

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

UN ESTUDIO PSICOANALÍTICO SOBRE LA PRODUCCIÓN
LITERARIA DE ALEJANDRA PIZARNIK

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA

P R E S E N T A:
CLAUDIA ANGÉLICA SERRA BARRAGÁN

DIRECTORA DE TESIS: DRA. PATRICIA CORRES AYALA

COMITÉ DE TESIS: DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN SÁNCHEZ
DRA. MARTHA LILIA MANCILLA VILLA
DR. JORGE CAPPÓN GOTLIB
DR. JOSÉ CUELI GARCÍA

MÉXICO, D. F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

<i>Resumen</i>	
<i>Introducción</i>	1
Capítulo 1	
La poesía, el poeta y el sujeto	20
Capítulo 2	
Una semblanza biográfica	29
Capítulo 3	
Una matriz poética	47
Capítulo 4	
Textos en prosa de Pizarnik	62
<i>Conclusiones</i>	70
<i>Limitaciones y sugerencias</i>	74
<i>Glosario</i>	76
<i>Bibliografía</i>	79
<i>Anexos</i>	82

Resumen

La pregunta que constituyó el eje del estudio fue la siguiente: ¿cuál es el lugar del sujeto del inconsciente en la producción literaria de Alejandra Pizarnik?

La presente tesis tuvo como objetivo efectuar un análisis de las variables implicadas en la creación literaria de Alejandra Pizarnik, delimitando su entendimiento a un marco teórico psicoanalítico.

La investigación cualitativa documental fue el procedimiento utilizado.

En primer lugar se revisó cómo el discurso literario, específicamente el poético, deja surgir al sujeto del inconsciente. Posteriormente, se despliega una semblanza biográfica de la escritora; para después, analizar los temas que con mayor frecuencia aparecen en su obra. Se toman en cuenta también, algunos textos en prosa de dicha autora, para evidenciar las dos dimensiones escriturales fundamentales de lo inconsciente: la sexualidad y la muerte.

Al finalizar el estudio, se encontró que la producción literaria de Alejandra Pizarnik se caracterizó por evidenciar la hiancia y los límites que conforman al sujeto y al lenguaje.

Introducción

1. Justificación

La investigación efectuada se justifica por el incalculable valor que para la práctica clínica de los psicólogos denotan las propuestas y hallazgos psicoanalíticos, tanto para la reflexión teórica como para el abordaje psicoterapéutico del paciente.

Una gama diversa del accionar humano nos brinda conocimiento acerca del mismo; desde el psicoanálisis, las formaciones del inconsciente son aquellas que nos permiten acceder de manera contundente a este entendimiento, a saber: los síntomas, los sueños, los chistes y las operaciones fallidas. Tenemos también aquellos actos que se inscriben en el terreno de lo científico o artístico que implican un mecanismo conceptualizado por Freud como sublimación. Retomamos en este trabajo una actividad de este tipo, circunscribiéndonos al campo de la literatura. El presente estudio toma como ilustración la producción poética y prosística de Alejandra Pizarnik, para mostrar cómo se compromete el sujeto del inconsciente en el proceso de creación literaria.

Diversos literatos nos evidencian esta situación, se escoge la producción de una de las escritoras contemporáneas latinoamericanas más importantes para el ámbito literario - Alejandra Pizarnik- porque en todo momento muestra claramente cómo se entrelazan vida y obra. Su obra nos permite elucidar los procesos psíquicos que están en la base de su creación. Al introducirse en los laberintos del lenguaje, con la reflexión que hace de su propia escritura, esta autora, nos permite ubicar el lugar y la forma en la que el sujeto está jugado en la creación literaria.

Su quehacer, más poético que narrativo, nos evidencia que el lenguaje se presenta como una estructura incompleta donde no todo puede ser dicho, y lo más importante, cómo los límites de este lenguaje circundan, de igual manera, los límites del sujeto.

Un espacio escritural por excelencia, que detenta una experiencia contundente en subjetivación, en tanto involucra revelación, mediación u ocultamiento de un sujeto, - características análogas al funcionamiento de lo inconsciente- es la escritura literaria, tanto en su estilo poético como para el narrativo.

Dentro de tal ámbito ¿cómo está jugado el sujeto en el acto de la escritura? Más aún cuando el escribir se convierte en una imperiosa e impostergable tarea que compromete su vida, como ocurrió con Alejandra Pizarnik.

Intentamos ensayar en esta tesis algunas respuestas a dicha pregunta, no sin adelantar que, aunque guiadas y soportadas por un marco teórico sólido y sistematizado como lo es el psicoanalítico, las conclusiones a las que se arriba en este trabajo, son una propuesta más para entender dicho cuestionamiento. Construimos un propio texto a partir del tejido significativo ofertado por la producción literaria de Pizarnik, circunscribiendo lo que el psicoanálisis puede decir de ella.

El estudio a cerca del escritor y su obra, ha sido abordado en diversos momentos desde la perspectiva psicoanalítica. Algunos de ellos son principalmente reflexiones teóricas, otras son aplicaciones de éstas para el análisis e interpretación de algunas obras literarias; encontramos también aquellas que unen reflexión teórica con análisis e interpretación de poesía o narrativa. Citaremos algunos de los más relevantes:

El que inicia esta serie de estudios es el artículo de Freud *El creador literario y el fantaseo* (1908). En este texto relaciona la estructura y función de la fantasía con el quehacer literario. Sostiene que la obra de un escritor manifiesta los deseos insatisfechos de su realidad psíquica; es decir, aquellos deseos que han sido reprimidos hallan una salida a través de las historias o poemas que escribe, resolviendo así una conflictiva psíquica. Existen otros artículos donde de manera indirecta se refiere al tema, *Los dos principios del acaecer psíquico* (1911) y *El interés por el psicoanálisis* (1913). En ambos textos confirma el presupuesto anterior.

Retomando las enseñanzas de Freud, Marie Bonaparte retoma algunos relatos de Edgar Allan Poe para hacer algunas consideraciones a cerca del psiquismo del autor (1935).

Algunos años después, influenciados por los postulados teóricos de la escuela kleiniana, Pichón Rivière (1946) y Heinz Kohut (1948), estudian a otros escritores. El primero, desarrolla un libro completo a cerca del texto de Lautrémont *Los cantos de Maldoror* y otro texto que contiene reflexiones teóricas en relación al proceso creador; mientras que el segundo, intenta dilucidar los elementos psíquicos que se juegan en la producción artística de Thomas Mann.

Por otro lado, desde Francia, sobresalen los estudios de Lacan, principalmente en su Seminario 7 sobre *La ética del psicoanálisis* (1959-60), donde ofrece una propuesta para repensar el proceso de la sublimación, basándose en el texto de Heidegger a cerca de *La cosa*. Y posteriormente en su Seminario 23 *El Síntoma* (1979) que, a través de demostrar

que la escritura en Joyce era una forma de eludir la psicosis, Lacan incluía en su teoría un elemento más –el *sinthome*- que podía sostener a un sujeto, además de los registros real, simbólico e imaginario.

Algunos años después, el psicoanalista francés Dider Anzeui (1981) dedica una buena parte de su obra al estudio del proceso creativo, iniciando por el de Freud mismo. Pasa por el derrotero psicoanalítico textos de Henry James –para resaltar el papel de lo que ubicaba como la primera fase de la creación literaria-, Robbe-Grillet –para delimitar el discurso obsesivo de sus novelas- y Jorge Luis Borges –para ilustrar el papel del cuerpo en algunos de sus cuentos-.

Dentro de los estudios psicoanalíticos actuales que ponen bajo la lupa la relación entre el escritor y su escrito, se encuentra el que realiza el psicoanalista Alejandro Montes de Oca, internándose en la subjetividad creadora de Franz Kafka (2001). Entre los diarios, las cartas del escritor y sus obras principales, Montes de Oca, ofrece un texto en el que muestra la relación que se establece entre sujeto, escritura y creación.

Ahora bien, si nos avocamos a la búsqueda de estudios recientes sobre el tema en cuestión, dentro del ámbito académico de la psicología, encontraremos un escaso tratamiento del mismo. Se hallan sólo un par de importantes trabajos orientados uno, a definir la trayectoria escritural de Antonin Artaud (2002) y el otro, a analizar la dimensión incestuosa en la vida de Anaïs Nin (2003). Ambos estudios son desarrollados a partir de una óptica psicoanalítica. Estos trabajos van abriendo espacios para repensar y replantear lo que el campo literario oferta en enseñanza a la psicología, en el sentido de que la literatura nos brinda una alternativa más para obtener conocimiento a cerca de los individuos, no solo en relación a las historias que produzcan los autores sino también en función del estudio que un psicólogo puede hacer del funcionamiento psíquico de ese autor en su proceso vital y creativo.

La presente investigación retoma el interés por estudiar, desarrollar, y proponer formas de entendimiento acerca de una actividad considerada como una manifestación importante de la cultura, al tiempo que también se elige a una autora contemporánea que empieza a figurar ya como un personaje esencial para la vida literaria latinoamericana.

Esta autora ha merecido una serie de estudios desde el campo literario, que se han publicado en diversos artículos. Mencionaremos algunos de ellos: *La hija del insomnio* de Enrique Molina (1976), *Alejandra revisited* de Gabriela De Cicco (1996), *Alejandra*

Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema (2000). Mención aparte detenta el artículo, de los pocos que se han escrito desde el psicoanálisis a cerca de la autora: *Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio*, de Carlo D. Perez (2003).

La tesis que se desarrolla representa entonces un novedoso estudio, desde la óptica psicoanalítica, acerca de la producción literaria de la autora.

De esta forma, se trata de enriquecer el andamiaje teórico de la psicología, en especial de aquella parte de la psicología que encuentra en el psicoanálisis una fuente que orienta y nutre gran parte de su ejercicio profesional. Mientras esto se realiza, seguimos también exportando un conocimiento que muy seguramente puede ser de utilidad –como varios críticos literarios lo han sostenido- en otro campo del saber; de manera tal que se fomenta el intercambio de conocimientos que no puede sino repercutir en el enriquecimiento de ambas disciplinas.

2. Marco teórico

La teoría psicoanalítica es retomada como un recurso más para estudiar el pasaje escritural de Alejandra Pizarnik. Específicamente seguimos una lectura freudiano lacaniana para el discernimiento de nuestro tema. Se contemplan los postulados de Freud, por conformar el fundamento para el entendimiento de los procesos anímicos inconscientes y, las propuestas lacanianas, por incorporar de manera contundente la dimensión del lenguaje en la comprensión de la estructuración y funcionamiento de esa *otra escena* develada por Freud; estas últimas aportaciones resultan de vital importancia para adentrarnos en un estudio que tiene como eje un proceso inscrito plenamente en los linderos del lenguaje: la escritura.

A más de cien años de su nacimiento, encontramos en el psicoanálisis una disciplina consistente y sistematizada, que da soporte al quehacer clínico de la psicología, tanto en su labor psicoterapéutica como en el entendimiento de las diversas patologías que devela. Sin embargo, no es ésta su única virtud, el carácter quizá más relevante de esta disciplina es el haber construido un sistema alternativo que permitiese explicar una matriz extensa del accionar humano.

Sigmund Freud, a partir de un hecho clínico, interpeló la posición del sujeto tal y como era visualizado y entendido hasta entonces.

Preocupado por la génesis y la cura de las enfermedades mentales, abandonó el escrutinio biológico del sistema nervioso y apostó por estudiar la psique, no permitiendo, en primer lugar, que se confundiera a ésta con la noción de conciencia. Aguzando una escucha inteligente, logró discernir que en sus pacientes se exteriorizaba, a través de los síntomas, una realidad de la que poco o nada sabían; de ese no saber de la razón, de la exclusión del espacio de la conciencia, da nombre a lo que se constituiría como el objeto de estudio de ésta nueva disciplina: el inconsciente.

Prontamente, bajo una implementación metodológica adecuada pudo observar los efectos de este inconsciente no sólo en los síntomas, sino en otras formas del acontecer humano, esto es, en los sueños, en las equivocaciones, en los chistes e incluso en las actividades de mayor respeto para la sociedad como las producciones artísticas.

Lo original de la propuesta freudiana fue el advertir en el inconsciente lo más específico del hombre. Ya no podía ser entendido únicamente como un ser de razón o como un organismo que se adapta, tampoco podría ser localizable en un 'yo' –significante en el que había encontrado su identidad-. Al quedar descentrado su 'yo', racional y conciente, como unidad y núcleo de su ser, se posibilitaba la emergencia del sujeto del inconsciente, esto es, la exteriorización material de lo apenas representable desconocido, porque del inconsciente sólo sabemos a través de sus efectos, de sus formaciones.

Mediante un análisis continuo de sus hallazgos clínicos, Freud llegó a conceder a las diferentes manifestaciones del inconsciente un particular ordenamiento lógico así como un basamento estructural de lenguaje. En otras palabras, la lógica reguladora del funcionamiento inconsciente resulta análoga a la estructuración de un lenguaje, más específicamente a un sistema de escritura. No está de más recordar cómo desde un primer momento Freud consideró al sueño y al síntoma como un mensaje cifrado.

Retomando estos postulados freudianos, a mediados del siglo XX, el psicoanalista francés Jacques Lacan, empieza a desarrollar una obra que incorporaría los avances de diversas ciencias del momento, entre ellas, la lingüística. Este hecho, tiene como efecto el enriquecimiento del discurso psicoanalítico, en la dimensión teórica y clínica.

Recuperamos en este trabajo, uno de los principios básicos de la teoría lacaniana: 'el inconsciente está estructurado como un lenguaje'. La materialidad del inconsciente no es otra que la del lenguaje. Esto es, el inconsciente tiene una estructura en la cual operan

las palabras, en sus términos, los significantes. La forma en que estos significantes operan, va desplegando un discurso, va delineando una escritura. Es en este sentido que hablaremos de una escritura del inconsciente; es decir, las formaciones del inconsciente – sueños, chistes, lapsus, olvidos, síntomas- tendrán un ordenamiento escritural.

El lenguaje y la escritura se despliegan dentro de una dimensión simbólica que se convertirá en un espacio inevitable para la constitución de todo sujeto. Es en esta dimensión donde buscará representarse en el mundo, con una historia vivida y por vivir, siempre filtrada por el ámbito de la alteridad, por el Otro, lo inconsciente para el psicoanálisis. Ahora bien, esta *otra escena*, si bien resguarda y produce un saber constitutivo ignorado por el 'yo', también está atravesada por un núcleo de ausencia y falta, del silencio de la pulsión de muerte que se sustrae a lo simbolizable. Lo Real, en términos lacanianos. En relación a estas dimensiones simbólica y real, se añade la dimensión imaginaria, la cual funciona en el orden de lo especular, de las identificaciones, de la alienación y, sobretodo, de lo totalizante. Es aquí donde el sujeto se vive como un yo con ideas claras y transparentes guiadas por la razón

Con estos espejismos y litorales, la escritura que despliega el inconsciente, se convierte en el espacio para la inscripción de un sujeto a la cultura, donde su autoafirmación estará siempre en juego.

En estos términos y bajo estos avatares un sujeto será un sujeto del inconsciente, siempre en sujeción al campo del Otro.

La escritura en psicoanálisis –a través de la escritura del inconsciente- da sustento a lo que un sujeto es y realiza en el mundo, ya que figura una experiencia única e irrepetible, donde el deseo que habita en cada quien va perfilando los caminos tan particulares por los que transitará en la vida.

Analizamos los avatares de este recorrido en un sujeto que apostó por escribir su vida a través del espacio literario.

2.1 Psicoanálisis y literatura

2.1.1 Psicoanálisis

Resulta imprescindible señalar que ambos discursos han sostenido una relación estrecha desde que intersectaron sus caminos, caracterizada ésta, por préstamos mutuos e incluso por desasimilaciones enojosas.

Debemos recordar que el psicoanálisis vio en la literatura una fuente de la cual Freud se nutrió para construir su teoría -apoyado por su vasta cultura literaria-, ya sea ilustrando sus hallazgos con relatos o personajes pertenecientes a la época clásica y del romanticismo o bien, tomando la obra de éstos para brindar un poco de luz en relación al psiquismo de su autor. Basta mencionar los nombres de Edipo y Hamlet en los que se apoyó para esclarecer sus postulados teóricos; el caso de la novela de la Gradiva de Jensen para dar comprensión a los procesos oníricos o el acercamiento a la obra del escritor Dostoievski para ejemplificar los impulsos parricidas del hombre.

Pasajes diversos de obras literarias fueron retomados por Freud para ejemplificar acciones sintomáticas y operaciones fallidas, recalcando además la claridad con la que algunos creadores literarios discernían sobre la naturaleza de éstas. Afirmaba que era difícil para el psicoanalista descubrir algo que un poeta no supiera antes que él. Así mismo, recurrió a un código literario para dar título a algunos de sus trabajos: *La novela familiar del neurótico*, *Historia de una neurosis infantil: El Hombre de los lobos*, que junto con *El Hombre de las ratas* corresponden a dos de sus casos clínicos principales.

Además, Freud se acercó de manera directa al escrutinio de la literatura con su texto *El creador literario y el fantaseo* (1908) o tangencialmente con *Los dos principios del acaecer psíquico* (1911), *El interés por el psicoanálisis* (1913) y, por supuesto su obra que abrió de par en par el estudio del inconsciente *La interpretación de los sueños* (1910).

Uno de los artículos fundamentales en el que Freud intenta esclarecer el entretejido de la creación literaria es el citado anteriormente *El creador literario y el fantaseo*¹ en éste propone buscar en el niño las primeras huellas del quehacer narrativo y poético, específicamente, en la actividad lúdica. En el juego—sostiene Freud— el niño crea un mundo propio, agradable, dejar de jugar involucraría renunciar a una ganancia de placer, a lo cual generalmente no está dispuesto. Cuando la actividad lúdica va declinando, el fantaseo viene a emerger y el sueño diurno se instaura como una actividad psíquica cuya fuerza pulsional deviene de deseos insatisfechos. Será esta otra realidad psíquica la que se manifestará en toda creación literaria.

Es por ello que afirma en *Los dos principios del acaecer psíquico*² que la persona dedicada al arte se aparta de la realidad, al no decidirse a resignar la satisfacción pulsional que la realidad le exige y, a través de la fantasía, deja libres sus deseos eróticos

¹ Cfr. S. Freud, Obras completas, t. IX

² Cfr. S. Freud, Obras completas, t. XXI

y de poder. De esta manera, desde la literatura, el escritor puede llegar a vivirse como el héroe, rey o amante que desea ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación del mundo exterior.

La creación poética y narrativa, como toda expresión artística, nace así, para la mirada de Freud³, de los mismos conflictos humanos que empujarían a la neurosis a otros individuos; sólo que aquí, el destino de la pulsión no es la represión aunque su mecanismo psíquico, la sublimación –que por cierto Freud relacionó, en su artículo *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910) con la pulsión de saber, misma que tiene sus bases en las investigaciones infantiles en relación a la sexualidad- resulta comparable en su función y estructuración al juego, a la fantasía y, principalmente, al sueño; mismo que señala como el modo de expresión paradigmático de la actividad anímica inconsciente y que es comparable a un sistema de escritura ofrecida al desciframiento.

Es así que la escritura literaria, para Freud, como proceso sublimatorio permite que la pulsión –sexual en su esencia- se despliegue con mayor libertad y quede al servicio del interés social, lo cual no involucra que un escritor este exento de síntomas, angustias o inhibiciones, o incluso que por momentos, la escritura se convierta en una actividad compulsiva.

Por otro lado, bajo el influjo de estas propuestas teóricas de Freud, otros psicoanalistas siguieron acercándose al estudio de la actividad literaria y artística en general; basta nombrar el texto de Marie Bonaparte estudiando a Edgar Allan Poe, (1935) o a Heinz Kohut escudriñando los avatares escriturales de Thomas Mann, (1948) pasando por Pichon Rivière internándose en las turbulentas producciones de Lautrémont (1946).

Pichon-Rivière⁴, sigue las huellas de la teoría kleiniana, ubicando en la reparación y el establecimiento de un objeto integrado, la base de todo impulso creador. Para este psicoanalista, la producción de una obra implica en gran medida una energía destructiva sublimada. La pulsión de muerte es la fuente de la creación.

