

## Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962) \*

## Alejandra Pizarnik: poetics, criticism and myth on *Árbol de Diana* (1962)

---

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ PÉREZ

Investigador independiente

[juanantoniofp94@gmail.com](mailto:juanantoniofp94@gmail.com)

Recibido: 1-02-2019 Aceptado: 6-06-2019

Cómo citar: Fernández Pérez, Juan Antonio (2019). “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 31-52

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/26.2019.31-52>

**Resumen:** Tras esbozar ciertas cuestiones previas a tenor de la obra de Alejandra Pizarnik (1936 – 1972), el presente artículo analiza la poética pizarnikiana, entendida ésta como una “poética de poéticas” en la medida en que aglutina numerosas propuestas y motivos literarios. Igualmente, nos centraremos en su libro *Árbol de Diana* (1962) a fin de abordar otros aspectos como: la presencia del mito, los juegos de máscaras (desdoblamiento) y la recepción del Surrealismo.

**Palabras clave:** Poética; mito; Alejandra Pizarnik; poesía; otredad; desdoblamiento; surrealismo.

**Abstract:** After setting certain previous questions according to the work of Alejandra Pizarnik (1936 - 1972), this article analyzes Pizarnik's poetics. Understood like the perfect expression of poetics as far as it brings numerous proposals and literary themes. Likewise, we will focus on her book *Árbol de Diana* (1962) in order to approach others aspects like: the presence of the myth, the masked game (splitting) and the receiving of Surrealism, etc.

**Keywords:** Poetics; myth; Alejandra Pizarnik; poetry; otherness; splitting; surrealism.

---

---

\* Este artículo constituye una síntesis de las principales conclusiones obtenidas a raíz del Trabajo Fin de Grado (Universidad de Murcia, 2012/2016), que se llevó a cabo bajo la supervisión del Dr. Vicente Cervera Salinas. Es una cuestión ineludible agradecerle, desde aquí, su inagotable magisterio, su firme voluntad afirmativa a la hora de enseñarme a leer.

## INTRODUCCIÓN

Dentro del marco de la exégesis pizarnikiana, algunos estudios han señalado que “la poesía de Pizarnik ha tendido a interpretarse a la luz de una falacia autobiográfica que exigiría contemplar los principios de su obra desde el final de su vida” (Bagué, 2012: 1). Debido al mito originado por su suicidio, durante mucho tiempo los estudios críticos sobre esta autora se enrocaron en un más que cuestionable biografismo crítico que, a su vez, alentó muchos otros “mitos modernos” en torno a la poeta. En ocasiones, cierta interpretación de su obra, sumada al presunto hermetismo de la misma, ha llevado a dejar preguntas sin contestar. Luego, todo parece indicar “que el estudio de Pizarnik puede reiniciarse porque hay una brecha, o tal vez muchas, por donde todavía no se ha intentado leer su obra [...]” (Depetris, 2004: 19).

De tal forma, este artículo constituirá un intento de reiniciar, en la medida de lo posible, la lectura de la poesía de Alejandra Pizarnik, más concretamente de *Árbol de Diana* (1962), desde un costado teórico-crítico que tome como punto de partida una de esas brechas que señala la estudiosa, haciendo especial hincapié en el texto, evitando recurrir a la vida de la autora para sustentar nuestros argumentos. Asimismo, también confeccionaremos, siguiendo los postulados asentados por Carolina Depetris, un mapa de ruta que nos guíe a través de la poética pizarnikiana, entendida aquí como una “poética de poéticas”, es decir, una poética *summa*, por caleidoscópica y aglutinadora.

### 1. CONSIDERACIONES PREVIAS: PIZARNIK, POETA NEOFUNDADORA Y NIETA DEL LIMO

El interés por Alejandra Pizarnik ha venido aumentando ostensiblemente hasta nuestros días. Concretamente, en España, desde el año 2001, han sido publicadas al menos once tesis doctorales relativas a su obra<sup>1</sup>. Cabría sostener a este respecto que nos encontramos ante una escritora canónica, dado que ha recibido una notable atención tanto dentro de la literatura argentina, como más allá de ella, trascendiendo fronteras físicas y temporales. Amén de ello, consideramos conveniente incluir a la poeta en el seno de ciertos marbetes críticos, que han tenido importante

---

<sup>1</sup> Datos tomados desde el portal TESEO. Disponible en Web: <https://bit.ly/2sum5LZ>

repercusión académica en el marco de los estudios hispánicos, pretendiendo así contemplar la poesía pizarnikiana bajo un signo renovado. En otras palabras, nos planteamos la posibilidad de considerar a Alejandra Pizarnik como “neofundadora”, siguiendo los criterios postulados por Saúl Yurkiévich: “Quise sentar las bases críticas de un ingreso genial de nuestros poetas en la era y la estética del cambio, de su entrada plena en el arte de ruptura [...]” (Yurkiévich, 2002: 14).

Acogiéndonos a lo estrictamente teórico, la intención ulterior que motiva nuestra propuesta es situar a Pizarnik en la cadena paciana jalonada, desde la génesis romántica, por la “tradición de las rupturas” (Paz, 1993: 17-37). En última instancia, es aquí también una voluntad crítica la que nos guía a la hora de definirla como portadora de una “estética del cambio”, propia de la Modernidad, así como promotora del “arte de ruptura” de postvanguardia.

Ciertamente, somos conscientes de que el crítico argentino en su ensayo ofreció una visión de la poesía hispanoamericana un tanto reducida, puesto que Yurkiévich solo contempla 7 poetas, todos ellos hombres<sup>2</sup>, limitando a tan solo 5 nacionalidades el amplio dominio de la poesía hispanoamericana, el cual está conformado por 19 países. Es por ello que, en mor de ampliar dicha nómina de poetas – considerados fundacionales por Yurkiévich – con una voz femenina<sup>3</sup>, consideremos pertinente dejar abiertas las siguientes preguntas: ¿Podría ser considerada Alejandra Pizarnik “neofundadora” de la poesía hispanoamericana, en tanto en cuanto es continuadora de la Modernidad literaria? ¿Sería afortunado, desde un punto de vista teórico, ampliar la selección de voces canónicas asentada por el investigador argentino?

