

EL SURREALISMO EN ALEJANDRA PIZARNIK

Josefa Fuentes Gómez
(Universidad de Murcia)

Resumen: Alejandra Pizarnik, que comulga con principios de orden surrealista, renuncia a trabajar estrictamente según lo dictado por este movimiento. Se podría decir que su primera intención es la de hacer poesía surrealista, aunque un estudio detallado de su obra revela que la pura aceptación de esta tendencia sólo se hace patente al final de su vida y en algunos aspectos concretos de su trabajo. Sin embargo, sí puede señalarse que en Alejandra hay algo surrealista y que es inherente a ella misma: su deseo de conquista de lo real que caracteriza al movimiento y que fuera apuntado por Julio Cortázar como premisa indiscutible del mismo. Pero en este caso no se trata de una poética, sino de una auténtica forma de ser.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, poesía, surrealismo.

1.- EL SURREALISMO EN ALEJANDRA PIZARNIK: CLAVES CONCEPTUALES

Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testimonio del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen, la imagen como la última de las historias posibles.

J. Lezama Lima.

Alejandra Pizarnik admira a autores surrealistas como André Breton, Antonin Artaud o Julio Cortázar; las huellas que testimonian esta predilección pueden reconocerse tanto entre sus versos como entre las páginas de sus diarios¹: "Euforia al leer el cuento de Julio pensé en la posibilidad de un lenguaje que admite lo que sufro y siento. Evoqué ese

¹ Pizarnik, Alejandra: *SEMBLANZA*, Frank Graziano (introducción y compilación), México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 23, "Diarios (1960-1968)". Las entradas fechadas en 1960-1961, fueron publicadas por Alejandra Pizarnik en la revista colombiana "Mito" (números 39-40, 1962). Las entradas posteriores a 1961 no han sido publicadas en español. Fueron seleccionadas y reunidas por Ana Becció entre los documentos que Alejandra Pizarnik dejó al morir. La selección de Ana Becció, hasta 1963, constituye un "resumen de diversos diarios" preparado por Alejandra Pizarnik en 1965. Los textos subsecuentes se basan en una selección inicial de los diarios hecha por Olga Orozco y Ana Becció poco después de la muerte de Alejandra Pizarnik.

lenguaje. ¿Qué hace falta para llevarme a su realización? Menos miedo"²; "Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible"³. Esta circunstancia obliga a iniciar el estudio del estilo en Alejandra Pizarnik con un necesario apunte acerca de su posible adhesión al movimiento surrealista, corriente cuyo perfil responde a una forma de ser, más que a un conglomerado de ideas y tentativas formales. Por ejemplo, una reconocida definición de esta tendencia señala, que el surrealismo es "automatismo psíquico puro mediante el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral"⁴. Habría que añadir a este apunte la certera aclaración que Julio Cortázar brinda en un artículo escrito con motivo de la muerte de Antonin Artaud:

...la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (...) y no la mera prosecución dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo⁵.

A partir de estos comentarios básicos, y para interpretar con certeza en qué medida Alejandra es o no es poeta surrealista, se va a confrontar la opinión que a ésta le merece su esfuerzo poético, rescatada de sus diarios, con las opiniones de autores surrealistas y estudiosos de la producción pizarnikiana.

En primer lugar, en torno a lo que André Breton considera como

² Pizarnik, Alejandra: Op. cit., Buenos Aires, 1965, 9 de julio, pág. 269.

³ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., Buenos Aires, 1968, 18 de agosto, pág. 289.

⁴ Durozoi, G. / Lecherbonnier, B.: *EL SURREALISMO*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 81. Fragmento extraído del *Primer Manifiesto Surrealista* escrito por *André Breton* en 1929.

⁵ Cortázar, Julio: *OBRA CRÍTICA*, 2, Madrid, Edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, 1944, pág. 151.

"dictado del pensamiento en ausencia de todo control racional"⁶, cabe oponer las palabras escritas por Alejandra en la primavera de 1966⁷: "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 incommunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática (...)"⁸. El empleo de la escritura automática, entendida por los surrealistas como mero instrumento con el que emprender la creación, se presenta en Alejandra con particulares matices. Uno de ellos es su angustiosa inquietud por el resultado de su trabajo, no sólo por el proceso implicado en el mismo, aspecto que sin embargo es primordial para los surrealistas. El testimonio de Ivonne Bordelois, quien entra en contacto con la autora en París en 1960, confirma la preocupación por la obra bien hecha que tortura a la poeta:

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, Pezzoni- 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

⁶ Breton, André: *DICCIONARIO DEL SURREALISMO*, Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987, pág. 104.

⁷ Conviene indicar que éste no es el único comentario formulado por la autora en donde se manifiesta su evidente interés por "corregir" y modificar lo que ella reconoce como su *acento*. A continuación se enumeran otros ejemplos en los se que se muestra su grado de preocupación: El 25 de marzo de 1961 comenta en su diario que ni siquiera tiene faltas gramaticales, hecho que parece sorprenderle. El 11 de julio de 1965 se siente horrorizada ante su propio lenguaje: "*Basta de retórica...*", y el 25 de julio de ese mismo año aumenta su angustia: "*¿y la literatura? Rotundo fracaso. (...) Mi búsqueda de un lenguaje "puro" es una prueba de mi impotencia*". El 3 de mayo de 1966 insiste en su dificultad con las comas que pertenecen a un lenguaje estructurado y articulado; y el 26 de mayo declara que su manera de corregir no es buena, pero que no conoce otra. El 27 de junio de 1968 alude al "*método riguroso y artificial*" con que corrige Violario, del que obtiene un lenguaje "*punzante*" y "*acerado*" como un cuchillo; el 17 de agosto de ese año habla de su sufrimiento al escribir como escribe, con un acento que espera transformar ya que siente que "*acento y palabra justa*" están en ella escindidos. Un día después insiste en su deseo de escribir, como Artaud, sobre la disonancia.

⁸ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1966, 3 de mayo, pág. 278.

