

El módulo Artaud en la escritura de Pizarnik, Perlongher y Fijman

PERCIA, Violeta / UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso. Buenos Aires, Argentina - violeta.percia@gmail.com

Eje: 8. Cuerpo, erotismo, pornografía y pospornografía

Palabras claves: Artaud – Jacobo Fijman – Alejandra Pizarnik – Néstor Perlongher – crueldad – éxtasis

> **Resumen**

El módulo Artaud es el nervio inalienable de las reflexiones político-literarias sobre el cuerpo sin órganos. Según Foucault, determina también la serie divergente que hace resonar en otro lugar al psicoanálisis, en el marco de lo que el filósofo francés llamó “una metafísica del fantasma” (*Theatrum Philosophicum*). Significa además, incluyendo los dos sentidos antes mencionados, la corrosión de la cultura específicamente occidental, del pensamiento y la sociedad pequeño-burguesa.

Asumiendo estas condiciones que determinan el gesto y el texto que llamamos *Artaud*, se propone pensar sus huellas a través de las modulaciones de la poeta Alejandra Pizarnik y los poetas Jacobo Fijman y Néstor Perlongher, que han atravesado, cada uno de manera inasimilable, en nuestra lengua, el punto paradójal de aquella concepción del cuerpo poético como traducción del *impoder*, el dolor y el éxtasis.

> **El viaje de Artaud**

En 1923 Artaud envía unos poemas a la *Nouvelle Revue Française* pero son rechazados. De ahí resulta la correspondencia con el entonces secretario de redacción de la revista, Jacques Rivière, que será publicada en 1924. En esas cartas, Artaud habla de un “doloroso estado del pensamiento” (2007: 63) que le sustrae la palabra y lo desarraiga del pensamiento mismo, y pese a ese abandono, la necesidad de una escritura. De ese “impoder”, Artaud va a hacer surgir la utopía de una *lengua principio* o “lenguaje teatral puro” (1964: 193).

Declarado “enemigo de la libertad y de las artes”, en 1927 Artaud rompe con los surrealistas pero no abandona su idea del surrealismo, más bien la extrema en 1932 en el Teatro de la crueldad, cuando se dirige “al hombre total, y no al hombre social, sometido a las leyes y deformado por las religiones y los preceptos” (1964: 190); y delimita el deseo de una lengua primitiva, compuesta de gestos, nervios, movimientos, jeroglíficos: una lengua del grito y la glosolalia; lengua mítica que no estuviese separada de

la vida. Ese “verdadero lenguaje físico a base de signos y ya no de palabras” (1964: 192), que Artaud proclama en el 2º manifiesto del “Teatro de la Crueldad”, es el que cree encontrar en “La montaña de los signos” de la nación de los Taurahumaras. En efecto, a comienzos de 1936, Artaud viaja a México en busca de una cultura que guardase “la vida convulsiva que está en los nervios, en la fluidez de los órganos sensibles” (1948: 19). Contra la cultura racionalista creadora de “la desesperación contemporánea” (Artaud, 1948: 39), busca una *cultura mágica* que conserve el “antiguo secreto”.¹ Se propone hallar la tradición mítica viva del teatro, en tanto cree posible encontrar así una “terapéutica artística y psíquica” (Artaud, 1984: 25), que equipara a la alquimia de Paracelso y de ocultistas como Cardano y Robert Fludd. Persigue en México una corriente espiritual que incluye la poesía, el surrealismo, la medicina, el psicoanálisis, la homeopatía, el mito, la curación universal (1984: 25). Aspira a establecer las conexiones que el teatro tiene con la cultura y la capacidad de modificar el mundo (1984: 18), en tanto piensa en un teatro que pueda “canalizar esa magia de la vida, ese fuego vital que calcina y revela” (1984: 40). Quiere entrar en un mundo verdadero más allá de lo real, en el “ritmo secreto que explica el nacimiento de la realidad” (1984: 274), aquello que había concebido en su Teatro como un “estado poético, un estado trascendente de la vida” (1964: 189), que es en el fondo –dice– lo que el público busca “a través del amor, el crimen, las drogas, la guerra o la insurrección” (*idem*).

