

Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana* Alberto Santamaría (Universidad de Salamanca)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar las relaciones entre la poesía y la filosofía en la obra de Alejandra Pizarnik. Este artículo estudia la presencia de la estética romántica en el libro *Árbol de Diana* a partir de la obra de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*.

Palabras clave: Pizarnik, poesía, filosofía, romanticismo, Béguin

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the relationship between poetry and philosophy in the work of Alejandra Pizarnik. This article studies the presence of romantic aesthetics in the book *Árbol de Diana* from the work of Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*.

Keywords: Pizarnik, poetry, philosophy, romanticism, Béguin

Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*

Alberto Santamaría (Universidad de Salamanca)

Su vida entera, hasta entonces, había sido una contradicción entre el exterior y el interior, y todo dependía de la manera como encontrase la solución de sus contradicciones.

Karl Philipp Moritz

Nos proponemos una lectura del libro *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik desde el marco de la filosofía o, más concretamente, desde la estética. Desde esta perspectiva, el objetivo de este artículo es la aproximación a una de las cuestiones que consideramos clave en su libro *Árbol de Diana*. Nos referimos a la experiencia del otro, la experiencia del otro entendida como una extensión formal, espacial y temporal del propio yo. Partiendo de esta experiencia el poema se construye como huida, como fuga imposible tanto respecto del yo como de lo real, algo cuya ascendencia detectamos en su lectura del romanticismo. De este fracaso se nutre su lenguaje, tal y como trataremos de señalar. Esta será la línea central de flotación sobre la que se asentarán las líneas siguientes.

Estadios románticos

En su *Pequeño manual de inestética* Alain Badiou apunta hacia una posible y fructífera relación entre filosofía y poesía. Dicha relación no implica tanto una *mezcla* (no se refiere Badiou al poema filosófico ni a una filosofía poética) sino más bien una vinculación, es decir, señala hacia algo así como una aproximación común a determinados fenómenos. Apunta allí hacia una línea de relación en la cual la poesía y la filosofía puedan establecer sus lazos a través de *eso* que queda por pensar, a través de lo no meramente capturable en conceptos. El poema, según define Badiou, “es un pensamiento impensable” (Badiou, 64), pero sobre manera, desde ese espacio, abre el camino hacia la filosofía. De esta forma, se trataría de dos frentes de *aproximación* al pensamiento. Igualmente señala Badiou otro elemento sumamente importante: el poema hace desaparecer temporalmente lo sensible, es decir, pone en suspenso no tanto el sentido (esto

es, su carácter discursivo) como el mundo en su supuesto carácter cerrado y totalizador. El poema sería la grieta por la cual la filosofía penetra. La filosofía entraría ahí para abastecerse. En efecto, ésta sería la idea: la poesía abre caminos por los cuales la filosofía se encamina. En ocasiones esos caminos no llevan a ninguna parte, sin embargo, en otros casos, terminan a su vez construyendo mundos. En este sentido, o partiendo de este supuesto, la poesía de Pizarnik señala hacia eso que Badiou denomina *pensamiento impensable*, lo que incluye —y en *Árbol de Diana* es un hecho medular— la suspensión de lo sensible, entendida ésta —insisto— como la imposibilidad de cercar lo real de un modo totalizador, y, por tanto, permitiendo a través del poema la fuga del yo hacia otros territorios. Desde estos parámetros trataremos de acercarnos a la poesía de Pizarnik, la cual nos ofrecerá aperturas de pensamiento, posibilidades —en definitiva— que *quedan constantemente por pensar*.

La tensión entre el yo y el otro se desarrolla en Pizarnik de múltiples modos, aunque dos serán —en nuestra consideración— los puntos clave: lo vital y lo literario. En lo vital, Pizarnik llevó a cabo lo que podemos entender como una forma residual de personalidad que funcionó, al mismo tiempo, de base de toda su existencia ulterior. Es decir, el modo a través del cual la autora se enfrentaba a la vida implicaba la aparición de eso que ella misma dio en llamar “el personaje alejandrino”. La clave del funcionamiento de este personaje

[...] era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta la muerte, y más allá. Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica. No hay motivos para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla (Aira, 13).