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.⁹

Por otra parte, la escritura automática practicada por los surrealistas acude al recurso de la documentación, que se alimenta tanto de la vida real como de las visiones del delirio, y que, sin embargo, en Alejandra Pizarnik se nutre sobre todo del material extraído de su inconsciente. Frente a la negación del yo, frente a la experiencia de lo supuestamente real, ejercida por escritores surrealistas, la autora prefiere ser la exclusiva protagonista de todos sus versos y erigirse en ellos como única fuente de documentación. De esta manera, aún sirviéndose de la escritura inconsciente, la actividad que genera su espíritu surge siempre de ella como sujeto vivencial, es decir, la autora opta por que el poema se constituya en documento de sí misma.

La consecuencia de esta opción es que el lector se enfrenta a una preocupante limitación de temas y palabras, que según César Aira, caracteriza toda la obra pizarnikiana: "un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su

⁹ Piña, Cristina: *ALEJANDRA PIZARNIK*, Buenos Aires, Planeta, 1992. En la pág. 12 de su obra sobre Alejandra Pizarnik prosigue el testimonio de Ivonne Bordelois: "Yo tendía como podía mi espejo a veces admirante, a veces desorientado: la poesía de Alejandra, que en ciertos momentos alcanza las cimas más altas del español del siglo XX, es engañosamente simple y requiere un enorme recogimiento y lentitud de lectura para ser plenamente alcanzada. Y no basta con revisar y pulir cada uno de los textos: importa además sobremedida -y esto lo sabe cualquier poeta que quiera verse implicado- el ordenamiento de los mismos poemas, el evitar que un poema arroje una sombra prematura sobre el siguiente, el cancelar el desequilibrio de las voces, el saber trenzar las transiciones sabias y enfrentar las rupturas necesarias. Hasta la madrugada nos hundíamos en estrategias y estratagemas y en el camino se iban intercalando citas y recuerdos, los invitados fantasmas, el mundo en que Alejandra vivía como pequeña princesa y lejana mendiga. Rimbaud, el Quevedo de los Sueños, Nerval, Elena Garro, Olga Orozco, Enrique Molina".

obra"¹⁰. Este comentario, falsamente premonitorio en tanto que anuncia la muerte creativa de la poeta, no contradice la inagotable originalidad de sus versos, ya que la autora, sin llegar al desgaste de unos elementos que son limitados, siempre otorga a éstos un sentido insólito. Como muestra de ese logro, de esa prodigiosa habilidad para aludir una y otra vez al mismo tema u obsesión, y para usar la misma palabra sin que ésta llegue a gastarse o sin que su poder de evocación se debilite, se presentan los siguientes fragmentos, extraídos de poemas que fueron escritos en distintos momentos de la vida de Alejandra: "silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio"; "cuídate de la silenciosa en el desierto" ; "Tú haces el silencio de las lilas que aletean en mi tragedia del viento en el corazón"; "Atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios" ; "Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo"; "Deseaba un silencio perfecto / por eso hablo"; "El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño"; "Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh, habla del silencio (...) No quiero más que un silencio para mí y para las que fui"; "Todo hace el amor con el silencio. / Me habían prometido un silencio como de fuego, una casa de silencio"; "Por amor al silencio se dicen miserables palabras";... La palabra "silencio" se repite en tantas ocasiones que podría quedar vacía de sentido, sin embargo no ocurre así, como ha podido comprobarse con la lectura de estos fragmentos.

Se inicia ahora el comentario de otra proposición surrealista, la brevedad, con la que, al cerrarse la puerta a cuanto es accesorio o trivial, se asegura la pureza de la creación. Alejandra Pizarnik confiesa en sus diarios que aspira a escribir de forma muy simple y clara, distanciada de cualquier abuso retórico. Para ello elige poemas largos en prosa, que dan la impresión de ser breves poemas, que empiezan o terminan en cada frase o párrafo:

"Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa, o tal vez, simplemente, la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R. seguramente). Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. (...) En el poema en prosa los

¹⁰ Aira, César: *ALEJANDRA PIZARNIK*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pág. 39.

espacios son necesarios (cada párrafo una frase como las de Rimbaud. O varias frases. Pero todo dentro de tres o cuatro líneas. Y con espacios dobles. En caso contrario hay que olvidarse de la economía del lenguaje y escribir del modo más fluido que existe-Miller)"¹¹; "Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto. Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados -compactos y casi sin puntos y apartes. Poemas en prosa muy breves -breves como aforismos (Rimbaud-Phrases)."¹²

Para ilustrar estas palabras escritas por Alejandra Pizarnik sirve de ejemplo su poema "Caminos del espejo",¹³ perteneciente al libro *Extracción de la piedra de la locura*, que fue editado en 1968, cuando las principales elecciones formales de la autora ya habían sido concretadas:

I
y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

II
Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.

III
Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.

IV
Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

V

¹¹ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1968, 17 de agosto, pág. 289.

¹² Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1967, 7 de junio, pág. 281.

¹³ Pizarnik, Alejandra: *OBRAS COMPLETAS*, Colombia, Corregidor, 1994, pág. 131.

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

A pesar de que sólo han sido transcritas seis de las diecinueve "frases" que componen este poema, con ellas se muestra la predilección pizarniana por enumerar o presentar los versos aisladamente. En caso de que su prosa poética no ofrezca este aspecto, suele responder al siguiente modelo de escritura:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar a las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.¹⁴

Puede observarse que la abstracción absoluta que emana de este poema nace, sobre todo, de la pureza del presente. Desde ese estado o condición, lucha Alejandra Pizarnik por realizar un lenguaje en el que se confunda "el problema de la imagen con el problema crucial del ser"¹⁵:

No sólo doy imágenes sino hasta reflexiones: me quejo, discuto, unifico, enciendo, corrompo, y todo ello con palabras que no son mías, y ni siquiera tengo demasiadas faltas gramaticales; todo sucede como si realmente fuera así, como si yo pensara, yo sintiese,

¹⁴ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *Extracción de la piedra de la locura*, "Las promesas de la música", pág. 128.