El módulo-Artaud en Francia

Ese *imponder* del lenguaje, que obliga a reconsiderar las relaciones entre el cuerpo poético, el cuerpo del dolor y el cuerpo del éxtasis, constituye el gesto fundamental de Artaud. En él expone, según una expresión de Blanchot, “La imposibilidad de pensar que es el pensamiento” (1994: 4). El pensamiento y todo lo que se creía que lo fundaba se asume como experimentación, tarea inacabada, expuesta al inacabamiento y enfrentada a un incesante recomenzar. Pero además, al herir el pensamiento, Artaud obliga a pensar la vida en toda su opacidad. Exclama: “Todo órgano es un parásito”, “La realidad no está aún construida porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no fueron todavía creados” (2003: 167-168). Exige pensar un nuevo cuerpo, una realidad que no tiene que ver con el discurso sino con un ver, oír, sentir que *tiene lugar* en otra piel.

En este marco, en los años sesenta y setenta, Artaud va a ocupar en Francia cierto lugar de barricada que se construye tanto en la obra de Derrida y Kristeva, como en la de Merleau-Ponty, Foucault, Deleuze o

1 A la cual se referirá como “Una raza-principio” según el título de un artículo que publica del 17 de noviembre de 1936 en *El Nacional* de México.

Blanchot.² En el ámbito filosófico, el gesto fundamental de Artaud no solo marca el antihegelianismo generalizado, sino la crítica al “buen sentido” y al sentido común, como dos instancias complementarias que fundan, legitiman y orientan lo que significa pensar.³

Es en este sentido que se puede hablar del *módulo Artaud* como inserto en aquello que Foucault llamó una *metafísica del fantasma*: “en la que no se trata de lo Uno Bueno, sino de la ausencia de Dios, y de los juegos epidérmicos de la perversidad” (1972: 14) pues “gira en torno al ateísmo y a la trasgresión” (1972: 15). Es precisamente en el fracaso de la filosofía de la representación donde se sitúa el nacimiento de esta “fantasmofísica” que va a pensar los fantasmas, los ídolos y los simulacros. En efecto, Foucault identifica la efectuación de esta serie del *simulacro liberado* en dos escenas privilegiadas: “el psicoanálisis, que tiene relación con fantasmas [...]; y el teatro, el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado [...] en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” (1972: 15). Si en estas dos series divergentes “Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí” (Foucault, 1972: 15), estas series divergen porque Artaud se propone un régimen interpretativo diferente al del psicoanálisis: producir un teatro de la crueldad sobre la conciencia; un cuerpo sin órganos sobre los cuerpos y sobre el lenguaje. El gesto fundamental de Artaud consiste en esta ruptura con todo ordenamiento, retro trayéndose a ese lenguaje teatral puro, que tiene lugar antes de la constitución del sujeto como tal. La disolución del yo –que pone en juego la problemática revolucionaria, en tanto la guerra individual del yo es, como notó Oscar del Barco, “una guerra social” (2011: 337)–, repite la inhospitalidad de una lengua que elimina el yo para abolirse finalmente a sí misma. En el lugar del sujeto de la enunciación (donde el pensar es pensado por su imposible y el habla es quien habla, *se habla*) se sitúa la desaparición radical del yo de Artaud, Artaud *loco*. Así, del *imponder* al lenguaje teatral puro y a la disolución del yo en el lenguaje, Artaud se convierte en una *fisura* que atraviesa el cuerpo social, un corte en el yo, una guerra contra la sociedad en la que se reivindica el cuerpo, la materia, el mal, el no-yo como teatro de la crueldad.