Lacan, en su seminario 7 sobre *La ética del psicoanálisis* (1959-60), vuelve a vincular creación y muerte, no sólo por el hecho de que la obra perdure más allá de la existencia de su autor, sino, principalmente, por la propuesta teórica que realiza acerca de la sublimación, ésta la definía como un proceso en el cual se “eleva a un objeto a la dignidad de la Cosa”; en otras palabras, el objeto creado –la pintura, la escultura, el

³ Cfr. S. Freud, “El interés por el psicoanálisis”, en Obras completas, t. XIII

⁴ Enrique Pichón-Rivière, El proceso creador, p. 84

poema, el cuento, la partitura- tiene la cualidad de delimitar y presentificar lo que está afuera de lo simbólico, esto es, la muerte misma. El acercamiento y revelación de este vacío diferencia a la sublimación de la represión, ya que esta última, obtura y niega, y por lo tanto produce una formación sintomática.

Es así que quien crea, sostenía Lacan, va delineando con su obra el espacio del vacío, tal como un alfarero daría forma a un jarrón, siendo lo trascendente no las paredes que contienen sino el vacío que va formando. Las palabras constituyen así la herramienta esencial con la que el escritor da forma y bordea el lugar de la nada, experiencia que no puede dejar de ser vivida con cierta angustia y sufrimiento.

Desde aquí que se visualice ya un trecho entre lo que sería únicamente un proceso en el que el principio del placer gobierne, en tanto la literatura fuese un espacio para dar rienda suelta a los deseos reprimidos, y aquél en el que la experiencia escritural implique llegar al umbral en el que se fuerzan los límites del lenguaje mismo, situación última que tiene fuertes implicaciones para el sujeto, tal como lo mostremos a lo largo del presente estudio.

Tras al propuesta lacaniana para repensar el proceso de la creación literaria y artística en general, sobresalen los estudios de otro psicoanalista francés Dider Anzeui (1981), ya que dedicó una gran parte de su obra al entendimiento del proceso creativo bajo sus diversas manifestaciones. Él realizó una propuesta interpretativa de los cuadros de Francis Bacon así como de algunos textos de Henry James, de Robbe-Grillet y de Jorge Luis Borges. Sostenía que el trabajo de creación, independientemente de su vertiente pictórica o literaria, representa la tercera forma del trabajo psíquico, similar al trabajo del sueño y al trabajo del duelo, propuesto por Freud. Sueño, duelo y creación tendrían en común constituir fases de crisis para el aparato psíquico.

Son éstos los estudios más representativos, desde la óptica psicoanalítica, que han intentado entender la actividad literaria, mediante el escrutinio de las producciones de algunos escritores.

2.1.2 Literatura

Analizando los estudios realizados por psicoanalistas en el espacio artístico, y literario en particular, podemos afirmar que resulta hasta cierto punto imposible pensar el surgimiento y el desarrollo del psicoanálisis, sin el profuso discernimiento que revela ésta actividad.

La literatura, en su volátil deslizamiento conceptual, más allá de algunas definiciones ensayadas que no aciertan en encontrarle alguna esencia o naturaleza y se resignan por ceñirse a lo que los árbitros de la cultura reconocen le pertenece; diremos que como una forma de escritura, da cuenta de una experiencia única y excepcional pero a la vez extensiva a todos los hombres pues alude a las formas más diversas en las que el ser humano pudiese vivenciarse.

La creación literaria es un hecho de escritura que da cuenta de una realidad, que produce –aún cuando ésta no sea su función, ni su principal preocupación- un texto del orden de la verdad. En palabras de Octavio Paz (1967): “el poeta y el novelista descifran el habla colectiva y descubren la verdad escondida de aquello que decimos y de aquello que callamos”⁵.

Es así que el escritor –como todo artista- va en invariables ocasiones un paso más adelante que el psicólogo o el psicoanalista, en cuanto a la develación de ciertos atributos de la condición humana, cuestión que este último no puede ignorar.

Se conoce que ante las incursiones realizadas por psicoanalistas dentro de los dominios de la literatura, algunos escritores, tanto creadores como críticos literarios, mostraron desconfianza y rechazo ante una mirada, para ellos, por demás reductora; queja que en muchos de los casos encuentra justificación al encontrar, después de pasar por el lente psicoanalítico alguna obra, desdeñables jirones sintomáticos de lo que fue un logrado y bello poema, dejando además al desnudo la inestabilidad emocional de algún respetado y admirado artista que jamás decidió psicoanalizarse.

El psicoanálisis no puede ser visto únicamente como una terapéutica, ni ser reducido al entendimiento de la psicopatología; la dimensión clínica, si bien fue una instancia fundamental pues desde ahí surgió, no abarca la potencialidad de esta ciencia sui generis; el psicoanálisis es y propone una interpretación de la realidad humana en su conjunto. Es probablemente desde ahí que otro grupo de personas relacionadas al arte y la cultura recibieron con mayor agrado las propuestas psicoanalíticas, para conocer desde otro ángulo la condición humana y aplicarla en la construcción de su obra –por ejemplo la corriente surrealista que retomó del psicoanálisis la idea del inconsciente como organizador de la vida psíquica y empezó a utilizar lo que denominaron como escritura

⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.148

automática para su producción literaria y pictórica–, o bien, retomando ciertos elementos de la teoría freudiana para analizar una obra literaria.

Es precisamente en el campo del análisis y la crítica literaria, cuando hacia 1948, Charles Mauron plantea una metodología específica para hacer crítica literaria apoyada del psicoanálisis, a este método lo denominó Psicocrítica cuyo fin era acrecentar la comprensión de las obras literarias así como de su génesis. Este teórico partía de la premisa de que un autor posee ciertos elementos obsesivos que de manera inconsciente se manifiestan en su obra de manera constante, en forma de redes de asociación o grupos de imágenes, que en su repetición podrían aparecer metamorfoseados pero que desembocarían invariablemente, tras su agrupamiento y ordenamiento, en la presentificación de un mito personal. Este último ocuparía el lugar del fantasma del escritor, el cual quedaría plasmado en su obra, permitiendo así una exégesis alterna que contemplaría entonces tres variables: la personalidad del creador, el entorno sociocultural y el lenguaje utilizado.

Mauron insistía en que no se trataba de hacer un psicoanálisis del autor sino de la obra pues suponía que la técnica de las superposiciones reemplazaría a las asociaciones libres; además su método, decía, no pretendía más que enriquecer la crítica clásica, nunca reemplazarla.

Esta psicocrítica, si bien ha tenido una desigual acogida por parte de los críticos literarios, dados los excesos interpretativos que han llevado y reducido el análisis literario a un espejismo diagnóstico del autor, muestra lo valioso que puede resultar para el campo de la literatura el discurso psicoanalítico como herramienta para mirar desde un lente diferente la producción escritural de un poeta o novelista.

Con esta mutua inserción, del ámbito psicoanalítico al literario y viceversa, aquello que se logra divisar es el límite y los bordes de cada escritura, en palabras del autor Raymundo Mier, “el texto literario revela la extinción misma de la mirada psicoanalítica, mientras que la literatura mira en el texto psicoanalítico su propia imagen conformada como un vacío”⁶. La intersección de ambos discursos, entendido como un hueco, otorga la posibilidad del intercambio sin privilegios de éstos, y en lo particular, la senda por la cuál transita el trabajo que aquí se desarrolla.

⁶ Raymundo Mier, “La literatura en la escritura freudiana: la dualidad como mirada”, en *Literatura y Psique*, p. 42

2.2 La literatura de Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik forma parte de una generación heredera y seguidora de movimientos sociopolíticos de vital importancia, como la revolución cubana de 1959, que permeó con su espíritu insurrecto el accionar de muchos jóvenes sudamericanos. Algunos de ellos proclamaron su compromiso social a través de manifestaciones culturales diversas dentro de las cuales las revistas literarias asomaron como espacio fundamental para la expresión de escritores en ciernes. Revistas como *Eco Contemporáneo*, *El Grillo de Papel*, *Hoy en la Cultura*, *Testigo* o *Poesía =Poesía*, dan testimonio del prolífico interés cultural de ese momento.

Aún cuando no todas las revistas daban cabida o privilegiaban la postura política del escritor, ni tampoco eran únicamente jóvenes los publicados, sí nos muestran todas ellas, la voz de una generación preocupada por la creación desde lo estético hasta lo ideológico. Este conjunto de escritores, aunque nutridos por el formalismo generacional que les precedió, advinieron al mundo que les rodeaba rompiendo, rebelándose contra esas estructuras establecidas, desde el plano de la lucha social directa o desde el plano lingüístico. Es justamente de estas filas –aún cuando es ya muy conocida su poca ingerencia en problemáticas sociales- de donde Pizarnik despunta para colocarse en un lugar privilegiado dentro de la poesía iberoamericana.

El rigor, la delicadeza y la violenta exactitud de su poesía; su personalidad unida de manera tan íntima a su producción literaria, han ubicado a Alejandra Pizarnik en un lugar excepcional dentro de la legión poética femenina de Argentina, al lado de escritoras como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral o Victoria Ocampo.

El quehacer literario de Pizarnik da cuenta de una escritura en la que la experiencia del silencio va marcando sus huellas. Mostrar su rastro, su implacable y constante interjuego, forma parte de la tarea de aquellos poetas empeñados en inventar nuevas lenguas para intentar abrirse al mundo; aunque para nuestra autora constituyó una vivencia que la llevó al límite del lenguaje y de la vida misma.

Muy influenciada por la tradición romántica y surrealista, Pizarnik se lanza sin ambages a explorar el laberíntico terreno del lenguaje a través de su escritura literaria. Se permitió acceder y abandonarse en este espacio de una manera tan contundente como pocas poetas lo hicieron, dejando que su voz puliera la belleza de las palabras hasta los límites de la crueldad, la obscenidad y la ininteligibilidad. De ahí que algunos estudiosos

de su obra, intenten situarla dentro de la corriente surrealista o mística, resaltando los contenidos visionarios y paroxísticos de muchos de sus poemas.

Lo cierto es que, contra cualquier intento por reducir y desvitalizar su obra en aras de una ubicación rígida y por demás inservible, la cualidad y destino de sus escritos escapan a estas pretensiones. En su calculado y desbordado forcejeo con las palabras, sus poemas se hacen poco atrapables dentro de una matriz clasificatoria.

Sus textos, si bien denotan una búsqueda próxima a lo sagrado, que linda con los espacios de lo onírico, lo caótico y lo insensato; tampoco olvidan el cuidado extremo que demanda toda forma poética.

La producción literaria de Alejandra Pizarnik no está dirigida a rendir culto a ninguna corriente, o al menos no ha sido el interés de este trabajo el demarcarlo; lo que en cambio resaltamos es que, su escritura tiene que ver con una forma muy específica, única e insustituible, de posicionarse en el espacio vital.

Si se hace referencia a la obra literaria de Alejandra Pizarnik, lo hacemos entendiendo la literatura como Roland Barthes (1977) la define 'no como un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o enseñanza, sino la grafía completa de marcas de una práctica, la práctica de escribir'⁷. A esta conceptualización de literatura, el teórico, le agrega la cualidad de evidenciar fuerzas de libertad que dependen exclusivamente del trabajo de desplazamiento que se ejerce sobre la lengua hasta llegar incluso a un lenguaje-límite que constituiría el grado cero de escritura.

Alejandra Pizarnik fue una poeta que se sumergió en las profundas aguas del lenguaje para encontrar esa escafandra vital que le permitiera nombrar la esencia del lenguaje mismo, decía 'cuando algo tiene un nombre, parece; menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible'⁸. Fue su pretensión escribir eso indecible, experiencia que no dejó de ser límite pues bordeaba lo imposible.

Esta tarea subversiva, transgresiva, tensó hasta un punto máximo la delgada cuerda en la que Pizarnik detentaba su identidad, pues hallar esas palabras que no le devolvieran falla o ambigüedad alguna equivalía a encontrar aquellas palabras que le permitieran nombrar su ser, en otras palabras, apresar lo evanescente y contradictorio del inconsciente.

⁷ Roland Barthes, "Lección inaugural", en *El placer del texto*, p. 123.

⁸ Ana Becciu (comp.). "Algunas claves de Alejandra Pizarnik", en *Prosa Completa*, p. 313.

Pizarnik se encontró a lo largo de su producción literaria, en una persecución continua por La palabra, como objeto original y consecuentemente perdido; el juego poco inocente con las palabras le llevaron a casi exceder los límites formales del escenario lingüístico y, en consecuencia de su entidad como sujeto.

La escritura poética y narrativa de esta autora pone en crisis, en todo momento, su relación con el lenguaje, no hace de su experiencia escritural una práctica confortable; al contrario, la lanza a la aporía de concebir un texto insostenible; trayendo a Barthes, podríamos enfocar su trayectoria escritural, principalmente sus últimos publicaciones en vida y las póstumas, como textos de goce, en oposición al texto de placer –respetuoso siempre de la formalidad del lenguaje y por tanto de la consistencia del yo del autor-.

Por medio de la poesía Pizarnik se lanzó al núcleo de su existencia, misma que –nos mostró- estaba hecha de lenguaje, que es también sin sentido.

Pizarnik se convierte en un personaje que haría de la poesía su patria, su lugar de origen, intentando liarse a él a través de la palabra y la letra con la que terminará por fundirse.

Para Pizarnik escribir era resultado de un imperativo pues implicaba un constituirse, un guarecerse y un reconocerse en las palabras; en nombre de la poesía se debatía entre su salvación y su muerte, salvación de un algo que, tal como el viento constante de sus poemas, amenazaba con destruirla. Con su poesía, construye un espacio imaginario donde lo más trascendente se va jugando: la demarcación de su propia constitución subjetiva. Resulta evidente como Pizarnik se vuelca con su poesía al mundo interior, su producción poética poco alude a los referentes externos, sus construcciones poco piden prestado a los paisajes sensoriales, en cambio pareciera dar seguimiento a aquella escritura que practicaba en sus diarios, más presta a la reflexión de su mundo interno que a la descripción topográfica.

En una entrevista que se le realizó y fue publicada en el año de 1972, explicaba “escribo para que no suceda lo que temo, para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo. Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”⁹. Así es que Pizarnik con su poesía va mostrando los lugares de las pérdidas. Ahí donde la completud se quiebra, a

⁹ Ana Becciu, *op.cit.*, p. 312.

nivel teórico o subjetivo, es desde donde escribe, lo que destaca y su lugar de arribo. La diferencia, el origen no encontrado serán los ejes que circundan la escritura de Pizarnik, mismos por cierto, que definen el texto de lo inconsciente.

A lo largo de la presente investigación mostramos cómo los fue trazando.

2.3 El psicoanálisis como un acercamiento a la escritura literaria de Pizarnik

Se comentó con antelación el sentido con el que el semiólogo Roland Barthes (1977) entendía la literatura ubicando una de sus cualidades principales en su fuerza libertadora del lenguaje, apuntaba también una segunda fuerza que es la de representación; señalaba: "la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real"¹⁰. Sentenciaba así que la literatura sólo tenía a lo real como objeto de deseo, además de creer sensato este deseo de lo imposible. Es éste concepto el que precisamente marca un punto de intersección entre la literatura y el psicoanálisis, tal como lo expondremos en los siguientes párrafos.

El psicoanálisis intenta escuchar aquello que calla un sujeto, incluso, a pesar de sí mismo; en otras palabras, el discurso psicoanalítico opta por la lectura de aquello que lo inconsciente hace texto. Ese silencio, ese hueco es aquello que –tal como lo han sostenido innumerables conocedores del tema– trata de escribir el poeta. Serge André (1999) expone que la tarea más importante de la escritura es dar cuerpo al "nada decir" a ese agujero del lenguaje¹¹.

El psicoanálisis, más específicamente, las formaciones del inconsciente que el psicoanálisis ha sido capaz de evidenciar, comparten con la poesía formas similares de estructuración, tomando en cuenta que en el terreno donde se despliegan es el del lenguaje que hace texto y por tanto es escritura.

Freud encontró desde sus estudios sobre la histeria huellas mnémicas de representaciones reprimidas que asomaron por conversión en el cuerpo de las histéricas. Descifró y leyó el texto de sus pacientes en los síntomas, en sus sueños. En estos textos afloraba invariablemente un sujeto, no como yo, sino como algo ajeno que al mostrarse se emparentaba con la sexualidad y, fundamentalmente, con la muerte. Es en la dimensión de lo escrito que se traslucen sus mecanismos conformadores: la condensación y el

¹⁰ R. Barthes, *op.cit.*, p. 127.

¹¹ Cfr. "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina", en *Flac*, pp. 188-192.

desplazamiento, mismos que serán los responsables de producir, en el discurso cotidiano, discontinuidad, falla, sorpresa y, sobretodo, verdad. El proceso primario, como modo de funcionamiento del aparato psíquico, dará expresión al deseo de un sujeto, sin que el yo se entere de lo enunciado.

Análogamente, en los textos poéticos, asoman la metáfora y la metonimia, como soportes básicos en la estructuración del poema mismo, que en su belleza revela algo de ominosa verdad. Dimensión ésta que queda jugada en la escritura poética como en la escritura del inconsciente.

La creación poética –como escritura literaria- es una experiencia que involucra a su autor, pero que lo trasciende al instante en que apunta, precisamente, a eso que él mismo desconoce.

El acto creador, en tanto tal opera sobre un orden preestablecido, produce un desarreglo, introduce un desorden, dice Pichon Rivière que el artista, tanto el plástico como el poeta, es ser en anticipación portavoz de todo lo subyacente no emergido¹², diremos que el artista trabaja con aquello reprimido extensivo al vivenciar de todo sujeto – incluyéndolo a él-.

La creación poética, nos recuerda Octavio Paz¹³, ha enfrentado una resistencia constante desde los tiempos lúcidos de la Grecia antigua, Esquilo acusado como oscuro, Eurípides odiado por su falta de claridad, Garcilaso nombrado como descastado; luego los románticos observados como herméticos y decadentes. Por ello, hablando del poeta, diremos que está en constante trasgresión en tanto rompe con cierta tranquilidad que da la ignorancia y el consenso; sin embargo, el impacto estético, así como la risa en el chiste, hace posible que algo del orden de lo ominoso se muestre sin la censura que de otra manera le dejaría tras bambalinas. Aunado a esto, en la producción artística opera la reconstrucción de un mundo propio, un mundo interno que será re-escrito en una lucha entre la insistencia de la historia vuelta a contar y aquella que se desea escribir con palabras, trazos e insignias nuevas.

Analizaremos en esta tesis, cómo se va desarrollando este camino en la producción literaria de Alejandra Pizarnik, lo cual nos llevará a dilucidar, de manera tangencial, la escena escritural inconsciente de la autora.

¹² E. Pichón-Rivière, *op.cit.*, p. 25.

¹³ Cfr. el capítulo "El lenguaje", en *El arco y la lira*, p. 43.

3. Método

3.1 Objetivo:

El presente trabajo se plantea efectuar un análisis de las variables implicadas en la creación literaria de Alejandra Pizarnik, delimitando su entendimiento a un marco teórico psicoanalítico.

3.2 Planteamiento del problema:

La pregunta que constituye el eje de nuestro estudio es la siguiente: ¿cuál es el lugar del sujeto del inconsciente en la producción literaria de Alejandra Pizarnik?

Para dar respuesta a dicho cuestionamiento trabajamos correlativamente y de manera subordinada las siguientes preguntas: ¿cómo incide el inconsciente sobre el proceso de la escritura? ¿Cuáles son los puntos de intersección y alejamiento entre la escritura literaria y la escritura de lo inconsciente?

Estas preguntas constituyen las vías por las cuales transita ésta investigación. De antemano se especifica que no se intenta dar cuenta con el discurso psicoanalítico de la producción poética, pues esto supondría la errónea idea de que la escritura psicoanalítica –en tanto disciplina de lo inconsciente- es superior al discurso poético o literario, o bien, se caería en la tosca pretensión de querer explicar un poema.

