



Intertextualidad mitológica y limitaciones del lenguaje en el estilo poético de

Alejandra Pizarnik en *Árbol de Diana*

“Seminario de Graduación para optar al grado de Licenciado en Lingüística y

literatura mención Literatura hispanoamericana”

Alumna: Gabriela Rubina

Profesor: Hugo Herrera Pardo

Viña del Mar, 1° Semestre 2020

Índice

Introducción	2
1. Lenguaje, poesía y “formas de vida”	5
2. Mitología y escritura poética	15
3. El estilo Pizarnikiano en y desde <i>Árbol de Diana</i>	25
4. Conclusiones y proyecciones	30
Bibliografía	333

Introducción

Una sola será mi lucha

Y mi triunfo;

*Encontrar la palabra
escondida*

Stella Díaz Varín

En la presente investigación se analiza el poemario *Árbol de Diana* (1962) de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), escrito durante su estancia en París. Por lo que se enmarca en los estudios sobre poesía latinoamericana. La elección del poemario en cuestión se debe, básicamente, a que Alejandra Pizarnik es una poeta cuyo trabajo completo suscita, cada vez, interesantes problemas literarios. Aunque en las vastas investigaciones sobre su poesía ya se han encontrado referencias a los límites del lenguaje, hay un punto que, si bien ha sido mencionado y, a veces, abordado en la crítica, no ha sido profundamente estudiado. Este remite a la intertextualidad mitológica presente en el poemario. Asimismo, su obra ha sido frecuentemente relacionada a su vida privada confundiendo, de esta forma, a la escritora con la creación poética. Surge en la presente lectura, la intención de encaminar la investigación a elementos de su trabajo puramente poético.

Entonces, la problemática general en la que se inserta es la escritura de la poeta enfrentada a las limitaciones del lenguaje verbal articulado con respecto a la creación poética. Esta será tomada como base para establecer una imagen del estilo poético propio del poemario tratado, estableciendo una lectura de los elementos literarios que tiene como base una conexión de la mitología occidental con estos.

El estilo, conceptualizado, principalmente, a partir de las obras de Susan Sontag “Sobre el estilo” (1956) e Italo Calvino “Seis propuestas para el próximo milenio” (1999), a grandes rasgos, se entenderá como una forma que tiene la escritura de la poeta de ser creadora de experiencias literarias. Estas últimas, entendidas desde *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de la política* (2019) de Diego Sztulwark, concebidas como “formas de vida”, concepto atribuido a los planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, donde se distinguen estas últimas como experiencias perceptivas

y afectivas alternativas a las preestablecidas en los “modos de vida” propios de sistemas totalizantes y totalitarios como aquellos nacidos del capitalismo.

Estas experiencias poéticas, desde ahora llamadas “formas de vida” permiten explorar el lenguaje y, a través de él, posibles experiencias de lo sensible. A partir de lo anterior, se establece una lectura de una posible experiencia poética (por lo tanto, una construcción personal) cuya base es la reflexión acerca de los límites del lenguaje humano desde el establecer intertextualidad entre elementos literarios y léxicos de *Árbol de Diana* y elementos simbólicos e iconográficos relacionados la mitología occidental.

El problema del lenguaje tratado se concretiza en la idea de la ambigüedad del signo lingüístico, los elementos literarios que son utilizados para dar cuenta de esta corresponden a: por un lado, la brevedad y el silencio, relacionado a los aspectos rítmicos y visuales de los poemas, así como a la incesante búsqueda de precisión; por otro lado a las dicotomías divino/profano, silencio/palabra, lenguaje creador/lenguaje nombrador, vida/muerte, luz/oscuridad; asimismo, se encuentran presentes los recursos literarios correspondientes a la fragmentación de la voz poética, el tópico del viaje mítico, isotopías semánticas anáfora, antítesis, pleonasmos y condensación. Según estos, se establece una conexión con la suspensión de sentido del lenguaje como empleador/operador de palabras y como limitante del lenguaje poético, es decir, la creación poética.

A razón de lo anterior, se establece que Alejandra Pizarnik desarrolla un estilo de escritura en *Árbol de Diana*, que marca una inflexión en su trayectoria poética. Este se relaciona con la búsqueda de una expresión precisa sobre la base de la imposibilidad sabida de la empresa. Pizarnik explora la brevedad de principio a fin en el recorrido poético y, si bien este recurso ya había sido utilizado con menor recurrencia en sus poemarios, se vuelve luego de *Árbol de Diana* una característica distintiva de su estilo en poemarios siguientes.

De la forma contraria, el problema del lenguaje, se entiende como un tema presente recurrente en su obra, pero cuya perspectiva mitológica, se dibuja como característica propia del poemario en cuestión. Esta se desarrollará, principalmente, a partir de planteamientos presentes en “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres” (2001) de Walter Benjamin, *Lenguaje y silencio: Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo humano* (2003) de George Steiner y *La farmacia de Platón* (1975) de Jacques Derrida.

Por otra parte, las investigaciones sobre la obra de la Poeta que se utilizarán como respaldo y parte del presente trabajo responden a los siguientes criterios: (1) la exploración de los límites del lenguaje en la poesía de Alejandra Pizarnik, donde se encuentra el artículo “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)” de Fernández (2019); (2) elementos mitológicos, donde se encuentra el artículo “Construcción identitaria del sujeto poético en ‘Árbol de Diana’ de Alejandra Pizarnik” de Cristian Basso (2007); (3) el estilo pizarnikiano, donde se el artículo “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso” de Lida Aronne-Amestoy (1983) y el libro *Pizarnik 1936 – 1972* de Aira César (2001). Por otro lado, la antología de la que se citarán todos los poemas aquí referidos pertenece a la edición de Ana Becciu (2012), llamada *Alejandra Pizarnik Poesía completa*¹, editado por Lumen.

Siguiendo esta línea, los objetivos específicos de la presente investigación corresponden a: (1) establecer una relación entre el lenguaje verbal articulado, la escritura poética y las “formas de vida”. (2) Desarrollar potencialidades intertextuales del poemario y la mitología occidental. (3) Analizar los siguientes recursos poéticos estructurantes del sentido de *Árbol de Diana*: isotopías semánticas, anáfora, antítesis. (4) Establecer una imagen del estilo pizarnikiano, teniendo en cuenta los siguientes elementos: brevedad, fragmentación y dicotomías en las relaciones entre silencio/palabra, lenguaje *puro*/lenguaje humano, la ausencia/el deseo, nacimiento/muerte.

Para finalizar esta introducción, es preciso exponer los cuatro capítulos que darán estructura a la investigación. Estos son: (1) “Lenguaje, poesía y “formas de vida”, en su desarrollo se cubre el primer objetivo, delimitando y relacionando los conceptos de estilo, lenguaje verbal articulado, poesía, “formas de vida”, y grado cero. (2) “Mitología y escritura poética”, donde se aborda el segundo objetivo, aterrizando la problemática respecto a la amplitud de las “formas de vida” en una lectura mitológica, considerando como recurso principales la ambigüedad y el viaje mítico. (3) “El estilo Pizarnikiano en *Árbol de Diana*”, cubriendo el tercer y cuarto objetivo, se interpretará el estilo poético presente en *Árbol de Diana* a modo de establecer una imagen de él, con la base de los recursos ya caracterizados y comparando este trabajo con poemarios anteriores y

¹ A partir de aquí y a lo largo de la investigación, esta fuente será referida como (Pizarnik, X).

posteriores. Este último capítulo servirá, además, para ofrecer tanto conclusiones, como proyecciones del presente estudio.

1. Lenguaje, poesía y “formas de vida”

Un concepto que será profundizado en el último capítulo de esta investigación, pero que sirve como puntapié inicial para comenzar el presente es el de estilo, entendido como las formas individuales de poetizar el lenguaje común, sistema lingüístico comunicador de signos, es decir, sería “la lengua misma tal como fluye por sus cauces naturales (...) para permitir que la personalidad del artista se ponga de manifiesto como una presencia” (Sapir 256). Por lo tanto, cada poeta utiliza su lengua, operada a través de recursos poéticos y estéticos, y estos, guiados por las necesidades artísticas propias del contenido, tema o razón de su obra. En palabras de Mario Montalbetti “el valor de un poema no reside en lo que dice sino en lo que le hace al lenguaje” (18), y es que, la manipulación de la lengua significará una transformación en ella y, con esto, una marca que denota una creación diferente que se hace *desde* y *en* ella, pero es distinta en su potencial expresivo; se puede definir como una:

Incisión, que nos retrotrae a la raíz etimológica de la palabra, el *stylus*, aquella punta afilada con la que se hicieron las primeras inscripciones en tablillas. Estilo como incisión en la lengua, el que llega a anarquizar las ideas y se opone a cualquier lenguaje útil para ser hablado (Herrera, “Sobre el estilo: Susan Sontag, Marta Traba, Leyla Perroné-Moisés”)

En esta idea anarquizante del lenguaje, reside el potencial lingüístico creador de “formas de vida”, en infinitas alternativas de combinación y (re)significación por medio de la poesía. No obstante ser una incisión, debe ser orgánica, mostrarse como una forma que no podría haber sido de otra manera y siendo parte de la lengua, no pretende la comunicación que presume el lenguaje cotidiano, sino que, aceptando la imposibilidad de fijar sentido, juega con este y sus posibilidades literarias/artísticas. La utilidad de un poema, las necesidades que satisface el arte, si bien, escapan de la cotidianidad, son propiamente humanas, y las cubre, a través, del ofrecimiento de construir potenciales experiencias y posibilidades de devenires.