De un lado tenemos, por tanto, la formación de este personaje alejandrino, recubierto a su vez por toda una jerga de la autenticidad sostenida sobre un ideal de juventud y muerte. Por otra parte, en el marco mismo de la escritura, el yo es enfrentado a un afuera con el que mantiene un juego de tensiones. En este caso, el funcionamiento del *personaje* es otro, al objetivarse en un lenguaje que al mismo tiempo reclama una intensa subjetividad el poema genera una tensión sobre la cual se asienta la potencia misma de su poesía. Dicho esto, será sobre este afuera, que supone en sí una paradoja, donde nos situaremos a partir de ahora.

Para ir vertebrando ideas diremos que este afuera —donde se establece la tensión del yo con lo otro— juega en Pizarnik un papel de espejo varia-

ble, que refleja al mismo tiempo que diluye la imagen de sí y del mundo. En *Las aventuras perdidas* (1958), libro anterior a *Árbol de Diana*, leemos: “Afuera hay sol/yo me visto de cenizas” (Pizarnik 2001: 73). Estos dos versos, que concluyen el poema significativamente titulado “La jaula”, pueden servirnos como preludeo para el desarrollo posterior. Por una parte tenemos ese *afuera* que aquí juega un papel incierto. Un *afuera* que puede designar un espacio real, topológico, como lo-que-está-ahí: al otro lado de la ventana. Pero en igual medida, ese *afuera* puede ilustrarse desde lo metafórico, como juego o trasposición de máscaras, un *afuera* como más allá, como puro estado de trascendencia o, incluso, un *afuera* que nos situaría en un espacio de *enajenación*, de salida. Ahora bien, también ese *afuera* (como movimiento o tránsito del sujeto) puede denotar un sentido temporal: fuera del tiempo, fuera del *ahora*. Este juego abierto de posibilidades es lo que provoca la tensión inherente al poema. Pero, sea lo que sea, ¿qué es lo que hay *afuera*? La respuesta de Pizarnik es simple: *sol*. El sol como imagen tiene un papel difuso. Su interés por lo romántico puede situar ese verso en el marco de la imagen de William Blake, quien nos habla de “la mujer vestida de sol”. Como imagen del *afuera*, en cualquier caso, juega sobre una muy interesante ambigüedad: el sol *implica* vida, pero al mismo tiempo es imagen de la destrucción, la causa de la ceniza. El sol es el bien platónico, pero al mismo tiempo la devastación de esa comunidad, provocada por el bien.

Pero leamos el poema completo:

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.

Yo me visto de cenizas (Pizarnik 2001: 73).

¿Cómo enfrentarnos a este poema? ¿Desde qué perspectiva estética? Todas y cada una de las referencias de este poema invitan a una lectura que bascule entre lo espiritual y lo carnal, entre lo racional y lo pasional. Hay “sermones calientes”, “la muerte se posa desnuda”, “barcos sedientos de realidad”; “clavos”, “sueños enfermos”; etc. Evidentemente toda esta retórica, unida al tema de la luz y de la sombra, tal y como aquí aparecen, o el sol y la ceniza, tiene un claro ascendente romántico. No en vano deberíamos recordar la presencia de un romántico, Novalis, y un libro: *Himnos a la noche*. El personaje poético que en Novalis opta por la decisión de vivir en la noche se convierte en la poética de Pizarnik en un personaje que toma la decisión del disfraz para enfrentarse a todas esas bondades de la luz que Novalis reclamaba. Escribía Novalis, una vez decide apartarse de la luz: “yo me vuelvo hacia la sagrada inefable noche”.

