



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La armonía del delirio: un acercamiento a la obra de
Alejandra Pizarnik

The harmony of delirium: an approach to the work of
Alejandra Pizarnik

Autora

Adriana Echegoyen Domínguez

Director

Jesús Rubio Jiménez

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filología Hispánica
2024

Resumen:

En este trabajo nos proponemos realizar un acercamiento a la obra de la poeta argentina, Alejandra Pizarnik, tratando de resolver el enigma de su escritura: ¿cómo es posible crear armonía desde el delirio? En él, abordamos su conflictiva relación con el lenguaje desde el análisis de dos figuras literarias, el desdoblamiento y la fragmentación. Para ello, nos centraremos en el cuarto poemario que acabó por consagrarla, *Árbol de Diana* (1962), escrito durante su estancia en París, y en su sexta obra, *Extracción de la piedra de locura* (1968), publicada a su regreso a Buenos Aires. En la poesía de Alejandra, la creación y la destrucción convergen en una pretensión estética: abarcar la totalidad del vacío. Cuando la realidad queda suspendida en el tiempo, atrapada entre los hilos de la brevedad y la intensidad, aparece el poema.

Palabras clave:

Alejandra Pizarnik, armonía, delirio, desdoblamiento, fragmentación, lenguaje.

Abstract:

This work offers an approach to the work of the Argentinian poet Alejandra Pizarnik, trying to solve the enigma of her writing: how is it possible to create harmony from delirium? In it, we approach her conflictive relationship with language from the analysis of two literary figures, splitting and fragmentation. To do so, we will focus on the fourth collection of poems that finally consecrated her, *Árbol de Diana* (1962), written during her stay in Paris, and on her sixth work, *Extracción de la piedra de locura* (1968), published on her return to Buenos Aires. In Alejandra's poetry, creation and destruction converge in an aesthetic pretension: to embrace the totality of emptiness. When reality is suspended in time, trapped between the threads of brevity and intensity, the poem appears.

Keywords:

Alejandra Pizarnik, harmony, delirium, unfolding, fragmentation, language.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	2
1.1.	Objetivos	2
1.2.	Estado de la cuestión y ediciones de referencia	2
1.3.	Metodología	3
2.	LA ARMONÍA DEL DELIRIO	4
2.1.	Origen del desgarró	4
2.2.	Desdoblamiento del yo lírico en <i>Árbol de Diana</i>	7
2.3.	La arquitectura del abismo, fragmentación y destrucción del lenguaje en <i>Extracción de la piedra de locura</i>	22
3.	CONCLUSIONES	30
4.	BIBLIOGRAFÍA	32
4.1.	Bibliografía primaria	32
4.2.	Bibliografía secundaria	32

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

El presente Trabajo Fin de Grado tiene como objetivo adentrarse en las oscuras aguas de la psique de la poeta argentina, Alejandra Pizarnik, a través de un análisis minucioso de dos de sus obras más representativas, *Árbol de Diana* (1962) y *Extracción de la piedra de locura* (1968). El estudio comienza desde sus entrañas, realizando un recorrido por los miedos, fantasmas e inseguridades que la devoraron en vida. A continuación, nos detendremos a los pies del *Árbol de Diana*, con la intención de arrojar luz, allí donde los símbolos que cubren su poesía, florecen. Por último, siguiendo la senda del silencio, llegaremos junto a la *Extracción de la piedra de locura*. Desde una mirada crítica, partiremos de lo visible hacia lo invisible para (re)conocer el verdadero significado que se esconde detrás de sus versos. A lo largo de todo el trabajo, indagaremos en esa aparente simetría de la palabra, en la belleza del lenguaje, detrás de la cual se oculta la bestia, la anhelante muerte, la sombra que engulle a la luz. Descifrar el enigma, llegar al fondo, donde la herida supura. Nuestra propuesta será analizar la paradoja que encierra “La armonía del delirio”: la armonía de su poesía en contraste al delirio más absoluto con el que fue escrita. ¿Es acaso eso posible? “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro” (Paz, 2014, 15). Ese “algo” es el porqué de estas líneas.

1.2. Estado de la cuestión y ediciones de referencia

Para ello, hemos hecho uso de tres volúmenes clave, editados por la que ha sido su gran albacea y mayor compiladora de toda su obra póstuma, su amiga Ana Becció, que recoge casi toda su obra: *Poesía Completa* (2000), *Prosa Completa* (2002) y *Diarios* (2013). La totalidad de los poemas citados de Pizarnik han sido extraídos de la reedición que la editorial Lumen realizó en el 2000 de su *Poesía Completa*, hoy en día “la edición más exhaustiva que existe en el mercado de la poesía pizarnikiana” (Venti, 2008a, 26). Si bien es cierto que, según Becció (2000), Pizarnik se convirtió en un mito entre los jóvenes de los años ochenta y noventa, en esa última década, la obra, hasta ahora conocida de la escritora argentina, creció de forma considerable y una avalancha de documentos de otros autores comenzaron a surgir en su nombre (Piña y Venti, 2022). Su correspondencia fue recogida por su amiga, Ivonne Bordelois, en 1998, que posteriormente culminaría en una segunda reedición más completa —sin llegar a tener la certeza de que lo es—, de la mano de Cristina Piña, una de las primeras lectoras y

críticas de Pizarnik, en 2012, *Nueva correspondencia Pizarnik*. La madre de Alejandra ofreció a Ana Becció, tras la muerte de la poeta, una parte importante de aquella insólita biblioteca de Montevideo 980, donde Pizarnik transcurrió la mayor parte de su vida entre libros y papeles. Becció, además, depositó aquel material en la Biblioteca Nacional de Maestros de Buenos Aires. En esa misma época, aparecieron también las ediciones de sus “mal llamadas” (Piña y Venti, 2022, 10) *Poesía Completa y Prosa Completa*, publicadas por la editorial Lumen por Ana Becció, de las cuales nos serviremos en este estudio, siendo conscientes en todo momento de que no está recogida la obra de Alejandra en su totalidad. Entre el 2000 y el 2003, se publicaron una parte reducida y fraccionada de sus *Diarios*. Hubo que esperar hasta el 2013 para que una nueva versión viese la luz. Contaba con más del doble de páginas que la anterior, sin embargo, tampoco estaba recogida su obra completa (Piña y Venti, 2022). Las dos versiones estuvieron, de nuevo, a cargo de Ana Becció. Cabe mencionar, que la razón por la que todas estas ediciones pudieron llegar a manos de la imprenta, fue debido a que Myriam Pizarnik, hermana mayor de la poeta, dio su consentimiento para depositar en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, en EE.UU, la totalidad de los “papeles” de Alejandra—diarios, cuadernos, borradores, inéditos, correspondencia, etc.— que se encontraban en posesión de Aurora Bernárdez, exmujer y albacea literaria de Julio Cortázar (Piña y Venti, 2022 y Venti, 2008a), “inaugurando así el Archivo Alejandra Pizarnik” (Venti, 2008a, 27). Este acervo documental no solo sirvió para la reedición póstuma de su obra, sino que además, numerosos especialistas viajaron hasta Princeton para realizar sus investigaciones sobre la poeta argentina, entre ellos, destacan Patricia Venti (2008a, 2008b, 2022), Fiona Mackintosh (2007) y Mariana Di Cío (2014) (Piña y Venti, 2022). Estos textos que escapan al universo poético de Pizarnik, textos “malditos”, según María Negroni (Mackintosh, 2007), no deberían nunca sustituir o tratar de desvirtuar el resto de su obra, sino que deberían complementarla para poder llegar así a una verdad más sincera y honesta de quien fue realmente, Alejandra Pizarnik. Pese a que, el interés por su obra es creciente y se aprecia en múltiples ensayos críticos, reseñas, tesinas, tesis de doctorado, etc. (Venti, 2008b), para la elaboración de este estudio hemos hecho uso principalmente del reciente, y por tanto, más completo hasta la fecha, ensayo de Cristina Piña y Patricia Venti (2022), así como de las monografías de esta última (2008a).

1.3. Metodología

Con respecto al procedimiento del trabajo, nos hemos basado en la revisión exhaustiva de la bibliografía primaria y en la consulta de diferentes fuentes de

información, como monografías, textos científicos y otros materiales digitales de calidad, procedentes de bases de datos como *Dialnet*, *MLA*, *ProQuest* y *Scribd*, entre otros. Partiendo de la atenta lectura de estos documentos, se ha podido realizar un análisis introspectivo de la poeta y observar de qué manera está vinculada a su obra.

2. LA ARMONÍA DEL DELIRIO

2.1. Origen del desgarró

Comenzaremos el análisis remontándonos al inicio de la vida de Alejandra. Allí donde las heridas aún no habían creado grietas en su piel. Pero antes, es preciso señalar un aspecto importante. Lo que nos ha quedado del paso por este mundo de la poeta está repleto de lagunas negras donde la realidad se convierte en vacío, o bien se divide en forma de espejos (Piña y Venti, 2022). Alejandra se llevó a la tumba la verdad de quién era, dejando tras de sí un sin fin de preguntas a las que nadie osaría dar respuesta, al menos, de momento. No obstante, y abrazando su carácter contradictorio, redactó cuidadosamente, a lo largo de toda su vida, una guía a modo de diario con la que poder entender su mente caótica. Hoy sabemos que la información proporcionada por la poeta no es del todo fiable, ya que no hay que olvidar “que todo sujeto autobiográfico tiende a mitificar y glorificar su propia existencia” (Piña y Venti, 2022, 26). ¿Quién fue Alejandra Pizarnik? “La Verdad no existe” (2022, 14). Alejandra se inventó un papel, un rol que representar ante su público. La escena, las palabras. Su teatro, la escritura. Allí, de noche, sola, frente a la hoja en blanco, podía dibujarse a sí misma, podía ser quien ella quisiese. “La escritura fue un espacio donde consolidar los sentimientos de orfandad, soledad, dolor, y muerte, lo que ha servido para engañar a los críticos y biógrafos”, dice muy acertadamente Venti en su prólogo (2022, 20).

Alejandra Pizarnik¹ vino al mundo siendo una flor de fuego², bautizada con el nombre de Flora Pozarnik. Creció en el seno de una familia de inmigrantes judíos de origen ruso, los Pozarnik, que al llegar a Francia se deshicieron de sus raíces ucranianas, pasándose a denominar por el apellido que hoy en día todos conocemos, los Pizarnik (Piña y Venti, 2022). La infancia de la poeta transcurrió tranquila, al son del mar y del vaivén de la ciudad costera rioplatense de Avellaneda, en Argentina. Lejos del miedo y la guerra que azotaban España, y muy pronto, toda Europa. Sin embargo, la atmósfera de inquietud y desazón que crearon los relatos de terror llegados de sus familiares del

¹ (29 de abril de 1936 - 25 de septiembre de 1972).

² La raíz de su apellido original, “pozhar”, significa “fuego” en ruso (Piña y Venti, 2022, 34).

otro lado del océano, con la entrada del nazismo en los Balcanes, fraguaron en la psique de la pequeña Alejandra un “profundo desgarramiento interior” (Piña y Venti, 2022, 16).

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen [...]. Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno. ¡En todo y en nada! ¡En nada y en todo! (Pizarnik, 2013, 58).