Esta “incisión” a/en la lengua es modelada por la intención y capacidad de expresión del artista —o escritora, en este caso—, que se ve reflejada en *su* estilo, el modelado “es el principio de la decisión en una obra de arte, la firma de la **voluntad del artista**” (Sontag 47), sobre la lengua, que busca guiar la atención hacia ciertos elementos literarios en la obra. Raymond Bayer, citado por Sontag, reflexiona en torno a esta voluntad, definiéndola como una imposición estética:

una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya... Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación, la impronta de una mano que acaricia o que destruye y que es solo del artista (Sontag 57)

La “fórmula” poética que propone la autora en *Árbol de Diana* dispone, principalmente, de los elementos literarios ya dichos, y estos dan cuenta del estilo escritural poético que da forma al poemario en cuestión y que, a la vez, marcan un salto de su trabajo anterior a una proyección poética exploradora de estos recursos.

Remitimos, nuevamente, al concepto de “incisión” (en la lengua) para hablar sobre la vida en la literatura como una incisión de la vida percibida como cotidiana, con el fin de crear experiencias que escapen de ella, en el sentido de percibir y experimentarla de formas alternativas. Y es que, en la creación, un “artista no está interesado en hacer un comentario indirecto sobre la vida, sino en añadirle una nueva experiencia a la vida: la obra de arte” (Rosenblatt 55). Esta experiencia es, entonces, una “forma de vida”, cuya existencia no depende de su *realización* efectiva, sino, de sus lecturas que, por medio de la creación poética, la escritora “añade” como posibilidades abiertas. Se puede afirmar que, “en última instancia, el estilo *es* arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada” (Sontag 59) de las experiencias perceptibles de la vida.

Así, la poeta busca un lenguaje propio capaz de crear y ofrecer experiencias que escapen de la vida “humanizada” mediante la poesía. Deleuze en “La literatura y la vida” (1996) dirá que la primera permite “devenires” no hegemónicos, posibilidad de leer(se) desde distintas subjetividades, cuya “función fabuladora, no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva hasta estos devenires o

potencias” (8), que no siguen las reglas humanas que dotan de un sentido único, (pretendidamente) comunicador y práctico al lenguaje en (y a) la cotidianidad.

Estas “formas de vida” que ofrece la literatura, se dan como alternativas— resistentes, si se quiere— a lo impuesto o perseguido por grupos de poder (34), en un acto de libertad y autonomía de la propia existencia, en contraposición a los “modos de vida” creados como estrategia micropolítica en procesos de normalización de ciertas prácticas. Las posibilidades poéticas que permite *Árbol de Diana*, guardan relación con

En función de lo anterior, Guattari y Deleuze distinguen las nociones de “afectos” y “perceptos”. Estos refieren, respectivamente, a los sentimientos y las sensaciones como reacciones a las experiencias: en los “modos de vida”, responden a normalizaciones estables; mientras que, en las “formas de vida”, significan desestabilización y desnormalización (31), mediante la imaginación y creación *libre*. Viéndolo de esta forma, la literatura en general y *Árbol de Diana*, en particular, son una fuente generadora de “formas de vida”, pues su construcción lingüística poética permite diversas ideas y experiencias, como *potencialidades de vida*.

Walter Benjamin en su ensayo “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres” (2001) afirma que toda comunicación de “contenidos espirituales” requiere de una sistematización lingüística propia (59). La poesía (como ya se venía esbozando) sería, por lo tanto, su propio *sistema de signos*: “la entidad se comunica en el lenguaje y no a través de él” (60). Las “formas de vida” deben resolverse en el lenguaje poético. La respuesta del autor a la pregunta “¿Qué comunica el lenguaje? sería: *cada lenguaje se comunica así mismo*” (61); cada poema es autoevidente, lo que hace al poemario autoexplicativo, pues la apropiación de la lengua por parte de la poeta resulta en una construcción compleja de elementos lingüísticos y literarios resignificados en un sistema propio que, comunicándose a sí misma, *es* una “forma de vida” distinta a la vida cotidiana.

Sin embargo, hoy en día sería una insensatez pensar que el lenguaje verbal articulado permitirá una expresión, aún artística, sin limitaciones. George Steiner en su ensayo “El abandono de la palabra” (1961) afirma que, en occidente, “hasta el siglo XVII la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy, su ámbito es mucho más estrecho” (41), tanto la poesía, como la ciencia y la filosofía han

dado un vuelco en su entendimiento sobre el lenguaje. En este, las dos últimas han vuelto la mirada a sistemas matemáticos y lógicos, mientras la poesía no pretende- ni podría- ser mimética de una realidad; pues “las palabras no contienen en sí mismas operaciones funcionales. Sumadas o divididas sólo dan otras palabras, otras aproximaciones a su propia significación” (37). Alejandra Pizarnik, no solo demuestra tener plena consciencia de estos obstáculos, sino, que también juega con ellos, los hace parte de su propia poética. En “XIII” de *Caminos del espejo* (1962)², se lee:

Aún si digo *sol luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden ¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto

Por eso hablo

(Pizarnik 243)

La voz poética afirma que si dice “sol”, sus palabras no se refieren a esa estrella, sus palabras no son la estrella, sino, una experiencia en una forma lingüística poética para crear una “forma de vida”.

Dentro de estas potencialidades de vida, pululan deseos de expresiones indecibles, pues, “en toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable” (Benjamin 65), como lo entendería Benjamin. El lenguaje humano es nombrador, bautiza para distinguir y distingue para conocer, no así una deidad, infinita y creadora. Por el contrario, “la palabra es una forma del espejo del hombre que ha aceptado la caída de todos sus dioses (...) solo puede buscarse en un orden de su propia creación” (Aronne-Amestoy 4), mencionaba Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* que “descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso” (1), acaso el exponencial doble de lo nombrable, apariencia de infinito.

Barthes encontraba la importancia del análisis literario no se encuentra en lo que una obra significa, sino, cómo llega a significar (Herrera 311); puede soportar innumerables lecturas, pero no *todas* las lecturas. En este caso, cómo la poeta echa mano a las habilidades

² Perteneciente a *Extracción de la piedra de la locura* (1968)

literarias que ha adquirido y desarrollado para crear *Árbol de Diana*. Estos pueden ser utilizados como base para leer el poemario y comprenderlo de diversas maneras. Según el literato chileno Eduardo Anguita, en su ensayo “La poesía, el poeta y el poema” (2013³), la comunicación en el lenguaje poético se desarrolla “entre una masa amorfa de sentimiento y de pensamiento preparlante (...) y su progresivo constituirse en palabra y luego, en una entidad lingüística, totalmente autónoma: el poema” (54). Cada uno guarda generosamente una experiencia estética en sí mismo, y así lo hace el poemario completo.

A modo de ejemplo, *La tentación de San Antonio* es una escena sobre la que muchas veces en la historia el arte ha vuelto la mirada. Schongauer en su grabado de 1487, muestra al abatido santo intentando ascender al estado más *puro* ofrecido por el cristianismo, mientras es retenido por sus tentaciones, encarnadas en demonios horribles. Curiosamente, *Demonio* “proviene del griego daimon y designa originalmente fuerzas y poderes impersonales, cuya acción puede, sin duda, observarse, pero no podría, en cambio, explicarse” (Mode 47). Es una experiencia de vida indecible, al menos, “con palabras de este mundo” (Pizarnik 115).

De la misma forma, Pizarnik recorre el problema de los límites del lenguaje, en su escritura, buscando la palabra que la llevará a la expresión más pura del lenguaje. Esto la conduce, según Aira, a “una conquista de la brevedad” (50) manifiesto en su estilo. En conjunto con lo anterior, el silencio preserva el enigma, lo que, para Anonne-Amestoy, es clave en la obra de la poeta (3): “Alejandra quiere desfondar hablando, cantando, con el mecanismo infantil del ensalmo mágico, un misterio que nunca alcanza a descifrar” (1); pero que guarda en esa *distancia*, el deseo y la intriga como motores de su escritura.