En otro orden de cosas, como es sabido, la huella que dejó la visión poética de Octavio Paz en una joven Alejandra, resultó decisiva para su concepción acerca del quehacer poético. Sería durante su estancia en París cuando Pizarnik conociese al ensayista mexicano, dando varios frutos esta relación. Máxime, el prólogo que escribe Paz al poemario *Árbol de Diana* (1962) o las variadas alusiones recíprocas en clave intertextual, las cuales

---

<sup>2</sup> A saber: César Vallejo (1892 – 1938), Vicente Huidobro (1893 – 1948), Jorge Luís Borges (1899-1986), Oliverio Girondo (1891 – 1967), Pablo Neruda (1904 – 1973), Octavio Paz (1914 – 1998), José Lezama Lima (1910 – 1976).

<sup>3</sup> Sin ninguna duda, aquí también tendrían cabida otros nombres femeninos como, por ejemplo, los de Blanca Varela (1926 – 2009) u Olga Orozco (1920 – 1999), sin embargo, nos centraremos en impulsar la reflexión crítica a propósito de la poeta que nos ocupa.

denotan una atención mutua al desarrollo de sus respectivas obras<sup>4</sup>. Igualmente, publicaría en el periódico argentino *La Nación* (noviembre de 1966) bajo el título “Una tradición de la ruptura” la reseña de *Cuadrivio* (1965) – libro de ensayos de Octavio Paz – tratando el concepto paciano que primero apareció en esta misma obra y que, más tarde, sería ampliado en *Los hijos del limo* (1974). Todo ello nos permite “medir la fuerte influencia que tuvo Octavio Paz en el marco estético y conceptual que necesitaba Pizarnik para poder situarse en una determinada tradición poética y precisar su apuesta literaria” (Depetris, 2014: 59). Apuesta literaria orientada, sin duda, hacia la elaboración de una lírica con gran conciencia de modernidad.

No es inusual que, en ocasiones, cuando un escritor entra a analizar a otro, el primero acaba hablando, casi sin quererlo, de sí mismo y de su visión de la escritura. Esto sucede en un artículo que Pizarnik escribe en 1963 para el suplemento *México en la Cultura*, del periódico *El Nacional*<sup>5</sup>. Allí, la autora, describiendo los rasgos poéticos de *Salamandra*, nos lega su propia poética, cuya síntesis se comprende “[...] sabiendo que la esencia de la palabra es indecible cuando se intenta hablar de ella: «No puede decir, no puede no decir», sostiene Pizarnik” (Depetris, 2014: 60). La poeta designa una tarea que anhela verbalizar el silencio, decir lo indecible, esto es, poder expresar aquello que “no se puede decir”. No obstante, cantar “la propia esencia de la poesía” es una empresa que linda con lo imposible, pues se acaba consumiendo en el silencio. Pese a todo, Pizarnik así nos entrega un credo, el cual despliega por la antinomia que supone la imposibilidad de materializar el misterio del verbo, de hacer sustancia lo insustancial, de nominar lo innominable<sup>6</sup>.

De este modo, llegamos a las puertas de la Poética pizarnikiana, cuya esencia está marcada por lo que la profesora Depetris ha tenido a bien denominar “poética de la aporía”<sup>7</sup>. Como ejemplos de la misma, la

---

<sup>4</sup> Para rastrear las huellas textuales presentes entre Paz y Pizarnik, consúltese el artículo “Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik” (Depetris, 2014: 58-59).

<sup>5</sup> Artículo que “[...] lamentablemente, no está recogido en la incompleta Prosa completa publicada por Lumen en 2002” (Depetris, 2014: 59).

<sup>6</sup> “«Decir el silencio» es la densa cláusula que señala el dilema de cómo nombrar la ausencia desde la presencia, cómo saber nombrar lo que no existe, [...] cómo, en definitiva, hacer poesía desde la poesía” (Depetris, 2004: 67).

<sup>7</sup> “En filosofía, una aporía es una dificultad que se propone a la razón, es una proposición sin salida lógica, una contradicción lógica insuperable. [...] Consideramos que esto mismo ha sucedido y sucede con la poesía, por lo menos desde el siglo XIX [...] En

estudiosa propone a Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Georges Bataille o Roberto Juarroz, ya que sus “[...] indagaciones poéticas se enfrentan a un «camino sin salida» que, sin embargo, recorren” (Depetris, 2004: 20).

Ahora bien, a tenor de lo dicho daremos paso a una segunda propuesta de catalogación. En este sentido, hablaremos de Pizarnik en calidad de “nieta del limo”, es decir, como integrante de esa nómina lírica que continúa conservando “[...] una común predisposición a la poética de la resignación, de la descreencia ante lo sublime en el plano de la existencia” (Cervera, 2015: 51). En su estudio, Vicente Cervera nos invita a repensar el alcance estético y poético actual del Romanticismo, entendido éste como momento inaugural de la Modernidad. La pregunta que se nos plantea es: ¿existe, aún hoy, un sustrato romántico, esto es, “rompedor”, el cual dimana del Romanticismo decimonónico, atravesando, cual Guadiana, el Simbolismo francés, el Modernismo y las Vanguardias, hasta llegar a nuestros días? En otras palabras, “¿seguimos hoy en día bajo el mismo signo?” (Cervera, 2015: 44)<sup>8</sup>.

Por otra parte, aunque Octavio Paz signe el fin de la tradición de las rupturas en la Vanguardia, por considerarla la última gran ironía, también reconoce que, en Hispanoamérica, la generación de medio siglo constituyó cierto retorno a “una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada” (Paz, 1993: 208-209) la cual, en cualquier caso, vincula a esta generación con la ironía romántica fundacional. Sea como fuere, Alejandra Pizarnik es susceptible de ser contemplada como una “nieta del limo”, dado que ella también influyó en el progreso poético mediante “[...] el uso constante y certero de la ironía. [...] con un quiebre general hacia el nihilismo” (Cervera, 2015: 51). Según lo cual, podemos afirmar que Pizarnik también fue precursora del apocalipsis o, mejor dicho, de la metamorfosis de la “era moderna”, tomando así el relevo de los poetas considerados por Paz en su

---

efecto, una línea fundamental de la poesía moderna es de condición aporética” (Depetris, 2004: 20).