Traer a colación a Novalis, y en un sentido más amplio el romanticismo alemán, no es casual. Sabemos que Pizarnik tenía un libro de cabecera, un libro de referencia sobre el romanticismo: *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin, un “libro favorito que leyó traducido al castellano, después en francés y relejó y subrayó con fervor” (Aira, 28). Pero ¿qué le pudo interesar a Pizarnik del libro? El libro de Béguin traza un camino. Establece las pautas para la lectura en clave introspectiva del mundo poético abierto por los románticos, y cómo ese camino no se cierra en tanto que no debe tomarse el romanticismo como una tendencia o movimiento sino como un modo de enfrentarse al mundo, a lo real. Es difícil delimitar obviamente cuáles fueron los elementos centrales del interés de Pizarnik por el libro de Béguin, sin embargo, podemos aventurarnos en algunas conexiones. Béguin insiste en el hecho de que la generación de los románticos, a pesar de sus diferencias, coincidieron en el hecho de haber sido educados bajo las férreas líneas racionalistas de la ilustración pero, tras el Revolución Francesa, haber comenzado a dar importancia a elementos trascendentales, místicos, no sujetos, en definitiva, a la razón que pretendía cerrar conceptualmente el mundo, así como la experiencia del mismo¹. Y es ahí,

¹ Escribe Béguin:

La psicología mecanicista no les basta ya, como tampoco los debates puramente intelectuales. En lo que escriben, en los actos de su vida, en su pensamiento, en su lirismo, se proponen no conceder valor sino a aquello que les hace poner en juego todas sus potencias. En oposición a la época que les precede y a la científica que les seguirá, no dan crédito sino a las intuiciones que van reforzadas por algún choque afectivo (Béguin, 77).

Podemos suponer que esta lección fue igualmente aclimatada por Pizarnik a su contexto.

en el concepto de límite entre razón y pasión que recoge el concepto de *experiencia*, de donde podemos partir. Para los románticos este concepto —*experiencia*— guardaba especial relevancia. La experiencia no debe tomarse en manos románticas como un proceso puramente racional/empírico, ni como algo sometible a análisis psicológico, sino que la experiencia de lo real implicaba un más allá de lo visible, un choque afectivo que conlleva un momento de iluminación y de fuga hacia lo incognoscible. En la mayoría de las piezas románticas estudiadas por Béguin, obras fragmentadas y disueltas (como el yo que las escribe), se postula una relación *renovada* con realidades denostadas hasta entonces tales como los sueños, el alma, la noche, la angustia, es decir, una nueva relación de experiencia con la muerte, más allá de los patrones religiosos o científicos. Posiblemente sea este hilo, rastreable en las diversas lecturas de Béguin, lo que Pizarnik rescató para sí misma. En este sentido, al inicio del libro Béguin se centra en Lichtenberg y su lectura de las relaciones entre el sueño y la muerte, que el romántico trata de facturar como *experiencias en su sentido más fuerte*. Hablará Béguin de su “obsesión por el suicidio” (Béguin, 35). Y del mismo modo Lichtenberg afirmará: “Uno de mis ensueños preferidos es pensar en la muerte: entonces las medias horas transcurren para mí como minutos. Pero no es ésta, en modo alguno, una tortura enfermiza a que ceda a pesar mío” (Béguin, 35). Y más tarde añade: “No puedo desechar la idea de que antes de nacer estaba muerto y de que por la muerte volveré a aquel estado” (Béguin, 35).