En el artículo *La palabra impotente: ¿cómo se llaman los nombres?*, los autores Hurtado y Pacheco investigan la obra de la poeta desde el ensayo recientemente citado de Benjamin; ahí sostienen que:

Su obra puede ser leída como un recorrido que comienza en el intento de llegar al lenguaje puro, y la posterior “caída” al lenguaje de los hombres, donde ya no hay palabras exactas sino un constante devenir de más lenguaje. Pizarnik no sólo hace una reflexión conceptual sobre este tipo de lenguaje, sino que lo materializa formalmente en sus obras, lo hace operar, lo degrada hasta el extremo, lo lleva hasta su límite, lo descarga de sentido (Hurtado y Pacheco)

³ En un ensayo de *La belleza de pensar* (2013).

O más bien, hace patente la suspensión de sentido de las palabras. Este “vertiginoso viaje mítico, místico y lingüístico” (Fernández 39)⁴, iniciado por la búsqueda de un *lenguaje puro*, divino, tiene como hado el espiral. La consciencia de este hecho puede ser entendida como una crisis, así como la conscientemente eterna búsqueda y la creación desde ella, puede entenderse como un suceso que ocurre la vez y por causa de esta crisis, — como la entendería Sztulwark— “grado cero, derrumbe, desfondamiento, decepción (...) la crisis desde su exterior (...) la normalidad perdida, quizás añorada, tal vez recuperada” (14), pero que se presenta, a la vez, como la necesidad —a veces, fatal— de posibilidades de sobrevivir, imaginar y crear, expresándola fuera de esa “normalidad perdida”.

En *Árbol de Diana* se pueden apreciar estas posibilidades, de la mano de la suspensión de sentido desde el primer acercamiento a él: su nombre. A la vez, este nos acerca a la relación entre mitología y escritura en el poemario. Diana la cazadora, hija de Zeus y Leto, y gemela de Apolo (dios del sol). Fue una de las deidades femeninas griegas más populares de la Época Antigua y de la que se datan los rituales más remotos. “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” (Fernández 40), pues se intenta llegar, a través de la poesía, a la creación pura, salir del espiral con ayuda del silencio y la precisión.

Un ritual religioso, tanto en la cultura occidental como en la oriental, cuenta con el respeto espectral del silencio, que otorga la atmósfera de aspecto primigenio, imponente y puro; es un intento de *cuidar* lo sagrado. María Teresa Román en su ensayo *Reflexiones sobre el silencio a la luz de Oriente y Occidente* (2012) afirma que:

En esto se funda el desconcierto de los poetas: Al intentar dar forma a sus visiones, éstas se escurren entre las palabras. Es difícil expresar con la lengua lo que se ve de otra manera que con los ojos corporales. Las culturas religiosamente informadas, vueltas hacia lo interior, buscan el silencio. La devoción y el respeto reverencial no aman las palabras (62)

Pues estas entorpecen en su expresión, degradan la experiencia, esta pierde su inmediatez al enmarcarse en los imprecisos sentidos lingüísticos, que solo se comunican a

⁴ Esta idea será retomada posteriormente como parte del estilo de la poeta en la obra.

sí mismos. La poeta sabe qué que quiere crear, y sabe que su verbo no alcanza, pero intenta aproximarse. De esta forma, se abren paso la brevedad y su precisión, el silencio y su certeza de no ser palabra. En *Árbol de Diana* estos son aspectos estilísticos que destacan de principio a fin, percibidos tanto en el ritmo, como en el espacio de las páginas del libro donde no llegan las palabras escritas⁵.

Además, el silencio se hace presente mediante del alcance isotópico del ritual, la deidad y sus mitos, la “devoción y el respeto reverencial” no por el uso del lenguaje, sino, por querer alejarse de él para estar más cerca de un poema puramente creador. A su vez, si bien la caza no es, necesaria ni usualmente, un ritual, sí es común en diversas culturas recurrir a rituales para tener suerte en ella, y el silencio que envuelve cada movimiento de la cazadora, bien podría ser una extensión ritualística.

Una suerte de condensación y oxímoron sutil —que reaparecerá potencialmente— ya se puede notar en la simbología mitológica de Diana: deidad lunar cuya actividad es algo del orden mundano, como la caza. Aunque está cerca de la muerte (la provoca), es patrona de la fertilidad. A su vez, la fertilidad se contrapone al cuidado receloso de la pureza virginal que deben seguir, como ella, las ninfas que la acompañan. Es una deidad femenina, a veces, representada por una lira; pero, como menciona Octavio Paz en el prólogo del poemario, tiene atributos masculinos, como la misma caza o su árbol (Pizarnik 101) que físicamente, como la luna, refleja los rayos del sol “y los reúne en un foco central llamado poema” (102), silencioso y luminoso. La ambigüedad, los opuestos que conviven está presente desde la raíz a las ramas del *Árbol de Diana*.

En el poema “I”, se pueden evidenciar las ideas, hasta aquí esbozadas, del viaje lingüístico, poético y mítico cuyo origen es el grado cero descrito con anterioridad: “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 103). La acción iniciadora es un salto; más bien, *el* salto, conocido y/o esperado, y que significa la consciencia del grado cero y la decisión de actuar en él. La voz se fragmenta, en *el* salto del cuerpo al alba, un nacimiento de sí misma. Aunque la mitológica *caída* de la pureza al espiral (lingüístico, temporal, espacial) humano es

⁵ Me abstuve de utilizar el término “vacío” para describir dicho espacio, pues no parece ser una cualidad suya; este silencio guarda, también, expresión, posibilidad y vida.

percibido, en un principio, como un caos peligroso, “en su inmanencia, en cambio, la crisis tiene algo de genético, de germen o fermento, es decir, de engendramiento de estrategias capaces de extraer vitalidad de un medio árido, mortífero” (Sztulwark 14), como en el desierto también existe flora y fauna.

Se acerca esto a la idea de la germinación que el poeta Gonzalo Rojas expone en una entrevista, donde afirma: “estamos creciendo siempre (...) cuando somos más bien, crecemos, ese es mi ejercicio de germinación incesante ¡y de estar naciendo a cada instante!” (4:4 –5:20). Así mismo, se presencia una fragmentación de voz y sujeto constante que no avisa su aparición y, entre puntos suspensivos, extensos silencios y breves palabras, la voz toma formas diversas: el poema “1” es la primera fragmentación, la voz se vuelve doble sujeto, para luego autopercebirse, muchas veces de muy variadas formas, en voces y sujetos, de vez en vez, coincidentes. Encontramos, por ejemplo, a “la silenciosa” y “la viajera” (poema “3”, Pizarnik 105), en el “4” referirse a “la pequeña olvidada” (106), en el 7 “la que ama al viento” (107), en el “11” vuelve a establecerse el doble con “yo y la que fui” (113). De esta forma, a razón de isotopías semánticas parecen ser fragmentos que nacen de una misma voz, pero que toman forma y vida propia. En el primer verso del poema “14”:

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

Se aprecia la consciencia del no-decir, el guardar silencio por *no merecer* la palabra, tal como se guarda silencio en un templo, pues, las palabras solo pervertirían un silencio inmaculado. El “miedo de ser dos” remite a la ya fragmentada voz, así como al lenguaje mismo; esto como muestra —nuevamente— de la ambigüedad como recurso retórico. Pero este miedo es inútil ya que, “alguien en mí dormido/ me come y me bebe”, ese alguien no

es más que una parte —escondida— de la voz que, a la vez que debilita a otra, se alimenta.

María Teresa Román explica que:

En los estados germinales, intermedios y finales de la actividad humana está el silencio escondido en medio de las turbulencias y algarabías; incluso se podría decir que el lenguaje es la excusa para que emerja el silencio (...) el silencio no es la antítesis de la palabra, es el receptáculo donde se asienta la misma (60)

De los engorrosos espirales laberínticos del lenguaje humano, se busca una salida a un puro lenguaje poético, el estilo de Pizarnik en *Árbol de Diana* tiene su origen en la búsqueda incansable de la palabra que de paso al silencio luminoso, pero con la conciencia clara acerca de la imposibilidad de la meta. Sobre esto, Susan Sontag sostendrá que

En el gran arte siempre somos conscientes de cosas que no pueden decirse (reglas de *decorum*), de la contradicción entre la expresión y la presencia de lo inexpresable. Las invenciones estilísticas son también técnicas de esquivación. Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios" (67)

Así mismo, Pizarnik es consciente de su situación poética y decide trabajar desde eso, sirviéndose de la brevedad, el silencio y la ambigüedad. Ya fue mencionado el grado cero que significa la consciencia de la crisis y, en realidad, este poemario contiene un triple *grado cero* o una triple posibilidad de *salto*.

Primero, está el inicio del libro como objeto físico, que denota una crisis desde el trabajo poético escritural: una idea germinada. Segundo, el comienzo del poemario que denota la crisis ya descrita, como un recorrido o viaje a través de los límites y posibilidades lingüísticas en torno a las “formas de vida”: el brote de la germinación. Tercero, se presenta la imagen representativa de un inicio: el alba como una sinécdoque de comienzo, el brusco y fragmentario *nacimiento de sí misma*: o el crecimiento de lo nuevo. Octavio Paz afirma que de la ambigüedad- extrapolada en este ensayo, entre otras cosas a la fragmentación- “algunos ven (...) una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial” (Pizarnik 101). En cualquier caso: podemos leer una germinación autofecundada, la necesidad de renacer producto de las crisis anteriormente descritas.

