoria compartida* a este libro, la crítica que practica Jitrik, al insistir en ciertos aspectos nodales de dimensión teórica, llega a un punto de densidad que sólo puede alcanzarse cuando es producto de una reflexión sostenida que, al ejercerse sobre dichas insistencias, culmina en una síntesis donde confluyen la teoría, la historia literaria, la filosofía. Este espesor conceptual, sin embargo, se entiende con claridad meridiana, para decirlo simplemente, hay muchos conceptos comprimidos, pero no mezclados, en la dinámica de un movimiento que se despliega cómodo, por distintas esferas de saber, todas fluyen sin aristas, pero con precisión. Es evidente, entonces, que la crítica –en este caso, de poesía– desborda la frontera instituida en la noción de género, para generalizarse, como operación semiótica, en una reflexión sobre la índole del discurso poético, a la vez que por una interrogación sobre la cualidad de lo poético mismo, siguiendo su periplo histórico.

Para terminar, de entre los muchos críticos de poesía cuyas operaciones quisiera analizar ahora, pero me lo impide el reloj, (así quiero mencionar a Jorge Monteleone, Miguel Dalmaroni, Enrique Foffani, y, haciendo propaganda localista, a mis colegas de Mar del Plata, Laura Scarano, Martha Ferrari, Ana Porrúa, Clelia Moure y no sigo por el riesgo de omisiones evidentes) elijo dos que, por su *modus operandi* se inscriben, desde la perspectiva aquí expuesta, en la tradición que podríamos llamar “crítica como escritura” inaugurada por Jitrik, debido a una circunstancia puntual que los reuniera: su común participación en una revista, durante la década del setenta. De las tres revistas culturales que dirigiera el escritor Abelardo Castillo, *El Grillo de Papel*, (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986), es recién en esta última donde el espacio concedido al poema se configura como una sección especial con un responsable a cargo. No puedo detenerme ahora en los cambios que presenta la última de estas publicaciones culturales respecto de sus antecesoras, excedería con mucho tanto el tiempo como la pertinencia del tema que trato ahora; baste con recordar que aparece en plena dictadura militar y esta circunstancia, de por sí resulta suficientemente explicativa de dichos cambios. Me interesa señalar ahora, que comienzan allí su trabajo crítico dos nombres destacados en el panorama nacional, en dos vertientes de lo poético: como poetas y como críticos de poesía: en efecto, Cristina Piña comienza su labor como redactora y encabeza la sección de poesía en el n° 4 y sigue en ella hasta el n° 7, donde la comparte con Daniel Freidemberg, quien continúa luego como único responsable hasta el n° 14, que cierra el ciclo en 1986. Esta convivencia crítica resulta interesante y sintomática respecto del campo crítico de la época, por dos motivos. Si por un lado, ambos críticos exponen los comienzos de una escritura de singular sensibilidad y agudeza en la intuición, por otro manifiestan posicionamientos y preferencias poéticas opuestas, exhibiendo así cómo se daba la opción por la poesía en el momento de efervescencia cultural que fueron los sesenta y setenta hasta la clausura dictatorial. Me refiero a dos actitudes frente a lo poético que, aunque se inscribirían en una genealogía cuya procedencia se remonta al surgimiento de las vanguardias históricas, implican posicionamientos diferentes al leer la relación arte/vida que aquellas postulaban; para decirlo simplemente, reduciendo la cuestión a un esquema dual, se trataba de

optar entre entender que el arte debe abandonar su sitio en la torre de marfil para volcarse a la vida, a la calle, a lo social, o concebir esa relación como una entrega tal que haga de la vida misma del sujeto una obra de arte. Es así que las respectivas poéticas se situarían en un campo de tensiones que puede volcarse, por un lado, hacia la permeabilidad del discurso poético a lo extratextual (más concretamente, a la “realidad” externa al poema, según la terminología de la época) o, por el contrario, en un movimiento refractario a esta apertura, condensarse hacia el lugar de la palabra haciendo de éste el sitio para la instauración de la subjetividad. El propio Daniel Freidemberg ha teorizado al respecto, al descubrir, como dominante de una de tales líneas poéticas, una actitud realista que imprimiría su sello en la primera mitad de los años sesenta en torno al género, caracterizada por él como “apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce y en el que se supone que actúa” (1999: 183). No es casual que al inicio de un iluminador trabajo sobre las poéticas que fueron llamadas “sesentistas”, el crítico cite un temprano trabajo de Jitrik como referente; referencia que no es una cita de autoridad, sino un operador de lectura, como lo demuestra la noción teórica de referente con que se mueve, pues con “realismo” no se alude a una actitud reproductiva sino, en palabras del propio Freidemberg:

Pero, a diferencia de lo que ocurrió con los glosadores del tango o en la incipiente industria de los medios masivos, en general esto no implica pintoresquismo o costumbrismo: la intención de constituir un nuevo imaginario poético, basado en la referencia a lo objetivo, lo singular, lo concreto y lo reconocible, forma parte de un gesto doble, de reconocimiento y de extrañeza a la vez, que en tanto realista es crítico y que, en parte alentado por el pensamiento existencialista cuya versión argentina elaboraba la revista *Contorno*, tiende a preguntarse por las condiciones de supervivencia en una determinada situación de la cultura y de la sociedad [...] (1999: 186)

Advierto en este breve pasaje algunas de las operaciones críticas ya señaladas; entre ellas, una conjunción de la dimensión histórica con la descripción de la especificidad y una noción de contexto que articula lo poético, tanto hacia su propia interioridad cuanto con lo que le es exterior; también está implicada aquí una lectura del sartrismo en clave vernácula, en la que se advierte cómo la poesía argentina desborda, en sus emergencias, la concepción que del género lírico tuvo el propio Sartre.