¹⁵ Breton, André: *DICCIONARIO DEL SURREALISMO*, Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987, pág. 104. Premisa surrealista que fuera verbalizada por Paul Eluard y Marcel Raymond.

*yo viviera. Y no soy más que una silenciosa, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae.*¹⁶

Gracias al conjunto de todos estos argumentos, que pretendieron ser considerados desde un punto de vista formal y que, finalmente, se imbricaron con posturas conceptuales y vitales, se revela que Alejandra Pizarnik adopta dos actitudes opuestas ante el surrealismo. Por una parte comulga con sus principios y por otra renuncia a trabajar estrictamente según lo dictado por el movimiento. Se podría decir que su primera intención fue la de hacer poesía surrealista, aunque un estudio de su obra revela que la pura aceptación de esta tendencia sólo se hace patente al final de su vida y en algunos aspectos concretos de su trabajo. Sin embargo, sí puede señalarse que en Alejandra hay algo surrealista y que es inherente a ella misma: su deseo de conquista de lo real que caracteriza al movimiento y que fuera apuntado por Julio Cortázar como premisa indiscutible del mismo. Pero en este caso no se trata de una poética, sino de una auténtica forma de ser.

Víctor Gustavo Zonana escribe un estudio verdaderamente retrospectivo y globalizador que puede servir de síntesis explicativa a cuanto ha sido enumerado hasta ahora. Considera este autor que Alejandra Pizarnik trabaja sobre el poema con un rigor que nada tiene que ver con el automatismo y la aspirada libertad creadora que promulga el movimiento surrealista: "Lo cierto es que mi manera de corregir no es buena y otra no conozco. Cuando yo corrijo, explico y traduzco para ganarme la calificación, quizás, de criatura racional o intelectual"¹⁷; así mismo añade que el culto a la palabra la somete a un insomnio alejado de ese estado ideal del sueño en el que los surrealistas pretendieron sumergirse para crear: "pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca"¹⁸; y, por último, advierte que su lucidez y su visión poética le impiden aceptar el triunfo de la poesía que, ante la imposibilidad de nombrar, siempre la conduce a un estado de fragmentación: "Falta de fe en la imaginación creadora. Si no fuera así no leería para aprender sino para gozar. ¿Aprender

¹⁶ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, París, 1961, 25 de marzo, pág. 251.

¹⁷ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., Buenos Aires, 1966, 26 de mayo, pág. 281.

¹⁸ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., París, 1961, 2 de mayo, pág. 254.

qué? Formas. No, no es el deseo de frecuentar modos de expresión. Mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos"¹⁹. Alejandra, que vive, lee y escribe en la estela de surrealismo, por encima de cualquier otro gesto, hereda de esta tendencia la intención de explorar en su inconsciente, auxiliada por el viejo poder de la imaginación²⁰.

2. POESÍA Y PINTURA: LA SEDUCCIÓN DE LA IMAGEN

La escritura surrealista implica un trabajo de documentación que se basa, sobre todo, en el predominio de la imagen. Se trata de una poesía visual por naturaleza, pero que conduce al dibujo más que a la escultura o la pintura. En el caso que nos ocupa se intuye en la poeta un gusto por cultivar la imagen²¹, aunque se ha insistido en que no de forma desordenada, como dictaban premisas surrealistas en su "empleo desarreglado y pasional de la estupefactiva imagen"²²: "Sin embargo mi manera de corregir me parece un gran hallazgo. Debiera perseverar en ella. Gracias a ella, separo la imagen de las fantasías ocasionales o escoria o distracción".²³

Tras abandonar las carreras de Filosofía y Periodismo, Alejandra estudia pintura con el surrealista uruguayo Juan Batle Planas²⁴. No cabe

¹⁹ Pizamik, Alejandra: Op. cit., Buenos Aires, 1966, 24 de mayo, pág. 279.

²⁰ Zonana, Víctor Gustavo: "Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik", *Signos*. n 41-42. Volumen XXX, 1977, págs. 119-144, cita pág. 121: "Se suele inscribir a Alejandra Pizarnik en la difusa corriente del surrealismo argentino, aunque no se la considere una representante "ortodoxa" del movimiento". "Alejandra Pizarnik arraiga en una modalidad particular de la poesía órfica que se desarrolla en 1a Argentina entre el '40 y el '50. Desde esta perspectiva se explica la presencia, en toda su obra, de los tópicos de la infancia como paraíso perdido, el poeta como ser caído, como visitante del reino de los dioses y de los muertos, la noche como ámbito propio para poetizar, etc. En la lírica argentina, el desarrollo de esta forma de orfismo literario corresponde a la consolidación del registro neorromántico y al segundo empuje del surrealismo", pág. 122.

²¹ Cabe añadir a este respecto que Alejandra Pizarnik no sólo cultiva la poesía, sino que también dedica tiempo a la pintura. Su interés por las artes plásticas le permitió cultivar la imagen, trasladando sin dificultad el modo de representación pictórica al poema. Aunque sobre este uso de la imagen habrá mucho que decir tras esta reflexión inicial.

²² Breton, André: Op. cit., 1987, pág. 104.

²³ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1966, 26 de mayo, pág. 281.