Entonces, la condición de la voz se desfigura, se presenta la primera división del sujeto dentro del primer poema; su *no-cuerpo* deja a su cuerpo inmóvil, junto a la luz del alba. No es posible saber si es la oscuridad, la luz total, o acaso un continuum de claroscuros, el lugar que habitará la parte que salta, aparentemente inmaterial de este ser *auto-escindido*. Lo que se sabe es que esto marca un acercamiento a un lenguaje creador, desde el que se puede cantar “a la tristeza de lo que nace”, oxímoron que funciona casi como una presentación y manifiesto del estilo pizarnikiano presente en *Árbol de Diana*.

“La lectura en voz alta es la hija del canto y la pariente de la música y, por ahí del ritmo” (Entrevista a Rojas 17:03-17:07), en la Grecia antigua la poesía de los aedos era totalmente oral y cada uno sabía cómo cantar a su modo, de forma que, la historia que se contaba nunca, por más que tuviese las mismas bases, era la misma, hasta el nacimiento de la escritura, que reduce las posibilidades solo a la lectura. La poeta delimita el estilo de su canto, es decir, su poesía. Una advertencia o, mejor, una aclaración: no se canta, en este poemario, lo bello de *la(s) vida(s) que nace(n)*.

El poemario es, entre muchas cosas, un lugar, y este ofrece un recorrido fragmentario (desde y) por entre los laberintos lingüísticos de un desierto tan lejano al jardín divino en el que los primeros humanos pierden la relación con el lenguaje creador, no-nominativo. Este vasto llano es reinado por la ambigüedad y la suspensión de sentido, y es, luego, habitado por claroscuros, la ausencia y el deseo constantes, las construcciones breves entre palabras esquivas y el imponente silencio que roza lo místico/religioso.

2. Mitología y escritura poética

*¿Puede haber una coexistencia que no esté
cargada de tormento y rebeldía mutuos entre
la totalidad del logos y los fragmentos vivos,
creadores de mundo, de nuestra propia habla?*
George Steiner

*Pienso que andamos siempre a la caza de algo escondido
o sólo potencial o hipotético, cuyas huellas, que asoman
a la superficie del suelo, seguimos*
Italo Calvino

Aclaración: para George Steiner en su ensayo “El abandono de la palabra” (1961)⁶, la pintura moderna rompe con el arte que mimetiza el lenguaje verbal articulado, en las obras modernas, para el autor, cuando estas cuentan con un título que parece referir a cosas del mundo ”suele ser una mistificación irónica; no pretende significar sino adornar o desconcertar” (41). De la misma forma, y desde una perspectiva artística, el título de *Árbol de Diana* no es entendido como una explicación del poemario, sino, como un elemento que puede ser hilado con otros constituyentes del tejido poético y dar como resultado una lectura, en este caso, mitológica de los poemas.

Asimismo, el prólogo de Octavio Paz es una presentación variada del árbol de Diana, que parece ser una apertura a un, también variado, abanico de posibilidades y potencialidades: química, botánica, mitología etnografía, entre otras (Pizarnik 101). Pero siempre naciendo, re naciendo y muriendo en la poesía. Habiendo dicho esto, se da paso a la continuación de la lectura.

Como ya ha sido mencionado anteriormente, la simbología de Diana “salvaje, independiente, protectora de la caza y la guerra, y de una fuerza y belleza superior a muchas otras deidades” (94) remite a la ambigüedad, como menciona Lourdes Cabrera en su artículo *A propósito de la diosa Diana*:

Conocemos la iconografía de nuestra diosa; considerando que en ella existe un punto de atención contradictorio en el fondo. Hemos dicho que es la diosa o abogada de los animales, pero también sabemos que Diana era cazadora,

⁶ Todos los ensayos del autor serán citados desde la edición completa de: Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona España: Editorial Gedisa, 2003. PDF

principalmente, y la vemos portando el carcaj y las flechas acompañada de sus perros en plena carrera por los riscos de los montes (89)

Es una deidad femenina alejada de las tareas socialmente *ideales* para una mujer, siendo su actividad predilecta la caza, “siempre considerada una actividad principalmente masculina; por ello extraña que en la mitología griega haya una diosa y no un dios vinculada a ella: Ártemis (la Diana romana)” (75). Existe una doble pertenencia a lugares preestablecidos: en torno a género y ocupación, y entorno a nombre y apropiación de una misma deidad en diferentes culturas; esto remite a la fragmentación identitaria del sujeto y la voz poética, que ya veíamos en el primer verso del poemario.

Se encuentran relaciones entre el árbol y Diana la cazadora, primero, desde la caza y la fertilidad, pues, según Marcos Yáñez, en tiempos pretéritos sus frutos alimentaban, su madera servía para elaborar armas y sus hojas denotaban cambios temporales a los que los cazadores debían estar atentos (3). De la misma forma, veremos que la ambigüedad, también, se da en la imagen del árbol, la cual ha sido mitológica y simbólicamente explotada desde los albores de la humanidad. Como mencionan Josep Gordi Serra y Maria-Mercè Bruguera i Barbany en su artículo “El simbolismo de los árboles: Un paseo histórico por los valores simbólicos de los árboles” (2015), citando a Calvino y a Paci:

Los bosques y los árboles siempre han sido (...) **un espacio de contacto emocional, cultural y espiritual y, evidentemente, un lugar de inspiración artística** (...) simbolizando en ocasiones **el jardín perdido, la naturaleza inalcanzable y primitiva, el refugio del soñador** (Calvino, 1990) (...) **el bosque fue la primera casa y el primer templo de la especie humana**, la sociedad urbana ha ido rompiendo los lazos ancestrales que tenía con la naturaleza, pero las tradiciones y la literatura han mantenido este imaginario forestal como nuestra casa (Paci, 2011) (énfasis agregado)⁷

Esta pincelada de la historia simbólica arbórea da luces de las relaciones que se pueden establecer con el poemario, el árbol es fuente de inspiración artística; si bien, Pizarnik no hace referencia a él, o si quiera a Diana, de forma explícita dentro de los poemas, hace parte a ambos imaginarios de su poemario. La conexión mitológica del árbol con el paraíso perdido, lo inalcanzable que alguna vez fue origen y casa, se establece en la

⁷ Recuperado de revista virtual: <https://metode.es/revistas-metode/article-revistas/el-simbolismo-de-los-arboles.html>

presente lectura con lo mitológica y religioso de la palabra creadora, más cercana al silencio de las plantas que a la verbalización humana. La poesía de *Árbol de Diana* rescata al árbol en medio de un desierto, es la poesía y el silencio luminoso en medio de un lenguaje oscuro.

Los árboles, muchas veces, según Judith Crews “fueron los medios de comunicación entre dos mundos (...) Algunas veces se consideró sagrado un árbol particular por su asociación con un santo o un profeta” (FAO)⁸. De esta forma, el árbol parece estar unido a Diana: primero, comparten la ambigüedad simbólico mitológica; segundo, es el bosque la “primera casa y el primer templo de las especie humana”, así como el hogar, después del olimpo, de Diana; tercero, y, tercero, ambos se dibujan como pontífices de lo divino y lo profano.

En la conjunción de los puntos anteriormente enumerados, existe la relación entre los dos elementos y las limitaciones del lenguaje: la ambigüedad remite a la suspensión de sentido, el lenguaje nombrador hace de la escritura un constante acecho, pues la imposibilidad de asir una expresión completa, pura, de las experiencias, es la tarea de una cazadora en un bosque en cuyo follaje se vislumbra al ciervo, más rápido que las flechas. La comunicación entre lo divino y lo profano está coartada por el lenguaje nombrador, solo es posible el acercamiento poético a su idea.

En Egipto “el árbol de la vida⁹ aparecía generalmente en novelas de aventuras en las que el héroe que buscaba el árbol tenía que superar para ello una serie de obstáculos en su camino” (Crews). A partir de esto, se puede establecer una comparación con los obstáculos lingüísticos que sortea Pizarnik como poeta, y los de Diana, que, no obstante, según la mitología nunca falla al cazar; su talento “como arquera surge de la necesidad de enfrentar a monstruos o gigantes con el propósito de combatir la soberbia de los seres humanos” (Basso). Y es que, pensarse al nivel divino siendo mortal es una ofensa tal que desencadena castigos tan severos como la exclusión del paraíso; el silencioso conocimiento albergado en la savia arbórea no está destinado al entendimiento humano; tal vez, a su contemplación.

⁸Recuperado de revista virtual:

<http://www.fao.org/tempref/docrep/fao/005/y9882s/y9882s07.pdf> desde ahora “(Crews)”.