Béguin apuesta por esa línea entre el yo como sujeto receptivo y el yo como otro situado en el interior del sujeto, a modo de espejo invertido e inasible finalmente. En este contexto el tema de lo inconsciente (bajo una conceptualización anterior a la desarrollada por el psicoanálisis) será central, una cuestión incluso casi obsesiva para los románticos. Escribe Béguin: “A los abismos inconscientes pertenece, pues, toda la riqueza de nuestra vida; pero ¿cómo percibirla? ¿Cómo realizar el descenso a los infiernos interiores? Por medio de la palabra y de la poesía” (Béguin, 82). He ahí la espina dorsal del camino abierto por el romanticismo defendido por Béguin: el lenguaje poético como la forma precisa de poner en tensión el yo y el otro que habita en el poeta, ese espejo difuso. De esta forma, los románticos se nutren de esa frontera, de ese diálogo; diálogo que el poema hace aparecer y a través del cual el sujeto (el sujeto romántico) se muestra como personaje escindido. Lo deja claro Béguin más adelante, en unas palabras que seguramente debieron iluminar —supongámoslo así— a Alejandra Pizarnik:

Para los románticos, el alma no puede ser sino el lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en

nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma, será preciso postular otra región en nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad. En efecto, lo que las facultades de nuestro ser consciente —sentido y razón— conocen con el nombre de realidad objetiva no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior (Béguin, 108).

Esta será la línea de flotación del pensamiento romántico en tanto que modo de enfrentarse a lo real. Y es este proceso el que detectamos en una lectura romántica de Pizarnik y que —así vamos a sospechar—, ella leyó atentamente en el libro de Béguin. Estas ideas las hallará Béguin (y por extensión Pizarnik) en un personaje proto-romántico como Karl Philipp Moritz, para quien era esencial el juego de espejos y mutaciones del yo en la escritura poética. Escribe Béguin:

Moritz descubrió muy pronto en sí mismo ese doble movimiento, aspiración hacia la inmensidad y deseo de una doble vida retirada; huida fuera de los límites, en los cuales ve una prisión y vértigo que le hace volver a esos límites; todo ello constituye el ritmo original y profundo de su vida interior, la riqueza y la tragedia de su ser (Béguin, 52).

Aunque, de un modo más preciso, lo señala posteriormente: “Disolverse, deshacerse en algo más grande, tal es la aspiración de estas naturalezas que sufren por su contacto con el exterior” (Béguin, 54). Como veremos a continuación —al hablar de *Árbol de Diana*— éstas fueron algunas de las cuestiones que construyen su forma poética. Ahora bien, la presencia de lo romántico no puede entenderse en Pizarnik sin la mediación o el filtro del surrealismo. Podríamos apuntar a que ese proceso de indagación y apertura hacia lo otro puesto en marcha por el romanticismo tuvo en el surrealismo un momento clave. Ahora bien, el surrealismo en manos Pizarnik adquiere tintes que difieren del tronco ortodoxo surrealista. Ivonne Bordelois lo recordaba del siguiente modo, refiriéndose directamente a la experiencia de Pizarnik con el surrealismo:

La imaginación, el mundo imaginario de Alejandra Pizarnik está visiblemente imantado por el paisaje surrealista. Pero como lo ha dicho más de un escritor —pienso en Becció, Lasarte, Pezón— si bien el entronque visionario y el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista. Este punto se corrobora con mi experiencia propia. 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*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea, como a un pequeño oráculo, el permiso de la vida, al decirse. (Piña, 12)

Principio de crueldad

El *Árbol de Diana* recoge esta tradición o tradiciones (sin olvidar, por ejemplo, la influencia de Antonio Porchia), señalando al mismo tiempo una forma particular de construir una voz poética propia. Parte pues de un romanticismo introspectivo deslizándose hacia el juego de imágenes surrealistas, pero desde una concisión lingüística que hace del poema algo así como una flecha directa, como un dardo lanzado hacia algún lugar insospechado. Ella misma lo reconoce: “Mi dificultad con las comas es parte de mi dificultad con el lenguaje articulado y estructurado. Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática [...]” (Pizarnik 1992: 278). Centrémonos pues en este libro.