La poeta encarnó tantos nombres como almas tenía. Buma o Bumita, “flor en ídish”³ (Venti, 2008a, 172), —que encontraba sus raíces en la desinencia *Blum*, flor en alemán (Urrero Peña, sin fecha)— para su círculo íntimo de infancia y primera adolescencia. Flora en la Escuela n.º 7⁴. Blímele, diminutivo cariñoso de Buma (Urrero Peña, sin fecha), para sus maestros de la Zalman Reizien Schule⁵. Alejandra, como poeta consagrada, y por último, Sasha, “el diminutivo en ruso de Alexander” (Venti, 2008a, 173), que utilizó en sus ecos y fantasías de una Rusia lejana (Piña y Venti, 2022). He aquí Alejandra⁶ y la no Alejandra, desdoblada en todas sus versiones y sus diversas identidades. Estas modificaciones en los nombres son muy significativas, ya que cada una implica una nueva identidad y, nos sirven de guía para comprender mejor ese anhelo de la poeta de la búsqueda infinita de su yo verdadero. Además, encontramos, a lo largo de toda su obra, un mensaje subyacente de olvido hacia sus orígenes: “en la adopción de otro nombre hay implícito un deseo de relegar a un segundo plano su identidad judía y construirse una identidad literaria” (Venti, 2008a, 173). Lo que Alejandra no sabía, era que, al rechazar de sus raíces, perdería la única oportunidad de hacer las paces con su pasado, condenándose, para siempre, a un perpetuo estado de forastera. Su primer poemario, *La tierra más ajena*, refleja el extrañamiento de su alma (Piña y Venti, 2022). Lo firmará como “Flora Alejandra Pizarnik” (Piña y Venti, 2022, 74), aunque no tardará en rendirse a la metamorfosis de su piel para dejar de ser una flor. En su lugar, prefirió el humo de los cigarrillos, para hacerse invisible, la adicción a las anfetaminas, para reducir la gordura (Piña y Venti, 2022), pero sobre todo, prefirió la oscuridad de la noche, para escapar, por fin, de una realidad que, a menudo, le dolía.

³ Según el Diccionario panhispánico de dudas: “Adaptación gráfica de la voz inglesa *yiddish* —adaptada, a su vez, del adjetivo alemán *jüdisch* ('judío')—, que designa el dialecto altoalemán hablado por los judíos originarios de la Europa central y oriental, que se escribe en caracteres hebreos”.

⁴ Escuela Normal Mixta de Avellaneda (Piña y Venti, 2022, 29).

⁵ Escuela judía “donde hombres y mujeres formados en Europa y librepensadores le enseñaban a un pequeño grupo de hijos de inmigrantes de Europa Oriental a leer y escribir en iddish, a conocer la historia del pueblo judío, a venerar las festividades de su religión” (Piña y Venti, 2022, 29).

⁶ *Aquí Alejandra* es el título del poema homenaje que le dedica Julio Cortázar a la poeta tras ser conocedor de su muerte.

Al estilo de los poetas románticos, Pizarnik estaba convencida de su propia singularidad: “Sentía que el mundo a su alrededor no estaba a la altura de sus sueños” (Piña y Venti, 2022, 22). Para ella, la vida real era una pesadilla de la que no podía despertar, ingrata, insulsa y desagradable, desprovista de todo placer. La poeta se siente traicionada por ella, abandonada. ¿Qué había hecho mal? Dolida, se percibe como una víctima de los acontecimientos. Y, en cierto modo, lo era, pero solo de sus pensamientos. Alejandra se arropó dentro de una estética literaria vinculada con la tradición nocturna y el espíritu romántico francés de Nerval, superada por el poeta maldito Baudelaire, culminada por el hermético simbolismo de Mallarmé y el joven poeta-soldado Rimbaud, tomando como destino la disolución absoluta y surrealista de las letras a través de Lautréamont y Artaud. Todos ellos “concibieron la poesía como un acto trascendente y absoluto” (Piña y Venti, 2022, 31). Alejandra bebió de sus ideas y creció modelando en su interior un personaje que, como no podía ser de otra manera, poseía todos los rasgos típicos de los poetas malditos que tanto admiraba: “Toda aparición pública conlleva la construcción ficcional de un personaje. Pizarnik configuró el suyo [...] y lo bautizó con el nombre de personaje alejandrino” (Venti, 2008a, 148). Se dedicó desesperadamente a la labor de transformar su vida en poesía, el gran objetivo surrealista (Piña y Venti, 2022). Y lo consiguió, aunque como a tantos otros antes que a ella, le costase la vida.

Un veinticinco de septiembre de 1972, se despidió silenciosamente de este mundo, que no era el suyo, por una sobredosis de Seconal Sódico. Solo tenía treinta y seis años. El triste desenlace fue inevitable. En su apartamento de Montevideo 980 hallaron escrito, en un papelillo desperdigado entre numerosos trabajos, su último deseo: “No quiero ir nada más que hasta el fondo” (Piña y Venti, 2022, 30). Su muerte fue un destino acorde con la vida que experimentó y las ideas que alentó. Hacía mucho tiempo que Alejandra había predicho su muerte:

Ella no teme a la muerte. Sabe que “la otra” no morirá. Es más aún: morir significaría tal vez —y esta en su esperanza— incorporarse a sí misma, abrazarse, atreverse a abrir los ojos y mirarse. Mirarse por vez primera. Por eso quiere morir... (Pizarnik, 2013, 990).

Esta entrada fecha del 1950, cuando Alejandra tenía tan solo catorce años⁷. Detrás de la poeta con “máscara de fuego” (Piña y Venti, 2022, 29), respiraba, a duras penas, una mujer “devorada por sus propios fantasmas” (Piña y Venti, 2022, 21).

⁷ Mariana Di Cío (2014) sugiere que la poeta sometió las entradas de sus *Diarios* a una exhaustiva reescritura posterior, por lo que se entendería de este modo que el pasaje no fue escrito por la Alejandra adolescente, sino por la Alejandra del futuro.

2.2. Desdoblamiento del yo lírico en *Árbol de Diana*

En este apartado, navegaremos por las oscuras aguas del subconsciente de Alejandra de la mano de sus dobles, los espejos y sus reflejos, con el fin de tratar de comprender la intensidad de su ser, “un quedarse a solas con sus imágenes para bailar desnuda” (Areta, 1999, 277) junto a ellas.

Nuestro análisis continúa con el poemario, *Árbol de Diana*, escrito a sus veintiséis años, durante su estancia en París y publicado en Buenos Aires por el sello de *Sur* en 1962 (Areta, 1999), diez años antes de su muerte. Esta antología se ubica cronológicamente en el centro de su obra poética, y se divide en treinta y ocho poemas numerados. Ninguno de ellos titulado. En él, Alejandra se transforma, se deja mutar hacia otra que no es ella. La fragmentación de su identidad real favorece el proceso. En la vida de la poeta, “todo parecía duplicarse” (Piña y Venti, 2022, 64): el apellido —Pozarnik o Pizarnik—, las diversas identidades —Flora, Buma, Blímele, Alejandra, Sasha—, una bisexualidad “raramente confesada” (De Chatellus y Ezquerro, 2013, 8), la adhesión a un pueblo rico pero sometido —el pueblo judío—, la nacionalidad de su padre —rusa o polaca—, su perpetuo estado de niña/adulta, etc. (Mackintosh, 2007). Su baile con el doble es eterno, no tiene principio, ni fin. Además, hemos constatado —al puro estilo alejandrino— que la propia palabra “desdoblamiento” contiene encerrada, en sí misma, el término “miento”, justo todo lo contrario a lo que Octavio Paz niega en el prólogo que escribió para el poemario: “El producto no contiene una sola partícula de mentira” (Pizarnik, 2000, 101). Pero confirmar tal duplicidad es ya de por sí un acto irrefrenable de mentira.

Si prestamos atención al título de la obra, *Árbol de Diana*, advertiremos el simbolismo que recubre su tronco. En él, se esconde la clave para entender el poemario. Pizarnik le dedica el título a la diosa romana de la caza y protectora de la Naturaleza, Diana (Fernández, 2019). Diosa virgen de la luna, “deidad de los bosques [...] y los animales salvajes” (Cirlot, 1992, 171). ¿Por qué, de entre todas las diosas, la escogió a ella? Según la psicoanalista jungiana, Jean Shinoda Bolen, las evocaciones de las diosas representan “arquetipos que están activos en las psiques de las mujeres” (Shinoda, 2002, 18) de hoy en día. Son poderosas imágenes internas que han perdurado en nuestra imaginación colectiva por más de tres mil años (Jung, 2023). La figura de Diana, venerada en la Antigua Grecia bajo el nombre de Artemisa, vaga por los bosques primitivos de nuestro inconsciente, deambula por los prados y montañas salvajes acompañada siempre de su grupo de ninfas (Shinoda, 2002). Es la arquera del disparo

certero, la gemela del dios del sol, Apolo (Cirlot, 1992), es “la profetisa” (Paz, 2000, 101). Diana simboliza la libertad del “espíritu femenino independiente” (Shinoda, 2002, 45), encarna el arquetipo de una mujer fuerte, valiente y poderosa. Un destino que Alejandra, a pesar de ser severamente juzgado por la sociedad en la que le tocó vivir, anhelaba con todas sus fuerzas: “Me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos” (Pizarnik, 2013, 318). Asimismo, nos encontramos con otra posible interpretación. Quizá, al mencionar a Diana, la poeta hace un guiño a la vida de la hermosa cortesana renacentista, Diana de Poitiers, “la más hábil de las amantes oficiales regias” (Goicoechea, 2021, 84) de Enrique II de Francia. Una mujer refinada e instruida que adquirió una enorme relevancia en los asuntos políticos de la época. Como obsequio de su amor, el rey le ofreció le Château de Chenonceau, ubicado en la pequeña región francesa, Clayes-sous-Bois (Clayes-sous-Bois, 2024). Allí, en el interior de los jardines, la duquesa sembró un símbolo de su paso eterno por este mundo, su “arbor vitae” (Cirlot, 1992, 79), que curiosamente ha perdurado en el tiempo más de cuatrocientos años, hasta llegar a nuestros días bajo el nombre, *L'arbre de Diane* (Les Clayes-sous-Bois, 2024).

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, el árbol es una de las representaciones más antiguas de la tradición. En las culturas primitivas, era una imagen sagrada ligada a los dioses (Cirlot, 1992). Sin embargo, según dicen las sagradas escrituras, en el Génesis 2:9: “Jehová Dios hizo de la tierra todo árbol agradable a la vista y bueno para comer; también el árbol de la vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal” (La Santa Biblia, 2016, 3), el árbol aparece como un símbolo duplicado. Esta existencia doble se entrega “al paralelismo de ser y conocer (árbol de vida y árbol de ciencia)” (Cirlot, 1992, 80). Alejandra toma prestada esta imagen y crea una alegoría entre el árbol bíblico y su poemario. De la misma forma que al comer del fruto prohibido, la verdad del mundo nos es revelada, sumergirnos en la lectura de sus versos es enfrentarnos con la realidad incómoda de quiénes somos. No hay duda, por tanto, de que el título alberga en su interior la semilla del desdoblamiento.