<sup>8</sup> Conscientes de la complejidad que entrañaría dilucidar tal cuestión, dejaremos planteada la siguiente reflexión. El hecho de que “R. Jakobson, con su reconocida autoridad, acabase sosteniendo la poesía lírica como el ámbito de la enunciación en primera persona acabó por reafirmar [...] que la lírica era el género de la expresión de los sentimientos subjetivos del poeta [...]” (Pozeulo, 2009: 24). En consecuencia, el imaginario colectivo bebe de una definición del género lírico muy apegada, en cuanto a contenido se refiere, al costado de la emoción y la subjetividad, lo cual no contribuye a desvincular el *yo* textual (figurado) del *yo* biográfico (sintiente).

ensayo como “hijos del limo”. Dicha profecía queda signada en esos versos tan reveladores del libro *Los pequeños cantos* (1971):

No  
 las palabras  
 no hacen el amor  
 hacen la ausencia  
 si digo agua ¿beberé?  
 si digo pan ¿comeré? (Pizarnik, 2015: 398-399)

Este fragmento muestra la aporía oculta en su poética, la cual se erige sobre la impotencia del lenguaje a la hora de asir lo poético, quedando, así, muy cerca de esos poetas de la segunda mitad del siglo XX que “[...] comienzan a pensar que el escepticismo es mejor bandera que la utopía” (Cervera, 2015: 50). En suma, siguiendo la terminología de Octavio Paz, la poesía aporética pizarnikiana, además de aunar ironía, parodia y giro lingüístico, también posibilita que sigan girando los “signos en rotación” (Paz, 1998: 253-284) para que no cese la reescritura de ese “anónimo poema colectivo y del que cada uno de nosotros, más que autor o lector, es una estrofa, un puñado de sílabas” (Paz, 1993: 198).

## 2. HACIA UNA “POÉTICA DE POÉTICAS” PIZARNIKIANA

Antes de comenzar es conveniente constatar qué definición manejamos de poética, para legitimar teóricamente nuestras reflexiones. Por su parte, Pozuelo Yvancos, comparando Retórica y Poética, define ésta última, sirviéndose de la teoría clásica aristotélica, como la “[...] ciencia de la imitación de acciones humanas por medio del lenguaje [...]” (Pozuelo Yvancos, 2010: 12). Muy someramente, podríamos definir poética como una constelación de motivos, símbolos, tópicos, recursos retóricos, imágenes, gustos e, incluso, vicios, que se diseminan y entreveran a lo largo de la obra de un autor. En adelante, atenderemos a la función que cumple todo lo anterior dentro de la obra de Pizarnik.

Como anunciábamos, partiendo de las reflexiones de Depetris, se dirime el marbete que convenimos en llamar “poética de poéticas”. Ahora bien, en Pizarnik, el sintagma cobra doble sentido cuando comprendemos que para la poeta no existía una manera única de hacer poesía, de ahí que el conjunto de poéticas pizarnikianas se nos presente como un poliedro compuesto por numerosas caras y aristas.

En primer lugar, nos referiremos a la “poética del temor” y a la “poética del deseo”; relacionadas respectivamente con el *jardín*<sup>9</sup> y con el *bosque*<sup>10</sup>. La estudiosa explica sobre ambas poéticas que “en su oposición, una y otra se implican” (Depetris, 2004: 53), dado que el jardín es una zona de confort que suscita su contrario. Esa protección ajardinada, según Cristina Piña, se asemeja a la etapa infantil por representar un *illud tempus* “[...] en el cual se estaba en comunión con el todo, se participaba místicamente del universo: el Gran Tiempo mítico, asimilado poética y vitalmente a la infancia” (Piña, 2005: 14). Al mismo tiempo, el carácter protector del jardín origina la “poética del temor”. Miedo a lo ajeno, al extraño, a ese Otro que asiste a la cita sin haber sido invitado, perturbando la seguridad del jardín. Sin embargo, tal empresa se ve truncada, pues “la palabra fracasa asimismo en una segunda misión: la de proteger” (Lasarte, 1983: 873). Resulta interesante, en cualquier caso, tener en cuenta que: “El miedo no viene del exterior. [...] El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, ¿dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir?” (Bachelard, 2006: 257).

En un nivel de abstracción similar al del jardín, tenemos el *bosque*, el cual se vincula a la “poética del deseo” (Depetris, 2004: 60). El deseo o acto de desear es una carencia insaciable, un problema irresoluto, un estado de desasosiego siempre anhelante, un “movimiento de *tender pero sin llegar* tiene lugar en una geografía de semántica esquiva que Pizarnik ubica en el bosque” (Depetris, 2004: 59). Otra de las líneas poéticas en Pizarnik es la llamada “poética del silencio”. El silencio supone el lugar al que derivan *deseo* y *terror* para agotarse en sus últimas consecuencias. La estética silenciaria, inaugurada por Hugo von Hofmannsthal con su *Carta de lord Chandos* (1902), “[...] es un oxímoron vuelto sobre sí mismo porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra [...]” (Depetris, 2004: 65). Es decir, el silencio existe mientras que no se

---

<sup>9</sup> “El jardín, para la poeta, se convierte en el lugar de la cita, en el centro del mundo, de su propio ser” (Fuentes, 2007: s. p.). Allí todo se revela, porque “la luz del sol cae sobre el jardín y afirma lo existente dejando al resto en la nada” (Depetris 2004: 55). Luego, el jardín es un espacio adánico, esto es, fundacional, que vive en un tiempo mítico en el que la palabra – limpia y diáfana – significa, funda y convoca con el mismo poder con el que retumbara en la noche de los tiempos.

<sup>10</sup> El bosque es una construcción semántica abstracta que “se define por su hermetismo” (Depetris, 2004: 59). Si el jardín se identificaba con el Sol y la luz, por oposición, según la estudiosa, el bosque es noche y oscuridad. Por ende, en el hermetismo del bosque late un imposible que suscita deseo de noche y de centro. No obstante, se trata de un deseo continuamente insatisfecho, pues nunca se alcanza.

pronuncie, sin embargo, expresado más palmariamente, no hay silencio en tanto que se produzca su invocación. Por ello, “el silencio se convierte en la única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras” (Lasarte, 1983: 867).