⁹ Recurrente simbología de la unión entre lo divino o lo celeste y lo terrestre.

De aquí se desprende una comparación contradictoria del trabajo escritural de Pizarnik, encarnado en el viaje de su(s) voz (voces) poética(s) fragmentada(s), con Diana la cazadora. Pues, si bien la deidad no falla en su cometido de cazar animales, el objetivo de caza de la escritura poética, bien puede ser este lenguaje creador inaccesible, porque existen experiencias incommunicables que siempre se están queriendo expresar y que, por medio de la poesía, logran transformarse en “formas de vida”. Aproximaciones a experiencias, como se lee en los siguientes versos:

Por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores pequeñas
danzando como palabras en la boca de un mundo
(Pizarnik 107)

Si lo leemos de forma que siga la línea propuesta antes de la cita, puede dársele un sentido en que se entiendan estos minutos de vida y visión como “formas de vida” poéticas, un destello de entendimiento que se apaga al instante producto de las palabras que, por un momento danzan como palabras “en la boca de un mundo”, juegan a crear como lo haría un lenguaje creador de un mundo, donde él mismo sí puede comunicarse a sí mismo. Pero, como se ha establecido anteriormente, es un lenguaje solo existente en la imaginación.

Jugar con la escritura de la forma que hace la poeta es engañoso, utiliza el lenguaje verbal articulado para transformarlo por medio de la escritura poética y dar la impresión de una creación fuera de él. Pero, “el lenguaje no aparece ya como un camino hacia la verdad demostrable, sino como una espiral o una galería de espejos que hace volver al intelecto a su punto de partida” (Steiner 38), y es que, aunque estas creaciones poéticas se pueden leer con múltiples sentidos y, según las lecturas construir diversas experiencias, siempre estas volverán al lenguaje de origen.

De lo anterior se desprende, entonces, el mito que se deja entrever en los breves poemas leídos: la búsqueda es infructífera, no hay forma de que la escritura poética escape a la suspensión de sentido, pues ninguna incisión al lenguaje podrá desprenderse de este. Es no la imposibilidad de atar un poema a una interpretación y, asimismo, la posibilidad de unirlo, brevemente, a muchas. De la misma forma en que Derrida (1975) se refiere,

hablando del mito de la escritura egipcia presente en el *Fedro* de Platón (300 a. C.), a "la escena de esta virgen precipitada al abismo, sorprendida por la muerte jugando con Farmacea (...) (pues) con su juego, Farmacea ha arrastrado a la muerte a una pureza virginal y a un interior inincidido" (paréntesis agregado) (102), la ambigüedad (encarnada por Farmacea) ha precipitado a la muerte al lenguaje creador, no-nominativo, que podría danzar en la boca de algún mundo. Pero que, sin embargo, parece:

un agujero en la noche,
súbitamente invadido por un ángel
(Pizarnik 127)

En estos versos, volvemos sobre una simbología mitológica, esta vez del ángel, figura mediadora (como lo es el árbol) entre lo profano y lo divino, "del lat. tardío *angĕlus*, y este del gr. ἄγγελος *ángelos*; propiamente 'mensajero'" (RAE). Curiosamente, a este poema le sigue el "26":

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos
(128)

Donde se puede notar el uso de signos que tienen, usualmente, una valoración estética positiva: un palacio que encenderá su hermosura (luminosa), en medio de la oscuridad de la noche que, indica un fin, si se contrapone a la idea del alba como inicio o nacimiento. Nuevamente un claroscuro unificado a la reflexión de las voces poéticas por sí mismas, en una escritura que parece llegar a la divinidad, pero que se queda en la imagen idílica del ídolo. "El tiempo futuro pasa a ser la esperanza de lo tangible que le aporta una respuesta ante la duda del ser" (Basso). Se mencionaba que era curioso, pues es un poema que utiliza signos parecidos a los del poema "10":

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar
(112)

Desde el cual se puede leer una progresión, de estos rostros doblados impersonales que la voz poética recorta- no se sabe dónde ni cuándo- pues debe intervenir para que se asemejen a lo ausente; en contraposición con la acción de pulsar espejos en el poema “26” para que rostros, ahora propios, aun siendo la imagen de algo ausente, canten por sí mismos. Curiosamente, como se mencionaba, luego de la súbita aparición del ángel.

No podemos dejar atrás, claro, la isotopía semántica que encarna la figura del ángel, los ídolos y el canto en torno a la mitología de la escritura: el mensaje divino, la luz (hermosa) en medio de la oscuridad, el canto de objetos terrenales que representan la divinidad. Arturo Álvarez define en su artículo “La interpretación de los mitos desde la hermenéutica analógica” al mito como:

Una historia narrada en donde están **implícitos los saberes y las creencias** que se expresan empleando eventos, lugares y seres mágicos e imaginarios que nos hablan de una verdad dicha con la voz de la sabiduría de un **tiempo originario**. Saberes y creencias que sobrepasan la estructura lingüística (la metonimia) y, a su vez, el conocimiento erudito y científicista; pues **el mito siempre invita a recrear** lo que en él está expresado: saberes, sentimientos, creencias y alegorías (énfasis agregado)¹⁰

Es de esta forma, que los signos analizados anteriormente, y la divina iconografía ambigua de Diana y el árbol, establecen el inicio de un mito sobre un *saber*, que es la certeza de que no puede haber certezas en el lenguaje verbal articulado, es esto lo que cantan los breves poemas desde un tiempo originario: el grado cero en que se tiene conciencia de las limitaciones del lenguaje en la escritura poética que, sin embargo, encuentra breves momentos de luz. Y es que, en la poética de Pizarnik, como menciona Paloma Ortiz en su artículo “mitología y referencias mitológicas en la poesía de Ramón Pérez de Ayala”¹¹ (1995) en la obra del autor (justamente referida a Artemisa), “no es el mito el que le sugiere o inspira la obra, sino que la contemplación de la realidad, una vez analizada e intelectualizada, suscita en él el recuerdo mitológico” (4). La poeta no utiliza una narración específica de los mitos, sino que, resignifica su semiótica para hacer una lectura de una parte del mundo que representa una crisis.

¹⁰ Revista Scielo http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592013000300005

¹¹ Cuadernos de filología clásica (Estudios griegos e indoeuropeos), n° 5 (1995), 271-293. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de file:///C:/Users/Gabriela/Downloads/32875-Texto%20del%20art%C3%ADculo-32891-1-10-20110609.PDF

No obstante, de esta crisis la voz poética germina, y como “entre los movimientos del cuerpo, el mejor es el que nace en él por su propia acción, pues es el más conforme a los movimientos de la Inteligencia y al del Todo” (149), la fragmentación de la voz poética es, entonces, un movimiento saludable y no forzoso, que le permite empezar su recorrido:

Pero, por otro lado, la repetición es el movimiento mismo de la no-verdad: la presencia del ser se pierde, se dispersa, se multiplica mediante mimemas, iconos, fantasmas, simulacros, etcétera. Mediante fenómenos, ya. Y esta repetición es la posibilidad del devenir sensible, la no-idealidad. Del lado de la no-filosofía, de la mala memoria, de la hipomnesis, de la escritura (Derrida 257)

La fragmentación es, también repetición, y, como era de esperarse, no puede ser esta fragmentación- como un fármaco- puramente saludable, pues estas múltiples divisiones, de las cuales no es posible saber el origen exacto, hacen alusión a esta *perdición* del ser en el viaje, donde es consciente de la muerte que se encuentra en el camino como una mutilación identitaria que, en última instancia, puede significar el olvido de la *verdadera* o primera identidad (Basso), aquella originaria, que ya es “Solo un nombre” como el poema:

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(Pizarnik¹² 65)

Como ya se ha establecido a lo largo de este escrito, no es posible más que nombrar, referir está fuera de los alcances lingüísticos. La voz poética, se reparte en múltiples devenires sensibles, “fenómenos, ya” que permiten la escritura poética y la expresión de “formas de vida” alternativas e inasibles, como el poema “27”:

un golpe del alba en las flores
me abandona ebria de nada y de luz lila
ebria de inmovilidad y de certeza
(Pizarnik 129)

Es una certeza que, como se ha analizado en los poemas anteriores, solo puede ser un golpe de luz, un mensaje divino que se alcanza a vislumbrar, pero que, inevitablemente

¹² Corresponde al poemario *La última inocencia* (1956).

solo se puede asir en la frágil memoria de un lenguaje nombrador que se vale de la inmovilidad de la escritura.