El poemario comienza con un prólogo de Octavio Paz, desmenuzando el hermético significado del *Árbol de Diana* a través de cinco disciplinas científicas. La primera es la química: “Cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas” (Paz, 2000, 101). El ensayista mexicano vincula el proceso de escritura con la transmutación de la materia. El poemario se vuelve piedra y su creación, alquimia. Le sucede una descripción en clave botánica: “El árbol de Diana es

transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace de las tierras resacas de América” (Paz, 2000, 101). Octavio Paz retoma la analogía reflejada en el título, el poemario convertido en árbol, enumerando las propiedades biológicas de la obra, como si de una planta se tratase. Además, observamos que esta especie carece de raíces, como Alejandra, una nueva similitud entre el árbol y la poeta. En la definición mitológica y etnográfica, Paz evoca el mito de la diosa Diana/Artemisa: “Los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana” (Paz, 2000, 101), y realiza una dicotomía entre lo femenino y lo masculino, siguiendo la teoría de Jung que afirma “que el árbol posee cierto carácter bisexual simbólico” (Cirlot, 1992, 80). La cicatriz que deja la rama rota en el tronco, la higuera mítica, la savia lechosa, la luna oscura y el mundo inferior, son representaciones simbólicas de la energía femenina, culminada en la deidad romana Diana. El tronco que sustenta al árbol, la sustancia solar y el mundo superior, son imágenes asociadas a la energía masculina del árbol. De nuevo, aparece la dualidad con un supuesto “origen hermafrodita” (Paz, 2000, 101) del árbol de Diana. El poeta continúa describiendo el blasón de la obra, al estilo de los escudos de armas, para finalizar con la acepción que le da la física: “Debido a su extraordinaria transparencia pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión” (Paz, 2000, 102). En un tono irónico, Octavio Paz pone a prueba al lector sobre la dificultad de llegar a comprender el verdadero significado de la obra. Advierte, mordaz, de los efectos adversos que conlleva ahondar en la existencia de un alma perturbada, sin predisposición alguna hacia la sensibilidad: “el árbol de Diana [...] produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos” (Paz, 2000, 102). Este sarcasmo es reforzado por el hecho de que, la totalidad del prólogo, está escrito en cursiva, a excepción de seis palabras que interpretaremos como claves: “no ven nada [...] efectiva y definitivamente” (Paz, 2000, 102). En suma, la indomable diosa de los bosques podría representar a Alejandra, y el árbol correspondería a una alegoría del poemario, pero también sería posible la asociación de la poeta con la dualidad intrínseca del árbol.

Ha llegado el momento de adentrarnos en la morada de Alejandra y conocer a su yo lírico. La palabra es un movimiento primigenio, innombrable. Es el impulso previo a un nacimiento:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace (Pizarnik, 2000, 103).

Eso es lo que presenciamos en este poema, un nacimiento que tiene como origen un salto. Un salto hacia la luz, hacia el dolor, hacia la vida. Allí se encuentra la dualidad de la palabra y del ser que la contiene (Fernández, 2019). Quien salta, nace, se aleja, abandona la inacción, canta, aunque su melodía se perciba muy triste. De la misma forma que en *Altazor*, el sujeto lírico cae, como lo hacen las hojas, con la temprana llegada del otoño:

Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más abajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades (Huidobro, 1931, 18).

Vicente Huidobro crea un personaje que, en su prolongada y apresurada caída contra el vacío, se descubre a sí mismo. Es en esa precipitación hacia la muerte donde surge su nueva expansión (Zaldívar, 2017). Lo mismo sucede en el poema de Pizarnik. El *yo* lírico aparece, a través de la primera persona del singular: “he dado”, para después volatilizarse en la oscuridad del “salto”, entregándose a la eterna sensación de descubrimiento y transformación (Mackintosh, 2007). Justo ahí, observamos la primera separación. Alejandra se fragmenta, “colocada frente al sol” (Paz, 2000, 102) se convierte en un ser dual. No se desdobra sino que, más bien, se dobla, deja de ser una parte para ser la otra. Al dar ese “salto de mí”, se aleja, se abandona, huye de sí misma, pero a la vez se encuentra, evoluciona, emprende un viaje “camino del espejo” (Pizarnik, 2000, 116).

Podemos percibir un doble sentido en la luz: por una parte, simboliza la vida, el nacimiento, pero, al mismo tiempo, parece como si estuviese vinculada a lo malo, a lo inquietante, lo que podríamos interpretar como la noche. Alejandra pone fin a su vida: “he dado el salto de mí” con la primera luz de la mañana y deja descansar su cadáver “junto a la luz”, en vez de entregarlo al reino de las sombras. Es como si los símbolos de la luz y la oscuridad estuviesen invertidos.

La caída es una imagen que se repite regularmente en Pizarnik. Aunque no siempre posee la misma connotación, en general, la caída puede estar relacionada con la sensación de descubrimiento y transformación (Mackintosh, 2007), como en la obra de *Altazor*, de Vicente Huidobro. Observamos, entonces, una dualidad en la interpretación de “el salto”. Por un lado, “el salto” conlleva una caída inminente, sinónimo de la desolación que ampara al *yo* lírico y la herida, que trae consigo la partida, la ida, el

emprender la marcha, quizá de un viaje, del viaje hacia su mundo interior. En cambio, ese “salto”, y por consecuencia la caída, pueden cobrar en un aspecto positivo vinculándose a la liberación del alma. Otra interpretación plausible podría ser si guiásemos nuestro análisis hacia el origen etimológico del verbo “saltar”, proveniente del latín, “saltare”, que significaba “danzar, bailar” (Real Academia Española). En este sentido, la poeta baila al son de su propia voz, celebra su muerte/nacimiento poniendo su “cuerpo junto a la luz”, como en un ritual de iniciación a la vida. Los dos primeros versos no solo se asemejan sintácticamente, sino que aunque las palabras varíen, la idea que tratan de expresar es la misma, el nacimiento. El alba es la primera luz del amanecer, lo que lo vincula con la idea de alumbramiento. La estructura “a la luz” también recuerda a este concepto por su asimilación a la locución verbal “dar a luz”. Esa idea abstracta acaba por materializarse en la última palabra del poema, “nace”. El yo poético abandona su cuerpo de carne y hueso y renace. Sin embargo, este nacimiento no es sinónimo de felicidad o alegría, sino que, más bien, es plasmado como un acontecimiento triste: “he cantado la tristeza de lo que nace”. Responde Alejandra Pizarnik en una entrevista con Martha Isabel Moia, parafraseando una frase del poeta austriaco Georg Trakl⁸: “*Es el hombre un extraño en la tierra*” (Pizarnik, 2002, 313). No debe, entonces sorprendernos que, para la poeta, el nacimiento de un individuo no sea motivo alguno de celebración, sino más bien, todo lo contrario. Nacer en este mundo es sinónimo de una larga condena. El verbo nacer se aproxima, en este sentido, al significado de su antónimo, morir. En la idea del salto está implícita la caída, y esa caída es la muerte de un cuerpo y, por consecuencia, el nacimiento de otro. En el poema hay dos fuerzas contrarias que luchan por entenderse. Por un lado, la luz trata de asomar por el horizonte con el campo léxico común: “alba”, “luz”, “nace”. Por otro lado, el “salto”, el verbo dejar y la “tristeza” equilibran la balanza en su aspecto negativo. No obstante, aunque el poema parezca lúgubre, el sujeto lírico se encamina hacia la luz, un símbolo positivo que es tratado en el poema como la imagen de la esperanza. El yo canta sus tristezas para dejarlas ir. Existe un anhelo de la poeta por renacer. Es curioso darnos cuenta de que si descomponemos la palabra “nacimiento”, nos daremos cuenta de que en ella habita la mentira: “miento”. Octavio Paz lo dejó muy claro en el prólogo de la obra: “El producto no contiene una sola partícula de mentira”. El primer poema del *Árbol de Diana* comienza así, casi como una sentencia, una proclamación de vida, de identidad. El único signo de puntuación del poema, en efecto, se encuentra al finalizar el primer verso, otorgando más peso a la afirmación. No obstante, el poema no finaliza en ese punto, continúa el viaje a lo largo de los versos, donde se produce el nacimiento del personaje poético de Alejandra. Si descomponemos el término, ya que la poeta no vino

⁸ “Algo extraño es el alma sobre la tierra”, del poema *Primavera del alma* (Peña Arroyave, 2016, 56).

al mundo por segunda vez en los versos de este poemario, sino que la propia poesía dio a luz a su doble, no es su nacimiento lo que estamos presenciando, sino el de su otro yo. Es inevitable entonces que, en él se encuentre, una parte de mentira.

Tal y como apunta Mackintosh, Pizarnik concibe un yo textual basado en la alteridad: “Throughout her entire *oeuvre*, Pizarnik produces a textual self predicated on alterity” (2007, 14). Su yo es complejo, atravesado por una infinidad de voces. Dice Patricia Venti que “una forma de reconstruir los fragmentos de su personalidad es recurrir a las metáforas de los espejos” (Venti, 2008a, 67). Y es que, al leer *Árbol de Diana*, una abrumadora sensación de división nos oprime. Hay, entrelazada con las ramas del árbol, una profunda percepción de fractura entre sus innumerables ecos, difícil de pasar por alto. Si afinamos el oído, distinguiremos, en especial, dos de ellas (Piña y Venti, 2022). Por un lado, escucharemos una voz dirigirse al público. Ese es el discurso que muestra al mundo, el visible, el erudito, el filósofo, el lírico. Pero, esa voz, no camina sola, hay otra a su lado, mucho más salvaje y feroz, concebida únicamente para ella, para su sombra. Una es discreta, refinada, culta, armónica. Es su poesía. Durante años, solo se ha reconocido a la poeta a través de ella, tan minuciosa y asexuada que no parecía humana. Sin embargo, existe otra Alejandra que delira, es obscena y cruel, vive ebria de atención. Ella, en cambio, es invisible. Pero, entonces, ¿cómo sabemos de su existencia? Ella habita tras la prosa satírica e hipersexualizada de sus textos más privados, como los *Diarios* o las *Correspondencias*. Aunque a veces, se deja entrever también en la poesía en prosa, como veremos más adelante en *Extracción de la piedra de locura*.

Siguiendo con su estela dual, Alejandra Pizarnik consigue crearse una doble imagen: “la que los demás construyen de ella y la que presenta de sí misma en su diario” (Venti, 2008, 54). La primera es opuesta a la segunda. Juntas forman un todo. La forman a ella: “Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras” (Pizarnik, 2013, 569).

Pizarnik trató de crearse una identidad dentro de la sociedad argentina que definía la mujer en términos de roles fragmentados: madre, hija, esposa y hermana. Pero sus prácticas sexuales junto al judaísmo terminaron marginándola de su entorno social. Ese existir en función de los *otros* la llevó al extranjerismo, lo cual expresa la marca de un distanciamiento en la que el yo, paradójicamente, puede solamente hacerse cargo de su propia voz desterrándose de sí mismo; es decir, a partir de la construcción de (un) *otro imaginario* en el que puede enmascararse (Venti, 2008, 51).