Árbol de Diana fue publicado en 1962 por la editorial Sur de Buenos Aires, y contiene poemas “escritos en París en 1960 y 1961”. El libro se compone de treinta y ocho poemas breves, numerados y sin título. Ahondando en lo anterior, 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. Y he aquí su carácter fuerte. Esta maduración tiene como consecuencia el desarrollo de una voz propia. Será precisamente en esa *voz propia* que en sí trata de ahondar —paradójicamente— en la imposibilidad de esa *propiedad*, donde se muestran o permean algunas de las cuestiones antes señaladas: el tema del yo frente al otro/otros, su canalización a través de la imagen del espejo, el silencio como emblema del proceso, y, evidentemente, como en Lichtenberg: la persistente sombra de la muerte como referente inamovible.

La apertura del libro contiene, casi a modo de poética, los elementos señalados: “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 2001: 103). Al igual que en el poema “La jaula”, comentado anteriormente, el territorio de lo real entendido ahora en su sentido puramente sensible, social y material ejerce sobre ella tal presión que provoca ese *salto*, ese salir de sí que los románticos dibujados por Béguin habían trabajado e, incluso, habían hecho propio. *Árbol de Diana* desde este momento de apertura —como salto— se convierte en una *revisión poética* de las posibilidades de ese salto. Un salto que no obvia el vértigo. El vértigo se consume en el momento en el cual uno se sitúa en el límite entre el dentro y el afuera. Un vértigo, insisto, prototípicamente romántico. Un vértigo que sitúa a la poeta entre el camino hacia el interior (salto o fuga) y la realidad, entendida ésta en su sentido meramente objetual. Este poema abre el *sentido* para Pizarnik, o mejor dicho: lo diluye en múltiples configuraciones. Da el *salto* —y así lo vamos a desarrollar— para huir de eso que Clement Rosset denominó *principio de crueldad*. Detengámonos un instante en este punto. La línea de argumentación de Rosset parte de la idea —resumiendo— de que la filosofía a la hora de pensar lo real ha desdoblado ésta debido al hecho de que lo real aparece en primera instancia como simple, idiota, y más tarde como cruel. Platón al llevar cabo su filosofía se da cuenta de que lo real-sensible, por sí mismo, carece de sentido y que debe existir *necesariamente* otra realidad-real que otorgue *un sentido* más allá de lo cruel. La imposibilidad de aceptar lo real en el sentido de su crueldad lleva al poeta, igualmente, a buscar o tras vías, otras lecturas redentoras de su presente. Escribía Rosset: “Por ‘crueldad’ de lo real entiendo en primera instancia, ni que decir tiene, la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de lo real” (Rosset, 21). Ahora bien, tras este sentido, más o menos conocido, añade un pero: “Pero también entiendo por crueldad de lo real el carácter único y, por lo tanto, irremediable e inapelable de esa realidad” (Rosset, 22). Lo que es cruel es la realidad misma, no lo que ocurre *en ella*. Acto seguido Rosset nos recuerda el hecho de que el origen etimológico de *cruel* se emparenta con *crudus*, es decir con el estado *sin hacer, sin transformación* de lo que supuestamente tenemos delante. Lo real es ese permanecer sin otro sentido o destino que su mero permanecer ahí, incapaz por sí mismo de transformarse. Añade Rosset: “No sólo es horrorosa la verdad [...] sino que además es cierto que lo es: es *efectivamente* horrorosa” (Rosset, 23). Partiendo de esta hipótesis de Rosset es posible regresar a Pizarnik, para quien la crudeza de lo real ha de experimentarse a fin de lograr huir de ella, aunque esta huida posea en sí misma la *imposibilidad de salida*. Huir sabiendo que toda fuga es imposible, he ahí una poética. Dicho de otro modo: Pizarnik desea huir de esa crueldad de lo real a pesar de que —veremos en su poesía— ella intuya que esa huida carece de toda posibilidad, de toda esperanza. La idea de crueldad de lo real se dibuja ya en el segundo