Para la poeta las palabras entrañan un poder adánico, instaurador y fundacional. Así léase “Cenizas”, poema perteneciente a *Las aventuras perdidas* (1958): “Hemos dicho palabras / palabras para despertar muertos / palabras para hacer un fuego / palabras donde poder sentarnos / y sonreír” (Pizarnik, 2015: 82). Esto se debe a un pretendido ejercicio escritural mediante el cual se busca la metáfora oculta en el lenguaje, aun sabiendo que con el paso del tiempo las palabras se han desgastado por el uso, pues “las verdades son ilusiones de las que (el hombre) se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible [...]” (Nietzsche, 1980: 10).

Dicha búsqueda del verbo primitivo nos lleva a lo que llamaremos “poética del minimalismo”, ya que la obsesión por encontrar la palabra exacta obliga a Pizarnik a una exhaustiva depuración del poema, en favor de la precisión lingüística. En la poética pizarnikiana el verso es el preciado fruto obtenido del trabajo poético, resultado de una “[...] concepción de la poesía eminentemente racional y elaborada hasta sus últimas consecuencias lingüísticas a partir de una permanente corrección del lenguaje, sopesado hasta los mínimos detalles de su materialidad y sus poderes [...]” (Piña, 2005: 101-102). Por ende, la resultante calidad poética de Pizarnik no solo no procede de un soplo de inspiración divina, sino más bien de un depurado y riguroso trabajo con el verso; meditado oficio que nos recuerda aquellas otras palabras de Federico García Lorca: “Si soy poeta... lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo [...]” (Gaos, 2010: 23).

En suma, como es apreciable, esta gran diversidad de poéticas, hasta aquí citadas, conforma en su conjunto una poética *summa* o “poética de poéticas”, que denota la complejidad textual inherente a la propuesta literaria planteada por Pizarnik. Propuesta que, por otra parte, no solo constituyó un singular discurso poético para su época, sino también una visión de la poesía sumamente poliédrica que, trascendiendo su tiempo, expresa, esto es, significa y sugiere interpretaciones muy distintas en función del punto de vista elegido para su estudio.



### 3. ANÁLISIS DE *ÁRBOL DE DIANA* (1962)

Escrito entre 1960 y 1964, en París, y publicado en 1962 por la editorial *Sur*, *Árbol de Diana* reúne treinta y ocho poemas intitulados mediante numeración arábiga<sup>11</sup>. En un intento de definir esta obra adelantaremos que se trata de un vertiginoso viaje mítico, místico y lingüístico, que atraviesa “[...] una zona iluminada donde las palabras adquieren una potencialidad significativa inagotable” (Piña, 2005: 140). La amiga de la poeta Ivonne Bordelois da buena cuenta del obsesivo proceso depurativo al que fue sometido el poemario: “Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*” (Piña, 2005: 100-101).

Esa “poética del minimalismo” antes aludida no es otra cosa que el resultado de las largas horas de trabajo que Bordelois aquí nos narra. Y por consiguiente tal minimalismo depurativo será la principal característica apreciable en el poemario; poemario que, además de ser su “libro de París” (Piña, 2005: 75) constituye una obra de recepción fundamental, pues le concedió a la poeta reconocimiento y atención por parte de la crítica y de los círculos literarios de su tiempo. Motivos suficientes para que podamos considerarlo como “[...] el libro que la convirtió (a Pizarnik) en la voz poética más significativa de su promoción [...]” (Piña, 2005: 126).

#### 3.1. Breve esbozo mitológico a propósito de *Árbol de Diana*

“No todos los mitos son poemas pero todo poema es un mito” (Paz, 1998: 63). Tomando como acicate la máxima que Octavio Paz nos lega en *El arco y la lira*, vamos a adentrarnos en el costado mágico, simbólico y mitológico latente en *Árbol de Diana*, a fin de expandir su plena significación. En cuanto al título, recordemos que Diana es un personaje mítico tradicionalmente relacionado con la feminidad, la virginidad, la naturaleza y la caza. Diana, como figura mitológica, encuentra un correlato anterior en el panteón de deidades griegas en la diosa Artemisa, que fuera

---

<sup>11</sup> Es interesante saber que, poco antes de la publicación del original, un grupo de poemas de *Árbol de Diana* figuró en el número 275 de *Sur* bajo el título “Zona prohibida” (Cervera, 2018: 21). Título que hubiera sido una muestra inmejorable de esa “poética del deseo” en tanto que refiere un lugar o centro al que se desea entrar, pero no se puede.

la “[...] Hija de Zeus y de Leto, hermana gemela de Apolo. Virgen sombría y vindicativa, siempre indómita, aparece en la mitología como la opuesta a Afrodita” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 142)<sup>12</sup>.

Habida cuenta de la inveterada impronta mítico-teológica que se desprende desde el propio título, en *Árbol de Diana* el venero arcaizante adquiere mayor vuelo, cuando sabemos que el culto a la diosa Artemisa-Diana, según algunos estudios<sup>13</sup>, procede de una etapa primitiva muy anterior al período grecolatino. En este sentido conviene tener en cuenta que, leyendo este poemario, asistimos al más remoto de todos los rituales oficiados en honor a la palabra antigua, en tanto en cuanto Pizarnik celebra aquí el reencuentro con la raíz del verbo, esto es, con el primer vagido lingüístico. Por lo tanto, el poemario expande un ritual terrenal, místico y metafísico, oficiado mediante el uso de ciertos elementos primarios – luz que es fuego o naturaleza que es tierra – sin ambages retóricas, ni hojarasca sofística, solo poesía en el más puro sentido del término, esto es, *poiesis* u *origo*, creación u origen; breve latido. De ahí que, por ejemplo, poemas como 29, 30 y 31 construyan un cosmos autónomo que nos traslada, mediante una suerte de plegaria primitiva, a un remotísimo lugar habitado por “los que inventaban lluvias” y del que ya solo escuchamos “palabras olvidadas”, pero que aún “suenan mágicamente”.