En cuanto a las elecciones de Cristina Piña, es fácil advertir que una concepción netamente trascendentalista se convierte en la dominante de los textos poéticos que ilustran las páginas de *El Ornitorrinco* hasta su número 6, entre los que se incluye un poema de la propia crítica, cuyos procedimientos diseñan un sujeto poético figurado como vate, según la impronta europea moderna, otorgando al poema las cualidades mágicas del conjuro capaz de instaurar un puente con un más allá inaccesible por otros medios. “Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje” es uno de los artículos críticos que firma Piña en el primer número de la revista, interesante por dos motivos: el primero, pues se constituye como genotexto de los posteriores libros que Piña publicó sobre quien representa el paradigma de la figura del poeta maldito en la literatura argentina; en segundo lugar, porque el trabajo se instala en una mirada inmanente para escrutar en profundidad la singularidad de los textos pizarnikianos, evadiendo –ante la circunstancia del presunto suicidio de la poeta– la tentación de leerlos como tanatografía donde se subsumiría la relación arte/vida (arte/muerte, en este caso) de modo transparente. Esta propuesta crítica no se perfila como un gesto sencillo si tomamos en consideración las circunstancias del suicidio de Pizarnik y el oleaje de miradas críticas que transformaron este hecho en la monovalente clave de ingreso a sus textos, cuestión, por otra parte, que está explícita y precozmente planteada en el ensayo, como riesgo a evitar.

En la posterior tarea crítica de Piña –la más reciente es un libro del año 2005 publicado en colaboración con Clelia Moure, dedicado a dos poetas tan singulares como desafiantes al abordaje crítico: Amelia Biagoni y Néstor Perlongher– se puede advertir un pasaje de la mirada teórica que la crítica había mostrado hasta ahora, aunque no de las operaciones críticas ni de sus elecciones poéticas. Paso a explicarme. Es evidente que Pizarnik imantaba la fascinación de Piña por un lenguaje que se tornaba un lugar, más que de experimentación, de búsqueda de la identidad y de batalla para fijar su incesante movimiento, de allí el poema surgía como mandato de vida, o como el lugar de la profecía de lo oscuro, de lo inconsciente. Si el sentido y la identidad de todo discurso resultan de su

vinculación con un esquema discursivo institucionalizado, aunque no se reducen a él, sino que se constituyen en el complejo proceso de tránsito o pasaje desde el esquema abstracto a su realización concreta, la poesía pizarnikiana aparecería como de una índole tal, que en ese pasaje, el discurso se fuga, se dispersa en múltiples direcciones y su identidad se coagula en un ambiguo movimiento de proximidad-distancia. Esta trayectoria es la que la crítica había seguido con detenimiento. Mientras que ahora, la mirada teórica de Piña, que procura siempre responder a las incitaciones del texto, se instala en lo incesante de esta fuga, al considerar que en Biagoni se “aplana” (si se me perdona el término) el universo de sentido del poema, y, al disolverse las oposiciones, se intenta, en vez de fijar la subjetividad, ir más allá de ella. En síntesis: un paso más en el pensamiento teórico propio de la posmodernidad, en la estela del postestructuralismo, pero una insistencia en las elecciones poéticas, sería lo característico de esta etapa crítica de la escritora.

Para concluir estas líneas con una observación general, apunto que creo percibir, en la actual crítica de poesía que se da en la Argentina, la emergencia de una escritura que exhibe una productividad liberada, al mostrar una expansión de sus alcances teóricos, aunque ceñida a una determinación de rigor epistémico.

BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Elisa (2002). "Genealogías sesentistas". Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador (edit.) *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Método ediciones.
- DE MAN, Paul (1991) [1971]. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- FONDEBRIDER, Jorge (2000). "Treinta años de poesía argentina". *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, n° 52-53, otoño 2000-primavera 2001, Providence, USA, pp. 5-32.
- FREIDEMBERG, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Susana Cella, *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, t. 10, Buenos Aires, Emecé.
- FONDEBRIDER, Jorge y Freidemberg, Daniel (1986). "Noé Jitrik. ¿Por qué la crítica no se ocupa de la poesía?", Buenos Aires, *Diario de poesía*, a. 1, n° 3, diciembre, pp. 25-27.
- JITRIK, Noé (1982). "Alturas de Machu Picchu". *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- PIÑA, Cristina (1977). "Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje". *El Ornitorrinco* n° 1, octubre-noviembre.
- PIÑA, Cristina (1981). *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar.
- PIÑA, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta. Colección Mujeres argentinas dirigida por Félix Luna.
- PIÑA, Cristina (1999). *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Botella al Mar.