²⁴ Piña, Cristina: Op. cit., 1991, pág. 64: "1955 no sólo es un año crucial por la publicación

duda de que el desarrollo de esta actividad influye decisivamente en el modo en que la autora crea más tarde sus ansiados poemas: "Euforia al ver los cuadros de Enrique Molina. La pintura surrealista me alegra como nada en el mundo. Me alegra y me serena"²⁵. Del *Diccionario del Surrealismo* es rescatado un fragmento, que vincula estas primeras tentativas de expresión pictórica practicadas por Alejandra con su posterior entrega poética:

El único dominio explotable hoy por el pintor es el de la representación mental pura tal como se extiende más allá de la percepción verdadera, sin por ello dejar de ser uno solo con el dominio alucinatorio. El llamamiento a la representación mental (fuera de la presencia física del objeto) suministra -como dijo Freud- sensaciones en relación con procesos que se desarrollan en las más diversas, incluso las más profundas, capas del aparato físico. En arte la busca cada vez más sistemática de estas sensaciones trabaja en la abolición del mí en el sí. (...).²⁶

Las palabras subrayadas sirven para insistir en aquellas características que André Breton atribuye a la pintura surrealista, esto es, la representación mental pura, el dominio alucinatorio, las sensaciones que se desarrollan en las capas más profundas del aparato físico y la abolición del mí en el sí. Desde este planteamiento se entiende que la palabra asume la función de crear la realidad perceptual, que no es otra cosa que el resultado de suprimir la distancia entre sujeto y objeto, al tiempo que una especie de fuerza poética produce imágenes gratuitas e inexplicables.

de su primer libro, sino que aparecen nuevas personas y grupos de escritores en la vida de Alejandra. En cierto sentido sus intereses parecen definirse más y se abre una nueva posibilidad expresiva -la pintura- que resulta clave para la construcción de su poética".

²⁵ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1964, 8 de julio, pág. 261.

²⁶ Breton, André : Op. cit., 1987, pág. 82. El fragmento citado termina diciendo: "se esfuerza en consecuencia por hacer predominar el principio del placer sobre el principio de realidad... Al pintor se le ofrece un mundo de posibilidades que va desde al abandono puro y simple al impulso gráfico hasta la fijación en 'trompe-l'oeil' de las imágenes del sueño, pasando por todos los medios de la interpretación 'paranoico-crítica'... la pintura y la construcción surrealistas han permitido, alrededor de elementos *subjetivos*, la organización de percepciones de tendencia objetiva. Estas percepciones presentan un carácter trastornante, revolucionario, en el sentido de que apelan imperiosamente, en la realidad exterior, a algo que les conteste. Este algo será".

Para el desarrollo de este comentario es necesario acudir a la tesis formulada por el profesor Cervera Salinas²⁷. Se trata de admitir que los surrealistas son poetas del "percepto" que, situados ante el mundo, extraen perceptos de él y configuran su universo poético con palabras, que no sólo imitan, sino que crean una realidad propia. El artista tiene la misión de atraer esa mencionada fuerza poética, para manifestarla o actualizarla en imágenes. Entonces se cierran las puertas de la vigilia, aspiración surrealista, y se establece una nueva visión del mundo en donde la unidad de la conciencia resulta ser un conjunto de voces que, desde lo más profundo, construyen el verdadero *yo*. Con este procedimiento, se revelan elementos inconscientes en lo poético que surgen de forma no deliberada, aunque siempre se necesite la voluntad colaboradora del poeta. En estos momentos la imaginación recupera su trono o hegemonía, tal y como Shelley²⁸ pretendiera años antes, al entender que la creación se sostiene en una facultad creadora que la necesita, esto es, se está ante una razón imaginativa. Acentuado el carácter involuntario de toda creación, la inspiración y lo inconsciente se vuelven sinónimos. Y puesto que en el surrealismo la inspiración se manifiesta en imágenes²⁹, Alejandra Pizarnik, fascinada por esta nueva forma de ser, aprende a construir sus imágenes poéticas alentada por su inspiración; mientras que es su voluntad quien cincela, recompone y construye, para lograr la exacta e inalcanzable expresión de su subjetividad: "(...) quedan algunos poemas como huesos

²⁷ Para aclarar este comentario es necesario remitirse o acudir a la propuesta que el profesor Vicente Cervera Salinas desarrolla en su trabajo: *JORGE LUIS BORGES, HISTORIA DE UNA ETERNIDAD*, Murcia, Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones, 1992. En su libro se incluye el poema machadiano del que se extrae esta teoría y otras perspectivas de estudio, pág. 14: "Mientras la abeja fabrica, / melífica, / con jugo de campo y sol, /yo voy echando verdades / que nada son, / vanidades / al fondo de mi crisol. / De la mar al percepto, / del percepto al concepto, / del concepto a la idea / - ¡Oh, la linda tarea - / de la idea a la mar. / ¡Y otra vez a empezar!". Machado, Antonio: "Parábola VIII" de *Campos de Castilla*, en *POESÍA COMPLETA*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, págs 232-233.

²⁸ Shelley, P. B.: *DEFENSA DE LA POESÍA*, Barcelona, Edicions 62, 1986, págs. 23-24: "La razón es a la imaginación lo que el instrumento al agente, lo que el cuerpo al espíritu, lo que la sombra a la substancia. (...) La Poesía, en sentido general, puede definirse como "la expresión de la imaginación" y es congénita al espíritu del hombre".

²⁹ Duplessis, Ivonne: *EL SURREALISMO*, Barcelona, Editorial Oikus Tau, 1972, pág. 58: "El vicio llamado surreal es el empleo desordenado y pasional de la imagen estupefaciente, o más bien de la provocación sin control de la imagen por sí misma y por lo que ella integra en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, puesto que cada imagen obliga en cada ocasión a revisar todo el universo".

de muerto que cincelo en mis noches miedosas"³⁰.

Al optar por este camino, la poeta se somete a la revelación poética al modo en que es entendida desde la propuesta surrealista. Se exige "una búsqueda interior que no se parece en nada a la introspección o al análisis", ya que, más que ante una "búsqueda", se está ante una "actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de imágenes"³¹. Pero esta búsqueda³² es para la autora un vértigo, un delirio; su búsqueda no implica acción, sino "empezar a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser"³³. Emprendido el viaje hacia sí misma, la poeta va a convertirlo en una paradoja sin rumbo, trayecto que se cumple de forma progresiva desde *La tierra más ajena* hasta *Los pequeños cantos*, último de sus libros. Como sobre un muro, Alejandra Pizarnik traza, con movimientos rápidos, sus imágenes alucinantes, manteniendo una lógica aparentemente absurda: "(...) En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo"³⁴. Se recupera aquí la cuestión de la identidad surgida entre la forma poética y la pictórica, que parece estar descansando en la "supremacía del sentido visual"³⁵, y que adquiere una extrema importancia en el método de trabajo pizarniano³⁶. Al recurrir

³⁰ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, París, 1962, 29 de diciembre, pág. 258.