Comparable a los signos del ángel, como el de Hermes, de mensajeros que unen el mensaje divino al entendimiento humano (con la salvedad de que estos no dejan de considerarse sobrenaturales y divinos), la figura del árbol cósmico¹³, según Crews, citando a Pochoy:

Se ha considerado siempre como natural y sobrenatural al mismo tiempo, es decir, perteneciente a la tierra pero de algún modo no de la tierra misma. Entrar en contacto con este árbol, o para vivir en o sobre él, suele significar siempre regeneración o renacimiento de un individuo. En muchos relatos épicos el héroe muere sobre el árbol y es regenerado. Hay también la idea de que el árbol del mundo contó la historia de los antepasados, y reconocer el árbol era reconocer el lugar del individuo como ser humano. Generalmente se pensaba que la madera de este árbol era la materia universal. En griego, la palabra hylé significa tanto «madera» como «materia», «primera sustancia» (FAO)

Recurrentemente la voz poética toma diversas formas en su recorrido que, donde podemos ver esta “regeneración o renacimiento de un individuo” que muere constantemente, como “la pequeña viajera (...) (que) moría explicando su muerte” (paréntesis agregado) (136), la que “salta con la camisa en llamas/ de estrella en estrella (...) (que) muere de muerte lejana” (paréntesis agregado) (109), la “viajera con el vaso vacío” (105). Todas estas sujetas poéticas, que parecen ser parte de una misma materia o “primera sustancia”, de donde inicia la fragmentación, remiten a un viaje terrible, donde la muerte está presente como elemento sustancial del escenario que, de manera ominosa, parece ser conocido. Y es que, “los temas, los lugares en el sentido de la retórica, están estrechamente inscritos, comprendidos en parajes cada vez más significativos, son puestos en escena; y en esa geografía teatral, la unidad de lugar obedece a un cálculo o a una necesidad infalibles” (Derrida 101), de estilo, de experiencia, de expresión de “formas de vida”.

Ahora bien, es preciso entender que un mito debe ser considerado en relación a otros que compartan su naturaleza, orden mitológico y línea de sentido (Nieto, 1998 13), como se ha hecho en este capítulo, sin olvidar que, en distintas culturas, que muchas veces parecen no tener un nexo, se repiten los símbolos e iconografías sagradas. Así, nos

¹³ Yggdrasil, propio de mitos germánicos.

encontramos en el poemario con diversas alusiones a la mitología. Sin ir más lejos, Diana nace en Grecia como Artemis, y la mitología griega (como la cultura) tiene un presumible origen en la egipcia. Lo que permite, entonces, dar paso al mito egipcio sobre el origen de la escritura. En muy resumidas cuentas, el mito trata de que Thot, dios egipcio creador de artes y ciencias, presenta al emperador egipcio Thanos, sus nuevas creaciones que servirán al mundo de los humanos; entre ellas, se encuentra la escritura. Al presentarla, el emperador -quien solo necesita su palabra para gobernar- le pregunta al dios qué beneficio puede traer para lo humanos ese veneno disfrazado de medicina, que acabará por atrofiar la memoria.

A partir de este mito, presente en el *Fedro* de Platón, Derrida hace una lectura acerca de la escritura, teniendo como base la palabra griega “fármakon, esa «medicina», ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser —por turno o simultáneamente— benéficos y maléficos” (102). También, Diana es una deidad que puede dar muerte y vida; también, un árbol puede contener en sus frutos alimento o veneno; de la misma forma, puede la poesía ser creación de “formas de vida” como un entrapamiento del lenguaje, así, versa el poema “8”:

Memoria iluminada. Galería donde vaga la sombra de lo que espero.

No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá

(Pizarnik 110)

La primera imagen de la memoria iluminada se puede leer como un estado de conciencia donde la experiencia pura es ajena al verbo y la escritura, pero entendidas desde ahí. Luego, la luz (conocimiento, lenguaje creador) que ilumina la memoria, proyecta la sombra de lo esperado, apenas la silueta oscura (escritura) de una expresión creadora y pura. En el último verso vuelve a aparecer la ambigüedad en forma de antítesis, la suspensión de sentido, no hay tal verdad, la silueta dueña de esa sombra no se puede asir, “ocupando siempre el lugar que no es el suyo, y que por lo tanto podemos llamar el lugar del muerto, no tiene ni puesto ni nombres propios. Su propiedad es la impropiedad, la indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego” (138), la suspensión de sentido que amordaza la escritura poética.

En síntesis, tanto la figura de la diosa Diana, como del árbol, remiten a la ambigüedad simbólica e iconográfica; misma ambigüedad que se encuentra en el lenguaje verbal articulado y que no permite a la poesía ser una creadora de “formas de vida” expresadas con la pureza propia de las experiencias sensoriales antes de ser verbalizadas. Sin embargo ¿Es posible la conciencia sin la palabra? Es en este punto, donde se encuentra la relación entre la escritura poética y el fármakon, la palabra del profano lenguaje mortal se contrapone a la palabra creadora de los dioses. Funciona como el árbol de la vida que acerca a los humanos a lo divino, aunque sea en la imaginación. Así, la poeta da vida y muerte a la voz poética, la transforma, la fragmenta y, según esto, va viajando por los límites del lenguaje, que están dentro de esas mismas voces y sujetas poéticas, y versa que en esos:

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nidos 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 119)

Será, quizá, esta “hermosa autómatas” la poeta trabajando en los rígidos hilos donde la voz se llora en “numerosos funerales” y nacimientos, también. Es la voz poética su propio elemento místico que requiere un silencio mitológico para que sus rostros “canten como ídolos” (128).

De esta forma, se propone una lectura mitológica del poemario en cuestión, en un análisis que inicia en el nombre de *Árbol de Diana*, el que permite establecer la existencia de un correlato de un mito del lenguaje humano, divino y la escritura poética. Una expresión poética ritualística en ciertos signos, isotopías y conexiones históricas iconográficas y simbólicas, presentes a lo largo de los poemas. Se han revisado algunas como: Diana, árbol, ángel, luz, ídolos, las intuiciones de saberes originarios, la palabra, el silencio y la escritura, la muerte, el claroscuro.

Estas isotopías, en conjunto con los recursos literarios que serán tratados en el próximo capítulo permiten desarrollar una lectura que entiende el poemario como la experiencia de un viaje mítico, introspectivo, donde, como si se tratase de Diana cazando, la voz poética errante se reparte y desarrolla en fragmentos errantes, dentro del espacio como una meditación, un mantra, un rosario; un elemento que, por medio del ritual

personal, y donde el silencio es más fuerte que las breves palabras, pretende, al menos vislumbrar, la luz de lo divino, tan lejana a la opacidad humana.

3. El estilo Pizarnikiano en y desde *Árbol de Diana*

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema
Vicente Huidobro

*La rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos*
Alejandra Pizarnik

Una rosa es una rosa es una rosa
Gertrude Stein

En el capítulo anterior se han revisado algunos elementos literarios presentes en el poemario que guardan relación con la simbología mitológica occidental, la ambigüedad propia del lenguaje, el silencio y el viaje mítico interior, los cuales forman parte importante del estilo que construye Pizarnik en *Árbol de Diana*, y según los que se puede establecer que la poeta deja abierta la lectura de la intertextualidad mitológica presente en su escritura. No obstante, aún falta revisar con profundidad algunos otros elementos que cerrarán la imagen que se pretende establecer de su estilo en este capítulo, estos son, la brevedad y la fragmentación, que serán analizados a la luz de las ideas literarias del pensador Italo Calvino, además de algunas otras figuras retóricas que también serán referidas a continuación.

En la tesis “Paradojas y aporías en la poética de Alejandra Pizarnik” (2016), de Alejandra Hurtado, se hace una revisión contextual de su escritura, donde se establece que:

Las características que la emparentan con los poetas de los años sesenta son: un estilo que amalgama géneros literarios y diferentes formas de expresión del arte como la música y la pintura; la brevedad; la presencia del surrealismo, el romanticismo y el simbolismo; autoexilio; fragmentación del yo lírico; búsqueda del lenguaje cero; atmósfera obsesiva y alucinante (20).

Estos elementos también se encuentran en la escritura de Pizarnik, quien, a pesar de no poder ser encasillada en un estilo exterior a una construcción propia que hace de la

escritura poética, esta última puede ser leída como hija de una época, y es que la presencia de elementos, tales como la brevedad y la fragmentación, son rasgos distintivos que se pueden leer en el poemario tratado. La primera, responde a la idea de la suspensión del sentido de los signos, remite a la precisión en la escritura y a dejar espacio para que el silencio exprese. La segunda responde a la misma idea, pero ya no desde la precisión, sino, desde la movilidad y la multiplicidad; un ir y venir de un significado a otro. Estos dos elementos funcionan en el estilo pizarnikiano, de forma conjunta, es la voz la que se fragmenta en lo que parecen, a veces, poemas relampagueantes.