Todos estos factores contribuyeron a modelar su alma dividida, pero no fueron los únicos. El espíritu romántico corría por sus venas y la poeta se vio fuertemente influenciada por el concepto del doble, el *döppelgänger*⁹. Según el romanticismo, la idea del doble estaba asociada a lo fantasmagórico y fantástico, entendido como una “materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano” (Carruthers, 2018, 43). Siguiendo el análisis de Velázquez Ezquerro sobre los distintos tipos de dobles, basado en las investigaciones de psicoanalistas como Sigmund Freud, Otto Rank, Carl Jung o Jacques Lacan, vemos como Alejandra crea dobles que no se asemejan, en absoluto, a su persona, sino que más bien responden a “pulsiones que la ficción juega a materializar” (Velázquez Ezquerro, 1982, 44). A través de un sistema simbólico codificado, la poeta perfila múltiples copias de ella misma con la intención de comprender todo el abanico de sensaciones que experimenta su interior. Cada voz es una rama nueva que crece del árbol de Diana, un nuevo desdoblamiento, una nueva emoción. El doble actúa así como “un Yo imposible”, un yo ficticio, imaginario, incrementando “la alternancia entre alteridad e identidad entre Sujeto e Imagen” (Velázquez Ezquerro, 1982, 44). Alejandra se desdobra para encontrarse, pero se extravía en el intento. Ha olvidado dónde se encuentra su centro, en qué lugar están ancladas sus raíces. “Ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (Pizarnik, 2000, 108), porque si no existe ¿cómo nombrarlo? Ella se desdobra desde la “nostalgia” de un “paraíso” (Pizarnik, 2000, 108) perdido o desde el rechazo de sí misma: “cuidate de mí amor mío” (Pizarnik, 2000, 105), abriendo ante sí un abismo de silencio, creando un “distanciamiento” (Velázquez Ezquerro, 1982, 45) con su otro yo. Al contrario que en su vida cotidiana, cargada de banalidades superfluas y dependencias afectivas, los versos de sus poemas son el lugar perfecto donde dar con una “situación de “autodescubrimiento” mediante la oposición” (Velázquez Ezquerro, 1982, 45) de su ser. Lo que no significa que el proceso no la aterre: “miedo a todas las que en mí contienen” (Pizarnik, 2002, 314).

Sigue el poemario con estos versos:

Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla... (Pizarnik, 2000, 104).

El poema cambia de voz, ahora el *yo* poético es otro e introduce la tercera persona del singular con el verbo “proponer”: “nos propone”. Pero, ¿quién es esa tercera persona? Es el sujeto lírico que ha nacido en el anterior poema. Al saltar, ha caído en

⁹ “Doppelgänger es un término alemán que designa el doble de una persona viva, traducido también como “una persona engañosamente similar”. La palabra se compone por dos partículas: “doppel”, que significa doble, y “gänger”, traducida como andante” (Carruthers, 2018, 43).

la siguiente página. Al romper las palabras “nacido” y “caído”, reparamos en que la idea de partir está implícita en cada una de ellas a partir del verbo “irse”. La imagen que cantaba y bailaba al alba se ha ido y ha viajado hasta aquí para decirnos algo: “un agujero” y “una pared que tiembla”. Son espacios ambiguos, simbólicos, subjetivos. No te puedes detener en ellos, no existen, o quizá en los sueños sí. El agujero nos recuerda a *Alicia en el País de las maravillas*, de Lewis Carroll. La caída de la niña en un mundo de fantasía, imaginario que al final resulta ser todo un sueño. También podríamos interpretar el agujero como el vacío, la nada. Es la “cicatriz del tronco” (Paz, 2000, 101), es la “higuera mítica” (Paz, 2000, 101), es el arquetipo femenino, es el no-espacio del útero en el sexo femenino. En cambio, la pared podría simbolizar el sexo masculino, erguido, ocupando un espacio. Sin embargo, al temblar, nos indica la inestabilidad del sujeto, el peligro de derrumbe, o quizá, si tiembla, sea de éxtasis y de vida. Esto podría conducirnos a lo que Octavio Paz hacía referencia en el prólogo: “Confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris” (Paz, 2000, 101). El *yo* lírico sería el resultado de tal confirmación. Es un todo, la unión de “los mundos inferiores y superiores” (Paz, 2000, 101). ¿Cómo saberlo? Otra interpretación podría ser la aparición, de nuevo, de dos fuerzas opuestas: la positiva, vinculada a la vida, y la negativa, relacionada con la muerte. Siguiendo este esquema, el agujero sería el destino del salto, el vacío, la tristeza. La pared que tiembla sería el sujeto que, al emocionarse, tiembla, es la luz de la sensibilidad. El poema finaliza con tres puntos suspensivos, indicando el silencio de lo que no se niega a decir.

El tercer poema de *Árbol de Diana* es una advertencia:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra (Pizarnik, 2000, 105).

“La sed” es la falta de agua, la falta de vida. Alejandra se muere, necesita vida. Una vez más, irrumpe la figura del “silencio”, sinónimo de la quietud que arrastra a la muerte. Luego llega la soledad: “ningún encuentro”. La espera es inútil, no hay nadie más en el camino. La pequeña “viajera” vaga sola. Después, con la llegada del *yo* lírico, aparece el aviso: “cuídate de mí”, “cuídate de la silenciosa”, reiterado en dos ocasiones. El sujeto poético se habla a sí mismo, prevé la amenaza de su sombra. Observamos en el poema el campo léxico que alude a la ausencia del agua: “sed”, “desierto”, “vaso

vacío”. El agua es un símbolo muy poderoso y arcaico que se ha vinculado, desde tiempos primitivos, a la vida: “en general [...] se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre” (Cirlot, 1992, 54). “El desierto”, a su vez, es un lugar simbólico que representa un espacio deshabitado, solitario, abandonado, tal y como se encuentra ella y su voz poética. Veremos, más adelante, como este no-lugar funcionará como una de las dos partes que componen la dualidad de los espacios en el universo poético de Alejandra. Cabe mencionar que el poema carece de mayúsculas y signos de puntuación. El texto es inhóspito, se encuentra vacío, desprovisto de marcas gráficas o señales que faciliten su comprensión, como el desierto. Y, ese es, justamente el punto. El poema no quiere ser comprendido. Las palabras han fluido de la garganta de la poeta, han sido vomitadas desde sus entrañas, no para colmar las relaciones lógicas y sintácticas, las reglas ortográficas, sino para expresar, de alguna manera, la tormenta que, todas las noches, se desata en su interior. Alejandra no escribía con la intención de evitar posibles ambigüedades, sino más bien, todo lo contrario. Ella buscaba esa oscuridad sintáctica, ese sentido dudoso y confuso del lenguaje. En este poema podemos observar cómo la tercera persona va cobrando importancia a través de los desdoblamiento del *yo* con la introducción de “la sombra” y los adjetivos que se convierten en sujetos como “la silenciosa” o “la viajera”. El sujeto se divide en diferentes máscaras, posee distintos rostros, nos engaña, juega al escondite con la realidad. La propia palabra desdoblamiento contiene la mentira de pretender aparentar que somos seres individuales. ¿Por qué se desdobra? Solo con palabras es capaz de responder a sus preguntas. Desea saber, se deforma en busca de su raíz. Pero, en esa búsqueda infinita, se pierde, se convierte en la ausente, y también en la que sufre su propia falta. Ella es el árbol, se bifurca y se llora en sus “numerosos funerales” (Pizarnik, 2000, 119). Como un ciclo interminable, vuelve a nacer en cada rama.

Alejandra huye a través de las letras a un mundo imaginario, alegórico, un espacio seguro donde nadie pueda hacerle daño, salvo ella misma.

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe (Pizarnik, 2000, 108).

Nos encontramos ante un poema en el que, de nuevo, se hace evidente la ausencia de signos de puntuación que dividan el texto; tampoco hay mayúsculas que nos indiquen el inicio o el final del mismo, quizá porque en la mente de Alejandra no

existan los principios ni los finales, solo la vida como un bucle interminable que lleva a la muerte y la muerte que lleva a la vida. Se podría dividir el texto poético en tres estrofas, coincidiendo con una palabra que se repite y nos sugiere la figura literaria de la anáfora: “ella...”, “ella...”, “ella...”. Cada verso es una nueva confirmación de la existencia del “otro” (Fernández, 2019). El sujeto lírico habla de sí mismo en tercera persona. Se eleva para tomar distancia y, en cierta manera, cambiar de perspectiva. Quizá, solo así pueda llegar a encontrarse. “Ella se desnuda en el paraíso de su memoria”. En la primera estrofa, observamos una imagen alegórica que tan solo existe en la mente de la poeta. El personaje está desnudo; en su estado natural ha vuelto a su yo primigenio, a lo primordial. Además, encontramos una mención al “paraíso”, el jardín primitivo, el hogar original del hombre, donde nuestros primeros padres, por un tiempo, convivieron desnudos, libres de todo prejuicio, enfermedad o muerte. Es la Edad de Oro perdida. Como hemos indicado anteriormente, será en esta parte en la que se complete la dualidad de los espacios de Pizarnik. Volveremos a esos no-lugares, a la idea antagónica del desierto y el jardín, una idea complementaria, un espacio vital no puede existir sin el otro. “Ella desconoce el feroz destino de sus visiones”. En la segunda estrofa, la palabra “destino” hace su entrada. Nos remontamos, de nuevo, a la tradición clásica, donde se creía que una fuerza desconocida poseía el poder de decidir el futuro de los sucesos que estaban, o no, por venir. El destino es un camino pautado, predeterminado, que se contrapone a toda idea de libertad. En el texto de Pizarnik, viene antecedido del adjetivo calificativo “feroz”, por lo que podemos suponer que, lo que ve el sujeto lírico en sus sueños, es un desencadenamiento fatal y sin remedio de los sucesos, una condena sin piedad, la propia muerte, acechando en la oscuridad. “La profetisa” (2000, 101) de Octavio Paz aparece aquí desnuda entre la maleza. “Ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe”. Teme al lenguaje y a la vez lo necesita para sobrevivir. Cae en la trampa de su silencio, de lo que no dice, de la nada que arrastran sus palabras vacías. Cae en la muerte, ese “agujero” (2000, 103) donde ella salta al principio del poemario. Si analizamos el texto más detenidamente, observaremos cómo hay vínculos que se forman entre las palabras. “Memoria”, “paraíso” y “desnuda” se encuentran juntas, y nos ayudan a recrear un espacio alegórico, idílico, de felicidad perpetua y perdida. Ella recuerda una infancia dorada, el momento en el que fue inocente y feliz. Las palabras “visiones”, “destino” y “desconoce” nos arrojan dentro de una realidad quebrada. La paz y armonía de la primera escena se rompen en mil pedazos y la verdad irrumpe rasgándote la cara. El presente ya no es un lugar seguro donde ser feliz. La inocencia se ha perdido para siempre. Por último, el agrupamiento de palabras “no existe”, “no saber nombrar” y “tiene miedo”, nos indican una negación constante, un miedo al futuro, a no saber, a lo

desconocido. Hay una toma de conciencia de que el lenguaje no es infinito, posee fronteras, fallas, al igual que sus creadores. El lenguaje no te hace libre, no posee la verdad absoluta.

Pizarnik no solo utiliza la figura literaria del doble en referencia a ella misma, sino que explora la dualidad de la existencia confrontando los conceptos antagónicos y, a la vez, tan similares, de vida o muerte.

Estos huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso (Pizarnik, 2000, 111).