Al leer el poemario “la falta de énfasis y la simplicidad casi «inaugural» del lenguaje nos conmueve como si se tratara de la expresión de verdades primitivas, en una atmósfera de quietud maravillada” (Piña, 2005: 112). Luego, con *Árbol de Diana* retornamos a aquel “tiempo en que hablar era crear. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre” (Paz, 1998: 35). A este respecto, atendiendo al arcano valor del signo poético, no podemos considerar el libro como hijo de una poesía del *logos* en la que “[...] adquiere sentido la reflexión sobre el verbo poético y su fundamento [...]” (Cervera, 1992: 20), sino como una muestra definitiva de la “poesía del *mythos*”, caracterizada por estar “[...] basada en el culto poético del *mythos*, de la palabra como finalidad última de la creación o de

<sup>12</sup> Resulta estimulante leer, en el *Diccionario de los símbolos*, que la diosa Artemisa “se muestra sobre todo despiadada con las mujeres que ceden a la atracción del amor” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 142), de ahí que la presencia de *eros* en el poemario sea nula.

<sup>13</sup> “El nombre de Artemisa no es de origen griego [...] Se cree que la diosa tiene un origen prehelénico [...]” (Figuroa, 2014: 49). Para profundizar, acúdase a la obra *El mito de la Diosa* (2005) de Anne Baring y Jules Cashford.

la artesanía literaria” (Cervera, 2007: 42). Para ejemplificar lo dicho leamos el poema 29:

Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla (Pizarnik, 2015: 131).

La nostalgia del “ayer” perdido es acentuada por la dificultad que implica alcanzarlo desde un “aquí”, por eso la “mano en la garganta”; metonimia de la asfixia que produce la imposibilidad de decir. En conclusión, todo ello nos permite considerar *Árbol de Diana* como un gran lamento, un llanto grave, un homogéneo *ubi sunt* constituido por 38 poemas breves en los que, de fondo, escuchamos el sonsonete elegíaco propio de la endecha<sup>14</sup> entonada para cantar la pérdida de un tiempo y un lugar sumamente pretéritos. Aunque, sin embargo, el espacio mítico no es un pasado irrecuperable, sino un instante que se reactualiza: “la fecha mítica nunca muere: se repite, encarna. [...] Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y a volver a ser” (Paz, 1998: 63). De ese tiempo arquetípico se alimenta *Árbol de Diana*, sin morir nunca, siempre encarnando, repitiéndose, volviendo a ser.

### 3.2. Desdoblamiento: juego de voces, máscaras y pronombres

Uno de los aspectos más señalados por la crítica ha sido la inherente *otredad*<sup>15</sup> de la que se nutre la poesía de Pizarnik, según lo cual no es casual que se contemple *Árbol de Diana* como “el primer libro del desdoblamiento” (Depetris, 2004: 37). Ella vehicula su poesía mediante el famoso aforismo rimbaudiano *je est un autre*, luego, la alteridad, esto es, el revelarse otro u otros durante el proceso escritural, constituye el camino elegido para incurrir en una inauguración de voces distintas<sup>16</sup>, que ofrecen

---

<sup>14</sup> Por endecha suele entenderse: “la composición lírica de tema melancólico o doloroso, es decir, pertenece al género elegíaco” (González de Gambier, 2002: 135).

<sup>15</sup> Siendo la *otredad*, en palabras de Octavio Paz, la “[...] percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte” (Paz, 1998: 266).

<sup>16</sup> En torno al surgimiento de esas voces distintas, recordemos cómo Paz expone que “la *otredad* está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y

como resultado la “dislocación de un yo escindido, multiplicado, que solo puede hablar con muchas voces” (Galiazo, 2009: 153).

En el instante de *otredad* el sujeto poético se convierte en un no-lugar capaz de engendrar una pluralidad de *yoes* que pronuncian diversos discursos al mismo tiempo. Como Narciso, escritor, que mira y se ve reflejado en el agua de su propio texto, el acto de escritura transmuta, altera y desdobra, engendrando distintas voces que toman la palabra. Más concretamente, en la lírica pizarnikiana “la metamorfosis que sufre el yo como resultado de la transgresión coincide con la necesidad de dirigirse al Otro, un Otro que la aventura poética impugna pero con el que sin embargo tiene una relación de dependencia [...]” (Galiazo, 2009: 156).

En consecuencia, el desdoblamiento va a ser el primer rasgo que tratemos en *Árbol de Diana*, ya que dicho fenómeno se manifiesta desde el primer poema. En 1, leemos: “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 2015: 103). Así, el poemario se inaugura a través de una luminosa secuencia reforzada por la *gradatio* aumentativa (alba-luz-nace), que invita al viaje mítico-lingüístico con un decidido “salto”, el cual nos remonta a la lucha interna de pares opuestos, *otredades*, consustancial a todo salto, ya que: “La inmovilidad es también caída; la caída, ascensión; la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. [...] Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante [...]” (Paz, 1998: 133). En este sentido, los tres versos del incipit bien podrían relacionarse con 11: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (Pizarnik, 2015: 113), dado el ostensible desdoblamiento ejecutado aquí por el *yo*.

“La palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta” (Lasarte, 1983: 869) y esto es justo lo que encontramos por doquier en *Árbol de Diana*: un sujeto lírico sucesivamente cuarteado, dado que no solo hallamos un *yo* compacto, sino más bien un “yo y la que fui” en tanto en cuanto “hay dos *yo* posibles ubicados en tiempos y espacios diferentes que logran franquear distancias no para asimilarse, sino para encontrarse” (Depetris, 2004: 37). Por consiguiente, el desdoblamiento pizarnikiano es un proceso inmanente al acto de enunciación misma, lo cual desencadena una dislocación pronominal que sumerge la voz poética en la ambigüedad.

---

resurrección, de unidad que se resuelve en *otredad* para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la «otra voz»” (Paz, 1998: 176).

Para tales efectos, la primera persona –entendida como “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo” (Benveniste, 1974: 173)– nos habla desde un confuso *hic et nunc*, de manera que el acto de enunciación del *yo* queda solapado en reiteradas ocasiones por las voces de la segunda y la tercera persona. Esto es así hasta el punto en que *yo*, *tú* y *él/ella* se tornan la misma la cosa, la misma persona, puesto que “en cuanto al uso peculiar de los pronombres personales, cabe hablar incluso de trinomios, los que construye la poeta para representar a una misma persona” (Cancellieri, 2011: 213)<sup>17</sup>. Ahora bien, si contemplamos que “la «3ª persona» no es una «persona»; es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la *no-persona*” (Benveniste, 1974: 164), comprenderemos mejor por qué “[...] según se desarrolla la poética de Pizarnik, se registra una mayor tendencia a la despersonalización” (Cancellieri, 2011: 213). Observemos lo dicho con el poema 6:

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, 2015: 108).