› **Aquello que permanece prisionero de las palabras**

De los últimos años de Artaud, Bataille escribió: “Lo volví a ver [...] después de su regreso a Rodez [...]. Estaba en un estado de decrepitud tan grande que espantaba”; “Producía angustia (tal vez la angustia fuera

2 Remitimos a los primeros textos que Derrida le consagró a Artaud (entre 1965-1966), “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, recopilados en *La escritura y la diferencia*; al Foucault de *Las palabras y las cosas*; a obras de Deleuze como *Diferencia y repetición* y sobre todo *Mil mesetas* (en especial, la meseta 6. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”); al texto de Blanchot, “Artaud”, incluido en *Le livre à venir* (1959).

3 Aquí se inscribe la crítica de Gilles Deleuze a la filosofía de la representación y el buen sentido en *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969), y las referencias de Michel Foucault a estos textos en *Theatrum Philosophicum* (1970).

mayor por el hecho de ser representada)” (citado en Del Barco, 2011: 334). Artaud representa también un salir de sí sin volver a dónde.

Para Pizarnik, tanto el *impoder* de Artaud como la lectura de sus textos están determinados, no sin razón, por la visión del Artaud de Rodez. No es casual, pues la propia experiencia de la in-hospitalidad del lenguaje se piensa en ella en el marco de la traducción poética del dolor –que en sus *Diarios*, prosas y poesías puede leerse casi como una metafísica de ese *impoder* como *verbo encarnado*.

Alejandra Pizarnik es de las primeras que escribe sobre Artaud en Argentina y también de las primeras que lo traduce.⁴ Además, durante el tiempo en que reside en París (entre 1960 y 1964), se hace eco de la importancia del texto *Artaud* para la intelectualidad francesa.

El deseo de escritura y el desmoronamiento de la palabra son un tema central en ella. La imposibilidad de darse una escritura es el signo de una herida mayor: no poder hallar(se) en la palabra, donde se busca un cuerpo, un orden, una libertad, para la *hija de la voz* (2000: 438) –así llama a la que quiere ser *salvada*; a la que espera una *cura*, o también: salir del lenguaje–. En sus *Diarios*, Pizarnik habla de un *deseo de escriturarse*⁵, encarnar en la escritura o devenir un cuerpo escrito: “haciendo el cuerpo del poema con mi propio cuerpo” (2000: 269). La escritura tiende para ella un puente entre la realidad y sus sueños (2010: 108); entre la fragmentación que se hace poesía y el deseo de la novela, como deseo de darse un orden (2010: 366, 385, 479). Pero la novela se le niega y sus *Diarios* se convierten en una espera y esperanza, hospicio y hospitalidad, bálsamo y filo de una navaja; la escritura conserva los dos aspectos del fármaco (regenerador y fatal) porque lo que se busca es salir de la palabra –como sistema de representación, como identidad, como sujeto, como moral, como cuerpo social– he ahí, para Alejandra, el gesto fundamental de Artaud.

Así pues, Pizarnik encuentra en Artaud su propio “no querer ser y el deseo de una poesía corporal” (2010: 383). Pero a la vez, descubre la solidaridad de un *nosotros*, a través de “la semejanza de nuestras heridas” (*idem*); heridas que tienen su origen en una tensión física que es un “conflicto esencial con el lenguaje” que deriva en un “estado psíquico degradado” (Pizarnik, 2010: 455). En “El verbo encarnado” –artículo sobre Artaud que escribe para la revista *Sur* (mayo-junio de 1965)– dice: “El drama de Artaud es el de todos nosotros, pero su rebeldía y su sufrimiento son de una intensidad sin paralelo” (2003: 272). Pizarnik observa el padecimiento de una locura común: Artaud atestigua la “prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras” (2003: 271). Ese deseo de liberar el dolor que atraviesa el hueso sin lenguaje, que permanece aprisionado en la imposibilidad de pensar que las palabras son es retomado bajo una nueva intensidad por Pizarnik, quien busca dejar de ser una presa

4 Pizarnik publicó diversas traducciones de Artaud: “Poemas”, en *Revista Internacional de Poesía*, Año 2, Nº 6, julio, 1965; “Poemas”, en *Sur*, Nº 294, 1965, pp. 40-55; “Fragmento de Van Gogh, le suicidé de la société”, en *El Cielo*, año 1, Nº 2, diciembre, 1969; y *Textos de Antonin Artaud*, Buenos Aires, Aquarius, 1971 –antologías que tradujo con a Antonio López Crespo–.