De la misma manera que Octavio Paz en el prólogo, Alejandra asemeja la alquimia de las piedras al proceso de escritura: “estas palabras como piedras preciosas”. En el último verso del texto, encontramos una ambigüedad con la palabra “solo”. Pizarnik ha querido dar un doble sentido a la frase, de modo que si leemos el “sólo” con tilde, el verso significa que la condición del corazón es únicamente misteriosa. Por el contrario, si eliminamos la tilde de “solo”, el corazón cobra un cariz de soledad, se vuelve abandonado y enigmático. Observamos, en este poema, el campo léxico asociado a la muerte: “huesos”, “noche”, “pájaro petrificado”, “lila”, “corazón solo”, “misterioso”. Al igual que el árbol de Diana, el término “lila” desdobra su significado entre el color y la flor. Para Alejandra, la muerte tiene el color de las lilas, símbolo de soledad, silencio y quietud (Calle, 2011). Desde el simbolismo cromático, el tono purpúreo se asocia al poder, pero también posee una profunda naturaleza esotérica: “emblema del alma sublimada en el seno de la espiritualidad” (Cirlot, 1992, 182). El verde, en cambio, es un color intermedio ligado al mundo vegetal y terrenal. Es el color de Venus y la fertilidad (Cirlot, 1992). Así, como el campo léxico vinculado a la vida: “brillando”, “piedras preciosas”, “garganta viva”, “verde”, “amado”. Dos fuerzas antagónicas luchando por su instinto de supervivencia. Aunque esta dualidad parezca equilibrada, la luz se pone al servicio de la oscuridad. Lo que brilla son huesos, las palabras que vuelan libres con el viento, se convierten en piedras ancladas a la tierra, incapaces de emprender el vuelo. El canto del pájaro se ahoga en el hielo. El corazón está confuso, no encuentra su latido. Lo que parecía estar en una hermosa armonía, súbitamente se ha resquebrajado para dar paso al delirio que aguarda en la noche. Según el psicoanalista, Sigmund Freud, los conceptos que rigen nuestro mundo son llamados pulsión de vida y pulsión de muerte (Escobar, 1986). Pulsión significa impulso, la

tendencia del instinto. Están representados por dioses de la mitología griega, Eros y Thanatos. Eros, nacido del Caos, era el dios del amor, la atracción sexual y la fertilidad. Su imagen simboliza la vida, la fuerza vital, el dinamismo, la sexualidad y la búsqueda del placer. Es la armonía de la vida (Escobar, 1986). Thanatos, hijo de la noche y gemelo del sueño, era el dios de la muerte sin violencia, su caricia se posaba suave sobre tu piel. Representa el deseo inconsciente de muerte, de abandonar la lucha contra la vida, conduciéndote de vuelta a lo inorgánico, a la quietud de debajo de la tierra, a la nada (Escobar, 1986). Es en ese reposo absoluto de la no-existencia, donde tu alma puede volver a nacer. Es el delirio de la disolución, el instinto irrefrenable de la muerte. Volviendo al poema, contemplamos siendo meros espectadores de la batalla, como Thanatos tiñe lentamente de lila el amor. El verde desaparece al caer la noche. La muerte acaricia dulcemente a la vida. Es hora de partir, el lila aún está caliente.

No obstante, pese a que, a veces, nuestro instinto inconsciente luce por volver a la quietud original, no siempre es así:

ahora
 en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada (Pizarnik, 2000, 113).

En este poema, Alejandra expone de forma explícita los personajes que componen el texto: “yo y la que fui”. Encontramos la presencia de “la otra”, pero esta vez, no tenemos que jugar a las adivinanzas. Ella misma nos proporciona la respuesta. “La otra” es su *yo* del pasado, su niña interior. El cambio de piel es suave, regido por las leyes temporales. Como señala Venti, podemos observar que existe una “duplicidad entre un yo presente en el momento de la escritura y el imaginado o presupuesto del pasado” (2008, 52). De nuevo, nos situamos en un no-espacio, en la “hora inocente”, en los recovecos de la mente, allí donde la memoria atesora los recuerdos de la infancia. La poeta escoge el término “umbral” para referirse a la mirada, como si esta fuese la puerta de la entrada a una casa. Y metafóricamente, lo es. Alejandra acoge a la niña que habita en ella bajo su dulce mirada. Esa niña frágil y sensible que, tanto miedo tuvo y nadie supo abrazar. La poeta se sienta junto a ella, la acompaña, se convierte en su propia madre y la sostiene. Este gesto enternecedor y maternal, es una invitación a la niña interior a entrar en ella, a darle un refugio seguro dentro de los recuerdos. Es una imagen preciosa, repleta de esperanza, aunque también de resignación. Así, el verso “en el umbral de mi mirada” puede estar haciendo una referencia indirecta a los espejos. Dijo Cicerón: “*imago animi vultus, indices oculi*”, el rostro “es el espejo del alma, y los ojos, sus delatores” (Altuna, 2008, 87). Este refrán ha perseverado en nuestra tradición

bajo la creencia popular que asocia los ojos con las puertas del alma, una entrada secreta hacia el inconsciente, ya que nuestra mirada refleja las emociones que atraviesan nuestro interior. Alejandra, al citar la “mirada”, evoca ese acceso místico a lo invisible. Su “mirada” se convierte en el espejo que refleja su pasado. El cristal le devuelve la imagen de la niña que fue, allí donde sus heridas comenzaron a sangrar. Juan-Eduardo Cirlot conecta “el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso” (1992, 1994). Así, el mitólogo expone que “el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender” (1992, 339). La mirada, según la doctrina simbolista, se asocia con el saber: “Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer” (1992, 306). La poeta desea entender(se), descifrar(se). Además, el verbo “sentarse” indica cierta pasividad por lo que fue y nunca podrá volver a ser. Una vez más, observamos esta idea de pérdida. Este poema es la prueba de que Pizarnik aún alberga cierta esperanza ante la vida, pese “al feroz destino de sus visiones” (Pizarnik, 2000, 108). Alejandra todavía cree en su salvación, o, al menos, está dispuesta a intentarlo. Desea sanar, por eso escribe.

En el siguiente poema vuelve a caer, inexorablemente.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.) (Pizarnik, 2000, 119).

El texto adquiere una nueva forma, más parecida a la prosa que a la lírica. Pese a su brevedad, es uno de los poemas más largos de todo el poemario, junto con el 29 y el 31. En él, encontramos dos de sus desdoblamientos más célebres, la “sonámbula” —que también aparece en el poema 12: “una niña de seda sonámbula” (114)—, y “la hermosa autómata”. Observamos como, al principio del texto, se puede palpar una tensión perturbadora que oscila entre una sensación inquietante de erotismo: “se encanta”, “me danzo”, “fornicación”, y un movimiento inusual en los versos, llevado a cabo por las acciones de la “autómata”: “voy por esos días”, “se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas”, lo que contrasta con las imágenes estáticas de los anteriores poemas (Mackintosh, 2007). Pero, todo se ve truncado por “el nido de hilos rígidos”, imagen alegórica que nos vincula con la idea de inflexibilidad y dureza (Mackintosh, 2007). El personaje poético se vuelve “transparente”, como Octavio Paz ya nos había anunciado: “el árbol de Diana es transparente y no da sombra” (2000, 101). Una voz interna que sale de entre sus vísceras se adueña de ella, la invade, la posee, toma el control de su vida. Ya no es ella, sino otra. El *yo* lírico funciona en piloto automático. La gran diosa

de la caza ya no puede evitar apuntar el arco hacia sí misma. Se destruye, en un intento por construirse. En una entrevista con Martha Isabel Moia, Alejandra cita un poema de Henri Michaux: “Je suis; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. (...) On n'est pas seul dans sa peau” (Pizarnik, 2002, 314). “Soy; hablo con quien fui y quien fui me hablan. (...) No estamos solos en nuestra piel”¹⁰. Pizarnik retoma los versos del poeta belga para expresar un miedo profundo que, de noche, a veces, la invade, el sentimiento de ser extranjera en su propia piel. El poema evoca el pasado del sujeto lírico, “qui je-fus”, “quien yo fui”, para transformar el verbo en pretérito perfecto simple en el pronombre en tercera persona del plural, “ellos”, al concordarlo en género y número con el verbo que sigue: “qui-je-fus (ils) me parlent”, “quien fui (ellos) me hablan”. La expresión literaria que hay detrás de este intercambio de roles sintácticos no es otra que la de tratar de resaltar la condición plural de las voces desdibujadas por el tiempo. Volviendo al texto que nos atañe, podemos estudiar como, de forma explícita, aparece la figura del desdoblamiento con la mención a sus “numerosos funerales” y “su fornicación de nombres”. Alejandra hace el amor con las palabras y de ahí nacen sus identidades, nuevos nombres a los que ver crecer. Esta vez, no tiene miedo en reconocer su doble existencia: “ella es su espejo”; mención directa al término “espejo”. Así, la poeta juega con el lenguaje, añade morfemas: “se canta, se encanta”, intercambia vocales de lugar buscando nuevos significados: “se cuenta casos y cosas”, transforma verbos que no admiten una acción reflexiva en verbos reflexivos añadiéndoles el pronombre “me”: “me danzo”, “me lloro”, “me canto”. Modifica la lengua con una intención estética, como si de una de sus figuras retóricas se tratase. Explora nuevas formas de utilizar el lenguaje, rompiendo las estructuras gramaticales en pos de la verdad. Es importante reparar en que el *yo* lírico recurre de nuevo al canto y a la danza, como al principio de la historia, justo antes de nacer: “he cantado la tristeza de lo que nace” (Pizarnik, 2000, 103). El canto evoca las memorias de los ritos de iniciación y el baile los rituales de hechicería, así como la referencia a las “hogueras” nos traslada a la época remota de los héroes y las brujas. El rito de iniciación siempre conlleva una muerte, aunque sea simbólica, para, de este modo, volver a nacer. Al llorarse, en sus “numerosos funerales”, entendemos que ella es todas las mujeres que la habitan. Al nacer una, la otra debe, por consecuencia, morir, y así hasta el infinito. Todo el poema está cubierto por un aura mística, casi mágica. Las palabras “apodera”, “se canta”, “se encanta”, “hogueras frías”, “elemento místico”, “me danzo”, “espejo incendiado”, trabajan para crear, a través de ideas o símbolos, la imagen de la mujer hechicera que ha entendido que la muerte es sinónimo de vida.

¹⁰ Traducción: Adriana Echegoyen.

En este poema:

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas (Pizarnik, 2000, 124).

El vacío que se cierne entre los espacios, demasiado prolongados, de estos tres versos, nos sugieren una lectura del poema lenta y pausada. Son casi pinceladas de una idea, trazos desdibujados de un pensamiento ya elaborado. Los versos se callan a sí mismos; ella no quiere hablar. Se limita, tan solo, a mostrarnos a través de una imagen aterradora, el sufrimiento que ruge en su interior y la devora cuando el sol se pone. Cuando llega la noche, el mundo calla y el silencio se adueña del espacio, surge ese espejo que la obliga a mirarse. Lo que ve, no desea contarlo. Es su destino convertido en poesía. Lo que no se dice, no existe. Y ella prefiere callar. ¿Qué querrá decir lo que no dice? El espejo es la respuesta. Pizarnik ya no se molesta en ocultar, tras los símbolos, el origen de su imagen deformada. Sus espejos le muestran la verdad de quién es en su interior, “la pequeña muerta”. El psicoanalista francés, Jacques Lacan, identifica “tres respuestas sucesivas del niño frente al espejo”. En la primera, el niño “entiende su imagen como una realidad autónoma del Otro” (Velázquez Ezquerro, 1982, 46), es decir, la imagen que le devuelve el espejo no es percibida como un reflejo vinculado a sí mismo, sino como un ser independiente de su persona. El niño no se reconoce, sino que cree estar frente a otro individuo ajeno a él mismo. En el segundo caso, “la imagen deja de ser considerada real, el Otro reflejado deja de atraer su atención” (Velázquez Ezquerro, 1982, 46). En este caso, el niño no se plantea un desdoblamiento, la respuesta es de indiferencia ante una realidad que cree imaginaria. En la tercera y última respuesta, “el niño reconoce en el Otro su propia imagen” (Velázquez Ezquerro, 1982, 46), reaccionando de manera natural, “normativa”. Pizarnik tenía menos de veintiséis años cuando escribió este poema; sin embargo, de su respuesta insólita ante los espejos, es responsable su niña interior. El *yo* lírico actúa como en el primer caso: el reflejo no muestra su realidad tangible, sino otra que tan solo él puede ver.