Esta pieza, pese a su brevedad, es un valioso ejemplo del esmerado trabajo que hay detrás de los 38 poemas de *Árbol de Diana*. Apréciense cómo la anáfora (versos impares) es la encargada de dar ritmo al poema. Bien así, para mayor exactitud, digamos que la pieza adquiere todo su nervio poético gracias al paralelismo sintáctico-estructural jalonado por el encabalgamiento que reposa sobre los versos pares, hallando así tres periodos oracionales idénticos con recurrente secuencia: [Sujeto + Verbo + Complementos (C.C.L/C.D) + C.N]. Dentro ya del plano semántico, el texto nos revela el juego del desdoblamiento pronominal. En este sentido, teniendo en cuenta que la 3ª persona gramatical suele reconocerse como

---

<sup>17</sup> La fragmentación del sujeto poético en Pizarnik ha sido analizada por un *software* empleado en Lingüística Computacional, revelando que “cuanto más evoluciona el discurso poético, tanto más se desdobra y fragmenta el sujeto de la enunciación” (Cancellieri, 2011: 213). Los resultados del análisis de Cancellieri arrojan que el empleo de la segunda y, sobre todo, de la tercera persona – en referencia éstas al sujeto poético – aumenta considerablemente conforme se desarrolla su obra.

“aquello que no está”<sup>18</sup>, aquí, el pronombre *ella* alude a una primera persona, que es *yo* y no es *yo*, al mismo tiempo; paradoja que muestra cómo el desdoblamiento en Pizarnik surge de un decir lo ausente, de un hacer presencia de la ausencia<sup>19</sup>. En una línea muy similar está el poema 14:

El poema que no digo  
 el que no merezco.  
 Miedo de ser dos  
 camino del espejo:  
 alguien en mí dormido  
 me come y me bebe (Pizarnik 2015: 116).

Aquí hallamos ciertos aspectos fundamentales. Por un lado, la manifiesta alusión al juego de otredades explicitada en “miedo de ser dos / camino del espejo”. Por otro, prestemos atención al motivo del “espejo”, pues su presencia es altamente reiterada en toda la obra de la argentina, tanto es así que tan solo en *Árbol de Diana* de los 38 poemas que lo integran seis hacen algún tipo de alusión al motivo del espejo, a saber: 14, 17, 22, 26, 31 y 37. La razón de esta recurrencia se atribuye, según ha establecido la crítica, a que el desdoblamiento ontológico en la poesía de Pizarnik es consecuencia de un proceso de dinámica especular. “El espejo, además de revelar el ser, muestra el hecho inevitable de no poder llegar hasta sí mismo [...]. Así, *yo* solo llega hasta sí desde el otro” (Depetris, 2004: 40). De ahí que en 6 el pronombre *ella* estuviese referenciando un hipotético *yo*, en la medida en que se accede al “sí mismo” desde una exterioridad, esto es, desde un Otro. “El espejo crea un espacio de epifanía y transferencia [...] Para Pizarnik, el juego especulativo cristaliza en una inversión biográfica [...]” (Bagué, 2012: 5-6). En suma, tal dislocación ontológica supone el caldo de cultivo idóneo para que afloren los desdoblamientos, ubicándose en el “espejo” el radical origen de la alteridad.

Por último, atendamos a la pareja final de versos “alguien en mí dormido / me come y me bebe”, pues son buena muestra del juego ontológico-pronominal. En este caso, el resultado del proceso especular es una refracción que convierte al *yo*, simultáneamente, en objeto directo y

<sup>18</sup> La 3ª persona ha sido contemplada como el “ausente de los gramáticos árabes” (Benveniste, 1974: 164).

<sup>19</sup> Esta paradoja podría verbalizarse como: “*Yo*, entonces, *soy yo* y *soy otra*; *yo soy yo* y *no soy yo*” (Depetris, 2004: 40).

sujeto paciente que recibe la acción. Por lo tanto, “alguien en mí dormido”, que soy *yo mismo* “me come y me bebe”. El *yo* es, al mismo tiempo, sujeto y objeto, comensal y comido, asesino y víctima en un discurrir pronominal de ida y vuelta. Debido al gusto de Pizarnik por construir verbos reflexivos con pronominalización antepuesta, la crítica señala que “poco a poco, la protagonista va cediendo a la duplicidad de las voces que habitan en su escritura, y que la convierten en ventrílocua de sí misma” (Bagué, 2012: 11). Así, por ejemplo, en el poema 17 leemos: “[...] 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 [...]” (Pizarnik, 2015: 119)<sup>20</sup>.

Cierto es que, desde esta multiplicidad de voces y pronombres, *Árbol de Diana* supone un acompasado baile de disfraces, por ello no es raro leer que Pizarnik emplea máscaras y testafierros tras los que esconderse para ocultar su propia voz (Galiazo, 2009: 158). Ciñéndonos al libro que nos ocupa, podríamos decir que “los sujetos poéticos de *Árbol de Diana* son en realidad personajes, configurados mediante el desdoblamiento a través del uso de la tercera persona” (Villalobos, 2007: 120). Sea como fuere, la algarabía de voces presente en este poemario se materializa en numerosos sintagmas, que persiguen el objetivo común de perfilar las aristas contenidas en la poliédrica voz pizarnikiana: “la silenciosa en el desierto”, “la viajera con el vaso vacío”, “la pequeña olvidada”, “la que ama al viento”, “una niña de seda sonámbula”, “la hermosa autómata”, “la pequeña muerta”, “la dormida”, “la pequeña viajera”, etc.

Huelga decir que no es erróneo afirmar, como Villalobos, que “los «personajes alejandrinos» son producto del desdoblamiento del sujeto poético [...]” (2007: 113). Sin dejar de ser cierto, no obstante, es una visión parcialmente sesgada, ya que en un análisis detenido observamos que el afán de la argentina por bautizarse constantemente a sí misma, tanto en la vida como en el texto<sup>21</sup>, responde a un intento por llenar su profundo sentimiento de extranjería, el cual la somete a naufragar en busca de algo

---

<sup>20</sup> El subrayado es mío.