5 “Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa con mi vida. (...) El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” (Pizarnik, 2010: 218).

de las palabras; como se sabe, imagina en su poesía un jardín, crea también un *palacio de citas*. Siente la *sed* que solo se colma en el vaso vacío de una escritura por venir, que deja inconclusa, y pospone la posibilidad de ser leída, recibida, hospitalariamente.

› **Poesía y trance**

Un año antes de su muerte, en *La letra A*, se publica un breve texto de Néstor Perlongher, hoy bastante célebre, que lleva el título “Poesía y éxtasis” (1991). Perlongher insiste allí en la “base sensacional” e “intensiva” de la poesía, que define como un “estado de conciencia cercano al trance” (2008: 149).

En ese texto, sobrevuelan dos horizontes del módulo Artaud: el Teatro de la crueldad y el viaje a México. El éxtasis como un salir de toda forma y estructura, atravesado por las liberaciones rituales (que beben de esa sed de liberar lo que estaba prisionero en el discurso); y la poesía como lengua sin yo, ni inconsciente, ni psicoanálisis, como piel mutable del deseo y de la visión. En efecto, Perlongher no solo capta la potencia *informalescente* de la lengua-teatro, como huella del gesto fundamental de Artaud, que lee desde su propia óptica del barroco (2008: 93); sino que, además, es un privilegiado lector del cuerpo sin órganos de Deleuze-Guattari, que reelaborará en sus ideas del nomadismo y el deseo.

En ese marco, sostiene que “Pensar la expresión poética como forma del éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática” (Perlongher, 2008: 153). A partir de allí va a esbozar lo que podríamos llamar una teoría del trance, asumiendo la forma encarnada de lo extático, pero también la forma demoníaca de cierto nihilismo y la locura (satánica) de Artaud.

Dado que se trata de pensar la poesía “como forma del éxtasis”, y en tanto “lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida” (2008: 153), Perlongher va a insistir en la necesidad de la poesía en el trance para “mantener la lucidez en medio del torbellino” (2008: 153) y va a ir más lejos convocando “maneras religiosas del trance” (2008: 153). Si en Artaud el *impoder* surgía de un pensamiento que se sustraía a la palabra, aquí también la necesidad de la forma poética se levanta sobre el vacío y el torbellino del trance como modo de mantener una lucidez. Si el *impoder* se imponía como deseo de salir del lenguaje articulado, el trance se convierte además en una forma de devolver “lo divino a la forma del éxtasis que es la poesía” (2008: 153).

Ante todo, Perlongher va a oponer la poesía a la comunicación y al discurso sobre la poesía, que funciona como “máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética” (2008: 150). La poesía se asume entonces como *radicalidad de la experimentación de la lengua*. ¿Qué significa? Que es capaz de extasiar el lenguaje, de hacerlo salir de sí: de responder a “un deseo de dejar de ser lo que se es, de ruptura con la identidad” (Perlongher, 2008: 151).

De esa manera, asumiendo un sujeto des-centrado, Perlongher vuelve al problema de la hospitalidad, la poesía es en cierto modo una morada (palacio o jardín) en las formas del éxtasis, que asume la amenaza palpable de la *locura* de Artaud. En el *vacío fabuloso*, el *delirio*, la *confusión intranquila*, la *carencia de invocación divina*, *ahogándose en esa laguna del sentido*, cuando *se extravía el sujeto de razón*, Perlongher ve el hundimiento: “el peyote tomado por el ateo Artaud” (2008: 153). Cuando el yo, el sujeto, la poesía, el cuerpo, se han *dado vuelta por las emanaciones de brebajes alucinantes* (Perlongher, 2008: 153), la poesía “se aboca más bien a celebrar la nada” (*idem*), en el filo de sus últimos textos, entrando en “los paraísos del más allá” (*idem*), Perlongher sospecha que hace falta no sólo una forma sino *algo más*: algo que obre “como faro y guía en el asombroso arrobamiento de la fuerza, devolviendo así lo divino a la forma del éxtasis que es la poética” (*idem*) .