³¹ Paz, Octavio: *EL ARCO Y LA LIRA*, México, Fondo de Cultura Económica, año 1973, "El ritmo", pág. 54: "El lenguaje del poema está en él (en el poeta) y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de imágenes".

³² Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, "Buscar", pág. 193: "No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir 'al encuentro de alguien', sino 'yacer porque alguien no viene'".

³³ Cortázar, Julio: *RAYUELA*, Madrid, Edición crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich, coordinadores. CSIC Archivos, 1991, cap. 61, pág. 295: "Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser".

³⁴ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA*, "Extracción de la piedra de la locura", pág. 135.

³⁵ Yates, Frances A.: *EL ARTE DE LA MEMORIA*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 44: "La teoría que iguala poesía y pintura descansa asimismo en la supremacía del sentido visual; tanto el poeta como el pintor piensan en imágenes visuales que el uno expresa poéticamente y el otro pictóricamente".

³⁶ Piña, Cristina: Op. cit., 1991, págs. 160-161, comenta este aspecto: "En el segundo capítulo señalé la importancia que esta dimensión plástica tenía para su concepción de la poesía. Me refería a su manera de considerar el poema en su dimensión material concreta, como algo que no sólo "decía" un determinado contenido, sino que delineaba una suerte de "objeto" o de "diseño" en el espacio de la página en blanco. Dicha concepción plástica del poema, si bien nunca la llevó a ensayos al estilo concretista, creo que determinó tanto su relación material con las palabras como las formas eminentemente espaciales de su imaginación creadora. (De ahí las múltiples

Alejandra Pizarnik a la pintura, más concretamente al dibujo, se interpreta que en el empleo de este recurso encuentra la posibilidad de aludir en silencio a las imágenes de sus sombras interiores:

*cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en los extraños (...). Me concentro mucho tiempo en un sólo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo: cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces a la espera de la palabra deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.*³⁷

Testimonio de esta actividad son las páginas en las que la poeta, presa del delirio, dibuja y escribe al mismo tiempo. El sujeto poético se siente desbordado; el poeta pasa a ser, esencialmente una ininterrumpida sucesión de imágenes confusas, que parecen salir del hueco que hay entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la lucidez; casi como si el poema se volviera contra quien lo escribe.³⁸ Entonces actúa el tiempo, que convierte las experiencias en imágenes no diferentes de las oníricas, consiguiendo ser reducidas por la memoria a numeradores de nuestra conciencia. Las imágenes, instaladas en un plano donde el origen vital u onírico de las mismas es irrelevante, quedan convertidas en *representaciones*:

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo.

espacializaciones registradas en su poesía: el bosque, el jardín, el cuerpo, la orilla...) En otro sentido, también se vincula con su percepción plástica de la tarea de corrección del poema, según lo dice en el mismo texto acerca de la concepción de la poesía que he citado antes, escrito en París: "...lo hago (el trabajo sobre el poema) de una manera que recuerda el gesto de los artistas plásticos..."

³⁷ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, págs. 367-368.

³⁸ En este sentido esta función recuerda a la tesis formulada por Cioran, E. M.: *LA CAÍDA EN EL TIEMPO*, Barcelona, E. Gallimard, 1993, págs. 9-32, *El árbol de la vida*, pág. 10: "No somos realmente quienes somos sino, cuando, cara a cara con nosotros mismos, no coincidimos con nada, ni siquiera con nuestra singularidad". La idea defendida por el filósofo insiste en que el querer saber es como pensar contra uno mismo. Aceptado este pensamiento parece que Alejandra Pizarnik, que escribe su poema para saberse reunida, asume el peligro al que alude el filósofo.

*Mares y diademas. Mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno a ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna.*³⁹

Dicho esto, se desvela una clave fundamental de la poética pizarnkiana, el empleo de **emblemas**,⁴⁰ es decir, de imágenes que van a ser usadas como representación simbólica de otra cosa⁴¹. La poeta reitera sin piedad imágenes que como términos emblemáticos configuran sus escritos y, por lo tanto, a ella misma: "Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude"⁴². La razón de esta alegría se entiende si se acepta la función que Octavio Paz atribuye a la imagen: "La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro". Siguiendo la tesis formulada por este autor, las imágenes tienen sentido al reproducir la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, otorgarle unidad a ésta, ya que gracias a ellas el nombre y lo nombrado son lo mismo, pues el sentido de la imagen acaba siendo la imagen misma. No se debe olvidar que toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí, que hacen recordar lo que hemos olvidado que somos realmente. Tal vez, por eso, y con el fin de elaborar con esencias los símbolos que expresen su drama personal, su multiplicidad, Alejandra Pizarnik busca la

³⁹ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA*, "Extracción de la piedra de la locura", pág. 135.

⁴⁰ Yeats, Frances A.: Op. cit., pág. 431. En su estudio sobre la memoria interesa el fragmento rescatado sobre Bacon, sobre todo cuando éste define la noción de arte a partir de "prenociones" y "emblemas". Al respecto dice el autor en su obra *DE AUGMENTIS ESCIENTIARIUM*: "Los emblemas hacen descender lo intelectual a las cosas sensibles; pues lo sensible impresiona siempre más vigorosamente a la memoria, y se imprime más pronto que lo intelectual". Según Yeats, en este mismo apartado de su trabajo, "se puede decir que el arte que Bacon aceptaba y practicaba era el normal arte de la memoria que usa lugares e imágenes".