poema, toda vez que ha propuesto el salto: “Éstas son las versiones que nos propone:/un agujero, una pared que tiembla” (Pizarnik 2001: 104), y más adelante, en un poema posterior, se define como “viajera con el vaso vacío” (Pizarnik 2001: 105), o como “la pequeña muerta” (Pizarnik 2001: 124). *Vaso vacío, pequeña muerta*, formas de experimentar esa crueldad. De la misma forma, la visión de esa crueldad de lo real, de esa instancia cruda que le hace buscar una salida, dificulta su habla. El poema es el lenguaje no sometido a principios reglados que busca en la palabra un acceso diferente a lo real. Por ello hallamos a las palabras danzando “en la boca del mudo” (Pizarnik 2001: 107), aunque ya antes ha avisado: “cuidate de la silenciosa en el desierto” (Pizarnik 2001: 105). Pero igualmente se muestra contundente ante el hecho de esa crueldad: “ella no tiene miedo de no saber nombrar/lo que no existe” (Pizarnik 2001: 108). ¿Cómo explicar esta huida *imposible*? Responde: “explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome” (Pizarnik 2001: 115), o “me iré sin quedarme/me iré como quien se va” (Pizarnik 2001: 135). La huida y la pérdida como tensiones del poema. He ahí, quizá, su definición de escritura poética, o al menos, su intención: la escritura como un doble movimiento de crueldad y de huida. Será precisamente eso *que no existe*, o que está *por alcanzar*, eso que está más allá —supuestamente— de lo real-cruel, acerca de lo cual ella indague. Desdobla lo real, o mejor, desdobla su yo poético con el objetivo de observarse y observar esa crueldad: “un viento débil/lleño de rostros doblados/que recorto en forma de objetos que amar” (Pizarnik 2001: 112). Aunque de un modo más intenso —y al estilo romántico antes señalado— lo leemos en el siguiente poema: “ahora/en esta hora inocente/yo y la que fui nos sentamos/en el umbral de mi mirada” (Pizarnik 2001: 113). Un poema donde ahonda en esta problemática del doble como proceso de construcción poética y como huida es el siguiente:

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 2001: 116)

La disyunción, la fractura entre el sujeto situado en lo real-cruel y el otro/su otro especular que escribe y huye, que salta hacia el alba, etc., es de nuevo pieza clave. Vivir en el espejo es otra forma simbólica de la huida. El espejo es así también forma del silencio. “Un espejo para la pequeña muerta” (Pizarnik 2001: 124), escribe, o más adelante, “pulsaremos los espejos/hasta que nuestros ojos canten como ídolos” (Pizarnik 2001: 128).

En cualquier caso “el espejo” de Pizarnik, como podemos extraer de lo dicho, no simboliza la representación directa del mundo, sino la disolución de un yo que aspira a salir de sí: “Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (Pizarnik 2001: 133). Tal y como hicieran los románticos se interroga —constantemente— por la posibilidad de salir de sí para nombrar lo *otro*, pero al mismo tiempo reconoce el fracaso de esa huida. En cualquier caso, no podemos evitar leer estos poemas “especulares” a la luz de otro poema posterior incluido en *Extracción de la piedra de la locura* titulado “Caminos del espejo”, donde insiste en esta poética del desdoblamiento del yo que, por una parte, acepta la crueldad de lo real, pero que al mismo tiempo guarda la tensión o la tendencia hacia un *afuera*. Allí escribe:

XIII

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

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo (Pizarnik 2001: 243).

Aunque quizá sea otro fragmento donde lo anterior quedé retratado:

XV

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento (Pizarnik 2001: 243).

De esta forma se construye *la huida* en Pizarnik, como fuga imposible desde la aceptación del principio de crueldad. En la poesía de Pizarnik *lo otro* como imagen del yo que se diluye y busca en las palabras modos de hacerse ver (“me lloro en mis numerosos funerales” (Pizarnik 2001: 119)). O dicho de otra forma: la imposibilidad de huir es retratada a través de la imposibilidad de decir, de lo impresentable, que es en sí esa huida. Ese doble reconocimiento de lo cruel y de la huida imposible se retrata en el final de uno de los poemas de *Árbol de Diana*: “has terminado sola/lo que nadie comenzó”. En un poema posterior desliza sobriamente la distinción entre la crueldad y su fuga:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa

hasta pulverizarse los ojos (Pizarnik 2001:125).