<sup>21</sup> Recuérdese que Alejandra no sería el nombre de pila de la poeta, además de que sus apelativos fueron varios: “Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo desamparo” (Piña, 2005: 15). Así lo versos: “Yo canto / No es invocación / Solo nombres que regresan” (Pizarnik, 2015: 149).

que quizá no exista<sup>22</sup>. Por consiguiente, a nuestro juicio, estos personajes o testaferreros surgen, más bien, de la necesidad de crear un flujo de diálogo, es decir, de convocar en el poema una serie de actantes que estimulen el propio discurso poético, estableciendo una conversación que pasa por ser dialogal, con un supuesto *tú* real, pero que verdaderamente es monologal, de un *yo* con otro *yo* interior, el cual hace las veces de *tú* figurado. Para despejar esta madeja de flujos discursivos recordemos, siguiendo a Paz, esa superposición existente entre monólogo/diálogo: “la contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo” (Paz, 1998: 260-261). En cualquier caso, podemos concluir diciendo que el testaferrero suplantador de identidad aparece en el acto escritural ora como mero desdoblamiento, ora como actante que interviene activamente en el diálogo poético. Todo lo explicado queda manifiesto en el poema 3:

solo 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, 2015: 105).

El monólogo con apariencia de diálogo queda signado en el verso “cuídate de mí amor mío”, dado que el vocativo “amor mío” realmente no apela a nadie más que al propio *yo*. Otra cuestión interesante es la alusión a la sed y al silencio. Respecto a la sed, por un lado, convenimos en que “es la figura de la escasez, de la evaporación, del anhelo suspendido en una inminencia sin solución ni continuidad” (Bagué, 2012: 4). Por otro, en cuanto al *silencio*, no podemos olvidar la obsesión de la poeta por el mismo<sup>23</sup>. Si a ello le añadimos que “la presencia de la palabra «silencio» comienza a ser constante en la poesía de Pizarnik después de *Árbol de*

<sup>22</sup> Son muchos los lugares de la obra pizarnikiana donde reluce esta errancia o extranjería. Como ocurre en los versos del poema “Fiesta”, incluido en *Los trabajos y las noches*: “He desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa” (Pizarnik, 2015: 191).

<sup>23</sup> A este respecto es interesante la siguiente anécdota: “Alejandra había subrayado en *El tiempo recobrado*, el sexto volumen de *En busca del tiempo perdido* de Proust, [...] que los libros verdaderos son hijos de la oscuridad y del silencio” (Piña, 2005: 117).



*Diana* [...]” (Depetris, 2004: 64), podemos considerar el poemario en cuestión como el primer hijo del silencio, dadas su brevedad, su contención lírica y su continuo juego con los espacios en blanco del folio.

Antes de finalizar este apartado atendamos a cómo funciona en *Árbol de Diana* la vieja dialéctica entre poesía y pintura, que suele ser expresada mediante el aforismo *pictura muta poiesis, poiesis pictura loquens* comúnmente atribuido a Simónides de Ceos<sup>24</sup>. Dicha tensión intermedial es advertida en un grupo de tres poemas que constituyen, dentro de la obra, un *continuum* desprendido del resto, debido a que plantean unos supuestos temáticos y estéticos distintos. Nos referimos a los poemas 24, 25 y 26, los cuales están acompañados por paratextos a modo de lema, que hacen expresa referencia al mundo de la pintura, citando “un dibujo de Wols”, “una exposición de Goya” y “un dibujo de Klee”, respectivamente. Leerlos en conjunto supone dar un brevísimo paseo por un museo de arte contemporáneo que fusiona distintas disciplinas artísticas. No obstante, no es casual que en el marco de la poética pizarnikiana apreciemos relaciones con otras artes, ya que “[en Pizarnik] la atracción por la plástica, su sensibilidad ante el color y el dibujo así como la práctica de ellos dejaron su huella en su estética literaria y en su forma básicamente espacial de concebir el poema” (Piña, 2005: 57). De estos tres poemas, el 24 introduce un motivo literario que hasta ahora no ha sido tratado, el “hilo”:

estos hilos aprisionan a las sombras  
y las obligan a rendir cuentas del silencio  
estos hilos unen la mirada al sollozo (Pizarnik, 2015: 126).

Una vez más va a ser el paralelismo sintáctico el encargado del andamiaje rítmico del poema. Así lo vemos en la repetición estructural de idéntico íncipit oracional, que se da entre el primer y último verso. En cuanto al motivo del “hilo”, a pesar de que resultaría complejo, dado su hermetismo, elaborar una respuesta satisfactoria que dé cuenta de su verdadera naturaleza simbólica, Bagué nos explica: “los hilos que tejen el discurso de Alejandra Pizarnik se asimilan a los vínculos existentes entre la palabra y el mundo” (2012: 8). En efecto, desde un plano semántico, el hilo anuda, es decir, vincula dos elementos distintos; “estos hilos aprisionan”, “estos hilos unen”. Por lo tanto, el símbolo del hilo explicita

---

<sup>24</sup> Sobre las diversas interpretaciones históricas que ha tenido el tópico *ut pictura poiesis* consúltese el artículo “Ut pictura poiesis: historia del topos y del problema” (Markiewicz, 2000: 51-86).

la unión establecida entre el significante y el significado, entre el verbo y la realidad. El hilo: cordón umbilical que mantiene tenuemente ligado al yo con el mundo.

### 3.3. Influencias literarias en *Árbol de Diana*

En base a lo enunciado por la crítica, las principales influencias presentes en *Árbol de Diana* son dos: Romanticismo y Surrealismo. En primer lugar, heredado de la ideología decimonónica, Pizarnik interioriza la impronta romántica a partir de sus lecturas de *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin<sup>25</sup>, tal y como asegura Santamaría, para quien cabe una “lectura romántica de Pizarnik” (2012: 76). No obstante, hemos de precisar que “la presencia de lo romántico no puede entenderse en Pizarnik sin la mediación o el filtro del surrealismo [...] Ahora bien, el surrealismo en manos de Pizarnik adquiere tintes que difieren del tronco ortodoxo surrealista” (Santamaría, 2012: 76).