Es común a veintitrés de los treinta y ocho poemas que componen *Árbol de Diana* comenzar con minúscula y terminar sin punto final. Esto da la impresión de no tener principio ni fin, mas, se ha establecido anteriormente, que un poema es su principio y su fin -como inicio y ley, como cese y objetivo-. La brevedad de Pizarnik, se puede caracterizar, en palabras de Italo Calvino, como “agilidad, movilidad, desenvoltura, cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos” (56). Asimismo, la voz se fragmenta y deviene en sujetas poéticas, desde donde se puede leer un cuestionamiento de “la fragmentación del yo poético y se reafirma a la vez que cuestiona la identidad del/a poeta” (López, 2002¹⁴) como tal, creadora de experiencias y de “formas de vida”, pues cada duda/cuestionamiento transmuta en fragmento, y cada fragmento se responde ante la duda.

Ahora bien, se ha establecido en el primer capítulo que el poema solo puede comunicarse a sí mismo; múltiples sujetas poéticas pueden comunicarse a sí mismas dentro de este, y parecen pertenecer a una sola, pues son todas poesía. Y es que, “todas las «realidades» y las «fantasías» pueden cobrar forma sólo a través de la escritura, en la cual exterioridad e interioridad, mundo y yo, experiencia y fantasía aparecen compuestas de la misma materia verbal” (Calvino 113), la materia primera que fue en algún momento el verbo creador, en Pizarnik es la escritura poética, la voz es su propio origen y fin.

De la misma forma, estas sujetas poéticas no suelen hablar, sino cuando es la propia voz la sujeta poética, a la vez, como en el poema “21”:

he nacido tanto

¹⁴ *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>

y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá
(Pizarnik 123)

Denotan estos versos la eterna muerte y reinicio, acompañado de movimiento, el viaje de un lugar a otro, que no es más que un sentido y otro; y, sin embargo, más que imprecisión azarosa, lo que parece haber es certeza del devenir. La vaguedad deseada de la que habla Calvino, a propósito de Leopardi, pero cuya caracterización se ajusta tan bien al estilo de Pizarnik. Como se mencionaba, la sujeta no habla, sino por la voz poética cuando estas coinciden, y si no, se encuentra en un poema y otro, dejando entrever la levedad, “el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad” (Calvino 27), reflexionando las más elementales cuestiones, de una forma lejana a la tradicional. Tal vez, el mismo salto que se da “desde mí al alba”, o el de aquella que, en el poema “7”:

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella.
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.
(Pizarnik 109)

El salto y las llamas pintan un cuadro donde prima la necesidad de movimiento, con agilidad y rapidez de un salto tan amplio como de una estrella a otra, la imagen de la noche oscura y esta sujeta poética ardiendo, para renacer en otro fragmento. Esta imagen se repite en el poema “9”: “Estos huesos brillando en la noche” (111), y ya lo veíamos en la noche invadida por el ángel (127), en el palacio de la noche que enciende su hermosura (129). La noche iluminada por un destello, el claroscuro.

En la isotopía de noche y de luz, podemos encontrar una forma de expresar aquello que parece ser la imagen de la epifanía, o la inspiración, algo que aparenta ser el fin de una búsqueda, “en siglos y civilizaciones más cercanos a nosotros, en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o en vehículos más livianos, como espigas o briznas de paja” (Calvino 39). De la misma forma, devienen livianos los fragmentos de la voz, libres solo en la

poesía, esta “forma de vida” que toma forma de luz, un fugaz destello en medio de la oscuridad del lenguaje nombrador. Las figuras nocturnas, dice el filósofo italiano, son vastas e indefinidas (74); la oscuridad permite a la vista la libertad de la imaginación.

En el estilo poético de *Árbol de Diana* queda de manifiesto que “la poesía siempre constituyó para ella un problema fundamental: el tener que quedarse en la abstracción y no poder llegar a lo concreto porque el lenguaje lo impide. Este conflicto del lenguaje es uno de los rasgos más importantes de Pizarnik” (Hurtado 24), que es un juego de nunca acabar y, por lo tanto, es también una fuente inagotable de escritura; es este juego por el que fragmenta su voz y su poesía, como una forma aparente de poder, en la búsqueda, recorrer más lugares cada vez más recónditos, y una movilidad que, tal vez, no le permitieron poemas extensos y una voz íntegra.

Los espejos forman otra isotopía semántica presente en el poemario, que es preciso mencionar, por su calidad de complemento con los elementos anteriormente nombrados. Los vemos en versos como “Miedo de ser dos/camino del espejo” (Pizarnik 116), en la noche “un espejo para la pequeña muerta/ un espejo de cenizas” (124), “pulsaremos los espejos” (128), “más allá de cualquier zona prohibida/hay un espejo para nuestra triste transparencia” (139). Estos hacen el juego del doble a la fragmentación y de la autorreflexión, así como de la autorreferencia, entendida poéticamente como se hace en la pintura, donde “las manchas de color, la maraña de alambre o los módulos de fundido tratan de establecer una referencia sólo ante sí mismas, sólo hacia adentro” (Steiner 39) y para sí mismas; por eso se remite a la imagen de una “galería iluminada” de la memoria, donde los espejos reflejan la luz -como la luz del silencio en cada breve poema- pero no son luz, pues “el lenguaje no aparece ya como un camino hacia la verdad demostrable, sino como una espiral o una galería de espejos” (38) de apariencia infinita, como un espejismo.

Del análisis anterior se desprende el uso de ciertos recursos poéticos estructurantes de sentido, a saber, la anáfora, repetición de formas léxicas, sonoras y sintácticas en los poemas, así encontramos un ejemplo de muchos:

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 108)

El poema “6” es muy representativo del análisis, pues cada verso que empieza con “ella” (tres veces) marcan el inicio de un predicado y constan de doce sílabas cada uno, mientras los que le siguen son de cinco. Esta figura retórica se repite en varios poemas, y se puede comparar con la idea del doble, tan recurrente en el poemario. Este poema en específico, además, es bastante ilustrativo de esa idea, pues, se dice que, primero la sujeta poética se descarga de todo sentido y preconcepción, en un *lugar* que guarda todo cuanto conoce, sin embargo, tiene miedo, pues se da a entender que, a pesar de no saber, intuye ese feroz destino que es la vorágine de las palabras, y, en consecuencia, su propia fragmentación. Con el mismo sentido encontramos el pleonismo, como una forma de decir lo ya dicho, leído como la reiteración sobre la ambigüedad lingüística. Así, escribe la poeta que “muere de muerte lejana/la que ama al viento” (109) o “me iré sin quedarme/ me iré como quien se va” (135) o “la pequeña viajera/moría explicando su muerte” (136), que demuestra una suspensión de sentido y la ambigüedad en el decir.

Por último, se encuentra la antítesis encarnada en ciertas dicotomías, ya nombradas en los capítulos anteriores, a saber, lenguaje divino/lenguaje humano, vida/muerte, silencio/palabra, luz/oscuridad, la ausencia/el deseo, nacimiento/muerte, pero no explicadas de la forma en que se presentan ahora. Un rasgo recurrente en el estilo Pizarnikiano es la utilización de signos y símbolos ambiguos, lo que parece ser una amplia antítesis, pero es preciso detenerse en eso, pues, lo que se ha presentado como dicotomías son, en realidad, falsas dicotomías.

Ya se ha establecido que Pizarnik utiliza muchas veces ideas que parecen contraponerse, pero que, en su poesía se conjugan y funcionan conjuntamente. Por un lado, el lenguaje divino y el lenguaje humano aparecen como dos nociones que no pueden darse a la vez en una misma naturaleza, y que, sin embargo, coexisten donde se encuentran estos breves destellos en la creación poética del lenguaje divino, aun proveniente del oscuro lenguaje nombrador. Estas últimas son dos falsas dicotomías que funcionan conjuntamente.

Por otro lado, se encuentra la vida y la muerte, dicotomía que ha sido expuesta anteriormente, y que en la poesía de *Árbol de Diana* se dan como un continuum, es decir,

cuando hay muerte habrá vida y viceversa. Los fragmentos nacen de la muerte de un *todo*, pero este todo vive en cada fragmento. Así mismo, se dispone la ausencia es el motor de búsqueda amparado por el deseo: la ausencia de la posibilidad en la vida humana de crear algo fuera del lenguaje es, a la vez, el deseo que inspira a continuar aun conociendo su “feroz destino”.

4. Conclusiones y proyecciones

Para concluir esta investigación, es posible afirmar que, en su desarrollo, se logró establecer una imagen del estilo pizarnikiano a partir de los elementos de *Árbol de Diana* tratados cada capítulo, los que a grandes rasgos se pueden entender dentro de los límites del lenguaje en la creación poética y la intertextualidad mitológica, siempre en torno al estilo poético desarrollado por la poeta.

Es te último, se desarrolla como disposiciones semióticas, simbólicas y rítmicas hace la poeta para dar cuenta de la vida, por medio de “formas de vida” literarias. Alejandra Pizarnik, a través de su poesía, demuestra tener plena consciencia- e interés- de los límites del lenguaje y, sin embargo, busca explorarlos hasta las últimas consecuencias, que son – según una interpretación de su bien posicionado último poema- entender su escritura como

“Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:/ este canto me desmiente, me amordaza.” (140)

Y que le impide hablar, pues, en su poesía hablar es no ver (120). Es por esto, que el silencio es un elemento primordial que la acerca a una expresión precisa. Sin duda, todo lo anterior, hace a la escritura en el poemario, fragmentaria y antitética, y como tal, no puede comunicar sino fragmentos de la voz, cuyo hábitat es la suspensión de sentido y, por eso, la ambigüedad, que encarna tanto vida como muerte.