› **Salud espiritual**

En marzo de 1974, Vicente Zito Lema publica en la revista *Crisis*: “El hospicio, testimonios y lenguaje de los oprimidos”, donde reúne dibujos y poemas de Jacobo Fijman, internado en hospitales psiquiátricos de forma definitiva desde 1942. Bajo el influjo de una concepción de la locura como fuerza de destrucción-disolución de las formas burguesas –en gran medida deudora del gesto de Artaud y su apropiación en los años sesenta y setenta–, Enrique Molina escribía: “La instancia poética, en Fijman [...] pone en cuestión la unidad del yo, tan cara como fórmula de adecuación de las exigencias sociales” (1974: 18).

El poeta Fijman no solo es contemporáneo de Artaud (nace en 1898, Artaud en 1896); conoce –como Pizarnik– el encierro, aunque padece de manera más devastadora el hospital psiquiátrico y las prácticas de electroshock; sino además, tiene ocasión de conocer a Artaud y a Breton, en un viaje que hace a Europa en 1828, invitado por Oliverio Gironde cuando escribía en la revista *Martín Fierro*. Consultado por Zito Lema sobre aquel encuentro Fijman recuerda:

“Con Artaud también nos conocimos en un café, en la Coupole. Estuvimos a punto de pelearnos. Yo me identificaba con Dios y Artaud, con el Diablo.

[...] En cuanto a mi obra, los médicos dicen que no hay en ella signos de enfermedad [...] ya que no hay en mi poesía nada en contra de la gramática. Pero a la vez presiento que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo...

[...] En Artaud la enfermedad influyó en contra de su obra. Pero él no podía alejarse de la locura, era la locura de Satán.

[...] Lautréamont y Artaud también sufrieron. Pareciera que en sus vidas no hubo mucho más que dolor. Y ese dolor lo convirtieron con extraña belleza, quemándose en su propia conciencia, en poesía.

No debemos confundirnos. El sufrimiento de los viciosos no es noble, está muy alejado del de los mártires de Dios.” (Fijman y Zito Lema, 1985)

Fijman percibe la proximidad que existe entre crueldad y éxtasis y, a la vez, establece una profunda diferencia. Se distancia de los poetas malditos, aun cuando reconoce un sufrimiento compartido en el hospicio. Presiente que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo, ese que sustrae a la palabra de su ordenamiento lógico, de su fuerza de sujeción, y constituye su intemperie. Y sin embargo, en el sufrimiento (en la intemperie), así como en el éxtasis, Fijman intuye que existen diferentes fuerzas. Distingue esos “otros paraísos, los paraísos del mal” (1974: 20), que atribuye a los abusos de las drogas. De ese modo, imagina que su obra se ofrece de manera contraria a la de Artaud, en tanto busca en la palabra el reflejo de una “salud espiritual” (1974: 20), algo *más* que dolor, algo *más* que quemarse en la propia conciencia.

En los poemas anteriores a su internación definitiva, Fijman define el éxtasis como: “las bodas de la tierra” (2005: 159), “las bodas de los Pobres” (2005: 165), donde “Cristo ha puesto los signos de su boda” (2005: 158). El éxtasis es un salir de sí como entrada a ese “cuerpo de carne luminosa” (2005: 166). Desde *Hecho de estampas* (1929), donde la palabra busca desnudarse del cuerpo, de palabras y del nombre propio “que nos separa de las cosas” (2005: 108), hasta *Estrella de la mañana*, el deseo de liberar aquello que estaba prisionero en las palabras, de hacerse cuerpo de carne luminosa, insiste. Esa desnudez “de imágenes y cosas” (2005: 139), “de tinieblas y pavores” (2005: 140) se convierte en cuerpo vivo. Se trata de una desnudez que es “soledad de criatura” (2005: 133), por donde “corren los mundos” (2005: 161), he ahí la intemperie. La disolución del yo en la poesía de Fijman es condición de la llegada: “Ha de venir la voz entre mis voces desde la paz venida de los/ cielos” (2005: 161). Fijman canta el retorno de una palabra *convocante* en la cual “Llega la luz sin noche” (2005: 165).