Tampoco se busca interpretar el psiquismo de Alejandra Pizarnik pues esto sólo habrá sucedido en su propio proceso psicoanalítico. A lo que apunta este trabajo es a conjuntar ambos órdenes de discurso, literario y psicoanalítico, para intentar dar cuenta del lugar sujeto del inconsciente en el proceso de creación literaria de esta autora.

3.3 Procedimiento:

Se utilizó aquel del cual se sirve la investigación cualitativa documental.

Como primer punto, la búsqueda e identificación de diversas fuentes de consulta documental, básicamente bibliográfica y de publicaciones periódicas.

Se echó mano de la obra literaria de Alejandra Pizarnik; de la poesía se retomaron los poemas que sobresalen por su contenido repetitivo a lo largo de su trabajo literario, a saber: “Salvación”, “Origen”, “Canto”, “La de los ojos abiertos”, “Siempre”, “Sólo un nombre”, del libro *La Última Inocencia* (1956); “Cenizas”, “La Jaula”, “El Despertar”, “Tiempo”, “Miedo”, “Mucho más allá”, “Desde esta orilla”, de su tercer libro *Las Aventuras Perdidas* (1958); Poema 6, 14, 20 y 38 del texto *Árbol de Diana* (1959); “Silencios”, “Infancia”, “Los trabajos y las noches”, de la publicación *Los Trabajos y las Noches* (1965); “Cantora Nocturna”, “El Sueño de la Muerte” o “El Lugar de los Cuerpos Poéticos”, “Extracción de la Piedra de Locura”, “Fragmentos para Dominar el Silencio”, “Linterna Sorda”, del libro *Extracción de la Piedra de Locura* (1968); “Nombres y Figuras”, “Piedra Fundamental”, “El Deseo de la Palabra”, “Ojos primitivos”, “El Infierno Musical”, “La Palabra del Deseo”, “La Palabra que Sana”, “L’Obscurité des Eaux”, “Los Poseídos entre Lilas”, de libro *El Infierno Musical* (1971); Poemas publicados en revistas: “En Esta Noche, En Este Mundo” (1971) y de un texto póstumo intitulado *Textos de Sombra: “Sala de Psicopatología”* (1971).

De los textos en prosa de Alejandra Pizarnik se retomaron aquellos que marcaron un importante impacto en su vida como escritora, según la crítica literaria así como los que contienen temas que se repiten en su obra poética: *Humor y poesía* en un libro de Julio Cortázar (1963), *Diálogos* (1965), *La Condesa Sangrienta* (1966), *La Verdad del Bosque* (1966), *A Tiempo y No* (1968), *Los Perturbados entre Lilas* (1969), *Casa de Citas* (1971), *El Erotómano* en *Textos de Humor* (s/f), *El Hombre del Antifaz Azul* (póstumo, 1972) y *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (póstumo).

Se consideraron también para el presente estudio, la entrevista realizada a Pizarnik por Martha Isabel Moia en 1972 y por Alberto Lagunas.

Un texto base para esta investigación fue el compendio de los diarios de Pizarnik que van del año 1954 hasta el año de su muerte, 1971.

Se consultó el trabajo de una de las biógrafas principales de Pizarnik, Cristina Piña así como las biografías realizadas por César Aira y Roberto González Echeverría.

Fueron revisados además artículos que han sido escritos como efecto del legado de Pizarnik y que aparecen citados en la bibliografía presentada al final de la tesis.

Una vez registrada la información más relevante, se realizó finalmente una tarea sintético-analítica de los contenidos para la producción del texto final.

Los capítulos que integran este estudio son:

- I. El primer capítulo, que sigue a la introducción al tema, busca presentar la forma en la cual el discurso literario, específicamente el poético, deja surgir a ese sujeto del inconsciente. Esta filtración es posible, veremos, por las cualidades que rigen a la escritura literaria, en especial a la poesía, y que le hace equiparable al texto que el inconsciente produce. Se ejemplificará esta relación, con algunos fragmentos de la obra poética de Alejandra Pizarnik.
- II. Una vez planteadas las nociones teóricas precedentes, el segundo capítulo ofrece una semblanza biográfica de la autora para poder entender su entrada y posicionamiento en el mundo simbólico de la palabra. Aquí se van relacionando los momentos de creación literaria con su trayecto de vida.
- III. En el tercer capítulo nos adentramos al estudio y desciframiento de los temas que con mayor frecuencia aparecen en la obra literaria de la autora y que nos marcan las coordenadas para ubicar ese sujeto del inconsciente jugado en la literatura de la autora en cuestión.
- IV. Con el objetivo de evidenciar las dos dimensiones escriturales fundamentales de la *otra escena* develada por Freud: la sexualidad y la muerte, se examinan los textos en prosa más relevantes de Pizarnik, intentando develar como el cambio de estilo de la poesía a la prosa –en su vertiente narrativa- implicó para la autora un movimiento en su posición subjetiva que transparentó con mayor contundencia los dos ejes que marcan el devenir de un sujeto, en particular, del sujeto del inconsciente.

Se planteará al finalizar, a través de las conclusiones, lo que de específico demarcó el proceso escritural para la autora, mismo que implicó –sobre todo hacia el final de su vida- un exceso que escapó a cualquier tipo de atrapamiento simbólico, topándose así con lo que hay más allá de las palabras, esto es, la sombra y el silencio de la muerte.

Posterior a las conclusiones se ofrece un anexo con la cronología de la autora, se presenta también un glosario y, por último, la bibliografía consultada.

Capítulo I

La poesía, el poeta y el sujeto

El poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo pero también con la locura y la muerte.

Alejandra Pizarnik

En este primer capítulo, se buscará presentar la forma en la cual el discurso literario, específicamente, el género lírico, deja surgir al sujeto del inconsciente. Esta filtración se hace posible, veremos, por las características que rigen a la poesía y que le hace equiparable, hasta cierto punto, al texto que el inconsciente produce. Estas apreciaciones teóricas nos brindarán la base para, posteriormente, mostrar cómo se compromete el sujeto del inconsciente en la obra poética de Alejandra Pizarnik.

1.1 Acerca de la poesía y el poeta

La literatura puede adquirir diferentes formas de expresión, mismas que reciben el nombre de géneros literarios. Tradicionalmente se reconocen tres grandes géneros: narrativo, poético y dramático.

La poesía o género lírico se caracteriza en general por su subjetividad; es decir, porque expresa básicamente la vida afectiva de su autor. Éste se vale de diversos recursos de literariedad o figuras de lenguaje, como la metáfora, el epíteto, la hipérbole, la comparación o el oxímoron, para otorgarle un efecto estético a su escrito.

La función poética de la lengua suele escabullirse del sentido directo o por lo menos convencional de las palabras, para entrar al terreno de la connotación. Desde aquí, el autor tiene la posibilidad de jugar con los significados de los signos lingüísticos, de mostrar la doble o múltiple significación de las palabras y frases que distribuye en sus poemas.

La poesía, como cualquier otro género literario, se desarrolla por antonomasia en los linderos del lenguaje; a través de él, se da a la tarea de nombrar, de ahí que la poesía sea creación. Mediante la frase, la palabra; el mundo, en sus diversas formas, se hace asequible. La palabra poética saca a la luz, muestra lo que antes no era sino silencio

ininteligible, aunque también, por su deslizamiento continuo, en su supuesta libertad nos abre el espacio que dejan las cosas al ser nombradas.

La poesía como espacio privilegiado del lenguaje, de la palabra, de la letra, nos evidencia la relación entre la palabra y la ausencia de la cosa, su prestancia para evocar la presencia de una ausencia, la cual quebrará el sentido de todo discurso. Es por ello que la poesía está jugada en el sin sentido; se juega con las palabras, mismas que se cambian, se combinan hasta que se revela un sentido que traspasa lo cotidiano: La poesía es una trastada a la razón y a los caprichos que ésta engendra. Implica un alejamiento del lenguaje ordinario, ese que nos brinda la ilusión y seguridad de lo inmediato.

La palabra poética no remite a ese mundo común; poetizar implica acercarse a la parte nuclear del lenguaje, alcanzar el espacio donde el silencio se impone. La poesía está destinada a inventar palabras que pudiesen llenar ese vacío, sólo que éstas llegan ya sin el olor y el sabor de las cosas mismas y entonces otra palabra y otro verso y otro poema serán llamados a concurrir. La imposibilidad de nombrar lo indecible constituye el reto de la poesía.

La poesía puede pensarse como una develación en tanto regresa al autor y al lector a su condición de vida fundamental, la de contingencia y finitud; en palabras de Octavio Paz: “el poetizar realmente descubre nuestra condición original y permanente de carencia de ser, afirma la falta; nos arroja de nosotros mismos, desalojándonos y llevándonos hacia nuestras posibilidades más extremas”¹

El poeta, en tanto trabajador de la escritura, se aventura, como las palabras en el poema, por un peligroso camino de transformaciones, (se) rompe, (se) violenta un algo establecido, el afuera y el adentro, la vigilia y el sueño.

Cuando se dice que el poeta es un trabajador de la escritura, se alude al rigor, disciplina y orden que requiere la composición de un poema; lo cual no anula aquella ‘otra voz’ que dicta al poeta cada verso –algunos le llaman inspiración-. Lo importante por resaltar es que bajo estas dos dimensiones que se conjugan en la creación de un poema, éste se hace infinito en sus lecturas, contenedor de un sentido que fluye en distintas direcciones, ubicándose ahí lo precisamente poético. El poeta Paul Valéry – quien se preocupó por la reflexión a cerca del quehacer poético- da testimonio de lo que para él es

¹ O. Paz, op. Cit., p. 149

el problema de la poesía más pura: “la fuerza de doblar el verbo común para fines imprevistos sin romper las formas consagradas de sintaxis, armonía e ideas”².

Llevar a las palabras a su límite –en su facultad de nombrar- y dejarlas impresas en una hoja en blanco, indica que esas palabras no pueden sino ser parte del poeta, por lo que el poema, entonces, se convierte en una partitura necesaria e insustituible para aquél.

El poeta realiza una inmersión en su mundo propio y al sondear las profundidades, donde su vida anímica palpita en secreto, se interna también en el universo del lenguaje, hasta llegar ahí, donde el discurso enmudece y su ser pareciera, en lo infinito del instante, emerger enmascarado en el poema. Esta invención, esta creación que destituye al autor a favor de la revelación de su ser, alimenta la dimensión del deseo, aquel que pugna por hallar la palabra que restituya lo que se sigue perdiendo en cada verso, en cada palabra escrita. Y esta pérdida insistirá en repetirse porque, tal como nos lo recuerda Daniel Gerber “la palabra en primer lugar, se falta a sí misma, por la falta de la unidad que la caracteriza”³. La palabra, el significante, no puede transparentar sin falla a la cosa misma y, ésta hiancia se convierte en la desgarradura que todo hombre, un sujeto, detentará para ser reconocido como tal, haciendo de ella su condición inherente.

De esta manera el poeta será (re)lanzado a ese lugar de falta en cada producción poética, estará ocupado en generar significantes que finalmente provocarán un vacío que, como silencio, será pro-yecto, se constituirá en la causa de lo que después podrá ser dicho.

1.2 Una mirada psicoanalítica acerca del sujeto

Un poeta no sólo busca palabras, sino que las encuentra en el acto de la escritura, a veces sin quererlo, pues son ellas las que se muestran y se imponen. Es en este punto donde el autor, como poeta, abre paso al auténtico sujeto de la escritura, mientras aquél se desvanece: genuino ejercicio de la escisión que nos recuerda la máxima descartiana traducida por el pensamiento lacaniano *se es ahí donde no se piensa, donde se piensa no se es*. Asoma aquí el punto nodal del pensamiento freudiano: la división subjetiva (*Spaltung*) de todo sujeto.

² Paul Valéry, “El cementerio marino”, en *El poeta y su trabajo*, p.53.

³ Daniel Gerber, “Poesía y psicoanálisis: encuentro en el desencuentro”, en *Literatura y psique*, p. 134.

La noción de Spaltung, en la obra de Freud, indica que una parte de los contenidos psíquicos del sujeto están fuera de su alcance como consecuencia de la represión originaria, es decir, por el advenimiento del inconsciente.

Lacan marca en la Spaltung, la característica que define la subjetividad, ya que es exactamente lo que le permite al sujeto advenir. La causa del sujeto está sustentada entonces en la formación del inconsciente; el cual será definido por Lacan como el discurso del Otro, señalando así lo ajeno y extraño que forma parte del sujeto.

Se habla de una constitución del sujeto porque es ésta una condición que no es inherente al nacimiento biológico, se sitúa en cambio, a partir y dentro de un contexto simbólico –significante en palabras de Lacan-. Veamos por qué:

En primer lugar, porque el nacimiento de un individuo depende, está regulado por la ley de la prohibición del incesto, misma que es un hecho de lenguaje. Esta ley permite a los progenitores relacionarse y, en cierto momento, desear y gestar un hijo. En segundo lugar, la sobrevivencia del nuevo ser es imposible –por su prematurez biológica- sin el auxilio de otro, que le permite además tener acceso al orden de la cultura.

Tenemos así que el recién nacido se encuentra sumido en una vivencia en la que su cuerpo no es diferente del enorme cúmulo de percepciones que enfrenta; poco a poco el dolor y el placer le irán mostrando el límite entre su cuerpo y el mundo que le circunda. El bebé, entre los 6 y los 18 meses, podrá constituir su imagen corporal, a partir del momento en que percibe su propia imagen reflejada en el espejo. Este hecho lo asume jubilosamente pues esa imagen se adelanta al devolverle una imagen de integridad y coordinación que contrasta con la dependencia e incoordinación motriz que realmente vive.

El estadio del espejo, paradigma de la mirada que una madre le refleja a su hijo, resulta trascendente no sólo porque promueve la estructuración del yo del niño, al permitirle establecer sus límites corporales diferenciándolos del mundo externo; sino también porque, en la identificación con esta imagen, el pequeño se identifica con algo que no es, con un imaginario que sitúa la instancia del yo ideal. Desde etapas muy tempranas, el ser humano, queda apresado en una ilusión a la que intentará acercarse el resto de su vida. El yo-ideal nos muestra entonces lo que no somos pero queremos ser. El estadio del espejo permite que el registro de lo imaginario se establezca y propicie el pasaje por el complejo de Edipo; la relación dual abrirá paso a la relación triangular.

En un primer momento, el niño tratará de identificarse con lo que él supone que es el objeto del deseo de su madre; esto es, intentará ser y hacer todo lo que satisfaga a su madre –en palabras de Lacan, intentará constituirse como el falo imaginario de la madre-. Sin embargo, aparecerá posteriormente la figura paterna para separar al niño de la madre, por lo que, aún con los sentimientos hostiles por la rivalidad establecida, se verá movido a aceptar que no es ni tiene aquello que le falta o satisfaga por completo el deseo de su madre. El niño se identificará con su padre –con quien no puede competir dada su superioridad-, mientras que la niña se identificará con la madre esperando un sustituto de un don del padre. El momento crucial de ésta etapa para ambos, está marcado por la constitución del registro simbólico que supone la simbolización de la Ley, misma que da acceso a la cultura, es decir, al mundo del lenguaje.

El sujeto adviene como tal, entonces, al ser atravesado por el significante, el cual lo abre a la dimensión de la falta; ésta lo deja dividido, separado del momento inaugural y mítico de completud, pero también le permite accionar su deseo para buscar afanosamente ese resto por siempre perdido, aunque construido como faltante en ese mismo momento.

La falta en el ser instauro la dimensión de la demanda. El deseo de recuperar lo perdido se manifestará en un pedido. El sujeto demandará al Otro –lugar de alteridad radical que escapa al control conciente- para que suture su falta subjetiva con la que tuvo acceso a la Ley; esto es, al mundo simbólico. Sin embargo, este Otro, entendido también como el contenedor de todos los significantes que ordenan al mundo, es un mito pues siempre habrá un significante que falta, pues sin ese hueco no se puede abrir la posibilidad de representar. En otras palabras, la ausencia es la condición necesaria de la representación y esta es la esencia del mundo simbólico, de la cultura; en suma, del lenguaje.

Cuando este sujeto que demanda, se encuentra ante la no respuesta del Otro o ante una respuesta decepcionante, responderá entonces con diversas formaciones imaginarias, y simbólicas: fantasías, síntomas, sueños, creencias religiosas o creaciones artísticas, según su historia personal.

Si hablamos específicamente del escritor de poesía, tendremos a un sujeto –como sujeto del inconsciente- que en su acto creador derivará al poeta y viceversa. En este ir y venir, la constante será el momento de afánisis, de escisión. En otras palabras, podemos ubicar un lazo inminente entre el poeta y su poema, pero no en una relación especular; el

poeta está incluido en el poema pero justamente en la imposibilidad, en la castración de su ser como sujeto. Sobre la planicie de un papel quedará no solo un poema sino también la insignia de otro extraño al autor; esto porque, a lo largo del poema, habrá desplegado un enigma, su propio deseo no reconocido.

El escritor quedará así cuestionado e inevitablemente escindido en un discurrir infinito de la palabra por el cuento o por el poema, sin dar con aquella palabra en la que pudiese recuperar su ser, representarse en su totalidad; sin poder suturar esa falla que le hace sujeto del inconsciente.

Y esto sucede porque la palabra no es lo que pretende decir, por la hiancia del lenguaje mismo, que es de donde se origina el sujeto. Es a través del orden significante que el sujeto experimenta el desconocimiento con respecto a sí mismo; parafraseando el enunciado lacaniano: 'el drama del sujeto está en el verbo porque ahí experimenta su falta de ser'. Situación que es evidente en la vida y obra de Alejandra Pizarnik.

1.3 El sujeto en la obra de Alejandra Pizarnik

En este trabajo, presentamos la obra de Pizarnik por el hecho de mostrarnos con contundencia ese preciso espacio que abría con su escritura; erigió ese vacío como el eje de todo lo que intentaba decir, pretendiendo incluso desconocer los límites del lenguaje mismo para encontrar aquel lenguaje verdadero, más allá de ese discurso cotidiano en el que su ser se había extraviado, y le restituyera aquella palabra que por fin le pudiese posibilitar la existencia; transitó entonces por una vía que, paradójicamente, no podía sino llevarla a la destrucción.

Pizarnik no podía ignorar lo imposible de la lengua –como sistema completo- pero no se conformaba con ello; ella vislumbraba en la poesía el lugar donde lo imposible se haría posible –tal como lo afirmó en una entrevista- el poema sería el espacio donde el límite de lo posible sería transgredido; lo cual la empujó, al menos por algún tiempo, a seguir escribiendo.

Tras esta persecución por La Palabra, como objeto original y consecuentemente perdido, el juego poco inocente con las palabras permitió a Pizarnik regocijarse en una danza erótica que parecía exceder los límites formales del escenario lingüístico -y, en

consecuencia del sujeto-, aunque al mismo tiempo fue ahí donde ella encontró la castración, la Ley.

El sujeto, diga lo que diga, escriba lo que escriba, produce un texto que no deja de aludir a esa cosa indecible, a ese no reaporte entre significante y significado que, como falta, nos hace hablantes, nos impele a dirigirnos a un Otro demandando recibir aquello que no podemos nombrar.

Este fenómeno se inscribe dentro de una dimensión amorosa porque toda relación amorosa implica una relación de don, es decir, la espera y demanda de un objeto que venga a satisfacer psíquicamente al sujeto – a la manera de una mítica y primigenia vivencia de apaciguamiento-. Este modelo amoroso se reactualizará en diferentes relaciones interpersonales del sujeto, incluyendo de igual modo las actividades que le son significativas porque también a través de éstas se intentan recuperar paraísos perdidos, en particular, la reunión mítica con la Madre.

En el caso de la escritura literaria de Pizarnik, es evidente la búsqueda o la espera de un signo, de un significante que devuelva la respuesta a la pregunta por sí misma, pero este regreso no llega, pues todo sujeto se topa ante un obstáculo que le imposibilita el acceso a su ser; hay en palabras de Lacan un *muro*⁴, el muro del lenguaje que por un lado ofrece una promesa de comunión con el objeto primordial –la palabra primigenia, digamos- mientras que, por otro lado, constituye una barrera para un encuentro logrado. Los siguientes versos de Pizarnik localizados en su poema “*Origen*”⁵, ilustran claramente lo anterior:

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista

⁴ Cfr. Jaques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente”, en *Escritos 1, Siglo XIX*, 1983.

⁵ A. Pizarnik, “Las aventuras perdidas”, en *Poesía completa*, p. 85.

Pareciese que la vida y obra de Pizarnik intentaran no sólo hablar de este muro sino, en ciertos momentos del deseo de franquearlo, situación más notaria en aquellos poemas cercanos al final de su vida: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo...”⁶. Deseo que hace evidente el resquebrajamiento entre esa unidad, esa correspondencia que pugna por hallar entre la vida y la poesía; en la espera de que el poema fuese especular a su ser, sin pérdida de por medio. Se trata de un intento por hacerse un cuerpo textual que trascendiera toda significación preestablecida o unívoca, pero para ello el campo del Otro tendría que ser expulsado, omitido, lo cual se haría extensivo al mismo sujeto que sin la contención del lenguaje quedaría eliminado ya sea dentro de una experiencia de goce, como una de las formas de presentificación de la muerte, o bien, adviniendo a su muerte en lo real, tal como ocurrió con la poeta.

No obstante, antes de que esto sucediera, la escritura de Pizarnik daba señales inequívocas de un acercamiento inusual a la Cosa –aquello que está fuera de toda significación, pero que se encuentra en el origen del movimiento del deseo y además es también a lo que el deseo tiende-, imprimiendo un matiz contundente de temor, angustia y, de manera acusada, de desencanto ante la palabra, que le fueron llevando hasta espacios de franco terror y violencia; basta remitirse a su último texto publicado *El infierno Musical*⁷ para dar constancia de ello. En los siguientes fragmentos se ilustra el tono afectivo de su escritura literaria y su desasimio de los poderes omnipotentes del lenguaje:

Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de
piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un
inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería.

Ella se encontró por momentos, en su experiencia de la escritura, que ésta no la conducía hacia esa patria anhelada sino a la orfandad más pura que deviene en esterilidad y despedazamiento:

⁶ “El deseo de la palabra”, *Ibid.*, p. 269.

⁷ A. Pizarnik, *Poesía completa*, p. 259.

En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa, inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado⁸.

Alejandra Pizarnik encontraba cada vez menos en la palabra un lugar donde guarecerse, donde –como ella misma lo definía- enlazarse, para hallar en cambio no sólo la escisión, sino la fragmentación. Especularidad total del “nada decir” de sus poemas con su ser como sujeto de escritura, unión que remite al narcisismo primario, a una no separación entre el yo y el Otro (el Otro materno y el mundo exterior), estado de indiferenciación anterior a la separación y a la sexuación; fusión que no puede sino resultar ominosa al anunciar y, prácticamente, presentificar la muerte.

Sin el caparazón de lo imaginario –que pretende todo soldar- el sujeto quedaría enfrentado a lo Real. Si el significante –como lo sostiene Lacan- bordea y limita al goce, la caída total de éste, con su consecuente detención en su recorrido, llevaría a la borradura de toda diferencia, devolviendo al sujeto al seno materno, morada de la muerte, aquella que acogió a Pizarnik un 24 de septiembre de 1972.

Dejaremos como antesala al recorrido escritural realizado por Pizarnik un breve fragmento de su último libro publicado:

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales.
Yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto⁹.

⁸ “Piedra Fundamental”, *Ibid.*, p. 265.

⁹ Pizarnik Alejandra, *Los poseídos entre lilas*, en *Poesía Completa* p. 295.

Capítulo 2

Una semblanza biográfica

...Cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser
Alejandra Pizarnik

*Esta espera inenarrable, esta tensión de todo el ser,
este viejo hábito de esperar a quien sé que no va a venir*
Alejandra Pizarnik

Generalmente se intenta encontrar aquellos puntos que nos muestren fehacientemente el por qué un escritor estuvo destinado a la escritura; más que intentar un encuentro forzoso en el a posteriori, transitemos en la historia de la inscripción escritural de Alejandra Pizarnik y la manera en que fue adentrándose en el mundo simbólico de la palabra. Para ello remontémonos a sus orígenes...

Biógrafos de Pizarnik –como Cristina Piña¹– infieren raíces rusas en el linaje Pizarnik, lo más importante, sostiene que gran parte de los datos de su historia familiar se volatizan en las masas de inmigrantes judíos. Sus padres, hacia 1934, dejaron la amenazante Europa nazi como Pozharnik para ingresar a tierras argentinas –sin dinero y sin conocer otra lengua más que el ruso y el iddish– como Pizarnik. Cambio y pérdida son marcados en el apellido paterno tras una huída que ya había dejado muerte en las filas de esta rama como consecuencia del exterminio judío. Una vez instalados los esposos Pizarnik en Buenos Aires, inician su aprendizaje del español que les facilita su pronta inserción en sociedad; Elías –padre de Alejandra– emprende el comercio predominantemente de joyas mientras que Rosa –su madre- se ocupaba en atender la casa. Flora Alejandra Pizarnik nace en 1936, le antecede el nacimiento de su hermana Miriam, dos años antes. Ambas hermanas además de acudir a la escuela del pueblo, se instruían también en una escuela judía. En esta escuela Flora era nombrada *Buma*, en *iddish*, o bien *Blímele* –como diminutivo del originario *Blum* alemán con el que se nombra a las flores-; a estos nombres todavía se añadía el de *Bumita* con el que sus padres le apostaban un matiz de cariño. Se tiene información de que sus padres hablaban el iddish

¹ Véase Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Corregidor, 1999.

sólo en casa, idioma que queda establecido como insignia de un algo que sólo se dice para el círculo familiar y que estará estrechamente ligado con un origen.

Es en el período de la adolescencia –etapa donde la crisis de identidad se recrudece- cuando se intensifican su complejo de fealdad, su sobrepeso, cierta tartamudez así como los episodios de asma; al tiempo que hace manifiesta su decisión de volcar su vida a la escritura literaria.

Mientras esta intención se iba fortaleciendo, en el bachillerato fue inclinando su interés por la lectura feroz de filósofos existencialistas cuyas ideas eran discutidas y repensadas más en sus diarios que con sus compañeras de escuela. Con miras de conseguir el objetivo de convertirse en escritora, inicia hacia 1954 sus estudios en la Escuela de Periodismo y posteriormente en la Facultad de Filosofía y Letras espacios que le abrirían todo un abanico de voces que la seducirían prontamente: Gide, Kierkegaard, Joyce, Leopardi, Proust, Baudelaire así como el mundo surrealista. En esta época empieza también a psicoanalizarse, sus dificultades de las que hacíamos ya mención, la dirigen a dicho proceso; en cierto momento Pizarnik refirió su tartamudez a su negación para hablar, así como sus periodos de comer compulsivos como temor del vacío, se proyectaba como un ser monstruoso que se debatía y peleaba con el lenguaje; esta batalla con el lenguaje y el vacío que sería lidiada también en el terreno de su obra poética, tal como lo mostramos en el capítulo siguiente.

En los escritos de sus diarios –fechados en 1955- deja ver con claridad la atmósfera intensamente depresiva que rodeaba la lectura -en momentos compulsiva- a la que se abandonaba en busca de un lugar de origen territorial o filial que pusiera freno a sus angustias, mismas que se evidenciaban también en la esfera de su feminidad. Pizarnik buscaba aquello que la definiera como mujer, debatiéndose entre su deseo de entregarse por completo a la tarea de escribir y la idea de estar malgastando su juventud y verse privada en un futuro de esposo e hijos; no hallaba forma de sentirlos como proyectos compatibles: ‘Entonces...¿qué?’, se preguntaba en su diario. Aunado a ese conflicto se sumaba la no aprobación de su madre para seguir un destino literario, en cambio, la instaba a ir a Israel un año con miras de verla con la serenidad para rebelarse a los caprichos de juventud; no obstante, Pizarnik seguía ensayando en la escritura, se lee en su diario: ‘Llega el momento de decir algo. Y para “decir algo” tengo que “saber

algo". Y yo no sé nada. ¡Tengo que estudiar!...'² La alcanza una demanda de decir y, paralelamente, la angustia ante una ignorancia que confunde con desconocimiento. Es decir, el estudio le daría las herramientas culturales y gramaticales para desarrollar su poesía pero ese otro saber acerca de La Cosa, acerca del ominoso vacío de la letra ¿cómo decirlo?, de tiempo en tiempo esta honda dificultad la paralizaba y entonces se sentía llamada, impelida a contestar '¡He de crear!... ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra!'³.

A sus diecinueve años publica su primer libro. Dos aspectos son relevantes de ser mencionados, primero que el libro lo firma todavía bajo el nombre de Flora Alejandra Pizarnik y el otro es que el libro es costeadado para su publicación por su padre Elías; ambas situaciones se implican estrechamente con el contenido que condensa el título del libro *La tierra más ajena*; el lugar de partida, la problemática del origen se desencadena en su literatura. Del padre recibe la posibilidad económica de dar a luz un libro que le permite hablar acerca de los alejamientos, las despedidas y la agitación por los pronto encuentros; recibe la oportunidad de ubicarse ante el otro para empezar a hablar del vacío, eso sí, aún trayendo parte de su historia como Flora.

Este su primer libro, denota la juventud poética de la autora. Deja ver una poesía que tiene a la función referencial como base. Su lenguaje es directo y el uso de las descripciones urbanas y corporales, predominan. A pesar de la posible sencillez de esta poesía, Pizarnik muestra la influencia que ejercían sobre su escritura autores del romanticismo como Rimbaud, de quien toma algunos versos para presentarlos como epígrafe de su libro.

Cabe señalar que este texto fue un libro que la autora juzgó como olvidable por creerlo intrascendente en comparación a su escritura posterior. Junto con estos escritos, dejó a tras también su primer nombre.

En su segundo libro *La última inocencia* el cruce poesía-vida es puesto en evidencia, su poema "*Salvación*", da cuenta de esto:

² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 38-39.

³ *Ibid.*, p. 54.

...Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.

El quehacer poético le va implicando a la autora un tope, una barrera que la aísla y no permite su trascendencia, aunque esta última, cae en cuenta, no es sino apariencia. La estrofa muestra la aporía entre la vida y la poesía. La concepción de poesía –en íntima y necesaria relación con su existencia- se presenta desde aquí como un tema que regresará, insistentemente, en varios momentos de su obra; ya sea para ubicarla como un espacio de realización o como una prisión que aniquila.

Es también en este libro cuando suprime su primer nombre Flora, ese con el que fue llamada en su infancia y temprana adolescencia para aparecer a partir de éste únicamente con el nombre de Alejandra. César Aira –biógrafo de Pizarnik- refiere que a partir del momento en que ella decide suprimir el nombre de Flora, que la acercaba al de su madre Rosa, la autora se va construyendo un personaje al que denomina ‘alejandrino’, al cual alimentaba de anfetaminas, somníferos, tabaco, noches de insomnio y escritura, amores homosexuales, y una vida social lo suficientemente prolija como para poderla contrastar con sus momentos de soledad. Lo que en este estudio nos parece importante sostener es que el acto de suprimir el nombre de Flora, haciendo surgir el nombre de Alejandra con el que aparecerá ante los otros y con el que firmará como escritora, lo que deja ver es el deseo de construirse una identidad diferente a la que en esos momentos soportaba, en otras palabras, hacerse un nombre propio. No está demás recordar la trascendencia que dio Lacan respecto a la asunción de éste; el nombre propio es un significante mediante el cual un sujeto será llamado y reconocido por el Otro, desde el cual nombre y apellido son impuestos. Los padres serán soportes de este Otro pero obviamente desconociéndolo; el nombre estará destinado a ser asumido por un yo -aún si le inoportuna-, como condición necesaria para que un sujeto devenga como tal. El yo quedará consolidado en una imagen –ante la mirada del Otro-. A partir de esta segunda publicación, va cobrando forma esa necesidad imperiosa de escribir como un intento de nombrarse. Resalta el poema con el cual finaliza su libro y que titula “*Sólo un Nombre*”:

alejandra – alejandra
debajo estoy yo
alejandra

Entre el desdoblamiento y la imaginarización, se nombra. Es ella, a través del lenguaje. Con este movimiento, abre paso a la inscripción de un nombre con el que se presenta ante el otro, aunque al mismo tiempo, es con el que empezará a jugar, de manera nada inocente, una dinámica por momentos mortífera, sosteniendo la escisión, e incluso en momentos posteriores de su trayectoria escritural, las fragmentaciones de su yo.

Es el tiempo en que también en su diario se puede observar este descentralizarse de su yo lírico para, desde fuera, denominarse en tercera persona: 'Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte...'⁴. Resalta no sólo la tercera persona que en textos posteriores será tan familiar sino también el uso del oxímoron⁵, tan característico de su producción poética, que transparenta a su vez, su mundo subjetivo.

El libro *La última inocencia* es dedicado a su analista, lo que deja entrever la importancia de su proceso psicoanalítico para su devenir poético, básicamente en ese enlace entre estados melancólicos y de angustia que la dirigían a la creación, momentos que comparaba, en su diario, con el sentir de un feto asfixiándose en las entrañas de su madre y con el aplastamiento de un feroz tribunal que la condenó desde siempre. Muestra aquí su particular manera de nombrar al goce, abandonada al deseo de La Madre sin Ley Paterna que ponga límite a este estado, dirigiéndola en un fluir continuo entre su impulso por la muerte y su rechazo a la misma. Uno de sus amigos llegó comentarle 'eres una enamorada de la muerte', a lo que ella, confesó en su diario, se avergonzó no sin cierto placer. Lo cierto es que se intensificaba su obsesión por la muerte, llegando a identificarse, en ciertos momentos, con ella lo cual la llevaba a estados francamente melancólicos; escribía en su diario hacia 1958: 'Es como si me hubiera tragado un muerto.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ El oxímoron es definido como una expresión que afecta al nivel semántico de la lengua; resulta de la relación entre dos palabras o frases que se excluyen mutuamente. Según la lingüista Helena Berinstain, el oxímoron produce un efecto de misterio, profundidad y densidad estilística y, parecen revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas.

Como si me hubiera forrado de cenizas la sangre⁶. La pérdida de su yo en el otro muerto, no deja de evocar el mecanismo propio de la melancolía que Freud describió, a saber, ante la pérdida de un objeto amado, el yo del sujeto, como una manera de no resignarlo, se identifica con él siendo después el blanco de bastas recriminaciones que hubiera dirigido al objeto amado por motivo de su abandono. Freud alude también, en el mismo artículo *Duelo y melancolía*, que no siempre se puede ubicar el objeto perdido, situación que es equiparable a la circunstancia que Pizarnik evidenció a lo largo de su vida; muchas veces la autora se refirió al amor de su vida sin nombrarlo específicamente, no obstante, tomaba el rostro de los familiares de sus padres muertos, de una infancia que -según lo expresaba en su diario- nunca vivió y añoraba, de un lugar de origen del cual enorgullecerse, del poema exacto, de la palabra que viniera a reconciliarla con su ser.

Es posible identificar lo anterior en ciertos poemas de su tercer libro *Las aventuras perdidas*, texto que cierra la trilogía que remite a esas supuestas inocencias propias de la infancia.

De este último libro resaltaremos los aspectos siguientes: primero, el cruce de la función emotiva⁷ y referencial⁸ con la función metalingüística⁹; ejemplificado en su poema “Cenizas”, del cual extraeremos la primera, la segunda y la última estrofa:

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar a los muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras para poder sentarnos
y sonreír.

Hemos creado el sermón
del pájaro y del mar
el sermón del agua

⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷ La función emotiva de la lengua se relaciona estrechamente con el emisor, éste produce signos indicadores de la primera persona, que lo representan a él. A través de esta función lingüística el hablante expresa y transmite sentimientos y deseos.

⁸ La función referencial, es la que cumple el lenguaje al referirse a la realidad extralingüística, al contexto.

⁹ La función metalingüística se realiza cuando empleamos el lenguaje para decir algo del lenguaje.

el sermón del amor.

Yo ahora estoy sola
-como la avara delirante
sobre su montaña de oro-
arrojando palabras hacia al cielo,
pero yo estoy sola
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo.

En la primera y segunda estrofa sostiene a la palabra, en su función referencial, como instrumento de creación para la vida, trayendo a colación los elementos fundamentales que le conforman: aire, fuego, agua y la tierra –ya implícita en el título del poema-. Hasta que se topa –para la última estrofa donde predomina la función emotiva y metalingüística-, con la inadecuación de la palabra para decir acerca de su propia existencia, para nombrar su ser ante un otro. La creación así cumple su ciclo al terminar en cenizas.

Esta dialéctica vida – muerte es retomada en su poema “*La jaula*”, para ilustrar esta relación transcribiremos únicamente las primeras y la última estrofa del mismo:

Afuera hay sol
No es más que un sol
Pero los hombres lo miran
Y después cantan

Yo no sé del sol
Yo sé de 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 oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos
Afuera hay sol
Yo me visto de cenizas.

El mundo externo es puesto en oposición al mundo interno. La autora se ubica como no integrada a ese espacio vital, en cambio se encuentra donde la muerte o en el lugar de la muerte. Espacio al que arriba, pero desde su lado vital, el que implica la creación, en el último poema de su libro "*Desde esta orilla*":

Aún cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
La música es amiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte.

Finaliza su libro a manera de resurrección, dando cuenta así del pasaje mortuorio que involucra su escritura, de la experiencia existencial que comprende el vérselas con las palabras, tema que había empezado a desarrollar en su anterior libro y cobra mayor fuerza en éste.

El cruce de la función emotiva con la metalingüística, la podemos ubicar también en otro punto importante de señalar en este libro, que consistió en ese gusto -que fue gradualmente incrementándose a lo largo de su producción literaria- por el

desdoblamiento de su yo lírico en diversos versos a lo largo de todo el libro: 'yo lloro debajo de mi nombre'¹⁰, ¿por qué no huyo y me persigo con cuchillos y me deliro?...'¹¹

Observamos este mecanismo de la escisión en el que toma una parte de su yo como objeto víctima de agresión y la otra como verdugo, sosteniendo una dinámica sufriente y destructiva; al tiempo que desconoce quién es el autor de dicha escenificación fantasmal, se pregunta por la Alejandra como firmante del poema, de esta confusión acerca de su ser –al cual busca con ansiedad- dan cuenta las estrofas del poema "*Mucho más allá*"¹².

Quisiera hablar de la vida.
Pues esto es la vida,
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
“¿es que yo soy? ¿verdad que sí?”

Pizarnik jugaba con ignorar esa escisión subjetiva que la definía, aunque no dejaba de vivir sus efectos de forma trágica y ominosa; escribía en su diario: 'Es extraño desconocerlo tanto, como si yo fuera la sede de esa Otredad innombrable que firma con mi nombre. Nada me es tan ajeno como ella. Apoderarme de sus raíces, he aquí mi necesidad'¹³. El origen de la Otredad desde donde hemos sido marcados, donde se pierde nuestro nacimiento como sujetos, donde las herencias nos eligen, se nos imponen y quedamos alienados en el deseo del Otro; ante ello la necesidad de conquistar aquello que se ha entregado, de encontrar un lugar entre la continuidad y la ruptura, donde se pueda portar el nombre propio. Ahí el imperativo de Pizarnik y sus continuos fracasos en esta empresa, sus incesantes anotaciones acerca del exilio de sus padres, del fallecimiento de familiares de éstos como consecuencia de una exacerbada crueldad sufrida en campos de concentración, donde parecieron difuminarse, perderse también en

¹⁰ "La jaula", en *Poesía completa*, p. 73.

¹¹ "La danza inmóvil", *Ibid.*, p. 75.

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 106.

las fotografías que de manera imaginaria pudiesen dar pistas dentro del silencio en el que se hundieron a través de sus padres. La historia de una hija más del holocausto, de padres que huyeron por sostener su vida y perdieron a los suyos en el camino. Escribía Pizarnik que Buenos Aires siempre le pareció extraña y su casa la colmaba de absoluta tristeza con la percepción de unos padres que conoció de 'niñita'.

El tema de la infancia es retomado una y otra vez en diferentes espacios de su escritura, incluso para mencionarla como obstáculo para desplegar otros estilos literarios. Cuando expone su inquietud de escribir una novela, menciona que el hecho de iniciar con su infancia la inmovilizaba, pues 'el sólo hecho de recordarla me cubre de cenizas la sangre'¹⁴. No obstante, este rechazo en pensar en ese momento de su vida, era precisamente, una situación a la que recurrente regresaba. Señalemos un pasaje con el que inicia su diario en 1959 'Me siento muy pequeña, muy niña. Y me van abandonando todos...Sueño con una infancia que no tuve, y me reveo feliz –yo que jamás lo fui-'¹⁵. Volveremos y ahondaremos sobre el tema de la infancia en el tercer capítulo, para concentrarnos ahora en su recorrido vital.

Es todavía el año de 1959 cuando Pizarnik, la pequeña abandonada por todos, hace lo propio con su proceso psicoanalítico y sus estudios y, entre momentos de nostalgia extrema, ansiedades que la impulsan intermitentemente a leer, escribir, fumar excesivamente y poner en tela de juicio su equilibrio mental, surge en ella el deseo de viajar a París, a manera de una tabla de salvación para, según sus palabras, amar la tierra, reconocerla y reconocerse. Es así que el 11 de marzo de 1960 zarpa rumbo a Francia.

Una vez instalada en casa de sus tíos, en un suburbio de París, Pizarnik se da a la tarea de recorrer aquellas calles que pisaron sus autores de cabecera, a la par de seguir leyéndolos y dándose el lujo de tratar con nuevas amistades, eso cuando no se encontraba hundida en su cuarto lamentando el seguir estando con vida o abandonándose a momentos de angustia paralizante ante el recuerdo de situaciones infantiles y de juventud en las que su madre, el silencio, y las pesadillas eran partes de las noches.

¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

También aquí surge su conocido sentimiento de extranjería, de no pertenencia a lugar alguno, esto, a través de un sueño en el que volvía a Buenos Aires, queriendo hacerlo; pero a su regreso a Montevideo, se arrepiente. Dice en su diario, en 1961: 'descubro que no existe a dónde ir y que la disyuntiva Paris-Buenos Aires no existe'¹⁶.

Destaca entonces, que la seducción que ejercía sobre ella Francia, en cuanto a su expectativa de hallar ahí dicha y agrado en su vida, queda prontamente invalidada; dejando ver que la insatisfacción era la forma tan particular para Pizarnik de vivir su deseo; viene al caso un pasaje de su diario de 1962, donde alude a la sed que se aposta en su garganta y 'no se refiere al agua ni a la lluvia, sino a la que se sacia únicamente en la contemplación de un vaso vacío'¹⁷. Situación última que la lleva también a identificarse, en instantes, con esa nada; dejando comprometida así su posición como sujeto en tanto deseante y llevándola a momentos de franca angustia o postración, apenas atinaba a escribir en su diario 'Ojalá pudiera dejarme invadir por lo que quiera invadirme. Pero estoy tan invadida que nada puede invadirme'¹⁸. En otros términos; la manera en que Pizarnik se ponía a salvo de la invasión de lo Real, del goce mortífero, era sabiéndose insatisfecha, pero deseante; aunque esta coartada no siempre resultaba.

Ahora bien, es importante señalar que ajeneidad de la que es presa en innumerables momentos, se refiere en última instancia a su lugar en cuanto al lenguaje. Meses después dirá: 'el lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera'¹⁹; una vez más, ante la percepción del vacío va trazando en su diario un proyecto de suicidio –en el que muerta se produciría el encuentro con el Poema soñado- pero que resuelve finalmente, con la gestación de su libro *El árbol de Diana*, mismo que le permitiría adjetivar y encontrar identificaciones de su yo con significantes tales como la sonámbula, la viajera, la silenciosa o como la que alguna vez se irá sin quedarse. Nombres que aluden a un estado existencial muy específico, el de la extrañeza con la realidad objetiva, de aislamiento con el mundo externo, de un alejamiento de sí. Significantes todos que ubican, sin cesar, el lugar de la falta, de la ausencia a la cual Pizarnik conjura, canta, enaltece, demanda, injuria -e instaurada en el lugar de la Cosa- intenta conquistar.

¹⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁷ *Ibid.*, p. 235

¹⁸ ⁴ *Ibid.*, p. 253

¹⁹ *Ibid.*, p. 286.

Llama la atención, en este mismo año, que en su diario hace alusión a un amor que denomina G. y a quien le confiere la posibilidad de salvarla si le correspondiera: 'Bien sé que podría salvarme si G. me amara'²⁰, afirmaría Pizarnik. Lo que resulta claro es que sugiere siempre un lugar de reunión, donde la posibilidad de fusión con un objeto anhelado fuese posible para propiciar su real existencia, este señalar al amor imposible remite el señalar la inexistencia de la relación sexual – según lo apunta Lacan-. La unión – no reunión- con el objeto perdido pareciera destinada a fracasar, no por una falla personal sino, mas bien por la imposibilidad del lenguaje mismo, sólo que Pizarnik lo esquivaría para afirmar su pretensión de hacer el cuerpo del poema con su propio cuerpo; su texto sabe lo que el sujeto comprometido en éste sentencia: la relación letal entre la palabra y la cosa, entre la poesía y la vida, y muy particularmente, con su vida.

Un efecto observable en Pizarnik de lo que representaba su vida en París, fue su cambio de estilo en el libro *Árbol de Diana* -prologado por Octavio Paz-, sus poemas son breves y sin títulos, aún cuando insistía de tiempo en tiempo en sus diarios en su pretensión de escribir una novela; ella aseveraba que no la escribía por su incapacidad para dar secuencia, de relatar una historia, por su tendencia a vincularse con lo fragmentado. No obstante ciertos estudiosos de su obra como Echeverría, le han apuntado al libro una singular continuidad en sus poemas carentes de título, así como una menor recurrencia a utilizar palabras feroces, para detenerse en ambientarlo en un registro más suave pero contundente; esto es, hablamos de una labor absoluta y extenuante por encontrar las palabras exactas que dejaran transparente su aspiración del decir sin fallas.

Zeferino, Elsa, en estudio que realiza a cerca del libro *El árbol de Diana*, sostiene que la búsqueda es el emblema del texto. Recordando la naturaleza de este personaje mítico, indica que Pizarnik como Diana, se lanza a una cacería, pero lo que la primera persigue es la palabra inocente. La poesía en este libro es entonces una exploración sin complacencias.

Lo que también es cierto es que en la dinámica cazador- cazado, los lugares suelen intercambiarse sin que los personajes acierten a pensarlo. Pizarnik, internándose en la selva del lenguaje, para adueñarse de la palabra inocente, termina por ser presa de

²⁰ *Ibid.*, p. 208.

las palabras al encontrar lo que el lenguaje tiene como esencia. Leamos el poema con el que cierra el libro:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas
este canto me desmiente, me amordaza.

El lenguaje, a través del silencio, se le impone en su forma más pura. Correspondiendo en consecuencia a quien ya no puede nombrar.

Es también en Francia donde algunos biógrafos –como Cristina Piña- pudieron ubicar la semilla de lo que sería su publicación de la *Condesa Sangrienta*, libro que han remarcado de entre su obra por su clara tendencia hacia la sexualidad y el sadismo; característica poco manifiesta en los textos de Pizarnik y que deja ver un área obscena a la que su personalidad tendió en sus últimos años de vida, a ello nos referiremos más adelante.

Además de la oportunidad de vincularse con personajes del ambiente literario, artístico y, en general, subversivo, París representó la ocasión de revivir la llegada de sus padres a Buenos Aires; ahí donde sus padres llegaron para encontrar un refugio que les permitiera reiniciar una nueva vida, Pizarnik decide volver en 1964.

Ya instalada en casa de sus padres sigue el descontento, se pregunta por aquella que fue en París, cuando en ese entonces hablaba y escribía de y por su sufrimiento; mientras que ahora llegaba a considerar como maravillosa su estadía ahí, siendo su nueva estancia la realmente infernal. Calificaba como curioso el descubrimiento al que llegaba, el de que todo podía ser peor. Es notable, una vez más, esa percepción de aquello que podría acudir a su encuentro, de aquello que continuamente busca en primera instancia y al llegar la deja insatisfecha, nunca es eso. Tal como lo escribía en su diario: 'yo no tengo placeres, sólo hambre y sed'²¹. Esa era la manera que le caracterizaba para vivir su deseo.

Esta inconformidad de su llegada a Buenos Aires no hacía sino replantear el designio de uno de sus sueños referidos a la cuestión de su origen, de su constante

²¹ *Ibid.*, p. 374.

sensación de abandono y extranjería, que la llevaba y mantenía en un estado de perpetuo llamado y espera... y escritura.

Entre ese 1964 e inicios de 1965 Pizarnik orientó sus fuerzas hacia la composición y corrección de los poemas que constituirían su libro *Los trabajos y las noches*, publicado a mediados de ese año, así como a colaborar con ensayos en la revista *Sur* y *El Nacional*. Estas labores le permitían seguir rodeada de personas del círculo literario, algunos de los cuales serían amistades muy cercanas e importantes en la vida que ella sentía como solitaria. De este libro es notorio el uso cada vez mayor del verso en prosa, lo cual resulta un cambio de estilo interesante sobre todo si atendemos a lo que este estilo representa para Pizarnik, en una de sus anotaciones en su diario en 1966 asevera que la prosa devela a la muerte, tema que en su vida la ha obsesionado pero que es hasta este libro donde se empieza a dejar vislumbrar de forma contundente, sobre todo en la última parte del libro, ilustremos con su poema "*Silencio*"²²:

La muerte siempre al lado.

Escucho su decir.

Sólo me oigo.

Es precisamente en ese año de 1966 cuando la muerte sobreviene al padre de Alejandra a través de un infarto fulminante; dicho acontecimiento dejará una marca definitiva en la escritura de la autora. Diría que la muerte de su padre hizo su muerte más real infringiendo una mayor presencia de muerte a sus poemas. El acontecimiento le dio pauta para dar cara y nombre a ésta, en el personaje de la *Condesa Sangrienta*, su primer texto importante en prosa –que venía trabajando desde su viaje a París-. Es este un texto que fue publicado en Argentina algunos años después y que dejaba hacer escuchar una voz inusual dentro de su trayectoria poética, no sólo porque se trataba de su primer texto importante en prosa sino porque en él cuajan algunos de los temas que habían obsesionado hace tiempo a Pizarnik y ahora hallaban salida, a saber: la locura, la muerte y la sexualidad, dimensiones que además se ubican en un mundo femenino. A. González Echeverría.-estudioso de la obra de esta autora- ubica al texto como un ensayo acerca de la crueldad y el erotismo, en el cual Pizarnik encuentra un espejo en el personaje mítico

²² "Los trabajos y las noches", en *Poesía completa*, p. 188.

de La Condesa. Con agudeza trae a cuenta un pasaje del texto que asocia con la declaración hecha por la autora en alguno de sus poemas donde confiesa que su amor más intenso había sido por los espejos; escribe Pizarnik en La Condesa: “Nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos”²³. El comentario de González Echeverría, no deja de recordar lo que sostenía Freud cuando decía que en los sueños diurnos aparece siempre un héroe que es siempre la persona propia, directa o por transparente identificación con otra. Situación que traslapa al texto literario. Cabe mencionar que el epígrafe que utilizó en ese segmento del texto Pizarnik fue una cita de Octavio Paz ‘Todo es espejo’.

A este texto le siguieron otros escritos donde insiste en personificar a la muerte ahora ya dentro de un ámbito infantil e incluso en un tono humorístico que los hacen más ominosos. De éstos nos ocuparemos en el cuarto capítulo.

Este estilo de escritura en prosa la sigue retomando en los poemas que contendrá su próximo libro *Extracción de la Piedra de Locura*, en el cual el ambiente mortífero que asomaba ya en su anterior libro de poesía se hace dominante en estos nuevos textos, mismos que son desplegados dentro de una dimensión onírica. El libro está compuesto por poemas escritos de entre 1962 a 1966, pero Pizarnik se ocupa de rescatar y corregir aquellos que evidencian las zonas más siniestras de este período. Se trata de textos en los que muerte y origen son tratados como equivalentes, donde el derrumbamiento y la aniquilación son parte del nacimiento de todas las voces que hablan en los poemas, donde las estructuras abismales son el lugar de los cuerpos poéticos que preocuparon tanto a Pizarnik. Este ambiente visionario desde el otro lado del espejo fue facilitado también por el ya antiguo y acrecentado consumo de anfetaminas y somníferos a los que estaba acostumbrada. Para dimensionar las condiciones en que germinó este libro basta aludir a lo que la autora aseveró de él en un contexto epistolar que recupera Cristina Piña²⁴, indicaba que ciertos fragmentos fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible; que con él cerraba una puerta y abría otra; que no lamentaba no escribir más esos textos alucinados, en cambio, afrontaría los cambios y sus terribles consecuencias. Era evidente que Pizarnik desconocía cual era la puerta que abría, lo cierto es que su texto estaba ya, cabalmente, dando paso a lo Real.

²³ A. Pizarnik, “La condesa sangrienta”, en *Prosa completa*, p. 290.

²⁴ C. Piña, *op.cit.* p. 174.

Mientras esto sucedía Pizarnik viaja a Nueva York y París como resultado de una beca monetaria que le será asignada en 1968 y que le daría la oportunidad de no seguir siendo mantenida por su madre a la vez de sentir que sus esfuerzos como escritora eran valorados y reconocidos; sin embargo estos viajes en los que se aventuró constituyeron un duro revés para las expectativas que se había planteado. En Nueva York encontró un lugar donde 'el poema debe pedir perdón por su existencia'²⁵, y en París no soportó permanecer más que un par de días al encontrar un mundo totalmente diferente al que la arrojó nueve años atrás; la soledad, la tan conocida sensación de orfandad y desarraigo hizo presa de ella, llevándola de regreso a Buenos Aires, sobre todo porque ahí había podido encontrar en su escritura, quizás no la patria tan buscada –como lo comentaba en su diario de 1968- pero tal vez sí, 'la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos'²⁶.

Y efectivamente, Pizarnik se dedica de manera íntegra a escribir y en 1969 publica un texto en prosa titulado *El hombre del antifaz azul*, además de componer y corregir poemas que se verán expuestos en su último libro publicado en vida *El infierno musical*, de 1971. Es notable encontrar en los textos en prosa que Pizarnik escribió entre 1970 y 1971 y algunos guiones para teatro, escenificaciones escriturales llevadas al límite, donde las historias bordean la posibilidad de comunión con el lector, en las que se hacen impensables las puestas en escena de ciertos parlamentos y el lenguaje utilizado se encierra en sí, en lo que éste tiene de falta de sentido para derivar en pura letra.

Los poseídos entre lilas es un guión para teatro escrito a partir de 1968, en éste el lenguaje obsceno predomina, así como la insistencia del significante en el plano puramente fónico, desanudado de toda significancia. La trasgresión –siempre del lenguaje- parece ser explicado en uno de los diálogos entre el personaje Carol y el de Segismunda –portavoces ambas de Pizarnik– cuando es insertado el tema de la obscenidad a través de un cuestionamiento de Carol, mismo que es respondido por la sentencia: 'La obscenidad no existe. Existe la herida'²⁷. Qué sino lo horroroso es lo que se muestra como lo irrepresentable, el lugar de La Cosa, y como consecuencia de ese acercamiento a ésta, su obsesión le lleva al punto de tocar lo grotesco, tal como lo ilustra un pasaje de la obra en la que en un diálogo se habla de personajes mutilados de brazos

²⁵ Ibid, p. 174.

²⁶ Ibid., p. 465.

²⁷ A. Pizarnik, "Los perturbados entre lilas", en *Prosa completa*, p.168.

y piernas utilizando 'paños para lisiados'; se trata de momentos donde Pizarnik deja pasar la fragmentación, lo escatológico, lo más puro de la pulsión apenas atravesada por la palabra.

En *La bucanera del Pernambuco o Hilda la polígrafa*, escrito en los últimos siete años de su vida, continúa con el uso constante de la aliteración y la onomatopeya, con las connotaciones obscenas en todo el texto, así como con la inserción de varias citas literarias que no dejan sino la impresión de la burla y el sarcasmo a lo largo del escrito. La autora transgrede el orden significante, destruye el orden simbólico expuesto por los autores de las obras literarias citadas. Recurre ahora, también al humor para desarrollar su texto, aunque no dejan de cimbrarse los límites de lo otro que asoma en él y que parece irrumpir sin permiso o contención del sujeto de la escritura.

Es en este desbordamiento escritural cuando Pizarnik, en 1970, es internada en un hospital como consecuencia de una ingesta excesiva de pastillas diversas que la llevan al coma y del cual emerge después de un par de días. Permaneció en internación ambulatoria por un tiempo breve y, convencida de que tampoco ese era el lugar adecuado que le asilara, regreso a su departamento donde continuaba escribiendo, recibiendo las visitas de sus amigos y prolongando sus tratamientos farmacológicos.

Hacia 1971, Pizarnik dedicaba muchas horas del día –y sobre todo de la noche- a escribir, permanecía en su análisis con Pichon Rivière, frecuentaba a su núcleo de amigos más cercano y –según anotaciones de sus biógrafos-, mantenía una relación amorosa homosexual que calificaba de importante, la cual no fructífero por más tiempo pues su pareja se fue becada a Estados Unidos exacerbando la depresión de la autora, quien rechazo -por no considerarse capaz de viajar- una beca que le asignaban.

Las últimas anotaciones que hace Pizarnik en su diario aluden a otro intento de suicidio fallido y a un proyecto para próximos textos, uno de ellos *Casa de citas* y otro – del cual fue posible encontrar extractos que fueron publicados póstumamente como *Textos de sombras*- en el cual iba creando un personaje que nombraba Sombra. Del primer proyecto se encontró un manuscrito muy breve, en forma de anotaciones fragmentadas. Si bien se puede leer este proyecto de texto como un espacio en el que se darían lugar frases, enunciados de sus escritores predilectos también resuena ahí, el momento en el que los encuentros –a través de las palabras- pudieran ser posibles; basta

recordar un pasaje del Diario de la autora –escrito durante su estadía en el Hospital Pirovano, después de su primer intento de suicidio²⁸–:

El suicidio determina
un cuchillo sin hoja
al que le falta el mango.
Entonces:
adiós sujeto y objeto,
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños
lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,
ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto
tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del
encuentro...

En cuanto al texto en el que iba dando forma al personaje Sombra, no sólo es posible atribuirle una proyección de sí misma sino también una personificación más de la muerte e incluso un desmantelamiento de ésta, para ser incorporada de manera más completa a su subjetividad. Aún con el proyecto de estos textos en mente, un 24 de septiembre de 1972 Pizarnik se encontró –en el acto más logrado de su vida- al otro lado de la palabra, fuera de toda cadena discursiva, exiliada de esa patria apenas tan pretendida como la misma muerte.

²⁸ A. Pizarnik, *Poesía completa*, p. 414.

Capítulo 3

Una matriz poética

Nos hemos referido con antelación a la metodología propuesta por Charles Mauron (1948) para enriquecer la comprensión de diversas obras literarias; teniendo en el psicoanálisis un instrumento básico para lograr este entendimiento. La premisa principal de sus exégesis, era el suponer que un autor hacía aparecer –conciente e inconscientemente- de manera constante ciertos grupos de imágenes o redes de asociación, que podían en su repetición metamorfosearse, pero inevitablemente, tras su agrupamiento y ordenamiento, nos permitiría vislumbrar o entrever las fantasías principales e incluso el lugar del fantasma que el autor despliega en su obra.

Retomaremos precisamente este camino de escrutinio para marcar las coordenadas en las que el sujeto del inconsciente aparece en la obra de Pizarnik, a partir de constituir un entramado textual temático de su poesía.

Los temas que proponemos seguir son aquellos que se infieren por su continua aparición en el entretejido poético de la autora, mismos que puso bajo reflectores su gran amiga y colega Olga Orozco, mismos que la misma Pizarnik consintió y puntualizó: “hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: la infancia, los miedos, la muerte, la noche de los cuerpos. Los términos sería signos y emblemas”¹.

Cuando Pizarnik alude al valor emblemático de estas palabras les imprime la facultad de representar lo más importante de su poesía, y nos brinda la posibilidad de delimitar los ejes que circundan su jardín poético. Antes de aproximarnos a él, remarquemos la importancia del papel de la repetición de ciertos significantes, no sólo en la obra de un escritor sino en la existencia de un sujeto.

Al respecto vale referirse a lo que Lacan sostenía; esto es, que ciertos significantes insisten en retornar a la vida del sujeto, en primera instancia porque la repetición es la manifestación del inconsciente de todo sujeto. Y si recordamos e incorporamos el hallazgo de Freud con lo que hizo llamar el ombligo del sueño o núcleo de nuestro ser y que Lacan denominó como la Cosa, podremos entonces asentar que el inconsciente incorpora en su cadena signifiante a la Cosa a través de la repetición. En

¹ A. Becciu, *op.cit.*, p. 311.

otras palabras, lo que escapa estructuralmente al proceso de simbolización –lo Real- se intentará abrir paso constantemente en un intento del sujeto de hacerlo representar.

La repetición tiene que ver entonces con algo que no es azaroso; el inconsciente obedece a ciertas reglas, no se trata de una red significativa caótica. La repetición es así automatismo, determinismo psíquico, presente en la producción de los discursos. Se repite para simbolizar y para gozar, la repetición es esperanza y es sufrimiento.

Nos acercaremos en lo subsiguiente a diversas formas que muestra Pizarnik para representar a lo Real desde su escritura literaria.

3.1 La infancia

Cuando abordamos el aspecto biográfico de Pizarnik, comentamos que escribir acerca de la infancia constituyó para ella un impedimento en el desarrollo de otros estilos literarios, en particular con la escritura de la novela, pues suponía que al iniciar la narración tendría que enfrentarse con su propia niñez, lo cual le producía malestar afectivo.

Sin embargo, Alejandra insistía en el tema de la infancia a través de varias vías: desde esos estados depresivos cíclicos que describe en sus diarios, en los que se vive como una pequeña abandonada por todos, hasta sus sueños como contenedores de algún evento infantil traumático vuelto a vivir trágicamente; y también, por medio de la escritura poética. En todas estas expresiones del recordar y vivenciar la infancia, encontramos una forma de demarcar un núcleo de goce, de inscribirlo simbólicamente en su subjetividad.

El tema de la infancia sería retomado en *Las aventuras perdidas*, *Los trabajos y las noches*, *El infierno musical* y *Textos de sombra*; desde su producción poética. Y en *El hombre del antifaz azul* e *Hilda la polígrafa*, desde su producción prosística. Podemos ver entonces, que el tema se extiende a lo largo de toda su obra literaria.

Es momento de hacer algunas puntualizaciones acerca de del tratamiento que da Pizarnik a este tema de la infancia, en diferentes momentos de su escritura.

En su primer libro de poesía, son prácticamente nulas las alusiones que realiza del tema. Es hasta *Las aventuras perdidas*(1958), que empieza a destacarse. De éste texto rescataremos una estrofa de dos poemas diferentes, el primero de éstos se titula “Origen”:

Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron

Podemos percatarnos en la estrofa anterior del clima afectivo de orfandad y temor que crean los significantes utilizados. El viento es utilizado como un significante que se hará presente de manera más o menos constante en diversos poemas, no para describir paisajes benévolos sino para indicar estados emocionales de fragilidad, angustia o temor, como es el caso en estos versos. Además, vale la pena destacar la imagen que suscita el cuarto y quinto verso, su entrada al mundo, cual ceremonia fúnebre.

Del segundo poema elegido "*El despertar*", transcribimos la siguiente estrofa para ejemplificar la percepción de una niñez desvitalizada y sombría, aquí se muestra:

Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana.
Las flores morían en mis manos...
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos

Asimismo podemos advertir en los últimos cuatro versos, a partir del tiempo en que se sitúa el yo lírico, que este oscuro y nebuloso estado pareciese perpetuarse.

En su siguiente libro *El árbol de Diana* no aparecen referencias significativas al tema, aunque es importante recordar que este texto nació de su estadía en París, que constituyó para Pizarnik no sólo una oportunidad de desarrollo como poeta sino también, y en principio, la ocasión para encontrar una salida del momento de profunda depresión que vivía en Argentina, tal como lo refiere en su diario de 1959; de hecho, en un pasaje del mismo asemeja la situación de su viaje a la infancia como un mundo fantástico al que se puede huir en determinadas situaciones. Este mundo fantástico de la infancia es

recuperado por Pizarnik, de manera especial en algunos de sus textos prosísticos que revisaremos posteriormente.

Precisamente en *Los trabajos y las noches* (1965), Pizarnik escribe el poema “*Infancia*”, donde ubica a uno de sus personajes preferidos Alicia:

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

Apreciamos en este poema cómo a través de la infancia, explora la muerte. La hierba, el viento, las lilas ofrecen el panorama de lo natural, mientras ‘alguien’ – Alejandra/Alicia- se introduce en ese mundo ya conocido, el de la muerte.

Por otro lado, *El hombre del antifaz azul*, uno de sus relatos preferidos, incorpora una vez más el personaje de *Alicia en el país de las maravillas*, recreando el momento de la caída de Alicia por el túnel hacia el bosque, que en relato Pizarnik nombraba ‘el centro del mundo’; narración que no deja de mostrar especularmente a la propia Alejandra hundiéndose en su subjetividad –un mundo de lenguaje- intentando encontrar esa llave-palabra que le posibilite la entrada a ese bosque-paraíso entrañablemente buscado.

Es momento de traer a cuenta una entrevista que le realiza Martha Moia a Pizarnik, en la que ésta comenta, refiriéndose a los significantes jardín y bosque, que tanto para Alicia como para ella, el jardín sería el lugar de la cita, en palabras de Mircea Eliade, el *centro del mundo*. Moia le pregunta si alguna vez entró al jardín, a lo que la poeta contesta que no quiere hablar de él sino verlo, aún si es imposible y sobre todo si es imposible².

Resulta por demás evidente la seducción y el temor que ejerce este lugar para Alejandra Pizarnik pues, si bien por un lado remite al imaginario de lo paradisíaco, por otro lado, es una de las máscaras de lo Real, es decir, de la muerte. No sólo a través del

² A. Becciu, *op.cit.*, p. 312.

personaje de Alicia, Pizarnik se lanza a indagar este Centro del mundo u ombligo del sueño, en términos freudianos, sino también a través del personaje de *Caperucita Roja* en el texto *La verdad del bosque* (1966), en el cual sentencia el tránsito desértico y solitario de su infancia, tal como el de Caperucita en el bosque antes del encuentro feroz; los personajes van siendo devorados hasta que la abuela interviene preguntando “¿para qué sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron?”³. Pizarnik señala, en la entrevista a la que anteriormente hacíamos alusión, que el lenguaje no puede expresar la realidad, que las palabras sólo insinúan. Al otro lado del espejo, embestida por el viento, en la profundidad del bosque, Pizarnik se lanza a encontrar un otro lenguaje primigenio, más allá de la infancia, para toparse con que, invariablemente, hay algo incomunicable y atroz.

En *Extracción de la piedra de locura* (1968), su referencia al tema de la infancia lo realiza a través de los personajes de niñas que aparecen en sus poemas en prosa, retomemos el siguiente extracto del poema “*Cantora Nocturna*”, para ilustrarlo:

Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña
extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte.

En los versos anteriores, Pizarnik recurre a una de sus fórmulas predilectas en la construcción de sus personajes poéticos: la escisión en abismo Pizarnik/ ella/ niña. La niñez como un fetiche, que salva o castiga.

Paulatinamente, las alusiones directas a la infancia disminuyen para dar paso a los personajes infantiles en sus relatos o a las muñecas que poblaran con mayor frecuencia, no solo su cuarto sino también sus poemas. El poema “*Nombres y Figuras*”, contenido en *El infierno musical* (1971), es un ejemplo:

La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable
entre muñecas, estatuas, cosas mudas...

A partir de este recorrido del tema de la infancia en su obra poética, podemos ubicar aquellos otros significantes que despliegan una serie de ramificaciones significantes, que

³ A. Becciu, *op.cit.*, p. 34.

la misma Pizarnik refiere como los temas centrales de su obra literaria. De forma directa, se relaciona a la trama de la infancia, el tema de los miedos.

3.2 Los miedos

Iniciemos este recorrido con el poema “*Canto*” que aparece en su libro *La última inocencia* (1956):

El tiempo tiene miedo
el miedo tiene tiempo
el miedo
pasea por mi sangre
arranca mis mejores frutos
devasta mi lastimosa muralla
destrucción de destrucciones
sólo destrucción
y miedo
mucho miedo
miedo

Es este un poema básicamente catártico, en el que resulta más importante subrayar el afecto, que el objeto o situación que lo dispara. Lo más llamativo de este poema es su título que alude a un ejercicio vital y loable en contraste con el contenido emotivo desarrollado en sus versos.

Es en su poema Tiempo del libro *Las aventuras perdidas* (1958), donde podemos situar uno de los primeros aspectos a los que refiere este miedo:

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra...

De este mismo libro, resalta su poema “*Miedo*”, en el cual se le da a éste estatuto de personaje, con características de victimario, como un ente sádico y omnipotente que goza de su yo lírico y, sobre todo, como representante de la muerte:

En el eco de mis muertes
aún hay miedo
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mi sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos
Sí. En el eco de mis muertes
aún hay miedo.

El miedo es identificable no sólo de manera clara en relación a la muerte sino también ante situaciones específicas, como se evidencian en los poemas 6 y 14 del *Árbol de Diana* (1962).

...ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe.

Máxime si recordamos la afirmación de Pizarnik acerca de su aspiración de nombrar su mundo, incluso la nada, para que se le mostrara menos hostil; no obstante, experimentaba en incontables momentos, que lo esencial era indecible.

Otra situación identificable, que despertaba miedo en la autora, era la vivencia del espejo. Aún cuando llegó a afirmar que su amor más grande había sido por los espejos, no dejó de ejercer en ella un efecto ominoso. El poema 14 del *Árbol de Diana*, nos muestra lo anterior:

Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe

En entrevista con Marta Moia, Pizarnik hablaba de su miedo ante “todas las que en mí contienden. En los espejos veo a la otra que soy. En ocasiones nos reunimos. Casi

siempre sucede cuando escribo”⁴. Y si seguimos al pie de la letra los versos de su poema 14, tenemos el efecto siniestro de hallar en la escisión de su yo, aquello desconocido de sí, que en este poema se erige como un ser maligno que goza de esa otra parte de su yo.

En su libro *El infierno musical* (1971), vuelve a resaltar de manera importante este afecto, en varios de sus poemas. Rescatamos los siguientes versos:

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras
que se aloja en mi respiración.

Ya desde 1962, asentaba en su diario su temor de usar su miedo para hacer de él literatura; no obstante, el poema anterior viene a confirmar algo que finalmente perpetuó y le ayudó –hasta cierto punto- a contener este miedo por momentos agónico y paralizante, esto es, su escritura literaria. Miedo y literatura serían dos variables prácticamente inseparables en la vida de Pizarnik.

Pasaremos ahora a un tema que constantemente se entreteje con los temas de la infancia y el miedo, y que incluso González Echeverría afirma es el que permite llegar al corazón central de la poesía de Alejandra Pizarnik: el de la muerte.

3.3 La muerte

Se trata de un tema que se despliega en forma constante y bajo diferentes matices a lo largo de su producción literaria. En los primeros textos, aparece de manera mucho más discreta que en los publicados al final de su vida.

De su primer libro *La tierra más ajena* (1955), destaca el epígrafe que elige para dar inicio a su texto como a su misma obra poética publicada; se trata de unos versos del poeta A. Rimbaud:

¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,
el optimismo estudioso: ¿cuán lleno de
flores estaba el mundo ese verano! Los
aires y las formas muriendo...

⁴ A. Becciu, *op.cit.*, p. 314.

Estos versos nos indican el primer tratamiento literario que da Pizarnik a la muerte; ésta es retomada desde su cariz romántico, como un estado de embelesamiento y embriaguez, donde el aspecto vital de ésta es rescatado para poder ser experimentada en tanto exceso.

En este libro, al margen de la alusión a la muerte que hace en el epígrafe, no se encuentra un desarrollo importante del tema; en contraste con el tono y frecuencia en que emana en la escritura de su diario en esos tiempos. Existe pues cierta separación entre los ejes temáticos de su primer ejercicio poético formal y su vivencia en relación a los aspectos mortuorios.

Del segundo de sus libros *La última inocencia* (1956), vale la pena tomar en cuenta la última estrofa de su poema "*La de los ojos abiertos*":

pero quiero saberme viva
pero no quiero hablar
de la muerte
ni de sus extrañas mano

De la misma forma en la que alguna vez Pizarnik afirmó temer el usar el miedo para hacer literatura, la muerte despuntaba como un posible pretexto para su escritura; aún contra sus más serios propósitos.

Asoma también en este texto, otra de las caras que tomaría la muerte para la autora, desde una visión romántica sí, pero también desde su turbulenta y agotadora lucha afectiva que acontecía en su vida personal. Los versos de su poema "*Siempre*", lo ilustran:

Cansada por fin de las muertes de turno
a la espera de la hermana mayor
la otra la gran muerte
dulce morada para tanto cansancio

En su tercera publicación *Las aventuras perdidas* (1958), vuelve a elegir un epígrafe de un poeta representante del romanticismo G. Trakl:

Sobre negros peñascos
se precipita, embriagada de muerte,
la ardiente enamorada del viento.

Sigue fielmente, lo que para este movimiento romántico encarna la muerte, esto es, la forma más lograda del arte. De hecho, un par de años después Pizarnik afirmaría en su diario que la condición de su vivir debía ser la escritura, sentenciado con contundencia "...no se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir, poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético, pero nada más cercano –dadas mis limitaciones- al verdadero lugar de la poesía"⁵. La espesura de su vida emocional se alimentaba y embonaba perfectamente con el personaje confeccionado del poeta maldito.

En el contenido de los poemas que integran este libro, el tema de la muerte es anunciado bajo los significantes de la noche, el miedo, la nada. Será para su siguiente publicación *El árbol de Diana* (1962), donde hará referencias directas sobre el tema, aunque de manera escasa. El poema que a continuación se presenta, es importante porque muestra una de las sumas a las que Pizarnik regresará consistentemente en formas variadas:

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo es amor
dice que no saber

Amor, miedo, muerte, no saber; lugares inseparables, intercambiables, que beben de la misma fuente.

En su libro *Los trabajos y las noches* (1965), del cual Pizarnik afirma haber sido feliz por haber encontrado libertad en su escritura: "fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería"⁶, encontramos todavía que el tono en el cual se acerca a la

⁵ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 335.

⁶ A. Becciu, *op. cit.*, p. 314.

muerte, se amolda a esa tradición romántica a la que hicimos mención; su poema que da título a su texto lo ilustra:

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 error
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente

Llegar al límite, bordear esos lugares míticos y oscuros que el bosque metaforiza, da cuenta de la condición deseante del sujeto, especialmente de la imposibilidad de su deseo, en tanto que lo anhelado es nombrar sin consecuencias, encontrar esa palabra originaria que no tuviese que dar cuentas de su existencia a ningún Otro.

El contenido de este libro logra recrear el clima sombrío, prolijamente cuidado para ello, sugerido por su título. La idea de la muerte –bajo sus diferentes caretas- en alusión directa o no, logra filtrarse en gran parte de estos versos, pero sin desbordar la concepción del lenguaje como guarida; cuestión que empieza a resquebrajarse para el próximo libro que publicaría Pizarnik.

Extracción de la piedra de locura (1968), es un texto integrado por poemas escritos entre los años 1962 a 1966. A diferencia de su anterior estilo escritural caracterizado por poemas estrictamente espacializados, medidos en extensión; ahora muestra, en este texto –que por cierto dedica a su madre-, construcciones oníricas desbordantes de angustia, que conformarían lo que se ha denominado su poesía en prosa. Entonces, aunque se trata de poemas ya gestados, es hasta 1968 cuando la autora argentina decide darles salida al describir y condensar paisajes afectivos críticos que ponían de manifiesto una crisis existencial que si bien había recorrido ya algunas páginas de su subjetividad, ahora se agudizaba lo suficiente, como para dejarlos silenciados entre papeles y cuadernillos.

En este texto –que junto con su libro venidero han sido definidos por algunos estudiosos de su obra como verdaderos manifiestos de muerte y locura- el tema de la muerte aparece no sólo tangencialmente o como alusión, sino en franca y emotiva presencia a lo largo de los poemas. Su cenit lo logra en la cuarta parte del libro y, de forma particular, en su poema El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos, mismo que comentaremos a continuación:

El poema da inicio, después de un epígrafe tomado del Cantar de las Huestes de Igor, con la siguiente estrofa:

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Aparece claramente en la estrofa un dictado del Otro: atender al llamado de la muerte, para denunciar casi de inmediato uno de sus velos:

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije:
es el lugar del amor.

Y luego del acercamiento romántico y hasta cierto punto nostálgico hacia este lugar ('es el lugar del amor por que con una sonrisa de duelo yo oí su canto'); sentencia:

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas...

Lugar de origen para la poesía, contrastado por la imagen atroz que le atribuye y, que la dirige a explayar su imaginario de la muerte:

Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

La muerte personificada, ataviada de misterio y seducción, que convoca tal como las sirenas lo hicieron con Ulises, que arrulla y adormece como el canto de la madre a su hijo.

Una vez alcanzado el estado onírico, los versos siguientes despliegan una imagen fundante:

¿Qué hubo en el fondo del río?...Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde represente mi nacimiento.

Aunque no pasan ni dos versos para transpolar y confundir su nacimiento con el de los cuerpos poéticos, que de ella brotan:

...y mi cabeza de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.

Momento mítico apenas representable, del que los niños alcanzan acaso a elaborar teorías tan complejas como la que presenta Pizarnik en esos versos. No faltará demasiado para que del nacimiento de los cuerpos, que detentarían su propio nacimiento, la autora desenmascare aquello que en verdad surge:

...quizá y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

Origen y muerte confluyendo, una vez más en la poesía de Pizarnik, quien deja pasar otro elemento más que anudará posteriormente su lugar:

...en mis poemas la muerte era mi amante...

...no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto...

El amor desmantelado de todo adorno preciosista, dejando ver su esencia de falta, de ausencia.

De la fascinación de los primeros versos del poema, pasa por lo pavoroso, lo álgido y trepidante, la soledad sombría, para en cierto momento derivar al lugar y la función del amor, que como fantasma de fusión con el amado, sustituye la ausencia, la hiancia esencial, la nada que está detrás de él; en otros términos, la muerte.

Este poema, resulta el más claro ejemplo de un conjunto de imágenes letales, que se resquebrajan y derrumban a lo largo de todo el texto, que son muestra del mundo subjetivo de su autora, más propiamente, del sujeto del inconsciente puesto en juego.

El infierno musical (1971), que constituye su último libro publicado en vida, contiene poemas escritos desde 1968, hasta la fecha de su aparición. El mundo poético que se esboza en éste, se concentra en el jardín –ya no paradisiaco-, en la noche y por supuesto, en la muerte, como los significantes más recurrentes. Se escucha una voz más desesperada: ‘La cantidad de fragmentos de desgarrá’; agónica: ‘...este ir abajo por abajo, esta galería oscura, este hundirse sin hundirse...’; el sentir de la derrota y el exilio del lenguaje como patria: ‘Nada se acopla con nada aquí’.

La muerte se deja ver, en la mayor parte de los poemas que integran el texto, en imágenes o situaciones de desasosiego extremo, en palabras de Pizarnik: ‘el signo de su estar es la enlutada escritura’, donde la desesperanza, como el terrible sol negro del melancólico que describe Julia Kristeva, a caído sobre su literatura, que era su propia vida: ‘ya no soy más que un adentro...’, ‘las palabras caen como el agua yo caigo’, ‘...la matadora que viene de la lejanía’, con la contundencia y ferocidad de uno de los caballos de la Apocalipsis.

La infancia, los miedos, la muerte, como signos o emblemas, aparecen envueltos en un proceso de repetición significativa. Hablan, a partir de sus contextos imaginarios, de ‘lo mismo’, esto es, aquello que el significante insiste en bordear sin llegar a nombrar. Lo Real que, si bien es producido por el discurso, se convierte en causa de toda articulación significativa. La repetición significativa, no es accidental, está determinada y gira alrededor de un objeto innombrable, definido éste, por el psicoanálisis, como esencialmente perdido y análogo en lo imaginario a una zona prohibida, mientras que en lo simbólico invoca al sitio de desencuentro.

Pizarnik, a través de su poesía, convocó reiteradamente esta dimensión de lo Real, presente en el lenguaje y en el sujeto, y que en el caso de nuestra autora, fue invadiendo su literatura y al personaje que se construía a partir de ésta.

Nos será posible ubicar y confirmar dicho argumento en otro de sus espacios literarios: sus textos en prosa, que a continuación abordaremos.

Capítulo 4

Textos en prosa de Pizarnik

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Alejandra Pizarnik

El acercamiento y estudio que diversos poetas y críticos literarios han realizado acerca de la obra de Pizarnik, se ha centrado principalmente en su producción poética, resaltando sólo algunos pasajes de su prosa que ha sido base de algunos textos poéticos como es el caso de los fragmentos de su obra dramática *Los perturbados entre lilas* que fueron llevados a su libro *Extracción de la piedra de locura*. Este parcial abandono al estudio de su obra prosística –reunida en un solo libro por Ana Becciu- se debe tanto al reconocimiento público de su trayectoria como poeta latinoamericana que la ha retenido en ese lugar pero, muy posiblemente también, a la complejidad que entraña para el lector transitar por la laberíntica estructura de varios de estos textos.

Vale la pena recuperar la afirmación sostenida en el capítulo anterior, donde se indicaba la importancia que tuvo para esta autora empezar a cambiar su estilo del verso a la prosa. Giro que está íntimamente relacionado con una posición subjetiva, en la cual la prosa se le impone como efecto de cierto menoscabo en la función de contención de la palabra, que desborda algo de Real en esos momentos vitales por los que atravesaba la escritora.

En este apartado analizaremos las maneras particulares en que su escritura prosística se sostenía y enlazaba con dos dimensiones específicamente humanas: la sexualidad y la muerte; ejes que transparentan también los avatares escriturales de esa *otra escena* develada por Freud.

Podemos identificar inicialmente dos tipos de textos prosísticos ensayados por Pizarnik; están los artículos de crítica, reseña, prólogos y reportajes y, por otro lado, sus relatos y su guión de teatro, estos últimos tratados con un humorismo contrastante con sus estados afectivos. Sus diarios también son importantes en la medida, que dan el andamiaje de ambas pautas de escritura y que podrían incluso aparecer como uno de sus

textos narrativos esenciales que dibujaron a uno de los personajes esenciales de su escritura: el de sí misma.

Serán los relatos y la obra dramática los textos que se escudriñarán-incluyendo ciertos argumentos que vertió la autora en los textos 'formales'- dada su importancia para cubrir el objetivo expuesto en este capítulo; esto es, poner en evidencia el tránsito del sujeto de la escritura por las vías de la sexualidad y la muerte, lo cual Pizarnik ilustra de forma contundente en estos textos.

Con este estilo prosístico Pizarnik se acerca a palpar los límites del lenguaje a través de ese empleo desenfadado de las palabras que hacen de sus textos en prosa 'el laboratorio mismo de su escritura' tal como lo señaló Ana Nuño, prologuista del libro que editó la prosa completa de Pizarnik.

La escritura en prosa representó para nuestra autora un reto, dada su dificultad expresa para articularla, y, un estilo con el cual se identificó en todas sus aristas; llegó a escribir en su diario: "Lo mío es la prosa. No puedo versificar en un lenguaje extraño y execrado"¹.

Apuntó a la prosa, por un lado, la cualidad de develar la muerte, mientras que por otro, le asignaba la posibilidad de ofrecerle el límite a lo que ella percibía como desorden o fragmentación en su existencia. Lo cierto es que en la prosa Pizarnik fue encontrando un lugar, por momentos, excesivamente libertario; en vez del esperado espacio de contención simbólica; aún más, si los relatos eran mezclados con el humor. Sostenía Pizarnik en su diario, hacia 1970: "el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebatara fuera de mí. Sin embargo, es la tentación perpetua"².

La seducción que ejercía sobre ella este estilo le hacía sobrellevar la pérdida del reconocimiento de sus pares que tanto le importaba. Decía con pesadumbre que la gente no quería saber nada de sus textos de humor; no obstante, podía escribir de un tirón extractos completos de *La Bucanera de Pernambuco*, uno de sus textos prosísticos que mezclados con el humor lo hace uno de los más destacados aunque poco comprendidos.

Podemos encontrar en la producción prosística de Pizarnik, relatos fechados desde 1961, aunque muy pocos fueron publicados en las revistas literarias de esos tiempos. Algunos de los relatos expresan una forma lírica mientras que, otra parte significativa, se desplegaban en el género narrativo. Es a partir del año 1965, cuando es

¹ A. Pizarnik, *Diarios*, p.434.

² A. Pizarnik, *op.cit.*, p. 495.

posible ubicar un mayor desarrollo de estos últimos relatos. A través de estas breves historias, Pizarnik volvía sobre los temas que tanto le preocupaban: la infancia, los miedos, la muerte, sólo que, a través de este género, pensaba encontrar mayor claridad y límite para lo que ella calificaba como 'fantasías sueltas' de su poesía. *Diálogos* (1965), *La verdad del bosque* (1966), *Niña en jardín* (1966), *El hombre del antifaz azul* (1968), son seguramente ejemplos de un esmerado y certero trabajo narrativo, donde se encuentra congruencia lingüística en cada relato, tal como era el deseo y fantasía de la autora. Sin embargo, no podemos afirmar lo mismo para otros, donde el orden prometido de la prosa narrativa, se resquebrajaba, en su relato *Casa de citas* (1971), podemos leer un pasaje que ejemplifica esta afirmación:

- Perras palabras. ¿Cómo han de poder mis gritos determinar una sintaxis? Todo se articula en el cuerpo cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos.

No sólo el género narrativo expresado en sus relatos constituyó por sí mismo la posibilidad de adentrarla y por instantes perderla en los laberintos del lenguaje; el humor, fue uno de los elementos que la impulsaron a viajar por ese cause. Esta situación es entendible dada su estructuración lingüística; esto es, se sabe que los mecanismos del desplazamiento y la condensación, característicos de la poesía y del inconsciente, son los mismos que son ponen en juego dentro de la elaboración humorística.

Indiquemos ahora cuál fue la importancia que el humor tuvo en la escritura prosística de Pizarnik; no sin antes señalar brevemente la forma en que ha sido entendido éste en el psicoanálisis, para después circunscribirlo en lo que de específico tiene en los relatos de Pizarnik.

Podemos ubicar una primera aproximación al tema en el artículo de Freud *El chiste y sus relaciones con lo inconsciente* (1905), y posteriormente, de manera más específica, en su texto *El humor* (1928).

En el primero, ubicaba en los chistes un mecanismo ya identificado en los síntomas; a saber, un algo reprimido que se abre paso a la conciencia, pero ya decantado de angustia o cualquier otra manifestación sintomática molesta.

En su artículo de 1928 *El humor*, Freud señalaba dos maneras en que se consumaba el proceso humorístico; el primero caracterizado por dirigir la actitud

humorística hacia la propia persona, por ejemplo una burla que una persona hace de sí misma; y el segundo, cuando la actitud humorística es dirigida hacia una persona ajena, incluyendo aquí el caso del literato que describe con humorismo los modales de personas reales o inventadas. En este segundo caso, hay una ganancia de placer en quien lo hace y al lector le corresponde una parte de ganancia de ese placer. ¿Cuál es el proceso que tiene lugar en el humorista, según Freud? El ahorro de afectos a que habría dado ocasión una situación mediante la broma. El humor, sostenía el psicoanalista vienés, no sólo tiene algo de liberador, sino también algo de grandioso y patético. Lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo; esto es, en el rehusamiento del yo por sentir las afrentas que le ocasiona la realidad, por apartarse del sufrimiento, mostrando que esas situaciones son sólo ocasiones de ganancia de placer, siendo esto último, la afirmación del principio del placer, característica esencial del humor. Así, el rechazo de las exigencias de la realidad y la imposición del principio del placer, aproxima al humor a otros procesos regresivos o francamente psicopatológicos –de ahí la condición de patético que le apuntaba-; sin embargo, el humor se salva de no caer en la patología por el especial reacomodo de las instancias psíquicas, específicamente, del yo y del superyó. Esta última, como instancia parental, a través del humor, habla de manera tranquilizadora al yo amedrentado. Mediante el humor, entonces, el superyó quiere consolar al yo y ponerlo a salvo del sufrimiento.

Freud presenta de esta forma un superyó bajo una faz amable, desprovisto de esa tiranía que ejerce en las patologías y del que se intentaba librar Pizarnik, con su tránsito por este género en algunos de sus textos en prosa.

Desde la vía lacaniana, que permea también la presente investigación, Lacan veía en los chistes una de las formaciones del inconsciente, entendiendo el humor como una creación simbólica sorpresiva ligada a la irrupción de un sentido nuevo; por tanto, ligado totalmente al lenguaje y su polisemia. El humor surge en el momento mismo donde se bordea algo reprimido, prohibido o imposible; se hace alusión a éstos de manera tangencial a través de la palabra. Es por ello que el humor no sólo afirma al principio del placer, sino que también alcanza aquello que Freud denominó más allá del principio del placer – renombrado como goce por Lacan- y que roza cierta dimensión de verdad, entendida ésta como aquello que no puede decirse sino a medias y disfrazada; de ahí que el humor posea un sesgo cuestionador y trasgresor de lo establecido.

Este argumento fue compartido por Pizarnik en un artículo que realizó a cerca del humor y la poesía en Julio Cortazar; ahí sostenía que el humor y la poesía eran subversivos; que ante el tejido confuso que se presenta como mundo real, ambos procedían a exhibir el revés de la trama. Para hacer esto, decía, el humor literario realiza una incisión en la llamada realidad y después engarza un espejo, teniendo como consecuencia que el absurdo sea característico de este humor. El humor, además, tendería a mostrar, según sus palabras vertidas en ese artículo sobre *Humor y poesía* (1963), que “no hay algo oculto sino corrompido”³. Es posible encontrar ejemplificada esta sentencia de la autora en varios de sus relatos en prosa, en los cuales se puede encontrar un lenguaje repleto de numerosas alusiones crudas y burdas, ligadas a lo propiamente obsceno.

En uno de sus escritos que intituló *El erotómano*, se da a la tarea de mostrar, a través de este personaje, lo que considera como obsceno. En primer lugar, para dotar de significación a la palabra, le imprime una dimensión sexual, dice el Erotómano a sus dos oyentes después de solicitarles que paren oídos y abran las piernas para instruirlos un poco: ‘desnudemos la palabra obsceno’⁴. A lo largo de esta labor, el personaje va derivando en teóricos, conceptos e hipótesis científicas y psicoanalíticas, en un tono totalmente burlesco bajo el influjo de un sin fin de neologismos tales como ‘malanculiata frustrasionis’, ‘Herculano’, ‘Concha Espino’, ‘Thetis del Año’.

Quitando las prendas a lo obsceno, Pizarnik no muestra sino lo propuesto por Freud hacia 1905 en *Tres ensayos de teoría sexual*, a saber, lo polimorfo y perverso de la pulsión. Una pulsión impelida a perseguir a ese objeto que pudiese satisfacerla pero que no alcanza, que sólo lo bordea y esto porque ese objeto al que tiende está perdido, es pura falta, misma que inauguró la inserción del sujeto dentro del orden simbólico -y que por ello puede ser representada-.

La pulsión se extiende por el cuerpo, especialmente por las zonas erógenas que tienen una estructura de borde; la boca ó el ano, por ejemplo, son espacios que permiten el intercambio entre lo interno y lo externo, sin un objeto final definido; así, la pulsión oral no se verá satisfecha con alimento alguno sino es contorneando al objeto que eternamente le falta. No hay objeto de la necesidad que pueda satisfacer a la pulsión, de ahí su carácter infinitamente variable. En este circuito de la pulsión, parcial en su esencia,

³ A. Pizarnik, *Prosa completa*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

encontramos a la sexualidad, misma que, siguiendo a Freud, tiene la particularidad de ser –desde la infancia- perversa y polimorfa y que es, en palabras de Lacan, la realidad del inconsciente⁵. Dimensión ésta inherente a la condición de sujeto.

Ahora bien, si se ha subrayado que la pulsión persigue a un objeto imposible que por tanto es innombrable, queda por añadir lo que asienta Lacan en ese mismo Seminario II, que lo innombrable por excelencia es la muerte y por eso toda pulsión es en esencia pulsión de muerte. De ahí que el camino de la pulsión sea también transgresor respecto al principio de placer que establece la homeostasis y adaptación del sujeto a su ambiente. Es más allá del principio del placer donde se ubica la búsqueda fatua del objeto inaccesible por excelencia que es Das Ding (la Cosa) y cuyo trayecto no se cubre sin pagar un precio que pudiese llevar a la destrucción del yo o incluso a la muerte real.

Uno de los textos en prosa que muestra de manera contundente el campo sexual y mortífero en el que acciona la pulsión es el de *La Condesa Sangrienta*. Se trata de un retrato que realiza Pizarnik a cerca de la Condesa Báthory y que retoma de un relato escrito por Valentine Penrose. Pizarnik es seducida, al ponerse en contacto con ese texto, por aquello que identifica como ‘valores estéticos de una tenebrosa historia’ por lo que se da a la tarea de recrear parte de la vida de este personaje del siglo XIV.

El relato está atravesado de una serie de actos que dejan ver la forma y los objetos diversos en que la pulsión busca satisfacerse. Por ejemplo, cuando se hace alusión a la tendencia de la Condesa a ser testigo de diversas formas de tortura; la mirada y la voz sobresalen como objetos que semejan provocar un placer perverso en este personaje, tomando así la función de objeto a, causa de deseo. Las jovencitas víctimas de las torturas eran transformadas –según palabras de Pizarnik- en ‘llagas tumefactas’, esto es, reducidas a objetos de desecho.

Pizarnik se da a la tarea de relatar variadas formas de tortura practicadas a estas muchachas, evidenciando la crueldad y el sadismo pulsional en su forma más radical: las cortaduras de dedos, la aplicación de atizadores enrojecidos al fuego, las incisiones con navajas y el cocimiento de boca, entre otras acciones, evidencian la parcialidad en que la pulsión funciona, el cómo cualquier parte del cuerpo, a capricho, puede ser erogenizado y ser fuente y lugar de descarga.

⁵ J. Lacan, “La pulsión parcial y su circuito”, en *Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós, 1980.

Se hace evidente cómo este exceso pulsional implica primordialmente a la sexualidad y la muerte. La autora –en este mismo relato- implicaba específicamente la muerte en el acto sexual señalando que el momento del éxtasis sexual era análogo al mutismo mortuorio o al grito doliente del agonizante. Así mismo, cuando Pizarnik, señala a la muerte como definición de la Condesa Báthory, se detiene para subrayar que esta Condesa padecía melancolía, a la cual se podía rehuir por medio del encuentro sexual llevado a su máxima violencia.

Pizarnik concluye en su relato –después de comparar a la Condesa con Sade por el hecho de alcanzar el último fondo del desenfreno– que este actuar de la Condesa no hace sino alertar ante el peligro que conlleva aventurarse por la libertad absoluta. En otras palabras, desde el marco psicoanalítico que hemos seguido, se señala la contundencia del precio a pagar por la apuesta de un ser humano al goce absoluto, por la realización del incesto –entendido este como la fusión con Das Ding-. Lacan, en su Seminario II, cuando analiza la condición alienante del sujeto y el efecto de ésta sobre sus posibilidades de libertad, afirma que éste se encuentra implicado en una disyuntiva similar a la que sufre el personaje paradigmático víctima de un robo, ante la frase ‘la bolsa o la vida’; el sujeto estaría debatiéndose en una situación parecida representada por la frase ‘la libertad o la vida’. Si se elige la libertad, la consecuencia sería perder ambas, mientras que si se elige la segunda opción, tendría que perder una parte de libertad, es decir, resignar una parte de goce para poder advenir como sujeto deseante.

Es así que vivir implica la no inclusión de la libertad absoluta; sí aparece en relación al sujeto pero sólo para recordarle la existencia de una Ley fundamental que le dicta que no puede tenerlo todo, que forma parte de él como fantasía pero que en el momento en que el sujeto quede incorporado completamente en esa dimensión de goce, es ocasión en que la muerte emerge sin ambages dejando al sujeto en la errancia pura del sin sentido o bien suscitando la muerte en lo real.

Los perturbados entre lilas, se trata de una obra teatral escrita en 1969, que subraya el carácter absurdo e incierto de la vida, todo ello envuelto en un sinnúmero de referencias onomásticas que demuestran su bagaje cultural. Sus personajes, Segismundo, Carol, Macho y Futerina, recrean situaciones que evidencian la inutilidad y fragilidad del ser humano. A través de esta obra, Pizarnik deja fluir aquellos temas que particularmente le preocupaban. Vale la pena resaltar cómo desde la primera acotación, la

autora deja ver el contexto de nostalgia, melancolía e infancia, que colmaron gran parte de su producción poética:

“Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como una agonía, como cenizas...La pared del fondo, cubierta de espejos...Pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños”

Se trata de la escenificación de su psiquismo. Resuena la nostalgia por la niñez, por la ilusión y la inocencia perdidas, su exacerbación en la melancolía; sin dejar de pasar por esos periodos abruptos de fiesta, de hiperalerta, en los que maníacamente escribía, leía o llamaba a deshoras a sus conocidos.

La burla, el humor negro parece diluir el tenor melancólico que Pizarnik plasma en la obra *Los perturbados entre lilas*, además de ayudarle a imprimir la fuerza de su conflictiva de una vida en el absurdo. Segismundo, portavoz de Pizarnik, lo ejemplifica en la siguiente intervención:

Seg: ...Yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura.

Sentencia que ubica claramente el lugar que Freud nombró como más allá del principio del placer y que deja al individuo –según Lacan- en un estado de goce; mismo que Pizarnik mostró y experimentó de forma contundente con su escritura en prosa.

Conclusiones (Una poética del silencio)

*Entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio...*

Alejandra Pizarnik

- a) La literatura, especialmente en su género lírico –la poesía-, se estructura mediante operaciones similares a la escritura del inconsciente: la metáfora y la metonimia, dirigiéndose hacia un punto imposible de ser representado o apalabrado; pero que, no obstante, es lo que lanza al poeta a seguir escribiendo. Es ese espacio, ese agujero en el lenguaje, el que interesa también al psicoanálisis, pues es el que permite el surgimiento del sujeto del inconsciente, específicamente al deseo que habitará en él.
- b) Escritura literaria, específicamente la poética, y la escritura del inconsciente comparten formas similares de estructuración, pero también siguen rumbos distintos en tanto que el poeta, se embarcará en una labor ardua de escritura donde el cuidado por la sintaxis y la armonía de las ideas poco tienen que ver con los giros y derivas del proceso primario que rige el funcionamiento del inconsciente.
- c) Buscar dar entendimiento a la producción literaria de Alejandra Pizarnik constituyó el tener un punto de referencia más para identificar las coordenadas desde las cuales ubicar al sujeto del inconsciente de esta autora, por eso nos abocamos a determinar y explorar aquellos temas y obsesiones que definieron la vida y obra de esta escritora.

El lugar del sujeto del inconsciente en la producción literaria de Alejandra Pizarnik está demarcado por las coordenadas que conforman las ausencias en su escritura: los temas que al ser repetidos sin cesar evocan el vacío, así como la vivencia del desfallecimiento del lenguaje literario que no le bastaba para expresarse, aunque fue el mismo que le permitía, hasta cierto momento, sostenerse en la vida.

La literatura operó como una vía epistémica a través de la cual acceder al conocimiento de sí misma y de su mundo; hallando, no obstante, insuficiencia – desilusión y nostalgia- en ésta pues la literatura, como otra manifestación humana, aún con la fuerza libertadora de su lenguaje, es una escritura que manifiesta la división de todo sujeto. La palabra reveló la hiancia no la explicó; la palabra fue puesta en el lugar del deseo, que es lo más esencial al sujeto, de ahí que para que Pizarnik encontrara su ser como sujeto se acercó hasta situarse en el lugar de ese vacío, lo cual es una aporía de la vida.

- d) Si bien el quehacer literario de Pizarnik da cuenta de una escritura en la cual la experiencia del silencio va marcando sus huellas, tanto en sus textos como en su vida, se trata de una escritura vital, propositiva, emparentada a la de aquellos poetas empeñados en inventar nuevas lenguas para abrirse al mundo. En este afán, Pizarnik se topó de frente con lo que hay más allá de las palabras y del lenguaje, esto es, la sombra y el silencio de la muerte.

Su labor literaria, puso en entre dicho el poder de la palabra para significar al mundo; nos mostró la imposibilidad de hallar ‘la palabra inocente’, el escollo por encontrar palabras que no signifiquen siempre algo más, puesto que no hay palabra alguna existente fuera del mismo lenguaje.

El lenguaje se presenta como una estructura incompleta donde no todo puede ser dicho, donde se abre el abismo entre la palabra y aquello a representar y, por si fuera poco, es también el que posibilita la emergencia del sujeto –en esencia sujeto del inconsciente-, en busca siempre de aquel objeto innombrable que es causa de su deseo. Pizarnik anhelaba este objeto y permanecía en espera – demanda- de aquella palabra que podría ser recibida del Otro –como poema, como diario, como obra teatral, como cuento- y que pudiese colmarla, ayudarla a dar un nombre justo a su deseo.

Ante la incompetencia de este Otro Pizarnik se encontró siempre huérfana y melancolizada, y si algo nos evidencian sus esfuerzos fallidos por encontrar un Otro completo es la no existencia de un metalenguaje; es decir, no hay significantes que den cuenta del lenguaje del que está hecho todo sujeto, específicamente los que significan su escisión fundante. El lenguaje tiene límites y son los mismos que circundan los límites del sujeto.

e) Cada sujeto se posicionará desde distintos lugares –estructuras clínicas- para hacer frente a esa falta que le hizo advenir e incorporarse al orden de la Ley. En el caso que ocupó nuestro estudio, la escritura literaria, fue un espacio que permitió a la autora desplegar su conflictiva en relación a esa hiancia con la que terminó por identificarse plenamente en su acto suicida, haciendo a un lado la palabra que era su sostén.

La palabra es aquello que un sujeto tiene para hacerse escuchar, para ser reconocido ante un otro, aún más cuando se trata de un escritor, que ha tomado la literatura como una forma de hacer lazo social. Retomando lo que A. Montes de Oca apunta en su libro sobre Kafka¹, si el escritor se cuenta en lo que cuenta, si el escritor se escribe en su texto, es en la palabra donde busca ser reconocido, dado el carácter *lenguajero* del sujeto. El texto literario se puede considerar entonces, como un espacio en el que se despliegan las identificaciones a las que se adhiere el autor, a la vez que da opción al ciframiento de su deseo, es decir, al trazo de su lugar en relación a la Ley. Ahora bien, la estructura del deseo de un sujeto está conformada como vacío -al estar referido al hueco abierto por efecto de los significantes- que también confluye en ese espacio. Si esto lo llevamos al contexto de la vida y obra de Pizarnik, pareciera que para ella hubiese una ‘falla en las palabras’ para nombrar ‘verdaderamente’, pero esa fisura de las palabras son la marca de que a la pulsión le falta y le faltará siempre un objeto. Sin embargo, la autora lo vivía más desde la impotencia que desde la imposibilidad, lo cual le llevó a la frustración y a un duelo no elaborado, donde la pérdida, principalmente a través del tema de la muerte, estuvo constantemente presente.

Entendiendo que el texto literario es enigma y es demanda, es consecuente que la escritora encontrara falta como efecto de su misma escritura y en uno de sus poemas escritos hacia el final de su vida constatará el fracaso de todo poema al afirmar: ‘la lengua natal castra’². Esta figura del vacío es el reverso del exceso de la pulsión que se hace evidente en diversos textos prosísticos; en especial, en *La bucanera del Pernambuco* en donde podemos encontrar las palabras más cercanas a ese lenguaje auténtico que ella buscaba. Su escritura casi ininteligible

¹ Alejandro Montes de Oca, “La construcción de la realidad: lo imaginario y lo simbólico”, en *Kafka. La atroz condena*, p.51.

² Ver poema completo en *Anexo II*

forma parte de una lengua plegada sobre sí misma que abre un abismo con la palabra que hace lazo social, facilitando, solamente así, ese ser completo al que aspiraba. Sin embargo, esto no es posible pues no existe sujeto alguno que pueda dar testimonio de ello. No hay quien atestigüe la presencia de ese jardín que Pizarnik insistía en tan sólo mirar; jardín que es una de las formas del imaginario de la autora para nombrar lo Real que aparece y cobra vida por el artificio de la escritura.

- f) El sujeto se encuentra exiliado de este jardín o lugar de goce, no obstante, exista en él algo que no sea significativo, algo del orden de lo Real que le es 'extimio', en palabras de Lacan; esto es, que se presenta como lo más cercano e íntimo al sujeto pero a la vez es lo más ajeno e inasible y que deja su huella en el cuerpo y en la vida de todo sujeto. Se trata de una marca tendiente a insistir hacia un mismo lugar, aunque éste sea el de la no coincidencia; se trata del movimiento de la pulsión de muerte que lanzó a Pizarnik a su lugar indefectible de origen, y que durante su etapa de creación literaria, le permitió intentar inscribirse en la vida de forma tal que dejara un legado único y notable para el mundo literario.

Limitaciones y sugerencias

*Una obra es siempre incompleta, abandonada,
no acabada, porque nunca terminará de ser
dicho lo que se pretende decir.*

Octavio Paz

Al margen de una pretendida justificación, se abre el espacio para las palabras que son efecto del término de una investigación y que nos muestran hasta dónde fue posible llegar así como aquellos espacios que se abrieron cual terrenos fértiles para futuros desarrollos:

- a) Dar cuenta del sujeto del inconsciente en la producción literaria de Alejandra Pizarnik implica reconocer que de éste sólo se pueden esbozar las coordenadas que lo demarcan, pues su apresamiento discursivo equivaldría a sostener una antítesis de la tesis sostenida en este trabajo: la necesaria división del sujeto como efecto del lenguaje así como la inexistencia de un lenguaje que pueda denominar al ser del sujeto; en otras palabras, la existencia de un núcleo indecible incluso para la propia persona, mismo que le hace advenir como sujeto de una cultura. Es por ello que nos contentamos con rastrearlo a partir de los temas que se repiten en la tarea escritural de Pizarnik.
- b) Los temas seleccionados de la producción literaria de la autora en cuestión fueron aquellos que fueron definidos por ésta como aquellas palabras que se le imponían como constantes en su escritura, pero son también los que la autora de esta tesis consideró los más pertinentes dada su cercana implicación en el desarrollo psíquico de un sujeto. Retomar otros temas como el lenguaje, la poesía o la naturaleza, que son significantes a los que alude en considerables momentos, podrían brindar un aporte importante para trabajar a cerca de la creación literaria, por ejemplo.
- c) Retomar únicamente la prosa de Pizarnik para un análisis exhaustivo o incluso comparativo con su poesía, podría delinearse como un estudio

interesante para aquellos que quisieran profundizar en el entendimiento de la obra de esta autora.

- d) Realizar un examen de cómo la dimensión de la muerte es incorporada en la escritura de algunos poetas que aluden continuamente a ella en su obra, desde el lado masculino en contraste y/o similitud a cómo la abordan algunas poetas, desde lo femenino; podría abrir una investigación más para los estudios de género.

- e) Una investigación como la presentada en este trabajo brinda no sólo la posibilidad de dialogar con una disciplina diferente al campo de la Psicología, sino también ofrece la inquebrantable convicción de que es posible enriquecer el entendimiento del ser humano si nos acercamos a al conocimiento que otras áreas nos brindan y la confianza de que el avance o constatación de los saberes que se construyen, verifican o cuestionan dentro del ámbito de la Psicología son valiosos también cuando se obtienen a través de una metodología apropiada que no necesariamente utilice el análisis estadístico o la experimentación de laboratorio. La presente tesis es una propuesta para restituir la importancia y el alcance de los estudios teóricos o documentales dentro del ámbito de la investigación académica en la Psicología.

Glosario

Alineación: representa la identificación con la unidad del otro en el espejo que le devuelve la unidad del propio cuerpo, y que le permite al sujeto salir de la fragmentación implantada por la parcialidad.

Compulsión a la repetición: proceso orientado por la experiencia de satisfacción que nunca existió. Es la esencia de la pulsión, insistencia en la demanda. Está centrada, a diferencia del principio del placer construido en torno a presencias, en ausencias, en la falta en el ser, que es causa del deseo y de la innovación significativa.

Demanda: consiste en invocar al Otro para que se manifieste como deseante y entregue un don como símbolo y prenda de su deseo. Por medio de ella se desplaza, se filtra el deseo. La demanda es en el fondo demanda de amor.

Deseo: resto metonímico que corre bajo la demanda sin poder articularse en ella. Diferencia que queda siempre insoluble entre las demandas y los objetos reales que tratan de satisfacerlos.

Estadio del espejo: etapa del desarrollo del niño, entre los 6 a los 18 meses, que describe la formación del yo a través del proceso de la identificación.

Estructura: más que a la forma, se refiere a la variedad de relaciones definibles que conforman una unidad, por lo que van mucho más allá de su distinción y de su reunión.

Falo: significante del deseo, del deseo de completitud; es introducido por el lenguaje, va más allá de la diferencia anatómica de los sexos.

Fantasma: escena en la que se representa la relación del sujeto con el objeto de su deseo; relación de imposibilidad y protección imaginaria a la vez.

Goce: es la suposición de un deseo satisfecho; es decir, la creencia de que es posible encontrar ese objeto perdido que paradójicamente nunca tuvimos totalmente. El goce apunta a la tensión cero, a lo Real, a la Cosa, lugar de lo no representable. Apunta a un lugar entre el placer y el dolor.

Identificación: operación psíquica mediante la cual el sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste.

Imaginario: registro que desempeña una función de desconocimiento indispensable en la estructuración del sujeto. Constituye una indumentaria protectora que sitúa al sujeto fuera del peligro de la fragmentación; se consolida en el estadio del espejo.

La Cosa: lugar al que apunta el goce, lugar de lo no representable. Objeto ideal impensable. Hoyo constituyente del ser al cual el sujeto aspira reencontrar.

Lenguaje: sistema de representaciones cuya función principal es evocar un objeto ausente colocando un significante en lugar de otro en un proceso que no se cierra nunca.

Ley: conjunto de principios que hacen posible la existencia social, es fundamentalmente una entidad lingüística; es el orden simbólico en sí.

Objeto: correlato de la pulsión, es aquello en lo cual y mediante lo cual la pulsión busca alcanzar su fin, es decir, cierto tipo de satisfacción. Puede tratarse de una persona, de un objeto real o de un objeto fantaseado.

Objeto 'a': desencadenante del deseo, es su motor; eso que impulsa a buscar objetos. Causa del deseo, no su objeto.

otro: el semejante, la imagen especular. El pequeño otro está escrito en el registro imaginario.

Otro: designa la alteridad radical, el lugar donde encontramos el lenguaje y la Ley.

Principio del placer: uno de los principios que rigen la actividad mental; conjunto de la actividad psíquica que tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. El principio del placer apunta al equilibrio de la psique, es decir, a su homeostasis.

Principio de realidad: modifica al principio del placer, regula la búsqueda de satisfacción ya que no se efectúa por los caminos más cortos sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior.

Pulsión: proceso dinámico consistente en un empuje que hace tender a un organismo hacia un fin.

Pulsión de muerte: tiene a la reducción completa de las tensiones; es inherente al automatismo de la repetición, cuya manifestación es el síntoma. La pulsión de muerte está más allá del principio del placer.

Real: es definido como lo imposible de representar, como aquello inapresable al lenguaje, huidizo a toda captura discursiva.

Significante: unidad básica del lenguaje, unidad constitutiva del orden simbólico.

Simbólico: dimensión preexistente al nacimiento del sujeto. El Nombre del Padre lo reivindica por la estructura del lenguaje.

Síntoma: es la metáfora del deseo con su carácter repetitivo; el inconsciente lo determina. Cumple una función de ocultación y de evitación de un sufrimiento mayor, evita el reconocimiento de un deseo inaceptable.

Sujeto: ser hablante necesariamente escindido; es un efecto del lenguaje y por esto se encuentra en sujeción al campo del Otro.

Bibliografía

- Allan Poe, Edgar (et. al.). *El poeta y su trabajo I*. ICUAP. México, 1985.
- André, Serge. "La escritura comienza donde el psicoanálisis termina", en *Flac*. Siglo XXI. México, 2000.
- Anzieu, Dider. *El cuerpo de la obra*. Siglo XXI. México, 1993.
- Aira César. *Alejandra Pizarnik*. Omega. España, 2001.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI. México, 1991.
- Beristáin Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. Porrúa. México, 1992.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós. España, 1992.
- Braunstein, Néstor (et. al.). *La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. Siglo XXI. México, 1987.
- Deleuze Gilles. "La literatura y la vida", en *Crítica y clínica*. Anagrama. España, 1996.
- Dor, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan I y II*. Gedisa. Barcelona, 1994.
- Evans Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós. Argentina, 1997.
- Fernández Olmos Margarite, Paravisini-Gelbert Lizabeth. *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina*. Planeta. México, 1985.
- Freud, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo", en *Obras Completas*. Tomo IX. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.
- _____ "El humor", en *Obras Completas*. Tomo XXI. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.
- _____ "El interés por el psicoanálisis", en *Obras Completas*. Tomo XIII. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.
- _____ "El motivo de la elección del cofre", en *Obras Completas*. Tomo XII. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.
- _____ "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", en *Obras Completas*. Tomo XII. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.

_____ “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras Completas*. Tomo VII. Amorrortu. Buenos Aires, 1994

_____ “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras Completas*. Tomo XI. Amorrortu. Buenos Aires, 1994.

González Echeverría, Roberto. *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*. s/e. Buenos Aires, 1995.

Harari, Roberto. *Polifonías Del arte en psicoanálisis*. Sebal. España, 1998. (Antígona, 4).

Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. FCE. México, 1985.

Hernández Palacios, Esther (comp.). *Literatura y psique*. UAM. México, 1990.

Lacan, Jacques. “La carta robada” en *Escritos I*. Siglo XXI. México, 1983.

_____ “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” en *Escritos I*. Siglo XXI. México, 1983.

_____ “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I*. Siglo XXI. México, 1983.

_____ “El problema de la sublimación”, en *La ética del psicoanálisis. Seminario 7*. Paidós. Argentina, 1991.

Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Hachette. Argentina, 1977.

Morales Ascencio, Helí (comp.). *Escritura y psicoanálisis*. Siglo XXI. México, 1996.

_____ “Lacan, poesía y tiempo” en *La nave de los locos*. Lust. México, 1990.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE. México, 2003.

Pichón-Rivière, Enrique. *El proceso creador*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1997.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Corregidor. Buenos Aires, 1999.

Pizarnik, Alejandra. *La extracción de la piedra de locura*. Otros poemas. Corregidor. Madrid, 1999.

_____ *Prosa completa*. Lumen. Barcelona, 2001.

_____ *Zona prohibida (poemas y dibujos)*. Ediciones Papel de envolver/ Universidad Veracruzana. Veracruz, 1982. (Colección Luna Hiena, 3).

_____ *Poesía completa*. Lumen. Barcelona, 2003.

_____ *Diarios*. Lumen. Barcelona, 2004.

Prado Garduño, Gloria. "Psicoanálisis y literatura" en *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. UNAM. México, 1990.

Ruitenbeek, Hendrik. *Psicoanálisis y literatura*. FCE. México, 1994.

ARTÍCULOS DE WEB

Aleandra Pizarnik: crónica de una muerte anunciada (S/A)

Alejandra Pizarnik. Entrevista de Alberto Lagunas.

Alejandra Revisited. Gabriela De Cicco.

Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema. Graciela Ravetti. 1998.

La hija del insomnio. Prólogo de Enrique Molina a la re-edición en *Botella al Mar* (Buenos Aires, 1976)

Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio. Carlos D. Perez. Del Club de analistas.com

Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio. Rebeca Bordeu

Humor y psicoanálisis. Luis Campalans.

Creación y sublimación. Daniel Gerber.

TESIS

Cuevas Salazar, Josafat. *La imposible escritura de Antonin Artaud*. Tesis Maestría en Filosofía. UNAM, 2002.

González Ocoy, Manuel Alfonso. *Una transgresión: el incesto en Anais Nin*. Tesis de Maestría en Psicología Clínica. UNAM, 1998.

Meraz Arriola Gabriel. *Estudio psicoanalítico sobre el cuerpo en la obra de Antonin Artaud*. Tesis Licenciatura en Psicología. UNAM, 2002.

Sastre Rodríguez, Víctor. *Más allá del olvido: el sueño princeps y la constelación de Sigfrido*. Tesis de Maestría en Psicología Clínica. UNAM, 1997.

Zeferino Nieva Elsa. *El jardín de Alejandra: un análisis simbólico en Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik*. Tesis de Licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánica. UNAM, 2002.

Anexo I

Cronología

1934. Huyendo del exterminio nazi, llegan los padres de Alejandra Pizarnik a Buenos Aires, prácticamente sin dinero, sin conocer la lengua del país y en la espera de su primera hija.

1936. Nacimiento de Flora Alejandra Pizarnik, año y medio después de su hermana Myriam.

1954. Con la pretensión de formarse como escritora, inicia sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde se interesa por el periodismo, la literatura existencialista, el movimiento surrealista francés y la poesía del romanticismo.

1955. Publica su primer libro *La tierra más ajena*.

1956. Época de gran vida intelectual que sella con la publicación de su segundo libro de poesía *La última inocencia*, pero también de fluctuaciones importantes a nivel emocional que la llevan a un proceso psicoanalítico.

1958. Se edita *Las aventuras perdidas*, su tercer libro de poesía.

1959. Abandona sus estudios universitarios, su proceso psicoanalítico y comienza su interés por viajar a París.

1960. Viaja a París. Durante su estancia se adentra en las diversas manifestaciones artísticas francesas. Ahí conoce a Julio Cortazar y a Octavio Paz, entre otros escritores.

1962. Sale a la luz su cuarto libro de poesía *El árbol de Diana*, prologado por Octavio Paz.

1964. Regresa a Buenos Aires, preocupada por perfeccionar su poesía; al tiempo que inicia un psicoanálisis con el Dr. Enrique Pichón Rivière, quien tenía un interés particular por el estudio psicoanalítico del proceso creador.

1965. Publica en la revista *Testigo*, su primer texto en prosa *La condesa sangrienta*. Asimismo, compone y corrige poemas de su siguiente libro *Los trabajos y las noches*, el cual es publicado el mismo año.

1966. Tras un evento cardíaco, muere Elías Pizarnik, padre de Alejandra.

1968. Su estilo poético se ve fuertemente influenciado por la prosa en su libro *Extracción de la piedra de locura*. Obtiene una importante y prestigiada beca monetaria.

1970. Viaja a Nueva York y a París, donde no encuentra el espacio propicio para crear, por lo que regresa a Buenos Aires en unos cuantos días.

1971. Sumida en un periodo intenso de depresión, es internada en el hospital Pirovano, como consecuencia de un intento de suicidio. Permanece en internación ambulatoria 5 meses. Un par de meses después publica su último libro en vida *El infierno musical*.

1972. Tras una ingesta excesiva de seconal sódico, muere en su habitación, un 24 de septiembre.

Anexo II

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve

lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible
sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

mi persona está herida
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuará siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliga
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo

donde todo es posible

salvo

el poema

hablo

sabiendo que no se trata de eso

siempre no se trata de eso

oh ayúdame a escribir el poema más prescindible

el que no sirva ni para

ser inservible

ayúdame a escribir palabras

en esta noche en este mundo