El último poema del *Árbol de Diana* finaliza, como no podía ser de otra manera, con un desdoblamiento. Esta vez, un poco más sutil:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:

este canto me desmiente, me amordaza (Pizarnik, 2000, 140).

De nuevo, los amplios espacios, esa melodía iniciática, de nuevo, ella, “la otra” voz. Las dos voces que han vagado por los anteriores poemas aparecen aquí juntas. La primera es la descrita, ese “canto arrepentido”, afligido, otea el horizonte de los versos, acapara toda la atención, comprueba, sin descanso, su existencia en el papel. La segunda, es la voz poética, la negada, la des-mentida, la verdadera víctima que se esconde tras las palabras, Alejandra.

2.3. La arquitectura del abismo, fragmentación y destrucción del lenguaje en *Extracción de la piedra de locura*

Continuaremos el estudio sobre Pizarnik asomándonos al abismo de su agonía a través del poemario, *Extracción de la piedra de locura*. En sus versos, tanto la crudeza como la belleza del lenguaje se hacen palpables, bailan juntas la canción de la muerte. “Por lo que toca a la oscuridad de las obras, debe decirse que todo poema ofrece, al principio, dificultades. La creación poética se enfrenta siempre a la resistencia de lo inerte y horizontal” (Paz, 2014, 27). Alejandra era un alma rota que buscaba su reflejo entre las líneas de sus poemas. Es por ello que, su poesía, no podía ser de otra manera, fragmentada, deformada. Descubriremos que, al dividirse, inevitablemente se rompe. Se quiebra, en un intento por mantenerse unida, se destruye, cayendo en el abismo del delirio. Rodeada de oscuridad, solo oye al silencio que ruge nervioso y arrasa el jardín, preludio de muerte.

En 1964, durante su estancia en París, Alejandra escribiría lo que cuatro años más tarde se convertiría en el poemario, *Extracción de la piedra de locura*, publicado en 1968, cuatro años antes de su noche oscura del alma. La obra está dividida, como ella, en cuatro partes diferenciadas por números romanos. Resulta curioso destacar que su estructura no sigue un orden cronológico: la tercera parte la escribió en el mismo año que *Árbol de Diana*, en 1962, la segunda, un año después, en 1963, y la cuarta, al año siguiente, en 1964. La primera parte fecha del 1966. Es como si Alejandra hubiese querido invertir el sentido del tiempo, sembrar el caos y, a su vez, reorganizar el pasado.

El título tiene su origen en una obra del pintor renacentista, El Bosco, expuesta en el Museo Nacional del Prado de Madrid. El cuadro representa una creencia popular en la Edad Media, heredera de la tradición folclórica, que asociaba “la locura a una piedra alojada en el cerebro” (Silva Maroto, 2016). En él, puede observarse una operación quirúrgica localizada en el cráneo de uno de los personajes. Deducimos, gracias al título de la obra, que el hombre al que se le está realizando dicha intervención, sufre de la

enfermedad de la locura. Así, como el personaje encargado de extraerle la causa de la dolencia, es el especialista. Sin embargo, al detenernos a analizar la pintura con más detalle, encontramos diversos indicios que reflejan lo contrario. En primer lugar, el cirujano es representado portando un embudo invertido sobre la cabeza, símbolo del engaño y el delirio (Silva Maroto, 2016). Además, el elemento extraído de la cabeza del supuesto enfermo, no es una piedra, tal y como el título indica, sino que de él florece un pequeño “tulipán de lago, una especie de nenúfar” (Silva Maroto, 2016), lo que algunos críticos han interpretado como un símbolo de la lujuria. Alejandra escogió esta pintura para designar a su poemario porque representa la paradoja de la locura: a quien todos acusan de loco, resulta ser el más cuerdo, y el que se hace llamar sabio, es, en realidad, el que ha perdido la razón.

En el primer poema de la antología, *Cantora Nocturna*, la muerte canta sin descanso a “la hija del insomnio”¹¹ (Piña y Venti, 2022, 121), no hay forma de escapar de su melodía. La poeta la invoca en cada uno de sus versos, implora su regreso desde la sombra, y cuando esta aparece, celebra su llegada abandonándose a una lírica en prosa. Alejandra es una cantora, una contadora de historias, de su propia historia. El poema va acompañado de un epígrafe en alemán, extraído de un poema de Bertolt Brecht: “*Joe, macht die Musik von damals macht...*”¹². Brecht escoge también el mundo de la noche para elevar su voz y el canto como medio para transmitirla. Todo el poema parece girar en torno a una música que la poeta expresa a partir de las palabras: “cantora”, “cantando”, “canta”, “canción”, “voz”. Sin bien, esta armonía no conmueve, no produce deleite ni apacigua el alma. Su ritmo es monótono, escabroso, inquieta a quien lo escucha. Más que una música dulce, es un lamento, un alarido ahogado en la noche. El canto aparece siempre acompañado por connotaciones negativas: “la que murió de su vestido azul está cantando”, “canta imbuida de muerte”, “su voz corroe”. Es una llamada a la destrucción, una súplica a las ruinas. Pero el canto no es el único que ha viajado en el tiempo desde el *Árbol de Diana*, el tema del doble también nos acompaña en este poema: “una niña extraviada que es ella”. Adentrándonos en la dimensión simbólica, observamos como los colores cobran una relevancia especial. El azul es uno de los pocos elementos positivos que encontramos en la poesía de Alejandra (Calle, 2011), vinculado a las deidades del cielo, Júpiter, padre de todos los hombres y los dioses, y su esposa Juno, diosa de la familia y la fertilidad, así como a la pureza e inocencia (Cirlot, 1992). Según André Breton, no hay razones “por [las que] temer al azul” (2003, 19). Su tonalidad es suave, etérea, aporta paz a quien la observa, no oculta

¹¹ “Como la llamó Enrique Molina en su bellissimo texto conmemorativo” (Piña y Venti, 2022, 121).

¹² “Joe hace que la música de la noche anterior...” (Traducción: Adriana Echegoyen).

dobles sentidos en su intensidad. Es el color de la felicidad pasada: “la que murió de su vestido azul está cantando”, lo que la tradición podría asociar más con el dorado: “Los mitos de la «edad de oro» derivan, según Jung, de la analogía con la infancia” (Cirlot, 1992, 180). El gris es el símbolo del abatimiento y la indiferencia, “es el color de las cenizas” (Cirlot, 1992, 137). En el texto, son los ojos los que se han tornado grises: “frío gris en los ojos”, reflejo de un alma perdida en la inmensidad de la niebla. Es una poética de acumulación, las imágenes, las sensaciones, las palabras te desbordan. La cohesión entre oraciones no responde a ninguna ordenación lógica, siguiendo así un esquema surrealista.

El segundo poema que analizaremos se titula, *Fragmentos para dominar el silencio*. El silencio es la muerte y Alejandra ya conoce su olor. La ha visto de cerca y aún no está preparada para irse con ella. El texto está escrito en prosa poética y subdividido en tres apartados; es en este punto donde la escritura de Pizarnik comienza a deformarse. La poeta se abandona al curso de su desgarró, las frases se vuelven cada vez más herméticas, se ocultan tras símbolos incomprensibles. Debemos agudizar la vista, afinar el oído. El camino cada vez se vuelve más angosto y el sol está a punto de desaparecer por el horizonte.

El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos (Jung, 2023, 20).

Alejandra se da cuenta de que aquel lugar seguro que era el lenguaje, ha dejado de serlo: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas”. La única vía que tenía para escapar de la realidad, se ha vuelto en su contra: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”. La poeta desordena su escritura porque ya no confía en las palabras, su secreto no está a salvo con ellas. Aun así lo intenta, una y otra vez, Alejandra se desnuda ante el lenguaje, pone en palabras lo que su inconsciente le muestra. El poema es un enfrentamiento directo con su ser más profundo, con las heridas no sanadas. Está salpicado de imágenes perturbadoras de máscaras y muerte: “la muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante”. El delirio coloca a la poeta/Diana una máscara de loba: “La yacente anida en mí con su máscara de loba”, provocando la desmembración de su identidad, transformándola en la “dama de rojo”, la muerte. Escribiría Rimbaud: “He aquí mil lobos, mil semillas silvestres” (Breton y Éluard, 2003, 60). Es la metamorfosis de la diosa en bruja. La transmutación la lleva a cabo el fuego: “La que no pudo más e imploró llamas y ardimos”. De fondo, se escucha una “música ancestral”. La aparición

del color rojo posee una poderosa simbología. El sentimiento de paz que traía el azul se ha desvanecido, y en su lugar, el rojo arrasa palpitante cuanto ve en su camino. Es la pasión violenta, el instinto animal no dominado, es el dolor abriéndose paso tras la locura (Calle, 2003). Su color trae descomposición y sangre (Cirlot, 1992), evoca la muerte que no habla, pero sí canta: “No es muda la muerte”.

Continuamos el trabajo con el texto que da nombre al poemario. Precedido por un epígrafe en francés del célebre místico Ruysbroeck: “Ellas, las almas (...), están enfermas y sufren y nada puede aliviarlas; están heridas y rotas y nada puede vendarlas. Las heridas supuran sin esperanza de que algún día, puedan ser sanadas”¹³. La frase: “Nada es cierto”, encierra en ella un cierto nihilismo y resignación. Alejandra mira con escepticismo a su alrededor y no ve nada, tan solo “niebla”. En una entrada a sus *Diarios*, del 25 de julio de 1965, escribe: “Mis padres hablaban mucho. Sí, había una imposibilidad de quedarse en silencio” (2013, 726). Piña y Venti (2022) argumentan que quizá, ese fue el origen de que su estética literaria derivase del silencio como sinónimo de la muerte del lenguaje, y por extensión, de ella misma: “el silencio, el silencio siempre”. Alejandra rechaza a su familia, huye de las raíces que le hablan “pero decir no dicen”, como las figuras azules y doradas de sus sueños. Se refugia en sus voces desdobladas: “Hablo como en mí se habla”. Su conflictiva relación con la figura materna estuvo marcada por el odio, la culpa y la dependencia (Piña y Venti, 2022). Sin embargo, el poemario *Extracción de la piedra de locura*, está dedicado a ella, a su madre. Quizá fue ella quien le extrajo la piedra de su locura.

En relación con los espacios, el “sueño”, el “bosque”, el “jardín”, la “alameda”, son todas imágenes simbólicas de los no-lugares donde el ser, no puede existir. El sujeto lírico ya no sabe lo que es verdad y lo que no: “hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba”. Los espacios seguros del inconsciente desaparecen: “Pasa que no es verde y ni siquiera hay alameda”. El *yo* poético se encuentra desamparado en su interior, todos sus refugios imaginarios se van desvaneciendo, ya no tiene a dónde ir. El “paraíso” (Pizarnik, 2000, 108) del *Árbol de Diana*, es ahora “un jardín en ruinas”. La poeta se recrea en destruir, a su semejanza, los tópicos literarios presentes en nuestra tradición. El *locus amoenus*, el jardín del Edén, la Edad de Oro, todas las alegorías de la tranquilidad y el equilibrio son arrasadas por el delirio imperante de la psique. Los animales vagan, invertebrados, sin piel, la mirada perdida. Ya no acompañan a la diosa en sus cacerías, ya no son capaces de defenderla ante sus enemigos. Las copas de los árboles han perdido su color, los troncos ya no

¹³ Trad. Adriana Echegoyen.

susurran el destino de los humanos, el bosque ya no es un lugar seguro. La Naturaleza está dormida, condenada a un perpetuo invierno: “la triste hierba del viejo jardín”. El mundo ya no es lo que era. Antes, “el canto de un solo pájaro te [habría] aproximado al calor más agudo”. Ahora, solo frío. Frío y silencio.