Por último, es preciso reiterar que esta imagen del estilo pizarnikiano en *Árbol de Diana* tiene como rasgo distintivo, por un lado, la intertextualidad con la mitología occidental que, se ha podido comprobar, está presente en la historia de la literatura en *esta* parte del mundo. Debido, tal vez, a que nuestra tradición escritural nace -y se expande sobre otras- de la Antigüedad. Sin embargo, en el poemario estudiado es posible encontrar esta conexión textual, mayormente utilizada y resignificada de un modo minucioso y sistemático que en poemarios anteriores y posteriores.

Por otro lado, este poemario se posiciona como un punto de inflexión en la obra de Alejandra Pizarnik, pues si bien los problemas del lenguaje son un elemento y tema al que volvió en, prácticamente, toda su carrera como poeta, en este poemario la brevedad, el silencio y la fragmentación forman un aire de misterio y epifanías que se olvidan al instante y que se alcanzan de manera excepcional, el marco del tema central. Si bien, en poemarios anterior como *La última inocencia* (1956) “aparecen los temas claves que marcarán el resto de su obra: la muerte, la noche, la caída, el lenguaje, el exilio y la duplicación del yo” (Hurtado 22), los que no son tratados con la minuciosidad de *Árbol de Diana*. De la misma forma, en poemarios venideros como *Los trabajos y las noches* (1965), la poeta empezará a trabajar y pulir la brevedad y precisión, hasta dar un vuelco hacia la prosa como en *El infierno musical* (1971), donde se encuentran construcciones poéticas en prosa e igualmente breves que, de la misma manera, se pueden vislumbrar, aunque en menor medida en el poemario estudiado, que guarda entre sus versos, algunos breves poemas en prosa.

En torno a las proyecciones, la presente investigación abre posibilidades de estudio respecto a otra poeta, la chilena Stella Díaz Varín (1926-2006). Las dos autoras se relacionan, tanto por sus contextos como por los tópicos que motivan sus obras. Por un lado, corresponden a subjetividades femeninas insertas en un mundo de escritores mayoritariamente masculino, lo cual las posiciona en el margen de lo idealmente femenino para sus épocas. Sin olvidar, además, que ambas experimentan, cuando escriben, en sus países álgidos momentos políticos marcados por la represión, y momentos de transformación global.

Por otro lado, el trabajo poético de las dos poetisas se relaciona en el uso de elementos simbólicos mitológicos, y en términos de los límites del lenguaje verbal articulado. Para los primeros, se encuentra el poemario de Stella Díaz Varín *Razón de mi ser* (1949) donde, según Rosa Alcayaga (2017) “alude en lo fundamental a una reconstrucción de ciertos íconos del corpus ideológico cristiano” (9), lo cual se relaciona con la intertextualidad mitológica occidental encontrada en el poemario estudiado de Pizarnik. Para efectos de lo segundo, es posible establecer una relación entre el poemario *Los dones previsibles* (1992) y *Árbol de Diana* en torno a lo indecible, ya que para ambas la escritura poética es parte de una búsqueda incesante e infructífera de la expresión perfecta, pero utilizando distintos elementos y recursos literarios.

Entonces, esta proyección investigativa invita a desarrollar estudios literarios que, a raíz de lecturas comparadas, contribuyan a la realización de una genealogía de subjetividades femeninas en la literatura que escapen a los espacios de escritura, considerados históricamente masculinos, para construir un espacio que se expanda en la creatividad y sensibilidad artística, en vez de encerrarse en entendimientos cerrados. Otros ejemplos de escritoras con los que se puede abrir esta propuesta son las brasileñas Ana Cristina César, desde la fragmentación poética y la autorreflexión del posicionamiento en un *no-lugar* de extrañamiento, o Clarice Lispector, desde la resignificación de los valores de un orden simbólico impuesto y predispuesto, y la simbología de la noche y el día para pensar, en su caso cuentos y novelas, pero siempre desde la literatura, aprovechando las posibilidades de libertad creativa que esta otorga.

Como menciona Deleuze en *La literatura y la vida*, no se deviene en la hegemonía, es decir, no se deviene, por ejemplo, Hombre, en el sentido dominante (7), sino, en lugares no comunes, en subjetividades no opresoras y en posibilidades de “formas de vida” alternativas a todo lo que se encuentra en los “modos de vida”. Así mismo, como lo hace Pizarnik, que explora temas y problemas humanos en una época en que recién se abría el espacio para que subjetividades femeninas entraran a las discusiones, pero no lo hace desde donde se disponen tradicionalmente estas, si no, desde la propia experiencia transformada en creación poética personal, y para ser colectiva.

Bibliografía

- Aira, César. *Pizarnik 1936 – 1972*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- Alcayaga, Rosa. “Stella Díaz Varín: desobediencia en versos”. Universidad de Playa ancha: *Isla Flotante* (2017) No. 6. Web. 15 JUL 2020
- Álvarez, Arturo. "Interpretación de los mitos desde la hermenéutica analógica". Cuicuilco vol. 20, núm. 50. Ciudad de México: sep./dic. 2013. Web. 5 JUN 2020.
- Anguita, Eduardo. *La belleza de pensar*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2013.
- Aronne-Amestoy, Lida. “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”. *Inti: revista de literatura hispánica* (1983). No. 15. Web. 12 MAY 2020.
- Basso, Cristian. “Construcción identitaria del sujeto poético en ‘Árbol de Diana’ de Alejandra Pizarnik”. *Cyber humanitis* (2007). No. 42. Web. 23 JUN 2020.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Traducido por Roberto Blatt. Madrid: Taurus. 2001.
- Bérchez, Esteban. "Diosas de la mitología griega. Una experiencia en clase". Valencia: *Thamyris*, núm. 3 pp. 71-88 (2012). Web. 5 JUN 2020.
- Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. *Obras completas (1923- 1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cabrera, Lourdes. “A propósito de la diosa Diana”. Universidad de Sevilla y Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Web. 15 JUN 2020
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Traducido por Aurora Bernández. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.
- Crews, Judith. "Significado simbólico del bosque y el árbol en el folclore". pp. 37-43. Roma: FAO. Web. 30 MAY 2020.
- Derrida, Jacques. *La farmacia de Platón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.

- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Fernández, Juan Antonio. “Alejandra Pizarnik: poética, crítica y mito en *Árbol de Diana* (1962)”. Valladolid: Oggia-revista electrónica de estudios hispánicos, 26 (2019): 31-52. Web. 7 JUN 2020.
- Gordi, Josep y Bruguera i Barbany, Maria-Mercè. “El simbolismo de los árboles: Un paseo histórico por los valores simbólicos de los árboles”. Valencia: Mètode. Palabra de ciencia, núm. 86. Verano (2015). Web. 1 JUN 2020.
- Herrera, Hugo. “Sobre el estilo: Susan Sontag, Marta Traba, Leyla Perroné-Moisés”. *Aisthesis*, Enero (2019): 303-314. Web. 12 MAY 2020.
- Hurtado, Alejandra. “Paradojas y Aporías en la poética de Alejandra Pizarnik”. Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Web. 15 JUL 2020
- Hurtado, Alejandra & Pacheco, Julián. "La palabra impotente: ¿cómo se llaman los nombres?". *Valenciana*, vol. 9, núm. 18. Jul./Dic. (2016). Web. 12 MAY 2020.
- Lopez, Marta. “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”. Madrid: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm 21. (2002). Web. 10 JUL 2020
- Mode, Heinz. *Animales fabulosos y demonios*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Montalbetti, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Nieto, Purificación. *Algunas reflexiones sobre mitología griega: problemas de definición e interpretación*. Salamanca: Estudios clásicos 114, 1998. Web. 30 ABR 2020.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos aires: Editorial Lumen, 2012.
- Román, María Teresa. “Reflexiones sobre el silencio a la luz de Oriente y Occidente”. *Revista Internacional de Filosofía*, nº 56, 2012, 53-65. 7 JUN 2020.

Rosenblatt, Louise. *La literatura como exploración*. Traducido por Victoria Schussheim. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 2002.

Sapir, Edward. *El lenguaje: introducción al estudio del habla*. Ciudad de México: Breviarios, 2004.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vásquez Rial. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Steiner. George. *Lenguaje y silencio: Ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. Traducido por Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa. 2003.

Sztulwark, Diego. *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. 1a ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Warnken, Cristian. *Gonzalo Rojas (Poeta) - La Belleza de Pensar_1999_Chile*. N.p. 2013. Web. 10 ABR 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=GdcJuukyUWM&t=321s>