⁴¹ Diccionario Akal de "Términos literarios", Madrid, Ediciones Akal, 1990, pág. 118. **Emblema** (De griego emblema, "jeroglífico", "símbolo"). "Originariamente el emblema era una especie de ideograma que por medio de un dibujo representaba una idea abstracta", También se menciona "la representación encubierta de conceptos bajo figuras" que caracteriza al emblema.

⁴² Pizarnik, Alejandra: *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LA LOCURA, OTROS POEMAS*, Madrid, Visor, 1993, "En honor de una pérdida", pág. 98.

concentración, la brevedad y la intensidad que ya fueron mencionadas cuando se habló de sus preferencias formales.

Retornando el estudio de los símbolos temáticos o emblemas hay que recordar que éstos no son más que palabras que son usadas como imágenes. A través de este recurso la emoción de la poeta se revela de forma indirecta; herencia del romanticismo que Baudelaire -poeta admirado por Alejandra- asumiría, y que consiste en el empleo de imágenes que representan de forma indirecta aquello que quiere ser expresado. El movimiento surrealista recoge esta práctica y utiliza las palabras como si éstas consistieran en "verdaderos objetos a través de las múltiples sensaciones que evocan, igual que en los objetos están implícitas diversas imágenes según los ojos y el recuerdo de quien los percibe"⁴³. Para Alejandra Pizarnik siempre es cuestión de palabras; cuando habla de su oficio se refiere de modo exclusivo a palabras, aquellas que se repiten con insistencia y que, sin embargo, no limitan su poesía: muñecas, jardín, reina, viento, bosque, viajera, espejo, niña,... Ajena a la tesis lacaniana de que al nombrar se mata a la cosa misma, de que el lenguaje es incapaz de expresar la realidad y de que sólo se puede hablar de lo obvio, la poeta decide supeditar cualquier otro objetivo vital a la búsqueda de la palabra exacta. Ella presiente que las palabras, en ocasiones, sí hacen alusión, de ahí nace su deseo primero de hacer poemas terriblemente exactos, en contra de ese surrealismo innato aprendido en sus comienzos:

Sin saber cómo ni cuando, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras, ¿es esto posible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad. Palabras filosas (pero no son palabras sino frases y tampoco frases sino discursos)⁴⁴.

⁴³ Balakian, Ana: *EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pág. 67.

⁴⁴ Pizarnik, Alejandra: op, cit., 1992, Buenos Aires, 1965, 29 de mayo, pág. 258.

Conviene llevar a cabo en este momento un repaso de las ideas presentadas hasta ahora acerca de la imagen artística: en primer lugar con la propuesta de André Breton se enumeran los principales aspectos surrealistas implicados en el modo de creación pictórica, de donde se extrae un nuevo perfil de artista instalado en el mundo desde el dominio de la alucinación y la abolición de sí mismo; más tarde, gracias a la tesis formulada por el profesor Vicente Cervera Salinas, se imbrica el modo de hacer surrealista con el talante de los poetas del percepto, quienes actualizan en imágenes el mundo de los objetos frente al que se sitúan; se alcanza así el estado de revelación que la voluntad del artista persigue y busca incansablemente, y que otorga la consecución de la imagen vitalmente necesaria, ya sea poética o pictórica, a la que se atribuye el nombre de **representación**; desde este nuevo plano, donde lo onírico o vital quedan confundidos, nace el **emblema**, gracias al que se logra reunir la pluralidad de lo real, y con el que el poeta expresa la multiplicidad de su fragmentación, como Octavio Paz sugiere cuando alude al poder de la imagen que concede la unidad perseguida; por último, se incorpora un comentario sobre la importancia que para Alejandra Pizarnik tienen las palabras. Llegados a este punto se vuelve a insistir en que la palabra no siempre es suficiente para la poeta y en que, tal vez por eso, cuando no se presenta ante ella la imagen requerida, acude al dibujo y, entonces, en sus poemas, dibuja y escribe, o lo que sería lo mismo, en sus pinturas dibuja y escribe. Se trata de llevar a cabo la reunificación de lo fragmentario a partir de la imagen, ya sea ésta representación pictórica o poética.

Como puede entenderse a partir de lo dicho, los dibujos efectuados por Alejandra Pizarnik, en los que se incluyen palabras o versos, son el reflejo de un proceso de creación que sí está plenamente vinculado a la doctrina surrealista, puesto que, entre otros aspectos ya mencionados, la autora participa del automatismo, la espontaneidad y el azar que, aunque en principio fueran proclamados por el dadaísmo, sólo el espíritu surrealista organiza en un conjunto de reglas. La síntesis que unifica poesía y figuración es la imagen como resultado de la operación creativa, una imagen que apunta, en este caso, a la "disimilitud" que aproxima realidades

lo más lejanas posible la una de la otra, de donde parece surgir su belleza, como enseñara Lautreamont⁴⁵:

Por ello, el artista surrealista, al dar vida a la imagen, viola las leyes del orden natural y social. Pero ésta es, precisamente, su finalidad, ya que, al acercar repentinamente y por sorpresa dos términos de la realidad que parecen inconciliables, y al negar así el resultado de tal operación un "shock" violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño.⁴⁶

La observación o contemplación de estas imágenes o dibujos, en el caso que nos ocupa, remiten a la búsqueda de una expresión plástica que, como se vio, reclama a la palabra: "Entonces a la espera de la palabra deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual".

Antes de finalizar con esta reflexión sobre la imagen conviene rescatar la figura de Nadja, protagonista de uno de los libros preferidos de Alejandra Pizarnik⁴⁷, y con quien ésta establece una reveladora identificación. Ambas, por ejemplo, pertenecen a la "orden de las damas nocturnas"; pero lo que nos interesa en este momento es que las dos acuden al dibujo surrealista para comunicar lo indecible.

3.- LA DISOLUCIÓN DE LA FORMA COMO DISOLUCIÓN DEL SER

Pero antes de concluir se debe tener en cuenta el proceso evolutivo padecido por el verso pizarkniano, progresivamente ilógico, y en el que se pone de manifiesto que se está ante una poesía donde se experimenta la disolución misma del ser. En una obra completa, que abarca desde 1955 a

⁴⁵ Bachelard, Gaston: *LAUTRÉAMONT*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 88-94.