Advertimos, en el texto, la presencia de dos voces que toman la palabra al unísono. Una exige la verdad a la otra, claridad, sin juegos simbólicos. Quiere obligarla a hablar de lo que sabe, de lo que su cuerpo conoce y calla. Le pide que hable de su dolor, pero la otra se niega, sigue evadiéndose en metáforas, jugando al escondite con la luna y las rosas, ahogándose en el mar: “no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar [...] Habla de lo que sabes [...] Habla del dolor incesante de tus huesos”. En este poemario, el desdoblamiento de Alejandra adquiere otras dimensiones. La voz se lo avisa: “Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres”. Entonces su rostro se alarga, se deforma, sus sentidos se agudizan, su vientre ruge vacío y un tosco pelaje cubre su cuerpo, súbitamente corpulento. La poeta asiste a su propia metamorfosis. Su cuerpo humano la ha abandonado, ahora, un animal de cuatro patas toma su lugar; es “la mujer-loba”. Alejandra no puede evitar sentir miedo. Teme a esa voz que le grita durante la noche. Se teme, sabe de lo que es capaz la “pequeña asesina” que habita en su interior: “Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz”.

Luis Humberto Fuentes Rojas (2021), llevó a cabo una investigación sobre la frecuencia de los símbolos de Alejandra, por poemario. El trabajo es relevante, ya que nos permite observar, gracias a la ayuda de tablas y gráficos, la evolución de sus temas a lo largo de toda su obra. La tesis es una clara demostración de cómo la muerte, imagen constante dentro del universo poético de Pizarnik, va cobrando cada vez más relevancia a medida que avanzamos en el tiempo. Presente en tan solo nueve ocasiones en el *Árbol de Diana*, se multiplica por seis en *Extracción de la piedra de locura*, llegando a aparecer un total de cincuenta veces más que en la anterior antología. Vinculadas, vida y poesía, cómo no reflejar en sus versos, su caminar pausado pero definitivo hacia la muerte. En el texto homónimo a la obra, todo son metáforas sobre la muerte: “debajo de la hierba”, “alegorías del reposo”, “el fin de las aguas”, “un viento negro”, “dedos negros”, etc. Aparece un nuevo símbolo cromático: en oposición a la armonía del azul, el negro otorga el silencio a todo lo que toca. Es la representación del vacío, del abismo, de la nada. La oscuridad acabará engullendo, poco a poco, su alma y su poesía (Calle, 2003), hasta que ya no quede nada, tan solo el caos, origen de todas las cosas, y la vida retome su ciclo. “En el sentido más profundo del color negro es ocultación y

germinación en la oscuridad” (Cirlot, 1992, 139). Como al inicio del análisis, cuando el sujeto lírico se enfrenta a la caída de su nacimiento: “He dado el salto de mí al alba” (Pizarnik, 2000, 103), la oscuridad “expresa toda fase preliminar” (1992, 139) ante un evento. Es el estadio que precede a la vida y a la muerte. Asimismo, la poeta no cesa de contradecirse: “Hubiese querido más que esto y a la vez nada”. Está inmersa en un bucle donde la locura toma las riendas de la razón. Pero hay una oscilación, “va y viene”. A veces la cordura retorna: “La razón me muestra la salida”. En la mente y poesía de Alejandra, todo parece ir al revés. Los símbolos tradicionales que representan la vida, cruzan al otro lado del río, siguen su propio camino, opuesto a la tradición literaria. La luz, vinculada al astro solar, símbolo de vida y esperanza (Cirlot 1992), es utilizada en la poesía de Pizarnik con connotaciones negativas: “luz tristísima”, y paradójicamente, torna todo más oscuro: “La tenebrosa luminosidad”. El agua, representación de la fertilidad y la pureza (Cirlot, 1992), te ahoga, poco a poco, en silencio: “Agua dolorosa”. El tiempo asfixia, la muerte apremia, ya es “demasiado tarde”: “El sueño es demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde”. El lamento que persigue a la poeta se vuelve más ansioso, insaciable, hambriento, se convierte en un gruñido: “Esta voz ávida venida de antiguos plañidos”. La existencia se vuelve insoportable y el *yo* poético expresa su único y último deseo, su fascinación por la muerte: “Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí”.

Entre las imágenes de muerte y destrucción que nos rodean, pueden vislumbrarse sutiles referencias eróticas: “alegría inadjetivable del cuerpo”, “miras ardientemente”, “el cuadro se desnudaba y me poseía”, “arde el fuego”, hasta llegar a la no tan sutil frase: “me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente”. Su fin es pasar desapercibidas, de tal manera que el baile del fuego se vuelva invisible a nuestros ojos. Alejandra habla del deseo que siente, aunque ese objeto deseado, no pertenezca al plano físico, ya que es inmaterial. Todo sucede en su cabeza. Puede ser “una pintura” que “se anima”, o una alegoría del miembro viril, representado por el sol: “tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol”. Insertado en medio de la prosa poética e interrumpiendo abruptamente el ritmo frenético de sus pensamientos, aparece un poema. Ya desde su primer verso, observamos alusiones explícitas a una pasión que va en aumento: “mi cuerpo se abría”, “roja violencia elemental”, “sexo a flor de corazón”, “la vía del éxtasis entre las piernas”. El rojo y el negro, asociados a mujeres sensuales y peligrosas (Cirlot, 1992), aparecen en forma de “vientos rojos” y “vientos negros”. Pizarnik finaliza su escandaloso poema sentenciando: “las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños”. Alejandra experimenta el deseo en su imaginación, sus instintos más animales conviven en su interior.

Aparece entonces el tema del sueño, o más bien, lo que podría tratarse de una pesadilla eterna en la mente de la poeta. Freud dice que los sueños son deseos frustrados, olvidados en un rincón de nuestra memoria, que el inconsciente se encarga de recordarnos (Freud, 1989). Pero el inconsciente no habla nuestra lengua, por eso se comunica a través de imágenes oníricas, normalmente distorsionadas, símbolos propios que solo nosotros conocemos (Jung, 2023). Alejandra sueña con “muñecos sin cabeza”, “corsarios muertos en sus ataúdes” y “pequeñas figuras azules y doradas”. Los muñecos, juguetes o figuras materiales que simulan a personas reales, son las imágenes del alma en la mentalidad primitiva (Cirlot, 1992), es por ello que se las asocia con los deseos del subconsciente. “¿No es en la realidad misma de la muñeca donde la imaginación encuentra su anhelo de alegría, exaltación y miedo?” (Breton y Éluard, 2003, 65). Sin embargo, los muñecos con los que sueña la poeta, no tienen cabeza, como los cuerpos articulados de Bellmer¹⁴. Su ausencia podría simbolizar los pensamientos obsesivos que tanto atormentaban a Alejandra, o quizá, solo es una representación más de esa desintegración a la que se está sometiendo en el proceso de escritura. El siguiente párrafo es el ejemplo perfecto de lo que podría ser la descripción atropellada de un sueño, justo antes de despertar:

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos en polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós (Pizarnik, 2000, 250).

El texto es un monólogo interno, compulsivo y disparatado, no hay tiempo para comas, ni puntos, el discurso no debe parar. Es como si la poeta hubiese vomitado sus entrañas sobre el papel. Pizarnik vuelve a recurrir a la figura del desdoblamiento, pero esta vez, su piel muda hacia un objeto, perdiendo su alma: “minúscula marioneta rosa”. La imagen del muñeco se reitera, ahora, de color rosa, símbolo de la carne y la sensualidad por excelencia (Cirlot, 1992). Advertimos, por lo tanto, un cierto erotismo encubierto, alentado también por la mención a las distintas partes del cuerpo humano: la “sonrisa”, la “lengua”, la “palma de su mano” y los “dedos”, conectadas a las sensaciones físicas. Así, un nuevo color es nombrado, el “dorado”, atributo del dios del sol, Apolo, ligado a la intuición y el intelecto (Cirlot, 1992). El azul vuelve a aparecer, bajo la denominación de “celeste”, adjetivando a “un paraguas”, “representación del falo” (Cirlot, 1992, 336), ligado a la idea de protección. En este sentido, según la interpretación de Piña y Venti (2022), el azul no simboliza la paz y la armonía, sino que

¹⁴ “En los años 30, Bellmer crea su primera “Muñeca”, una figura articulada de una chica joven, la cual André Breton y Paul Éluard describieron como “El primer y único objeto surrealista con poder provocativo universal” (Lampkin, sin fecha).

está estrechamente vinculado al color de ojos de su padre. El “paraguas”, por lo tanto, es el símbolo paternal (Cirlot, 1992) que arropa a la “minúscula marioneta rosa”, refugiándola de la sangre y de la destrucción. El color rojo, asociado al dios de la guerra, Marte, representa la pasión desenfrenada, principio vital (Cirlot, 1992) de todos los seres y todas las cosas.

Pizarnik resquebraja el lenguaje porque hay “grietas y agujeros en [su] persona”. Reitera ideas en una misma oración: “hablo de mí conmigo”, porque el sujeto lírico necesita desesperadamente una confirmación de su existencia. Emplea verbos intransitivos como si fuesen transitivos: “Quien te hace doler”, alterando las normas gramaticales. Une el lenguaje, lo desune, lo entrelaza, utiliza significados ambiguos. Teme volverse loca y, a la vez, piensa que solo en ese delirio es capaz de crear armonía, escribir poesía: “Evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio”. En el ritual de desmembración, nada te asegura que todas tus partes vuelvan a su lugar. Se divierte entremezclando las composiciones morfológicas de las palabras: “Alma partida, alma compartida”. Esta oración podría, en primer lugar, aludir a un espíritu roto, fragmentado. En cambio, si le añadimos el morfema “com”, el significado es el de un ánima repartida, intercambiada, dividida. El término “partida”, asimismo, posee la connotación de marcha, del comienzo de una travesía. En este sentido, el *yo* lírico emprendería un viaje hacia el interior. La similitud morfológica de los términos, “templo” y “tiemblo”: “veo un templo, tiemblo”, hace que en la mente de Pizarnik enlacen bien juntos. A continuación, el verbo “errar” puede interpretarse como sinónimo del verbo “vagar”, o como semejante de “fallar”: “he vagado y errado”. El sujeto poético está perdido, o se ha equivocado, quizá ambas. En: “Se transmuta, te transmite”, si rompemos el verbo “transmutar”, se convierte en “mutar”, siguiendo el hilo de las metamorfosis de Alejandra. El término “transmitir” contiene la idea de intercambio, de transferencia, pero también posee la acepción vinculada al contagio, a la contaminación de una enfermedad, quizá de la locura. Lo mismo sucede con “deshago” o “excomulgan”. No es casualidad que la poeta escoja este tipo de verbos que, al fragmentarse, albergan en su interior otro significado, muchas veces el opuesto. Así, la dualidad se completa, el círculo se cierra. Alejandra consigue que una sola oración abarque los dos sentidos posibles, el positivo y el negativo. Su relación con la lengua es confusa porque también lo está su psique. Escribe para luego contradecirse: “Sufro, luego no sé”, “¿qué pasa? No pasa”. En este instante, la herida le duele, pero si la muerte la alcanzara, ¿seguiría doliendo? Más adelante, el *yo* lírico canta una prolongada enumeración de acciones realizadas por su sombra, por “la otra”: “Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te

desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije”. Estamos ante la desarticulación del lenguaje. La destrucción de cada verbo conjugado da a luz a un nuevo sentido: la segunda persona del verbo “desgarrarse” esconde las afiladas “garras” de un animal salvaje, el reflexivo “desarmarse” trae consigo las “armas” para librar la batalla, etc. Eliminando tan solo un morfema, el significado viaja hasta otro diferente. Al son de esa misma dualidad, la poeta une presente y pasado conjugando el mismo verbo en dos tiempos verbales diferentes: “te lo prevengo”, en presente del indicativo, y “te lo previne”, en pretérito indefinido. Alejandra se desdobra tantas veces que acaba rompiéndose en mil pedazos. Desaparece, sin dejar rastro: “De pronto se deshizo: ningún nacimiento”. El ciclo se ha detenido, ya no volverá a nacer. La poeta da fin a su juego léxico-semántico con una última prueba: “Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado”, haciendo un guiño al lector que haya entendido su arquitectura del abismo. Aunque, el guiño, realmente vaya dirigido a ella, a su otro yo. “Solo” Alejandra conoce lo que su “mente” le susurra al oído: “sola-mente”.