› **A modo de cierre**

El gesto de Artaud muestra una condición de inhospitalidad de la que la modernidad secularizante es deudora: “hemos acabado de olvidar lo que era ‘el hogar murmurante de vida’” (Artaud, 1984: 263), nuestra palabra no alcanza a *tocar* ese hogar. La lengua que elimina el yo, para abolirse finalmente a sí misma, en balbuceos y gritos, expone la condición de una palabra que no puede ser palabra *convocante*, más aún, no es posible recuperar una palabra tal, capaz de tocar la vida (como quería Artaud), en un teatro, por fuera de un pueblo, de una comunidad. La formulación del módulo Artaud está sujeta en Francia a una condición nodal: Francia había fundado la República sobre la pena capital (y la cabeza de Luis XVI)⁶, la crítica a los valores y a la sociedad burguesa, y el fracaso de la representación, se asume ahora a partir de las condiciones de una ética de la crueldad y la perversidad, sobre la *locura* de Artaud. El alcance del gesto fundamental de Artaud para el pensamiento y la poesía argentina queda por ser pensado

⁶ Véase el texto de Klossowski, P. (1970) *Sade mi prójimo*, Buenos Aires, Sudamericana.

en el marco de un trabajo más amplio, allí deberán analizarse en profundidad no sólo las implicancias de esta ética de la crueldad como respuesta a la condición in-hospitalaria del lenguaje y de un mundo que niega la vida, la actualidad que todavía tienen en nuestros modos de concebir la crítica a los valores burgueses, sino también las respuestas *otras* que se han podido dar desde este continente a esa condición, y que parten de otras éticas comunitarias.

Bibliografía

- Artaud, A. (2007). Cartas a Jacques Rivière. En *Textos escogidos*. Trad. y prólogo P. Rey, Buenos Aires, Cántaro.
- Artaud, A. (2003). *Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté*, París, Poésie/Gallimard.
- Artaud, A. (1984). *México y Viaje al país de los Tarmaumas*. Prólogo L. Schneider, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris, Folio essais, Gallimard.
- Blanchot, M. (1994 [1986; 1959]). Artaud. En *Le livre à venir*, Paris, Gallimard; Trad. F. Mazía, Artaud. En *Zona Erógena*, N° 17. En línea: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_blanchot_sobre_artaud.pdf (Consulta: 28-06-2017).
- Del Barco, O. (2011). Presentación al libro de J. Derrida y J. Kristeva *El pensamiento de Antonin Artaud*; Apéndice al libro de A. Artaud *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*; El viaje de Artaud a México. En *Escrituras*. Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Fijman, J. (2005). *Poesía completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2005.
- Fijman, J. y Zito Lema, V. (1986). Jacobo Fijman. Poeta del hospicio. Entrevista por Vicente Zito Lema. En *Crisis*, N° 49, Buenos Aires. En línea: http://www.elortiba.org/fijman.html#REPORTAJE_A_JACOBO_FIJMAN_por_Vicente_Zito_Lema (Consulta: 09-05-2017).
- Fijman, J. y Zito Lema, V. (1974). El hospicio, testimonios y lenguaje de los oprimidos. En *Crisis*, N° 11, marzo, Buenos Aires, pp. 3-25.
- Foucault, M. (1972 [1970]). *Theatrum Philosophicum*. Trad. F. Monge. Barcelona, Cuadernos Anagrama.
- Molina, E. y Zito Lema, V. (1974). El hospicio, testimonios y lenguaje de los oprimidos. En *Crisis*, N° 11, marzo, Buenos Aires, pp. 3-25.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
- Pizarnik, A. (2010). *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires, Lumen.
- Pizarnik, A. (2003). *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires, Lumen.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires, Lumen.