⁴⁶ Micheli, Mario de: *LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EL SIGLO XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 183.

⁴⁷ No en vano la autora dedica un breve ensayo a este libro titulado *RELECTURA DE NADJA*, de André Breton que se incorpora a la edición de *Semblanza* ya mencionada en sus páginas 293-305.

1972⁴⁸, la voz poética va cambiando de registro, aluvión simbolista que la caracteriza -recordemos ese libro tan querido por la autora, *De Baudelaire al surrealismo-*, y que se revela en una creación de carácter emblemático, viene acompañado de una importante ruptura del discurso, desestructurado sobre todo a partir de *La extracción de la piedra de la locura*, libro escrito entre 1962 y 1966. A estos dos rasgos, el uso de lo emblemático y el lenguaje fragmentario, hay que añadir el interés de la poeta por rozar los límites de la significación. Esto es, una búsqueda de la palabra exacta, perseguida obsesivamente incluso a través del trazo pictórico, como se dijo. En el estudio de esta orientación, apunta Guillermo Sucre⁴⁹ que la actitud de Alejandra Pizarnik se modifica conforme ésta se obsesiona, perdiendo parte de su inicial rigidez compositiva; propuesta que Cristina Piña respalda en su estudio de la obra pizarnikiana. Ambos críticos consideran que es la desestructuración del sujeto la que revierte en la desestructuración del lenguaje, erigido éste en la única sustancia posible de realización vital. Llegado este momento, los continuos movimientos verbales que asisten al poema, con sus saltos y regresos, nos dicen que éste es una renovación constante en el que "la imagen"⁵⁰ domina todo un discurso que ha sido roto.

⁴⁸ Tras la contextualización histórica y artística con que se inició este segundo apartado del trabajo, y una vez ha sido enmarcado el conjunto de la estética y la forma poética pizarnikiana -habiéndose insistido en aquello que podía sernos de interés para comprender el modo en que la autora se instala en la palabra-, se debe aclarar que la producción global de la poeta se centra en el aprendizaje de los poemas en prosa, por los que ésta se interesa desde su primer libro, pero que terminan por imponerse en *ÁRBOL DE DIANA*. En estos fragmentos la autora comienza a incluir palabras simples, aunque dotadas de un gran peso expresivo; con ello obtiene una cierta cualidad momentánea de revelación, como si se asistiera a la expresión de verdades primitivas. Corroída la autora por la seguridad de una forma imposible de prosa, la mayor parte de su trabajo reviste este aspecto, tal y como confirmaría ella misma en sus diarios (*SEMBLANZA*, Buenos Aires, 1967, 1 de junio, pág. 282):

Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo porqué elegí esta forma.

Se impuso. Además está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto.

Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados -compactos y casi sin puntos y apartes-.

Poemas en prosa muy breves -breves como aforismos- (Rimbaud- Phrases).

⁴⁹ Sucre, Guillermo: *LA MÁSCARA, LA TRANSPARENCIA*, "La metáfora del silencio", Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, págs. 339-366.

⁵⁰ Diccionario Akal de "Términos literarios", Op. cit., pág. 192. Imagen (del latín *imago*, -inis, "figura, representación".) "Por medio de la *Imagen* el hombre reproduce la realidad captada a través de los sentidos, principalmente, de la imaginación y de la fantasía. A veces es simple representación, otras puede suscitar en él las más variadas sensaciones y emociones aunque no perciba la causa o la razón que le emociona. La imagen está ahí con toda su fuerza evocadora bien por la semejanza subjetiva o por una asociación puramente subjetiva. Es difícil establecer una tipología de las imágenes, dada la multiplicidad de campos a los que pertenecen y la capacidad de

El riesgo que asume la subjetividad, decidida a asentarse exclusivamente en la palabra, se acentúa a partir de *Nombres y figuras*, libro escrito en 1969; aunque es en la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* donde Alejandra Pizarnik alcanza el puro delirio, cuando la palabra consigue, en apariencia, "decirlo todo, romperlo todo, jugarlo todo: un desafuero todavía bajo control, pero desafuero al fin"⁵¹:

Entonces quiere vivir. Dame el diccionario de caballero (...).Creo que el hipopótamo me conviene más que la ventana. (Busca) Veamos: "Anfibio paquidermo llamado vulgarmente caballo marino, que vive en los grandes ríos y relincha como el caballo. Pero lo mejor son las palabras que le siguen el pobre hipopótamo: "hipoquerida"; "hipostibito"; "hipotóxoto"; "hirsucia"; "hirticando"; "hirtípedo"; "hisopifoliado"; "hispiditez"... Hispiditez, parece una despedida estúpida entre hispanos y piditas.

Ese juego deconstructivista del lenguaje estalla en el libro *El infierno musical*, entre los años 1970 y 1971, cuando la poeta ya sólo puede escribir, es decir, cuando ésta ha perdido el don poético al sumirse en la más absoluta soledad, consecuencia de una inalcanzable fusión entre vida y poesía, proceso que será desvelado en el último apartado de este estudio: "La cantidad de fragmentos me desgarran"⁵². Alejandra Pizarnik exige tanto a la palabra deseada que sus poemas se convierten en juegos verbales en plena ebullición; no nos ofrece una materia sólida o compacta, sino un cuerpo cambiante que fluctúa y se deshace⁵³. El poema entendido como un

connotar distintas realidades y sensaciones diversas, en función de la subjetividad del receptor".

⁵¹ Piña, Cristina: Op. cit., 1992, págs. 215-216: "Entre julio y agosto de 1969 Alejandra Pizarnik escribe el único texto teatral de toda su producción, *LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS*, pieza en un acto que aparece como una auténtica "teatralización del inconsciente".

⁵² Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *EL INFIERNO MUSICAL*, "El infierno musical", pág. 155.