3. CONCLUSIONES

Dice Octavio Paz en su ensayo, *El arco y la lira*: “la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior” (2014, 8). La propia Pizarnik escribiría: “El poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (Pizarnik, 2002, 312). Para la poeta, entregarse al proceso de escritura implica una disolución absoluta del ser, atravesar el dolor y abrirse al poder sanador del lenguaje. Al desafiar a la lengua, se desafía a sí misma, porque “el cuerpo del poema [y su] cuerpo” (Piña y Venti, 2022, 32), son uno. Además, la inquietante sentencia, “porque todos estamos heridos”, nos trae ecos de un romanticismo lejano pero no olvidado, y es que en el corazón de Alejandra laten aún las ideas de aquellos movimientos que la consolidaron.

El presente trabajo es una aproximación a la obra de Alejandra Pizarnik, quién sabe si el punto de partida para una tesis futura. En él, hemos recurrido a dos de sus poemarios, *Árbol de Diana* y *Extracción de la piedra de locura*, analizados respectivamente, siguiendo el orden de publicación, con la intención de poder distinguir mejor la evolución de su poesía y de su alma. El título del estudio, *La armonía del delirio*, encierra la paradoja de hallar equilibrio, paz y belleza, allí donde la locura queda suspendida en el tiempo. Así, el término “armonía” hace referencia a una melodía

dulce, apacible, como la de un Nocturno en una noche tranquila. Quiere decirnos algo que no entendemos, es incomprensible, como la locura: pasión violenta o confusión mental. En la armonía, hemos querido representar al poema como una alegoría de la pulsión creadora de Pizarnik. De la simbología del delirio procede su psique, siempre cubierta por una espesa niebla, instinto de muerte. Por ello, *La armonía del delirio* es un reflejo de su lucha interna por ahuyentar lo que más le duele y buscar la unión dentro de un cuerpo que le es ajeno.

A través de la escritura, Alejandra explora su ser. Se expande, se contrae, se mueve hacia nuevas formas de expresión. Busca la autenticidad de las palabras, espera que le revelen la verdad. Averigua la dualidad de su piel, explora el vacío, remueve el pasado, abraza a su yo abandonado. Creyéndose árbol, se ramifica, se bifurca, mudando de piel. Armónica, se desdobra en mil “rostros doblados” (Pizarnik, 2000, 112), entregándose al delirio de la no existencia. A lo largo de toda su obra, son muchos los procedimientos literarios que utiliza para embellecer su discurso poético, pero nosotros tan solo hemos ahondado en dos de ellos: el desdoblamiento y la fragmentación. La figura del desdoblamiento la encontramos en múltiples ocasiones dentro del *Árbol de Diana*. El sujeto lírico se vuelve dual, en un intento por abarcar la totalidad. Sin embargo, no es el único en atreverse a explorar nuevos campos de visión. Los espacios, en los poemas de Pizarnik, también cobran una doble identidad al trasladarnos a lugares metafóricos opuestos, así como el ambiguo significado de las palabras nos induce a replantearnos diversas interpretaciones. Su tono es sombrío y, a la vez, nostálgico. Hay oscuridad, pero, a veces, la luz se filtra en el vacío, como un fogonazo, para después, desaparecer en el olvido. Entre sus versos se escapa la esperanza. Es la depuración del estilo, la sobriedad lírica, faltan verbos, la sintaxis es incompleta, las frases son nominales; juega con el texto a partir de un sujeto que no se (re)conoce a sí mismo. Alejandra Pizarnik “tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (Pizarnik, 2000, 108), y es desde ese temor que la poeta se oculta de los peligros del lenguaje, convirtiéndose en él. Despojada de sus raíces familiares, se siente una extraña dentro de su propio árbol, su género, la poesía. En *Extracción de la piedra de locura*, asistimos a un baile de máscaras donde su estética se basa en una deconstrucción del lenguaje, en un anhelo por crear otro que se asemeje más a la realidad de lo que siente. El ritmo se vuelve monótono y pesado. La esperanza se ha desvanecido, solo queda el lamento y un fuerte erotismo encubierto. La rápida superposición de imágenes surrealistas y la ausencia de signos de puntuación ayudan a crear una sensación de opresión que, poco a poco, nos va agotando hasta dejarnos sin aliento. Al leer sus versos nos falta el aire,

como le faltaba a ella. El silencio se apodera de las palabras y, con él, sabemos que la muerte se acerca. El delirio le ha ganado la batalla a la armonía.

Recorrer los poemas de Alejandra, su abandono, la tristeza, la desnudez, la soledad, las yemas de sus dedos al batirse en duelo con la palabra han sido el anhelo de este trabajo, una suerte de unión entre vida y obra, el descubrimiento de su universo a través de la intimidad. Su mente fue su mayor miedo. Mirarla desde dentro, desde su verdad, la negrura, la fiebre que sentía al escribir, el vértigo, nos ha permitido, de alguna manera, conocerla. Todo un mundo, toda una vida construida con un solo recurso y su peso: la palabra.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. Bibliografía primaria

PIZARNIK, A. (2000). *Poesía Completa*. (ed. Ana Becció). Barcelona: Lumen.

PIZARNIK, A. (2002). *Prosa Completa*. (ed. Ana Becció). Barcelona: Lumen.

PIZARNIK, A. (2013). *Diarios*. (ed. Ana Becció). Barcelona: Lumen.

4.2. Bibliografía secundaria

ALTUNA, B. (2008). “Sobre la dicotomía cuerpo-alma”. *Nombres*, 22, pp. 87-97. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/download/2415/1362> [Consulta: 02-01-24].

ARETA MARIGÓ, G. (1999). “La textura de la oscuridad: el castillo de frío de Alejandra Pizarnik”. En: Areta Marigó, G (et al.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid: Verbum, pp. 271-280.

BRETON, A. y ÉLUARD, P. (2003). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=kFA-aLBYm08C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 21-10-2014].

CALLE, M. I. (2011). “Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos”. *Triangle*, 3, pp. 1-102. Disponible en: <https://revistes.urv.cat/index.php/triangle/article/download/2379/2294> [Consulta: 10-01-2024].

CARRUTHERS, L. (2018). “Arquitectura Doppelgänger. El par dialéctico como mecanismo de representación”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 8, pp. 42-55. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7295050> [Consulta: 10-12-23].

CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. Disponible en: [http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario de simbolos.pdf](http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf) [Consulta: 2-11-23].

DE CHATELLUS, A. y EZQUERRO M. (Directores) (2013). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: L’Harmattan.

DI CIÓ, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

ESCOBAR, R. (1986). “Eros y Thanatos”. *Revista de filosofía*, 27-28 (1), pp. 151-166. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377174> [Consulta: 4-01-2024].

FERNÁNDEZ PÉREZ, J. A. (2019). “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26, pp. 31-52. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7038681> [Consulta: 5-10-2023].

FREUD, S. (1989). *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Círculo de lectores.

FUENTES ROJAS, L. H. (2021). *La obra poética de Alejandra Pizarnik: una interpretación desde la simbología*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en: https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/16494/Fuentes_rl.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 30-12-23].

GOICOECHEA BELTRÁN, A (2021). “La triada en el Panteón mitológico femenino Valois (1547-1559)”. *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo*

Europeo de Investigación Histórica, 19, pp. 81-111. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8103565> [Consulta: 18-01-2024].

HUIDOBRO, V. (1931). *Altazor*. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/altazor--0/html/ff25e1d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0 [Consulta: 15-10-2023].

JUNG, C. G. (2023). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.

LAMPKIN, F. (sin fecha). *La muñeca. Un simulacro femenino, un oscuro objeto del deseo de experimentación surrealista*. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/die-puppe-la-muneca-de-bellmer> [Consulta: 23-12-2024].

La Santa Biblia. Reina-Valera 2009 (2016). La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Disponible en: https://www.churchofjesuschrist.org/bc/content/shared/content/spanish/pdf/language-materials/83800_spa.pdf [Consulta: 18-01-2024].

Les Clayes-sous-Bois (2024). Les Clayes-sous-Bois. Disponible en: <https://www.lesclayessousbois.fr/patrimoine-historique-et-naturel-> [Consulta: 17-11-2024].

MACKINTOSH, F. (Ed.) (2007). *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*. Woodbridge: Tamesis.

PAZ, O (2014). *El arco y la lira*. Editor digital: ElCavernas. Disponible en: https://redescolar.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/19abril_aniver_luctuoso_octavio_paz/opar.pdf [Consulta: 1-11-2023].

PAZ, O. (2000). “Árbol de Diana”. En: PIZARNIK, A. (2000). *Poesía Completa*. (ed. Ana Becció). Barcelona: Lumen.

PEÑA ARROYAVE, A (2016). “Georg Trakl y la melancolía”. *La Colmena*, 89, pp. 55-66. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492969> [Consulta: 16-01-2024].

PIÑA, C. y VENTI. P. (2022). *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Madrid: Lumen.

Real Academia Española (2024). Real Academia Española. Disponible en: <https://www.rae.es/dpd/> [Consulta: 12-10-2024].

SHINODA BOLEN, J. (2002). *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós.

SILVA MAROTO, P. (2016). *El Bosco. La exposición del V centenario*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2> [Consulta: 1-11-2023].

URRERO PEÑA, G. (sin fecha). *Alejandra Pizarnik*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/default.htm> [Consulta: 10-10-2023].

VELÁZQUEZ EZQUERRA, J. I. (1982). “Aspectos textual y psicoanalítico del tema del doble en la literatura (I). Los desdoblamientos de M. Tournier”. *Cuadernos de investigación filológica*, 8, pp. 39-54. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=68929> [Consulta: 10-12-23].

VENTI, P. (2008a). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

VENTI, P. (2008b). *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Del Centro.

ZALDÍVAR, M. I. (2017). “Esa caída de *Altazor* que permanece en el tiempo”. *Universum*, 2, pp. 177-187. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6318401> [Consulta: 20-01-2014].