La escritura de Pizarnik podría, pues, leerse en clave de transfiguración imposible de lo real, es decir, en la aceptación del doble juego entre la “alcantarilla” y la imposibilidad de huir de ella, a pesar de que el poema sea el constante intento de esa separación. El poema nace así, según leemos a Pizarnik, de un fracaso. El fracaso que se produce entre la visión de lo real y su imposibilidad de establecer su plena fuga. Este sería el siguiente momento, el momento culminante. El lenguaje poético sería para ella la diferencia o el silencio que se construye en ese espacio. Escribe: “te alejas de los nombres/que hilan el silencio de las cosas” (Pizarnik 2001: 130), y ya antes: “como un poema enterado/del silencio de las cosas” (Pizarnik 2001: 120). En esta diferencia señalada que se da entre lo real y la huida indecible/imposible el poema crece, y crece por la imposibilidad misma del lenguaje poético y por su destino silencioso. Todo en el poema finalmente implica un fracaso. Precisamente sobre esa diferencia/fracaso hablaba Jean François Lyotard, de quien nos apropiamos para cerrar esta lectura de Pizarnik:

En la diferencia algo ‘pide’ ser puesto en proposiciones y sufre la sinrazón de no poder lograrlo al instante. Entonces, los seres humanos que creían servirse del lenguaje como un instrumento de comunicación aprenden por ese sentimiento de desazón que acompaña al silencio (y por ese sentimiento de placer que acompaña a la invención de un nuevo idioma) que son requeridos por el lenguaje, y no para acrecentar en beneficio suyo la cantidad de las informaciones comunicables en los idiomas existentes, sino para reconocer que lo que hay que expresar en proposiciones excede lo que ellos pueden expresar actualmente y que les es menester permitir la institución de idiomas que todavía no existen (Lyotard, 26).

Desde esta perspectiva de *instauración de un lenguaje* y de su misma *imposibilidad* podría establecerse una lectura de la poesía de Pizarnik y en concreto de un libro central en su trayectoria como *Árbol de Diana*, que en este caso nos sirve como apertura para entrar en un pensamiento más amplio. Ella misma lo recogerá en uno de los poemas que se incluyeron en *El infierno musical*, titulado “La palabra del deseo”:

La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirle por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases (Pizarnik 2001: 271).

*Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana**
Alberto Santamaría

Tanto el lenguaje como el deseo para Pizarnik implican formas de no-decir, la vivencia de una imposibilidad de permanecer y de huir: “la melodía rota de mis frases”. La poesía como vivencia de un fracaso. En esa paradoja se mantiene la poesía de Pizarnik, y de ella se nutre de un modo que permite la instauración de un modo de pensar lo impensable, de mantener en suspenso lo sensible. Albert Béguin recogía las siguientes palabras de Moritz: “Su vida entera, hasta entonces, había sido una contradicción entre el exterior y el interior, y todo dependía de la manera como encontrase la solución de sus contradicciones” (Béguin, 65). Para Pizarnik la cuestión no radica en la solución de sus contradicciones sino “cómo habitarlas”, “cómo hacerlas poema”, y eso es *Árbol de Diana*.

Alejandra Pizarnik: la estética romántica como principio de crueldad en Árbol de Diana
Alberto Santamaría

Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1993.

Lyotard, Jean François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

Pizamik, Alejandra. *Semblanza*. (Frank Graziano (introducción y compilación)). México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Poesía completa*. (Ana Becciu (ed.)). Barcelona: Lumen, 2001.

Rosset, Clement. *Principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos, 2008.