⁵³ J. Lezama Lima, en su ensayo titulado *LA DIGNIDAD DE LA POESÍA*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1970, págs. 304 a 329, expresa su teoría de la "imago mundi", donde estudia la posible imantación de imágenes a partir de un primer motor imaginativo. Se trata de un proceso de creación celular, de carácter orgánico, de modo que las imágenes se constelan y se imantan entre sí. La poesía se presenta como imantación e irradiación, donde unas imágenes llaman a otras. Como noción principal, Lezama Lima habla de Imago, el mundo como imagen donde ésta es un absoluto. Si se lee una poesía de imágenes se debe penetrar en el territorio de lo orgánico, pues si no se penetra no existe. Entonces se plantea la necesidad de una ósmosis total. Y la

golpe de intensidad que emociona, que hace sentir la búsqueda de la poeta, su tantear a ciegas. En esta poesía el lector se enfrenta a la intensidad del nombrar, a la revelación instantánea que calcina⁵⁴ la realidad perseguida. *La Bucanera de Pernambuco o Gilda la Polígrafa, 1970-1971*, incluye textos que evidencian este naufragio del lenguaje y que remiten a otros tantos experimentos surrealistas de la época⁵⁵:

Con manubrio de cinabrio dibujó la Cimabue a la ciclista de Mermerodes;

-merma el jabón- dijo el libertinaje en tinajas de Guanajuato. Culomancia de damajuanita atiborrada de congrio, de ceros, de madrecedas, sin ambajes, por verde ensalmo de verdiparador cabe el broquel bró-bró.

-¿Quién brobrobra en la noche?- dijo sin brío ni brea pero con doble oblea, Galatea (subiendo con la tea de su tía Lea).

Para desatigrar a su tigresa;

para piramedar sus medos, y que se desdieden sus miedos;

para desapenar a la enana entre pinos- suspira Piria, supina Pina faló la falúa en la falleba;

(...) -supong quel tsac tlamet laloc; rnás jus pong pen por yá jus ¡yajuslaloc!, ¡alborozay!⁵⁶

En cualquier caso, y partiendo del vínculo existente entre arte surrealista y poesía pizarniana, se entiende que los mecanismos de

conciencia del poeta es la de la misma sustancia poética, fijada en el poema. (La única forma de resurrección posible, parece decirnos Lezama Lima, es la vivencia en la imagen).

⁵⁴ Flores, Miguel Ángel: *ALEJANDRA PIZARNIK, BREVE ANTOLOGÍA*, México, Universidad Nacional de México, recoge las palabras que Octavio Paz escribiera en su prólogo a *Árbol de Diana*: "Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik, cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira".

⁵⁵ Ver por ejemplo el capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar, Op. cit., pág. 305: "(...)Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasma en una sobrehumítica agopausa, ¡Evohé! ¡Evohé! (...)". La admiración que Alejandra Pizarnik siente por el trabajo de Julio Cortázar es una constante en su vida, sentimiento que se expresa a través de sus diarios y textos.

⁵⁶ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *LA BUCAMERA DE PERNAMBUCO O GILDA LA POLÍGRAFA*, "La zozobradora", pág. 312.

creación que la poeta maneja están próximos a los que un enfermo psicótico puede llevar a cabo; esto es, durante los períodos de creación en los que Alejandra sí pone en práctica recursos formales y de creación surrealistas, como son el rechazo a la elaboración lógica del verso, el antirrealismo o la liberación del automatismo inconsciente, puede llegar a confundirse su estado artístico con el estado de la locura. Esta conexión es más palpable durante el último período de su vida, sobre todo a partir de su obra *El infierno musical*. Alejandra Pizarnik, que se padece desfijada, acude a lo simbólico para aspirar a su fijeza, a la reunión de sus fragmentos: "(...) y yo quiero escribir una obra extensa en vez de fragmentos"⁵⁷; "Mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos"⁵⁸. Asustada, y en su intento de no perecer ante ellos, los emblematiza.

Sólo a través del estudio de ciertos emblemas, entendidos como auténticas metáforas autobiográficas, se hace posible desvelar la esencialidad de la problemática pizarkniana; su particular residencia en ese lugar privilegiado donde cohabita la autora con esos "cuerpos poéticos" que son la intuición de la otra orilla perseguida, del absoluto. Una primera aproximación a sus imágenes poéticas nos enseña que éstas poseen una lógica propia y una verdad estética que sólo vale dentro del universo poético en que se integran⁵⁹. De este modo, la poeta, que crea realidades dueñas de "su" verdad, construye con sus emblemas la realidad verdadera de su propia existencia⁶⁰:

⁵⁷ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1992, Buenos Aires, 1966, 22 de mayo, pág. 279.

⁵⁸ Ibidem, Buenos Aires, 1966, 24 de mayo, pág. 279.

⁵⁹ Paz, Octavio: Op. cit., "El poema", "La imagen", pág. 109: "La ambigüedad de la imagen no es distinta de la realidad, tal como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido. Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase el lenguaje y si el lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabras a su naturaleza primera -es decir, a su pluralidad de significados- no es sino el primer acto de la operación poética. Aún no hemos asido del todo el sentido de la imagen poética".

⁶⁰ Parece interesante comentar que Baudelaire, autor ampliamente leído por Alejandra Pizarnik, superó los planteamientos románticos al acudir a la fuerza evocadora de las palabras y otorgarle a éstas el poder de las imágenes. Ana Balakian en su estudio sobre el movimiento simbolista, Op. cit., explica este proceso. En la página 67 de su trabajo se puede leer: "...consiste en utilizar las palabras como si consistieran en verdaderos objetos a través de las múltiples sensaciones que evocan, igual que en

*para reconocer en la sed mi emblema para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor
he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente.⁶¹*

los objetos están implícitas diversas imágenes según los ojos y el recuerdo de quien los percibe".

⁶¹ Pizarnik, Alejandra: Op. cit., 1994, *Los trabajos y las noches*, "Los trabajos y las noches", pág. 99.