En segundo lugar, respecto a la filiación surrealista de Pizarnik son muchos los críticos que han reflexionado. Depetris, por su parte, sostiene que la “cercanía de Pizarnik al movimiento de Bretón no es casual ni responde, como afirman algunos estudios sobre la poeta, a un ejercicio de indagación lírica en solitario” (2004: 92). Por tanto, la estudiosa prefiere reconocer que su surrealismo es una consecuencia derivada del contacto con el contexto literario argentino de los años 50. En otro orden, habrá quienes aduzcan que su herencia surrealista se percibe en “[...] su deseo de conquista de lo real que caracteriza al movimiento [...]. Pero en este caso no se trata de una poética, sino de una auténtica *forma de ser*” (Fuentes, 2006: s. p.)<sup>26</sup>.

Luego el surrealismo pizarnikiano se define más como una manera de estar en el mundo elegida por la poeta, que como una puesta en práctica de la escolástica surrealista<sup>27</sup>. Más concretamente en *Árbol de Diana*, hallamos un surrealismo *sui generis* que se asienta sobre cierto *humus* romántico. Tal sustrato romántico supone una herencia de la Modernidad

<sup>25</sup> Lectura por la que sentía una gran predilección, como explica Piña en *Alejandra Pizarnik: una biografía* (2005).

<sup>26</sup> La itálica es mía.

<sup>27</sup> Con escolástica surrealista nos referimos a una estética *ad hoc*, quiciada por la escritura automática, la creación entre vigilia/suño, la superación de la racionalidad y otras concreciones. Pues sabemos que Pizarnik, como ya dijéramos, sometía su creación a un riguroso proceso de corrección (Piña, 2005; Fuentes, 2006).

decimonónica, que recorre varios movimientos – simbolismo, modernismo, vanguardias – hasta llegar al surrealismo argentino de los años 50. Como es sabido, la ideología romántica, tratando de huir del monopolio racional ilustrado, hunde sus raíces en la apertura a un mundo místico y metafísico. Por ende, dicha estética trajo consigo “[...] una experiencia interior lo bastante profunda y lo bastante audaz para que renazca una era metafísica” (Béguin, 1993: 77). De este modo, Pizarnik encauzó, esto es, asimiló la conocida crisis de realidad que implicó la corriente bretoniana mediante la imbricación de metafísica decimonónica y onirismo surrealista. Con todo, “[*Árbol de Diana*] se trata de un libro en el cual la autora no pretende adoptar la pose romántica o surrealista, es decir, no se produce una *fetichización* o impostura de esos estilos, sino una maduración de los mismos” (Santamaría, 2012: 77).

En conclusión, Alejandra Pizarnik bebe de la tradición y la interioriza para reescribirla rompiendo, esto es, negando cualquier posible convencionalismo teórico o generacional. He aquí el rasgo central del diálogo que la escritora mantiene con romanticismo y surrealismo, a saber: una singular, transgresora y personal modulación de los mismos. Puesto que “si hablamos de influencia, debemos hablar también de subversión: Pizarnik no se resignó a reposar sobre las prédicas del surrealismo, sino que fue más allá y pervirtió sus dogmas” (Hachemi, 2015: 169). Siendo dicha subversión también aplicable a su recepción del Romanticismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bagué Quílez, L. (2012). “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”, *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos*, 8, pp. 1- 14. Disponible en Web: <https://bit.ly/2H374ux> (Consulta: 16/01/2019)
- Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Benveniste, E. (1974). *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI editores.
- Cancellieri, N. (2011). “Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 1, pp. 211-229. Disponible en Web: <https://bit.ly/2C7bMSg> (Consulta: 16/01/2019)
- Cervera, V. (1992). *La poesía del Logos*, Murcia: Colección Carabelas.
- Cervera, V. (2007). *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, Mérida, Venezuela: El otro el mismo.
- Cervera, V. (2015). “Los nietos del limo”, en Petra Báder y Margit Santosné (coord.), *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*. Budapest: Universidad Eötvös Lorand-Instituto Cervantes, pp. 43-56.
- Cervera, V. (2018). “La poesía es un destino. Alejandra Pizarnik en Sur”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 853-854, pp. 20-23.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Depetris, C. (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Depetris, C. (2014). “Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik”, *Estación poesía*, 2, pp. 57-61. España: Universidad de Sevilla. Disponible en Web: <https://bit.ly/2AAHl6V> (Consulta: 16/01/2019)
- Figuroa León, C. (2014). “Estudio comparativo entre las diosas Artemisa, Démeter y la diosa hitita Hannahanna en torno a la fertilidad”, *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 12, pp. 43-67.
- Fuentes Gómez, J. (2006). “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”, *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 13, s. p. (sin

paginación). Disponible en Web: <https://bit.ly/2QiBqyg>  
(Consulta: 16/01/2019)

Fuentes Gómez, J. (2007). “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 13, s. p. (sin paginación). Disponible en Web: <https://bit.ly/2VD683m> (Consulta: 16/01/2019)

Galiazo, E. (2009). “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, 6-7, pp. 135-158. Disponible en Web: <https://bit.ly/2sfahgg> (Consulta: 16/01/2019)

Gaos, V. (2010). *Antología del grupo poético de 1927*, Barcelona: Cátedra.

González de Gambier, E. (2002). *Diccionario de terminología literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.

Hachemi, M. (2015). “Niveles de reduplicación del sujeto en la poesía de Alejandra Pizarnik”, en Petra Báder y Margit Santosné (coord.), *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*. Budapest: Universidad Eötvös Lorand-Instituto Cervantes, pp. 165-180.

Lasarte, F. (1983). “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana XLIX*, 125, pp. 867-877.

Markiewicz, H. (2000). “Ut pictura poesis: historia del topos y del problema”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 51-86.

Nietzsche, F. (1980). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia: Cuadernos Teorema.

Paz, O. (1993). *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral.

Paz, O. (1998). *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Piña, C. (2005). *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, A. (2015). *Poesía completa*, Barcelona: Lumen.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Santamaría, A. (2012). “Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*”, *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos*, 8, pp. 71-83. Disponible en Web: <https://bit.ly/2SHMKQT> (Consulta: 16/01/2019)
- Villalobos, J. P. (2007). “Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)”, *Signos literarios*, 5, pp. 109-128. Disponible en Web: <https://bit.ly/2FhPTCW> (Consulta: 16/01/2019)
- Yurkiévich, S. (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa.