

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de disertación se ocupa de la función que la escritura poética ejerce en la vida de Alejandra Pizarnik. Escribir es una actividad que más allá de posibilitar la expresión de sentimientos, pensamientos, etc., puede cumplir una función estructurante en la vida de alguien; de modo que por esta condición, la escritura llegue a entrelazarse de manera íntima con la vida y obra del autor poético; y por qué no, con la muerte del mismo.

Es el caso de Alejandra Pizarnik, quien a pesar de su corta vida, legó una obra extensa llena de temáticas de profundidad notable. Su obra, vida, y finalmente muerte, se puede decir, están íntimamente relacionadas manteniendo una coherencia entre lo escrito y lo vivido, o mejor, entre lo vivido en lo escrito.

Para sostener estas ideas haremos un repaso sobre algunas características de la vida, de la obra y del contexto social, histórico en el que la poetiza vivió, mismo que sin ser especializado nos permitirá tener un acercamiento general acerca de Alejandra Pizarnik.

El campo teórico desde el cual analizaremos y sustentaremos los argumentos en la disertación será el psicoanalítico lacaniano, el mismo que nos brindará recursos conceptuales para la comprensión de la problemática planteada. Es por esto que en el segundo capítulo se hará un repaso sobre algunos conceptos que permitirán el trabajo sobre la escritura, la poesía, el sujeto, etc.; sobre el modo como están relacionadas dichas ideas, y cómo se entrelazan para el desarrollo del tema de la disertación.

Por último, el capítulo final será una consecución de lo trabajado en los capítulos anteriores. Intentará ser la conjunción de lo expuesto acerca de Alejandra Pizarnik con lo trabajado teóricamente desde el ámbito psicoanalítico. Este enlace permitirá arrojar conclusiones y sostener hipótesis acerca de la función que la escritura tuvo en la vida de Alejandra Pizarnik, y la relación que su obra, su poesía, su vida, a su vez estableció con su muerte.

CAPITULO 1 Alejandra Pizarnik

1.1 Pizarnik y su vida

Este capítulo conlleva en su elaboración una dificultad considerable: exponer la biografía de una escritora marcando una separación con su obra y el tiempo que cobijó su vida. Sin embargo, esa será la pretensión a la que las siguientes líneas se abocarán: exponer una biografía que dista de ser literaria y que más bien se plantea como una “biografía” a “secas”. Bio-grafía: curiosamente las escrituras de la vida de una escritora, no las del texto de papel sino, pero íntimamente relacionadas, las de la página de la carne y el cuerpo.

Buscar generar un registro escrito y documental de una vida depara un infranqueable escollo: la selección y exposición de lo que sostenemos como el tránsito vital de alguien. Pero, ¿por qué resulta dicho escollo difícil? Por la inevitable condición de la elección de ciertos datos que, para el presente trabajo, podrían ser tomados como importantes en detrimento de otros que quizá no nos brindarían tal condición. Siendo así, el eminente ejercicio de escritura a desarrollarse nos abre y sitúa frente a dos dimensiones: la primera, *la escritura*, y la siguiente, *el sujeto* que desde su particularidad y deseo está implicado en dicha actividad, como efecto de la elección realizada y de la selección operada. Pues escribir es correlativo al deseo. De este modo, esbozar los trazos que la escritora realizó en su escritura vital, y que la escritura realizó en la escritora, estará determinado por un sujeto en juego, es decir que, lo que resulte del siguiente desarrollo no estará en condición de absoluta fidelidad con los hechos vitales de Pizarnik, sino con lo que a continuación relatamos de su vida en el contexto de este trabajo.

Alejandra Pizarnik fue una mujer que hizo de su vida un elogio de la escritura. Curiosamente su apellido es el primer punto a considerar. Éste es el resultado de una escritura, o más bien, de una transformación del vocablo europeo. Alejandra Pizarnik fue de ascendencia rusa-judía. El apellido de heredad paterna se escribía: Pozharnik. Casualidad, equivocación, mala dicción resultado de la ajenidad cultural y de lengua distinta, o incluso como sostiene César Aira citado por el biógrafo de Alejandra Pizarnik, Guzmán Urrero, un hecho atribuible a “uno de los muy corrientes errores de registro de los funcionarios de inmigración. Tenía veintisiete años, y no hablaba una palabra de castellano, lo que era el caso asimismo de su

esposa, un año menor, Rejzla Bromiker, cuyo nombre pasó a ser Rosa”¹ no lo sabemos, lo cierto es que algo fue mal escrito al momento de arribo en tierras australes americanas, concretamente argentinas, por parte de los Pozharnik.

La familia de Alejandra, antes de llegar a Argentina, realizó un periplo migratorio que comenzó en Rovne, ciudad rusa, y la primera que otorgaba abrigo al exilio de los Pizarnik. Tiempo después es por la invitación de la hermana de Rosa (madre de Alejandra) que el suelo argentino se ofrece como un territorio de acogida no sin antes haber permanecido algunos meses radicados en París, lugar donde un hermano del padre de Alejandra vivía. Dos años después de la llegada de los ahora “Pizarnik”-Bromiker a Avellaneda, Argentina, Alejandra nace bajo el seño del nombre Flora un 29 de Abril de 1936.

Myriam es el nombre de la hermana que antecedió el nacimiento de Flora, quien nació poco tiempo después de la radicación de los Pizarnik en Argentina. No habría más descendencia. Myriam y Alejandra escribían el apellido de su padre y madre en suelo gauchito, convirtiéndose de esta manera en ser las únicas personas que darían un poco de historia a la deshecha ascendencia paterna y materna, pues toda su familia “con excepción del hermano del padre en París, y la hermana de la madre en Avellaneda, pereció en el Holocausto”².

Y fue en Avellaneda, cerca de Buenos Aires, en una casa agradable de clase media acomodada obtenida con el dinero que el padre lograba de su negocio de joyas, en donde transcurrió gran parte de su niñez y juventud. Los corredores serpenteantes y los pupitres que a nuestra memoria exudan un olor de añejamiento de 1940, fueron los testigos del paso, correteos e inquietudes de la niña Flora que junto a su hermana Myriam dividían su tiempo “entre la Escuela n° 7 de Avellaneda y la Zalman Reizien Schule, centro formativo hebreo donde aprenden a leer y escribir en yiddish”³, idioma que los padres procuraban mantener en el hogar.

¹ Urrero, Guzmán. Biografía de Alejandra Pizarnik. Internet. www.cineyletras.es. Acceso: 26 agosto 2009

² Ibid.

³ Urrero, Guzmán. Cronología. www.cvc.cervantes.es. Internet. Acceso: 01 septiembre 2009

Y si el lenguaje es un elemento de referencia recurrente en la poesía que años más tarde Alejandra escribirá; si su imposibilidad de asir certezas a través de las palabras será el motor que gira la maquinaria productora, poética y estética; si el lenguaje se convierte en una problemática a trabajar en el acto creativo de su poesía; su niñez no estuvo exenta de los tropiezos que su relación con el lenguaje y las palabras empezaban a provocarle. Es así, como un tropiezo, la manera bajo la cual se entiende la tartamudez que a temprana edad se le presentó. Ese “titubeo en el lenguaje no queda exento de otras formas de timidez, seguramente porque a su corta edad era algo retraída en su personalidad”⁴.

Hasta 1953 Alejandra asistirá al colegio, mismo que fue testigo de uno de los elementos que marcará su vida: “Cuando iba al colegio secundario todos la recuerdan gordita, con el delantal arrugado y las medias caídas y granitos en la cara”⁵. “Gordita” y obsesionada con su peso pasó los años últimos de la secundaria. Efecto de esta condición, pasó buscando el ideal de flacura, aquel símbolo equivalente a la belleza femenina. Su sobrenombre pasó a ser “La Farmacia”⁶, en vista de la adicción y la gran cantidad de pastillas que terminó consumiendo en su vida. Para bajar de peso usó ‘Parobes’ en la época colegial, un medicamento cuya composición era en base a anfetaminas. Anfetaminas que la acompañarán toda su vida, en una terrible adicción “tanto para sostener su inspiración literaria como para combatir sus crisis depresivas”⁷.

La universidad será el siguiente destino, el próximo lugar de arribo en la vida de Alejandra. Este período se caracteriza por el titubeo. La indecisión y falta de un norte cierto, hacen que Alejandra pase de la Facultad de Filosofía y Letras, donde ingresó en 1954, a la Escuela de Periodismo en la calle Libertad. La filosofía y las letras, el elogio de la construcción de la buena escritura, la hacen involucrarse en estas dos geografías académicas que nutrirán su posterior producción literaria. Juan Jacobo Bajaría, y su curso de Literatura

⁴ Urrero, Guzmán. Cronología. www.cvc.cervantes.es. Internet. Acceso: 01 septiembre 2009

⁵ Gorbato, Viviana. Alejandra Pizarnik: cuando adelgazar es morir. www.sololiteratura.com. Acceso: 03 septiembre 2009

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Moderna, atraerá la atención de Alejandra, con lecturas de Joyce, Breton, Proust, Gide, Kierkegaard que fascinaron a la joven lectora, y alimentaron el ámbito donde circulará su literatura: una producción de corte existencial y surrealista⁸.

En este tránsito entre la literatura, la filosofía, y “la pintura en el taller de Batlle Planas”⁹, la relación con Bajarlía, las traducciones de textos de Breton con éste, desembocan en la publicación de su primer libro, objetivo logrado gracias al aporte y subvención de su padre. Era 1955, Alejandra tenía tan sólo 19 años, lo editó y lo firmó bajo el nombre de “Flora Alejandra Pizarnik”¹⁰. *La tierra más ajena* era el título de su primer libro de poemas. Su identidad sufría un giro en este libro pues se editaba bajo el nombre de Alejandra, la escritura y su vida convergían en un acto que resumirá los años posteriores hasta su muerte: *el ser un sujeto que se sostiene por efecto de lo que escribe*.

El acceso al inconsciente, la develación de éste con sus enigmáticas producciones, lo realiza no sólo a partir de la tradición surrealista que engloba su obra, sino también en su propia relación con el diván. Leon Ostrov fue su analista, y será a él a quien dedicará su segundo libro *La última inocencia*, publicado en 1956.

Dos años antes de viajar a París en 1960, en 1958 específicamente, publicó su tercer libro bajo el título de *Las aventuras perdidas*. Para ese entonces ya había rondado varios círculos literarios de Buenos Aires y establecido amistad con algunos escritores. En 1959 se presenta para formar parte del Grupo Equis, y entre sus amigos cercanos podemos citar a “Olga Orozco y Enrique Molina ubicados dentro de la órbita surrealista: ambos formaron parte de la llamada Generación del Cuarenta, ya entonces eran los más admirados, y terminaron haciendo las carreras más estelares. Con la primera, Pizarnik tendría una relación que excedió la literatura. Molina por su parte fue un surrealista ortodoxo en toda la línea.”¹¹

⁸ Cf. Urrero, Guzmán. *Biografía de Alejandra Pizarnik*. Internet. www.cineyletras.es. Acceso: 26 agosto 2009

⁹ Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo Editora. 2004. p. 7.

¹⁰ Ibid., p. 7.

¹¹ Urrero, Guzmán. *Cronología*. www.cvc.cervantes.es. Internet. Acceso: 01 septiembre 2009

De 1960 a 1964 se radica en París. La ciudad le ofrece el aire bohemio que ya venía circulando en Buenos Aires, y las perspectivas literarias adecuadas a sus proyecciones. Establece amistad con Julio Cortázar, trabaja con él en el comité de colaboradores de la revista *Les Lettres Nouvelles*, e incluso pasa a limpiar algunos de los capítulos de *Rayuela*. En este período, 1961, no sólo termina de escribir el libro *Árbol de Diana*, que será publicado un año más tarde, sino que sus relaciones sociales con connotados escritores se amplían:

Conoce personalmente a Octavio Paz e inicia una fructífera amistad con él. También son significativos para ella las palabras y los afectos de Paul Verdevoye, director del Instituto de América Latina de la Sorbona, Italo Calvino, André Pieyre de Mandiargues y Roger Caillois¹²

El último año bajo el cobijo del cielo parisino será 1964. En este año Alejandra culminará la revisión de su próximo libro que se publicará un año después, pero ya en suelo argentino. *Los trabajos y las noches* será el nombre del título del trabajo poético, que junto con otros textos, ensayos, etc, como *La condesa sangrienta* configuran y acrecientan la cada vez más espesa obra de Alejandra.

“En 1967 murió, muy joven, su padre, y al año siguiente la poeta, que hasta pasados los treinta años había vivido en el hogar paterno, se mudó a un departamento propio de la calle Montevideo”¹³. Un año después, sin superar los resquicios depresivos de la muerte de su padre, publica otro libro de poemas: *Extracción de la piedra de la locura*; publicación que estará acompañada de la ganancia de la Beca Guggenheim que la llevará por un corto período a Nueva York, para luego desplazarse a París nuevamente, en busca del encanto literario que esta ciudad tuvo.

La política nunca fue materia prima de su escritura, al contrario, siempre tuvo una posición distante respecto a cualquier discurso que podía confundirse con tal. Su memoria familiar fue borrada por los extremos del fascismo nazi, razón por la cual, quizá, debió haberse formado tal aversión.

¹² Ibid.

¹³ Aira, César, op. cit., p. 8.

El año de 1971 será testigo de la publicación de sus últimos trabajos: *La condesa sangrienta* y *El infierno musical* que velan cierta tendencia y seducción al silencio y a la muerte. Un año después, un 25 de septiembre, una sobredosis de Seconal pondrá al silencio en la cumbre de su vida. Su escritura llegaba a agotarse, junto con la elevación de su muerte callada:

[..] en ese entretiem po sin tiempo que transcurrió entre que una amiga la llevara, ya sin vida, al Hospital Pirovano, y entregara su cuerpo para que se velara, tapado por la estrella de David como prescriben los ritos. Es entonces cuando los amigos desolados encontraron las muñecas maquilladas y, junto a sus últimos papeles de trabajo dispersos, un texto perturbador: No quiero ir nada más que hasta el fondo.¹⁴

1.2 Pizarnik y su obra

Otra dificultad en el inicio de este capítulo correlativa a la anterior, cuando empezó el capítulo que antecede. Pizarnik tiene una obra corta en el tiempo, debido a su prematura muerte, pero larga y extensa de contenido. Por tal motivo, y al no poder definirme como experto en la obra de la poetisa, tendré que entret ejer los análisis acerca de la obra de Pizarnik, que otros han dedicado años y trabajo para su estudio.

La aproximación intentará dar cuenta de las distintas lecturas y diversos análisis que se han realizado de la obra de Alejandra Pizarnik, que distan convertirse en meros estudios que expongan sus interpretaciones en el territorio del lugar común, del trillado y repetido tema de su locura y trágica muerte. Para el decir de Vizcaíno (2008)¹⁵, las primeras exploraciones en el vasto territorio poético de Alejandra, esto es, finales de los setenta y principios de los ochenta, las investigaciones que se lograron apuntaban a connotar una “coherencia” entre la vida de la poetiza -cargada de comportamientos polémicos, desordenadas expresiones psíquicas, una sexualidad controversial, etc.- con su quehacer poético, de modo que se dejaba en detrimento, las aproximaciones estéticas y literarias profundas de su poesía.

¹⁴ Urrero, Guzmán. *Cronología*. www.cvc.cervantes.es. Internet. Acceso: 01 septiembre 2009

¹⁵ Cf. Vizcaíno, Santiago. *Decir el silencio*. Ediciones Abya-Yala. 2008. p. 29

La crítica parece haberse abocado a tales objetivos: preponderar este aire fatalista y dramático de su poesía, dejando de lado la producción y el sentido mismo de ésta, expuesta en las letras que sus poemas y escritos sostienen. Sin embargo, dice Vizcaíno (2008), la crítica a partir de estudios de Cristina Piña, Cesar Aira, entre otros, apunta a situar el “aspecto íntimo de su escritura”¹⁶, y ese intentará ser nuestro propósito.

Su incursión en las letras editadas empieza con su primer libro de poemas en 1955, su nombre “*La tierra más ajena*”, que lleva por epígrafe palabras de Rimbaud, que de alguna manera muestra la influencia de este autor a lo largo de su obra¹⁷. A este libro le sigue “*La última inocencia*” en 1956, y “*Las aventuras perdidas*” de 1958. “Estos tres libros que hemos mencionado forman una verdadera trilogía de lo que podríamos llamar su primera época, por la coincidencia de rasgos y enfoques. Son los años en que se relaciona con las revistas de vanguardia, y con los grupos universitarios reformistas.”¹⁸

Después vendrá su estancia en París, “*Árbol de Diana*” de 1962. “Los Trabajos y las Noches” en 1965, “*Extracción de la piedra de la locura*” del 68, “*El infierno musical*” y “*La Condesa Sangrienta*” en 1971, entre otros textos, poemas y ensayos que se publicarán después de su muerte como “El deseo de la palabra” en 1975 y “*Textos de sombra y últimos poemas*” de 1982.

Por lo visto, son apenas 16 años de fructífero ejercicio de escritura. “La brevedad es la dimensión cuantitativa de la intensa comprensión de sus textos”¹⁹. Además:

En la impresión de brevedad interviene también la de sus unidades textuales, su continuidad temática, y la intensidad y comprensión de sus poemas en verso y en prosa, de los que pocos alcanzan una página. Algunos fueron denominados por ella misma “fragmentos” o “aforismos”.²⁰

¹⁶ Ibid., p. 29

¹⁷ Cf. Biografía Poética. www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.html. Internet. Acceso: 08 septiembre 2009

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Goldberg, Florinda. Alejandra Pizarnik: Este Espacio que Somos. Ediciones Hispamérica. 1994. p. 13.

²⁰ Ibid., p. 12.

La brevedad del paso por la vida se traduce en la brevedad de su poesía. Paso que, al tomar en cuenta su obra, no fue sino lleno de dudas, cuestionamientos, y profundas interrogantes sobre la existencia. “El foco temático de su escritura reside en un ser enfrentado sin piedad a los límites existenciales; los subtemas son la soledad, el amor, la angustia, la muerte, la escisión psíquica, la creación poética”²¹

Encasillada con el surrealismo como característica principal de su producto poético, “En su estilo se superponen y entrelazan elementos de las corrientes que enarbolan la autonomía del texto, la libertad de la imaginación, [...], junto con otras en las que el mayor peso recae en los conflictos existenciales y la expresión de la subjetividad”²². Subjetividad que intentará ser analizada en el presente trabajo, no como una reflexión sostenida en una “interpretación salvaje” de su vida y muerte, sino a partir de lo que su obra poética permita avizorar acerca de *la subjetividad puesta en juego en la escritura*. Según Goldberg (1994)²³, dos son los elementos privilegiados de análisis sobre la poesía de Alejandra Pizarnik: 1) La temática existencial, 2) La preocupación por el lenguaje. Dos que pueden resultar uno, dos que se sintetizan en uno, se condensan y mutuamente se sostienen. El lenguaje, su incidencia en la subjetividad y la existencia.

La obra de Pizarnik refleja la fatalidad y la frustración como efecto de la incursión de la temática existencial en su poesía. Goldberg (1994)²⁴ analiza cómo el deseo circunda su obra bajo la pretensión de conjurar esa distancia, que termina siendo infranqueable, entre el aquí y el allá. Antítesis cerca-lejos como lo denomina la autora citada, distancia de la antítesis que anhela ser reducida a una totalidad de valor igual a cero. Es una espacialidad que en su imposibilidad de ser cerrada, convierte al ejercicio de escribir en la materialidad de la frustración.

²¹ Ibid., p. 13.

²² Ibid., p. 15.

²³ Cf. Ibid., p. 16.

²⁴ Cf. Ibid., p. 20.

Goldberg (1994) pone como ejemplo el poema “Fronteras inútiles”, yo citaré otro ejemplo para mostrar la temática nostálgica anteriormente explicada, presente en su obra:

EN UN LUGAR PARA HUIRSE

Espacio. Gran espera.
Nadie viene. Esta sombra.
Darle lo que todos:
Significaciones sombrías,
no asombradas.
Espacio. Silencio ardiente.
¿Qué se dan entre sí las sombras?²⁵

Las distancias infranqueables son para Pizarnik un elemento recurrente en su obra. Por tal motivo, las alusiones a estancias temporales pasadas también son repetidas. “La infancia es el ámbito de la plenitud natural”²⁶. La infancia en varios momentos de su obra se convierte en la matriz de creación poética para decir aquello que se ha perdido, para hablar de eso que sólo el recuerdo, las palabras pueden presentificar, y que guardan un halo de sosegada y tranquila simpleza existencial. Simpleza que guarda en su enigmática naturaleza nostálgica, la llave de una trascendentalidad perdida.

“Pizarnik designa frecuentemente ese estado de plenitud con la palabra inocencia”.²⁷ La infancia se convierte así en el lugar y tiempo paradisiaco perdido. Sólo a través del vehículo prestado por las palabras, podrá decir algo de aquello esfumado, y ante lo cual el saldo será el desamparo y la precariedad.

La infancia es el reflejo de lontananza perdida en cada intento aproximatorio. Se convierte en ese lugar pleno y total que nunca se lo volverá alcanzar. Ante esto, son pujos aproximatorios nada más, los efectos que desde el exilio se expresan en cada palabra que la poetiza sostiene.

²⁵ Pizarnik, Alejandra. La Extracción de la Piedra de Locura. Otros poemas. Visor libros. 1993. p. 36.

²⁶ Goldberg, Florinda, op. cit., p. 29.

²⁷ Ibid., p. 30.

Incluso las palabras resultan insuficientes para nombrar y asir aquellos secretos que la memoria guarda. La infancia: “[...] el ámbito de un lenguaje pleno”²⁸, el desván quizá, donde se halla la posibilidad de decir el silencio en sus propios cánones, y no por intermedio de los sonidos engarzados en su poesía y en sus palabras:

VERDE PARAISO

extraña que fuí
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios²⁹

La distancia entre sujeto y objeto marca un trecho habitado por un “espacio fracturado”³⁰. Fracturas, resquicios quebrados, plenitud resquebrajada, “La unanimidad entre sujeto y objeto, cede a la escisión entre el yo y las cosas...”³¹, dejando una abertura que hace del encuentro de estos ámbitos una misión imposible.

Esta condición representa una radicalización del trecho marcado entre lo interior y exterior, brecha que mejor sería situarla desechando las dicotomías, y al contrario considerándola en una relación dialéctica: “El paradigma de la plenitud cede lugar a un paradigma de alienación y frustración”³². Frustración sobrevenida frente al contacto que signa la imposibilidad de cerrar fronteras, y el deseo de consumirse en esa pre-tensión:

CUARTO SOLO

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras
formando rostros, esfinges,
manos, clepsidras,

²⁸ Ibid., p. 34.

²⁹ Pizarnik, Alejandra. *La Extracción...*, op. cit., p. 37.

³⁰ Cf. Goldberg, Florinda, op. cit., p. 37.

³¹ Ibid., p. 37.

³² Ibid., p. 37

seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe.³³

La trisadura marca un límite, separa, marca la relación caracterizada en la pérdida por el efecto del trazo que divide. División hecha de material silente, entretejido de palabras ausentes, imposibilidad verbal de la expresión. Construcción de una morada clavada con palabras; espacio vacío encerrado en un refugio atornillado y sostenido del lenguaje. Y es que “La obsesión central de Pizarnik fue el problema del lenguaje”³⁴. La fisura y desgarradura de la expresión, es el motor que pone a andar su quehacer poético: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”³⁵. El ejercicio poético se convierte en una manta que abriga de palabras la brecha marcada por éstas. El gélido resquicio que las palabras no pueden cubrir, hacen titilar de frío a quien viste la manta del lenguaje.

Y si las palabras y el lenguaje, en su tránsito comandado por el decir de Pizarnik ocupan un lugar en su obra, el residuo y lo inaprensible que quisieran asir estas palabras, también son núcleo de su escritura. Es que no hay manera de aludir a la presencia sin tener en cuenta lo ausente, no hay manera de decir sin dejar de lado aquello que se escapa a éste, a saber, el silencio. “Decir el silencio”³⁶ como el título del ensayo de Vizcaíno (2008), en el cual se expresa: “El texto es el lugar de lo imposible”³⁷. El decir de la poetisa se entrelaza con su propia imposibilidad. Marca en un mismo tiempo el acometido al que se debe: forzar la palabra para buscar que el silencio pueda ser articulado. Pero el resultado es su imposibilidad. No se puede decir el silencio sino diciéndolo, es decir, marcando su ausencia operante. Hablando:

Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzado, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí

³³ Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 32.

³⁴ Biografía Poética. www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.html. Internet. Acceso: 08 septiembre 2009

³⁵ Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 50.

³⁶ Vizcaíno, Santiago, op. cit.

³⁷ Ibid., p. 35

el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable³⁸

El silencio se muestra como el objetivo al que apunta la palabra, el muelle al que arriban las embarcaciones habladas, un lugar al que inevitablemente se acerca el poema, una tentación de borde, un circular en el abismo inaprensible seducido por el vacío, un recorrido..., un poema...

1.3 El tiempo de Pizarnik

El tiempo es marco, y pintura. Toda obra tiene un marco para ser expuesta, toda pintura tiene un tiempo de creación. Tiempo y obra, marco y pintura van de la mano en una relación de simultaneidad. Lo uno no sin lo otro. Nada antes ni nada después, sino una conjunción de elementos entretejidos en la continuidad en la que la creación se produce.

Resulta tautológico sostener una afirmación que puede parecer peca de insustancial pero que no lo es: “el tiempo de Pizarnik es el tiempo de Pizarnik”. Esta afirmación engloba a la poetisa, de manera encerrada, en su propio proceso. Su obra culmina en el lugar donde la poetisa yace. Su poesía muere cuando el tiempo de su poética se marchita. “Con ella murió la poesía”³⁹ dice Aira (1998), “Alejandra Pizarnik no sólo fue una gran poeta, sino que fue la más grande y la última”⁴⁰ sostiene bajo la misma idea. En este sentido, *Alejandra Pizarnik es parte del proceso de su escritura y resultado de la misma. Su tiempo es equivalente a su trazo poético, a la marcación de su escritura.*

Sin embargo, y sin expresar contradicciones respecto a las ideas antecedentes, podemos decir también que el poeta nunca tiene una sola voz, su decir refleja el discurrir múltiple de otras voces. Alejandra Pizarnik no sólo representa a su propia voz, sino que hay un

³⁸ Pizarnik, Alejandra. Palabras, en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 26

³⁹ Aira, Cesar, op. cit., p. 30

⁴⁰ Ibid., p. 30

sinfín de decires que circundan su obra. Una sola tradición, escuela o movimiento no configuran la obra de ningún poeta; Alejandra no es la excepción. Pizarnik es el resultado de la historia que la precede, es el efecto del devenir temporal que lleva consigo el halo del tiempo.

En este sentido, Pizarnik es “pasado” y “presente” en su obra. Es las voces que la circundan, es el tiempo que la antecede, es el “pasado” dictando el compás con el que marcha su escritura. Y además, es el momento de su escritura, es el instante de sus palabras, es el “presente” de su producción, su inspiración y su poética.

En conclusión: Alejandra Pizarnik es en su tiempo, mismo que lleva el halo de su contexto. Es la carga que sus palabras transportan, es la densidad del peso que su vida y obra sostienen. Es ella y los otros condensados en un mismo proceso. Es el instante actual, y es el momento expirado. Es “presente” y “pasado”. Es tradición, es movimiento literario continuamente renovado.

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente, las ideas y consecuencias de aquello, y además el criterio de los expertos estudiosos de la obra de Pizarnik, el movimiento que más se ajusta a su poesía es el *Surrealismo*. Este movimiento enmarca y dirige la producción de Alejandra. No de manera accidental, siguiendo la lógica del análisis que hace César Aira, se puede decir que este movimiento tiene una concepción particular del tiempo:

Es con la escritura automática que el Surrealismo crea su mito de origen, y más aún: se propone como un mito de origen en permanente reactualización. Llevando la premisa de la escritura automática a su máximo rigor, toda obra surrealista ya está muerta. El procedimiento obliga al artista a ser un perpetuo Orfeo, que tiene prohibido volverse a ver lo que ha hecho.⁴¹

Más adelante, Cesar Aira (1998) continúa en su argumentación diciendo en relación al surrealismo que “la creación produce un presente puro que nunca se hará pasado porque se prohíbe ser contemplado desde afuera”⁴². El momento en que la vista se vuelve atrás para evaluar o emitir algún juicio acerca de la obra de arte producida, esta pierde su condición, en

⁴¹ Ibid., p. 12

⁴² Ibid., p. 13

vista de que la labor creativa sólo se sostiene en la continua creación. Por tanto, todo juicio que tase el *resultado* de lo producido condena a la obra a su extinción, pues lo importante para el procedimiento de creación del surrealismo es el *proceso* de la escritura que se convierte en la batuta con la que este movimiento se caracterizó.⁴³

Solo *proceso*, es el acto de escritura surrealista. Interminable destilación del flujo libre del inconsciente. Nada *resultado*. Ningún juicio crítico debe volver la mirada sobre lo escrito, pues, si la atención se pone en el resultado, el motor creativo que comanda al surrealismo muere, la obra muere según el criterio de César Aira.

Alejandra Pizarnik se enmarca en este contexto surrealista. Más bien dicho, con este marco hace su pintura, con este trasfondo produce su poesía. Pero el uso que Pizarnik hace de los preceptos surrealistas representa una reinención del movimiento. “Cuando Alejandra Pizarnik empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto”⁴⁴. “Desvanecida la ideología del procedimiento, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía”⁴⁵, sostiene Aira.

En este sentido, Alejandra Pizarnik hizo buena poesía. Escribir buenos poemas era su objetivo. El *resultado* de su escritura si le importaba, el *proceso* en la escritura también. Con su escritura Alejandra otorgaba al surrealismo una nueva forma de abordarlo: hacer del poema una materialidad de palabras que implique el *proceso* subjetivo de la escritura, el devenir inconsciente haciendo poesía, teniendo en cuenta también el valor de un criticismo que sostiene al *resultado* como eje al que Alejandra también apuntó según Aira (1998)⁴⁶. El extremismo surrealista acerca del procedimiento de la escritura automática Alejandra lo pule, y pone en escena aquello que dicho extremismo intentaba desaparecer, a saber, el resultado, el

⁴³ Ibid., p. 13

⁴⁴ Ibid., p. 14

⁴⁵ Ibid., p. 14

⁴⁶ Cf. Ibid., p. 17

“yo crítico”, que posteriormente convertirá a la poesía de Pizarnik en una “metáfora autobiográfica”⁴⁷.

Poema y poeta van de la mano. Vida y poesía se sintetizan en un solo tiempo, “[...] el proyecto de su actividad era aliarlas, confundirlas en un solo movimiento”⁴⁸. El Surrealismo confiere a Alejandra el marco necesario para que su obra poética sea una producción vital. No se trata de “expresión”, no es ponerse a la carrera de lo que se siente y se expresa, al contrario, es el rechazo a esta pretendida “expresión” la característica de las décadas de los años 60 y 70 en el que Alejandra entreteje su escritura cosida de vanguardias literarias, corrientes que enarbolaban a la poesía como un lugar de realización subjetiva, más no como una forma de expresión.⁴⁹

‘Sin dar vuelco atrás’ era el imperativo surrealista para el sostenimiento de la escritura como puro *proceso*. Pizarnik lo asimiló, como anteriormente se sostuvo, de modo parcial y particular; a ella también le interesó el *resultado* de lo que sus palabras hacían como poemas; la intención crítica si fue parte de su labor poética. Ella y su poesía, su poema y ella, sus palabras, sus creaciones, se proponían en una simbiosis artística propia de su escritura. Ella y sus palabras.

Esta posición frente al resultado de su creación, frente a la poesía y escritura misma como siendo parte de un proceso vital, la llevó a volcar sus espaldas a otras circunstancias, como por ejemplo y de manera muy significativa, al contexto político determinante que su país jugaba. Reacia ante la política, fue testigo indiferente de tres golpes de Estado, un derrocamiento presidencial por Junta Nacional, y tan sólo dos elecciones democráticas, todo esto a lo largo de 16 años. Nueve días antes del golpe de Estado que depondría de sus funciones a Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, Alejandra editaba su primer poemario, *La tierra más ajena*.

⁴⁷ Ibid., p. 16

⁴⁸ Ibid., p. 32

⁴⁹ Cf. Ibid., p. 37

De postura flemática y serena ante los tejes y manejes que la política argentina iba construyendo, la adherencia a los movimientos vanguardistas tocaron su voluntad. En contraposición al denominado “Realismo romántico”⁵⁰, que en la década de 50’ y 60’ tomara fuerza con un tinte estético ligado a las preocupaciones con resonancias sociales, Alejandra nace, más bien, en un caldo de cultivo surrealista. Su poesía de carácter intimista que su producción poética concebirá se liga estrechamente con la realización del poema en sí mismo, sin miramiento ni posibilidad de que éste se convierta en agente panfletario frente a la coyuntura social y política de su país.

Ni Argentina, ni la coyuntura política del austral país, removieron la sensibilidad creadora de la poetisa. Menos aún, el contexto mundial, ni el panorama latinoamericano. Gran parte de sus contemporáneos, intelectuales, políticos, poetas, escritores, y quizá una generalidad de gente, anónima pero masiva, fue tocada y marcada por la Revolución Cubana de 1959. Latinoamérica, y coyunturalmente Argentina, era en ese entonces un hervidero peligroso de posibles revoluciones. Los peronistas y los fantasmas rebeldes entretejían un futuro político para Argentina, que años más tarde desembocarían en los períodos dictatoriales más crueles y atroces que el continente haya conocido. Pizarnik, mientras tanto, estaba concentrada en su poesía. La convocatoria estaba realizada por el ejercicio de escribir que se convertía en su motivo. El hecho poético era la chaveta que mantenía circulando la rueda de su poesía. Diez años más tarde de la Revolución Cubana decía:

Cortázar —dirigiéndose a Antonio Beneyto el 12 de septiembre de 1969— está sumamente politizado desde hace un tiempo. Por lo tanto, si quieres que te responda, escríbele en términos de rebelde enamorado de Cuba mezclado con algo de Rimbaud y sobre todo de Lautréamont. No me estoy burlando de Cortázar, a quien tanto quiero, pero no creo en sus dotes políticas (ni seguramente él tampoco a pesar de sus esfuerzos por engañarse).⁵¹

“Y en 1966, coincidiendo con el golpe de Onganía, Pizarnik recibió el Primer Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires”⁵². Juan Carlos Onganía era el artífice militar que ponía

⁵⁰ Venti, Patricia. Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino. Internet. www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html. Acceso: 25 septiembre 2009

⁵¹ Urrero, Guzmán. Biografía de Alejandra Pizarnik. Internet. www.cineyletras.es. Acceso: 26 agosto 2009

⁵² Venti, Patricia. Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino. Internet. www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html. Acceso: 25 septiembre 2009

al pueblo de Argentina frente a otro golpe de estado. Este acontecimiento en el contexto social generó un mayor involucramiento de muchos intelectuales, y el concernimiento que varios escritores tuvieron frente a esa coyuntura, se vio traducido en un compromiso más intenso con el escenario político. Alejandra reacia a estos impulsos “entre 1967 y 1969, publicó *Infierno musical* y *Extracción de la piedra de la locura*. Ambas obras, en las que late un fuerte influjo surrealista de Artaud”.⁵³

En los años posteriores, la estrechez entre su vida y la producción poética intentaban llegar a una, cada vez más, paroxística intimidad, una confluencia más acentuada de relación. Es así como Patricia Venti (2007) sostiene:

“Desde 1969 en adelante, Pizarnik desarrolló -tanto en Hilda la polígrafa como en los textos inéditos- una escritura privada y experimental con múltiples influencias, que cristalizó en una voz propia, en prosa -como había deseado-, de carácter íntimo, que giró a menudo en torno a una temática sexual y fue altamente transgresora”⁵⁴

Así, con muchos datos faltantes y con otros perdidos, así fue su historia. De tal manera fue su tiempo. “El tiempo de Pizarnik fue el tiempo de Pizarnik”, de su escritura, de su poesía, de su vida.

⁵³ Venti, Patricia. Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino. Internet. www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html. Acceso: 25 septiembre 2009

⁵⁴ Ibid.

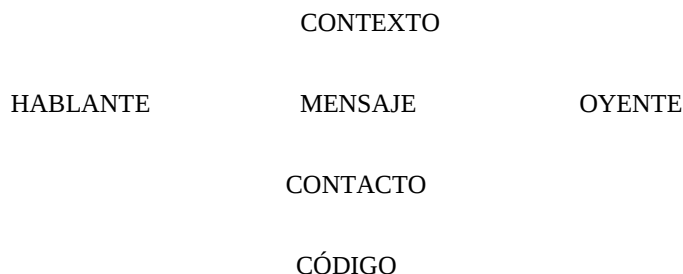
CAPITULO 2 Acerca de la escritura poética

2.1 La poesía y lo poético desde una perspectiva lingüística: Jakobson

Quizá deba empezar con una afirmación que para algunos resultará repetitiva e inclusive hasta obvia, pero para otros permita tal vez, percibir el lenguaje y su función(es), más allá de la posibilidad de comunicar. En este sentido, vale decir, el lenguaje no es un instrumento del cual los sujetos hablantes tomamos sus herramientas para meramente transmitir información, sino que muy al contrario, es un campo en el que se desarrollan otros tipos de funciones que exceden al mero hecho de establecer la comunicación entre seres humanos.

Es bajo esta empresa que la comprensión de la función poética propuesta a mediados del siglo XX por el lingüista Roman Jakobson, puede alcanzar una mayor profundidad. La innovación y el sentido de su aporte puede ser sintetizado en la transcripción del título de una conferencia dada en 1958 en Indiana, EE.UU: “Lingüística y poética”. El propósito al que se debe esta conferencia hay que situarlo en el esfuerzo de exponer al lenguaje como potencialmente poético, es decir, presentar que en su estructura existe la posibilidad de que lo poético y la poesía⁵⁵ se realicen.

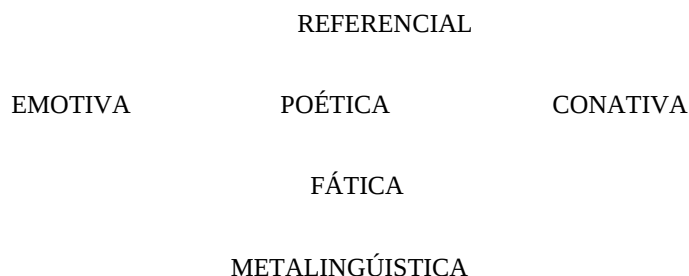
Jakobson (1958) en la conferencia antes citada presenta los elementos que en todo acto de comunicación verbal se juegan, y las funciones pertenecientes a cada elemento. Muestra el siguiente gráfico⁵⁶:



⁵⁵ Más adelante arribaremos a las diferencias planteadas entre estos dos elementos: lo poético y la poesía.

⁵⁶ Jakobson, Roman. Lingüística y poética. Editorial Cátedra. 1988. p. 32

Son seis elementos presentes en todo acto de comunicación verbal. A cada elemento le corresponde a su vez una función específica. Es así como muestra el gráfico siguiente⁵⁷:



Todo acto de comunicación verbal, dice Jakobson (1958), tiene en sí a la función poética relacionada con el mensaje puesto en juego⁵⁸. En este sentido, lo *poético* está adherido al lenguaje como siendo parte de la múltiple gama de funciones que lo conforman. La función poética es una de seis funciones que el lenguaje posee, y que todo acto de comunicación verbal concreta como posibilidad estructural.

Ahora bien, ¿Qué será lo que se denomina como función poética? Intentaré una definición diciendo que se trata de cierta condición del lenguaje, ciertos recursos con los que este cuenta, ciertos elementos morfológicos, sintácticos, fonológicos, gramaticales, etc., con los que el lenguaje se enviste, es decir, es una función que permite se operen ciertas construcciones y juegos que posibilitan que el *arte* verbal se concrete. El lenguaje tiene la posibilidad poética en su estructura, y ésta no está supeditada a la construcción de un poema o a la elaboración de una excelsa poesía, a pesar de que el poema y la poesía sean el mejor medio de análisis para dar cuenta de dicha función, en tanto permiten advertir ciertas propiedades poéticas y lingüísticas en su conformación.

Jakobson (1958) define la *función poética* recalcando en un término que sin duda es muy importante: “La *tendencia* hacia el mensaje como tal (*Einstellung*), es la función poética”⁵⁹. Tendencia dice, como haciendo hincapié a la realización del mensaje en sí mismo.

⁵⁷ Ibid., p. 39

⁵⁸ Ibid., p. 37

⁵⁹ Ibid., p. 37.

Cuando la atención está centrada en el desarrollo del mensaje, en la elaboración de este de manera que se produzcan sentidos inéditos, sonidos nunca antes puestos en juego, deslices en el campo de la significación resultado de este juego, estamos frente a algo que hace función y que posibilita que lo poético se experimente en un mensaje, que por ejemplo un poema se produzca. Estamos frente a la función poética del lenguaje.

Es una tendencia, una direccionalidad, un movimiento que se concentra en sí mismo. Siguiendo la reflexión de Linda Waugh⁶⁰, podemos acotar que un *poema*, por ejemplo, es un mensaje construido a base de simetrías y paralelismos, basado en repeticiones, regularidades, sistematizaciones, que se concentran en la construcción del poema, del mensaje, de él mismo. Es el lenguaje y su potencialidad que recae sobre sí mismo. Un poema es la mejor vía para dar cuenta de la posibilidad poética que el lenguaje tiene. Podemos decir entonces: un poema, el efecto de la función poética puesta en marcha.

Sin embargo, y como anteriormente se dijo, la función poética no se supedita a la poesía o a un poema. Esta rebasa al poema, el cual en cambio se erige como el resultado de la operación de la función, misma que no se encuentra sólo en el poema, pues la cotidianidad está envuelta también de esta condición. En principio, todo acto de comunicación verbal tiene a todas las funciones operando, la diferencia está en la predominancia que cada una tenga en un momento específico. “[...] el predominio de la función poética y la subordinación de las otras funciones, no significa que las otras funciones están subordinadas al grado de quedar excluidas.”⁶¹

Tenemos entonces a la función poética como siendo parte constitutiva del lenguaje. Una función que permite que lo poético se realice. Además tenemos a la poesía, un efecto, quizá el más claro, evidente, en el que dicha función tiene predominancia en la conformación de un poema.

⁶⁰ Cf. Waugh, Linda. La función poética y la naturaleza de la lengua, en Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Fondo de Cultura Económica. 1992. p. 205

⁶¹ Ibid., p. 197

Para arribar a la idea de función poética, Jakobson tuvo que pasar por el análisis de la poesía, la prosa, la narrativa, etc, para ir dando cuenta de las funciones que en cada una de estas manifestaciones lingüísticas era predominante. En este sentido, la poesía y el poema permiten ver una *relación más estrecha del mensaje consigo mismo*, la realización del mensaje-poema en tanto poseído por esa facultad poética del lenguaje. La poesía permite ver la función poética en operación. El poema es una construcción lingüística concentrada en sí misma. Es una elaboración que nos permite ver al mensaje a una distancia más cercana de sí mismo, como realizándose en sí mismo, en contraposición, por ejemplo, del contexto, de la función referencial, que parecería concentra su atención en el referente, siendo el contexto lo que predomina, y no el mensaje: “[...] en el discurso no poético las palabras deben tener buen sentido en términos de los factores externos. En la poesía, las relaciones internas de las partes componentes son mucho más significativas que sus referencias externas.”⁶²

“El poema se orienta hacia sí mismo”⁶³. Es algo en sí mismo. Es el desarrollo de algo sobre sí mismo. Es el lenguaje en tanto poético evidenciándose. Es la función poética, es el lenguaje en tanto funciona poéticamente que se muestra. “Es una estructura autosuficiente”⁶⁴ El poema si bien está enmarcado en un contexto político, social, cultural, posee una relativa autonomía de estos factores de incidencia, con lo cual se hace posible se formen los despliegues semánticos de cierta manera divorciados de éstos. Tiene una cierta desconexión, una ruptura con el contexto, con el referente, y al contrario se sumerge en el mensaje mismo, en sus potencialidades, en sus despliegues.⁶⁵

Al analizar la estructura del poema, Jakobson (1958)⁶⁶, sitúa en la importancia del sonido como un elemento constituyente de las resonancias que estéticamente pueden producirse. Estudia el verso y recalca que no sólo se trata de aproximarse a este haciendo un

⁶² Ibid., p. 209

⁶³ Ibid., p. 210

⁶⁴ Ibid., p. 215

⁶⁵ Supra., pp. 17-18

⁶⁶ Cf. Jakobson, Roman, op. cit., p. 41

acercamiento y estudio gramatical, de rimas, métrico, etc, sino procurando analizar al lenguaje, en cuanto potencial de lo poético. Y en esta vía analiza la potencialidad sonora que de la mano del lenguaje se puede tener, potencialidad que se traduce en los deslizamientos que semánticamente se pueden también conseguir, es decir, un poema no solo suena bien sino dice algo, en tanto la función poética está en relación al mensaje: “La equivalencia de sonido, proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica”⁶⁷.

En este sentido, existe una multiplicidad de deslizamientos que por la intervención del sonido se pueden producir, jugar por ejemplo con homofonías y malentendidos basados en estos desfiladeros fónicos, conducen a una multiplicidad de aperturas semánticas. La textura de la poesía teje el sonido junto con los deslices que en el significado produce. Y esto es una condición de estructura.

Ahora bien, y tomando en cuenta lo dicho anteriormente para ligarlo con el sentido del trabajo de disertación que tiene a la escritura de Pizarnik como objeto de análisis, se puede decir que, detrás de un poema, de una egregia poesía o de un sencillo poema hay un poeta. Las palabras con las que un poema se construye, la estructura de su conformación, la selección sonora y semántica, están atadas a quien las pone en juego. El poema es un lugar de realización del lenguaje por la vía del sujeto, y quizá también, y sin forzar en el vuelco, la realización del sujeto por vía del lenguaje. En el primer caso, el de la realización del lenguaje por la vía del sujeto, el lenguaje en tanto estructura poética se realiza por medio de un sujeto que lo pone en operación, y en el segundo caso, el de la realización del sujeto por vía del lenguaje, es el sujeto que se realiza, mejor dicho, se efectúa por el lenguaje, por la condición poética de éste, por el eterno deslizamiento significante, deslizamiento que va de la mano de lo poético⁶⁸.

⁶⁷ Ibid., p. 58

⁶⁸ El desarrollo de la idea acerca de la efectuación del sujeto por vía del lenguaje se realiza en los subcapítulos siguientes del presente capítulo: Infra., p. 24, p. 28, p. 34

El análisis de la poesía y de la función poética, nos pone tras la pista de la relación íntima y estrecha que alguien establece con el mensaje⁶⁹, con el poema, en general con la lengua. Nos pone tras la pista de la relación estrecha entre quien elabora el mensaje y el mensaje, entre quien habla o escribe y el lenguaje que le regala la posibilidad de jugar en medio del jardín de su función poética.

2.2 Escritura y poesía desde el psicoanálisis

Para hablar de poesía y de escritura en el contexto de este capítulo me parece oportuno citar un poema de Gustavo Adolfo Bécquer⁷⁰:

Mientras se sienta que se ría el alma sin que los labios rían,
mientras se llore sin que el llanto acuda a nublar la pupila,
mientras el corazón y la cabeza batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos...,
habrá poesía.

El poema resulta figurativo para situar una definición que parafrasea a Lacan: “La poesía es un hecho del lenguaje”⁷¹. La poesía está hecha de lenguaje. Sólo a través de la magia del lenguaje es posible hablar de *reír sin los labios* o *llorar sin lágrimas*. La dimensión que el poeta nos presenta conduce a nuestra sensibilidad a rescatar el poder de las palabras en el poema. La dimensión está del lado de la palabra, de sus múltiples pliegues, repliegues y sentidos que ella arroja. La *cabeza batalla* y el *corazón empuja*, intrincada épica se dibuja, y la poesía subsiste. Mientras la cabeza llena de lágrimas por una sonrisa sin labios prosiga la batalla con los recuerdos y la esperanza, podemos decir, habrá poesía. En resumen: la poesía existe mientras el lenguaje regale la posibilidad de escribir poesía. “Habrá poesía”, sentencia el poeta; mientras el lenguaje y sus figuras existan, se puede concluir.

⁶⁹ Uno de los elementos que constituyen y son parte de la comunicación verbal.

⁷⁰ Bécquer, Gustavo Adolfo. Rima IV. www.poemas-del-alma.com/rimaIV.htm. Internet. Acceso: 28 de Noviembre

⁷¹ La frase de Lacan es “La memoria es un hecho del lenguaje”. Esta frase fue recogida en una de las reuniones del cartel “La escritura y la memoria”, y fue sostenida por Elsa Andrade en la reunión del 25 de Mayo de 2009.

La poesía se escribe por el lenguaje. Es la estructura de éste la que determina que la poesía sea posible. La poesía es un efecto del lenguaje que permite situar de mejor manera las características estructurales de éste. Es un juego de palabras, es un juego con las palabras como dice Freud en 1908.⁷² El campo de la poesía sirve para ver de forma precisa al lenguaje y la escritura en su interrelación.

Lacan en 1953 lee el hoy conocido como “Discurso de Roma” intitulado “Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje”, texto que al decir de Néstor Braunstein “[...] marca la ruptura doctrinaria de su autor con los marcos impuestos por la institución psicoanalítica oficial. Se trata, sin duda, de la mayor conmoción vivida en el psicoanálisis desde los tiempos de Freud”⁷³. Este escrito representa la introducción de un abordaje innovador respecto a la teoría, la práctica y la técnica psicoanalítica, ya que concibe al psicoanálisis y más precisamente a su objeto de estudio: “el inconsciente estructurado como un lenguaje”⁷⁴.

En este texto, Lacan sitúa el marco de referencia que posteriormente lo guiará en su reflexión y trabajo: *la falta en ser* que todo sujeto de palabra lleva consigo. Para abordar y poder sostener esta tesis, el autor empieza hablando de la palabra y su función. “[...] el psicoanálisis no tiene sino un *médium*: la palabra del paciente”⁷⁵, y es por medio de ésta que la experiencia analítica toma un giro de la mano de Lacan.

La palabra que aborda Lacan (1953) en su escrito⁷⁶, expone en la reflexión a un vacío inherente a ésta. Por medio de la palabra el sujeto hablante se inscribe en un orden donde el eje será la hiancia que lo constituye. *La falta en ser* está ligada a la palabra y es ésta la que confronta al sujeto con un vacío imposible de colmar. El decir⁷⁷ de alguien siempre está

⁷² Cf. Freud, Sigmund. El creador literario y el fantaseo, en Obras Completas tomo IX. Amorrortu Editores. 2007.

⁷³ Braunstein, Néstor. Antecedentes y contexto del Discurso de Roma de Jacques Lacan, en Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan). Siglo XXI editores, 1982. p. 161.

⁷⁴ Lacan, Jacques. Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje, en Escritos 1. Editorial Siglo XXI. Segunda edición, 2003. p. 258

⁷⁵ Ibid., p. 237

⁷⁶ Cf. Ibid., p. 239

⁷⁷ Decir que puede ser escrito como texto en un papel o en la hoja del cuerpo

cruzado por el vacío que éste mismo sostiene, nada respecto a la palabra consiste, y al contrario insiste, dice Lacan. El sentido queda como una pretensión inacabada, como una empresa imposible, por lo que la insistencia opera.

Lo que opera es el vacío estructural, la palabra como función engendrará un intento de colmar dicho vacío, pero que tropezará con su propia ‘imposibilidad’, pues lo que permite se intente completar lo que como hueco se tiene es el hueco mismo, tal es la función de la palabra. El vacío que la palabra inscribe es lo que convierte a esta en función, es decir, motor de ella misma.

En este sentido, la poesía, la escritura, se hacen posibles por la operación de esa hiancia estructural. El psicoanálisis históricamente se *escribió* por efecto de dar lugar a la *falta* que en el saber de las históricas residía, fue por la fina escucha al vacío que Freud pudo escribir el psicoanálisis. Su historia se escribe en el nombre de ese vacío que como función opera. Y si el psicoanálisis es producto de aquello, la poesía también. Ésta se *escribe* a partir de ese ahuecamiento en el ser que todo hablente⁷⁸ lleva en sí, es decir se escribe por el intento de rasgar a ese real imposible.

La escritura es efecto de lo que simbólicamente no puede ser captado. La “necedad”⁷⁹ del significante opera en su relación al real, mismo que es equivalente a la ‘imposibilidad’ que la simbolización tiene en frente, y que constituye que algo quede como resto, algo caiga, que algo falte en la operación significante, y que de este modo la escritura alcance asidero como efecto de esa imposibilidad.

La escritura es eso: el resultado de la relación con algo que falta, con un ‘imposible’. Es efecto de la relación que con el real se establece. *La escritura es la respuesta ante ese algo innombrable y carente de sentido*. El núcleo de la escritura es la pretensión de marcar al real,

⁷⁸ “Hablaente” es el término propuesto por Néstor Braunstein para traducir el neologismo lacaniano “parletre”. Para mayor referencia a las razones y dificultades acerca de la traducción del término: Cf. Braunstein, Néstor. *Lingüistería...*, op. cit., p. 204.

⁷⁹ Lacan, Jacques. *A Jakobson en Seminario XX*. Editorial Paidós, séptima reimpresión. 2006. p. 23.

que por ende es a su vez, el “ombbligo hacia donde todas las representaciones convergen”⁸⁰. La escritura es un producto que bordea aquello que no se deja captar, y que pone al hablante en la lógica de la re-petición y la insistencia.

Ahora bien, la escritura también es límite⁸¹. Es por la imposibilidad con la que se relaciona que un límite emerge. *La escritura articula el significante con lo real*. La escritura hace borde, es el borde, límite, “fuera” del cual algo queda excluido, algo que ostenta la característica de ser inarticulable por vía del significante. Es por la imposibilidad de decirlo todo, de escribirlo todo, que el límite se marca, y marca un borde, un *lugar litoral* entre la palabra y el silencio: “Entre una flor recogida y otra regalada la inexpresable nada. La poesía se gesta en el umbral que se abre entre la flor recogida y la regalada. En el intento – infructuoso de antemano- de expresar lo no dicho”⁸².

“Falta una representación, la representación que pueda decir lo que una relación sexual es; falta que constituye el lugar vacío del sistema significante, la apertura por donde todos los excesos del goce podrían eventualmente pasar”⁸³ El contorno que la escritura marca nos sitúa frente a lo que ésta no puede captar. Ese resto, ese “más allá”, ese exceso pone al hablante frente a algo que lo sobrepasa y de lo cual nada sabe. Hay algo que se escapa al saber y que hace que la escritura demarque su propia imposibilidad, que paradójicamente, sólo a través del ejercicio escritural puede tener lugar eso que ella misma no puede captar. La escritura demarca la imposibilidad de un saber, saber sobre lo real, pues por intervención del límite algo queda excluido y sin posibilidad de acceso.

Es bajo este sentido que se debe entender el “no hay relación sexual” de Lacan. Hay algo que en el ejercicio de la escritura no se escribe, eso que falta es un exceso, que a su vez se convierte en su motor y su goce. Lacan (1973) sostiene: “[...] la relación sexual no puede

⁸⁰ Gerber, Daniel. *Del significante a la letra: un destino de escritura* en *Escritura y Psicoanálisis*. Siglo XXI editores. 1996. p.12

⁸¹ Cfr. Ibid., p. 12

⁸² Soares, Lucas. *No existen los poetas sino los hablados por la poesía* en *Revista Imago Agenda*. Junio 2008., p. 49.

⁸³ Gerber, Daniel. *Del significante....*, op. cit., p.13

escribirse. Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual. A eso se debe que haya cierto efecto de discurso que se llama escritura.”⁸⁴

Hay algo que la escritura no capta, hay un saber que se le escapa, hay una falta en el saber. La escritura es hacer en ese no saber, es renunciar, hacerse cargo de la carencia para autorizarse a hacer en ella. La poesía al ser escritura es enfrentarse a ese real, es producir en esa falta, es tomar al silencio como motor para articularlo en otro lugar, como escritura.

En el nombre de ese padre muerto⁸⁵ el poeta autoriza su ejercicio de escritura⁸⁶. Es la figura que Freud (1921) nos deja como testamento de su comprensión de la escritura. Algo se perdió y un tiempo mítico se estableció. El goce tuvo que ser renunciado para que el poeta, podemos decirlo, la poesía, se establezca: “Fue tal vez en esa época que la privación añorante movió a un individuo a separarse de la masa y asumir el papel del padre. El que lo hizo fue el primer poeta épico, y ese progreso se consumió en su fantasía”⁸⁷.

2.3 La función de la escritura en la estructuración del sujeto

Primeramente, y conforme con los objetivos de este trabajo, es necesario situar, aunque de modo sucinto y reducido, la cuestión de la escritura en el ámbito psicoanalítico.

El psicoanálisis es una teoría escrita debido a que supo leer lo que como escritura cifrada le fue ofrecida a su fundador, Sigmund Freud. Para ello, el médico vienés tuvo que

⁸⁴ Lacan, Jacques. La función de lo escrito..., op.cit., p. 46

⁸⁵ El “padre muerto” es aquel que con su muerte, con su ausencia opera una función de vacío que, como Modesto Garrido sostiene a partir de la lectura de “Tótem y Tabú”, inaugura la escritura a través del tótem: Cf. Garrido, Modesto. No todo se escribe. Mito estructura y escritura en Escritura y Psicoanálisis. Siglo XXI editores. 1996. p. 51

⁸⁶ Cf. Freud, Sigmund. Psicología de las masas y análisis del yo, en Obras Completas tomo XVIII. Amorrortu Editores. 2007. p. 128

⁸⁷ Ibid., p. 128

renunciar a un saber (el de la medicina, de la ciencia y la razón cartesiana) que hasta entonces no pudo describir el síntoma histérico, sino sólo cayendo en equívocos. Freud fue más allá de la queja, de la teatralización histérica, y dirigió su escucha al síntoma que se reveló como una escritura dada a leer.

Así fue como la histeria haciendo síntoma en el cuerpo, síntoma escrito en la hoja de la carne sufriente, en el cuerpo vestido de malestar, fue leído por Freud (1895) en el caso de Elizabeth⁸⁸. Con ella, la agudeza de su lectura apuntó a la ‘literalidad’ del término alemán “*stehen*”⁸⁹ sostenido en su análisis, que entre muchas connotaciones apuntaba a lo que Freud descifró como la base de su síntoma, a saber “algo no marcha en su vida”.⁹⁰

De igual manera el sueño encubrió para Freud (1900)⁹¹ un texto cifrado que no se interpreta por la vía de la imagen soñada, sino a partir de lo que como escritura a descifrar expresa el relato del mismo. El sueño para Freud no tenía el valor de imagen sino de texto dado a descifrar.

También los actos (fallidos) fueron develados por Freud (1901), como siendo parte de una trama en la que el sujeto escribe el saber inconsciente ya no en un sueño o en un síntoma histérico, sino en los actos de los que su vida cotidiana se alimenta. El acto es significativo, fijado en una escritura en la que el sujeto está involucrado con su deseo inconsciente.

El chiste fue analizado bajo la misma lupa por Freud (1905)⁹². Para él, el chiste implica un trabajo que toma como materia prima al lenguaje, a sus pliegues y despliegues para, como proceso del inconsciente, encubrir, velar una verdad sobre la sexualidad. Una verdad formada

⁸⁸ Cf. Freud, Sigmund. Estudios sobre la histeria en Obras Completas tomo I, traducción de Luis López-Ballesteros. Editorial El Ateneo. 2005

⁸⁹ *Stehen* es un término que Freud observa significa tanto “estar” como “estar en pie”. Siendo la segunda connotación la que encuadraba en la lectura que hizo del síntoma.

⁹⁰ Freud, Sigmund. Estudios..., op.cit., p. 118.

⁹¹ Cf. Freud, Sigmund. La interpretación de los sueños en Obras Completas, tomo IV, V. Amorrortu. 2006

⁹² Cf. Freud, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente en Obras Completas, tomo VIII. Amorrortu. 2006

de vacío -pues la relación directa con el objeto de satisfacción del deseo no es posible- que fue inscrita en un tiempo primordial cuando el lenguaje pasó a ser parte constituyente de los sujetos de palabra, verdad de la que el neurótico veces sufre y otras ríe, goza, en el chiste.

El psicoanálisis empieza su constitución con este sesgo. Freud alimenta una teoría acerca del *saber inconsciente* basándose en un proceso de lectura de lo que el deseo inconsciente ha escrito en los síntomas, en el sueño, los actos y el chiste. Descubre allí al inconsciente que escribe..., lo lee.

Ahora bien, de lo sostenido anteriormente propondré una proposición, que será dividida en dos para ser analizada y trabajada a lo largo del subcapítulo: *La lectura es posible porque el inconsciente se escribe; operación que al ser leída funda al sujeto como efecto de dicho proceso.*

1. *La lectura es posible porque el inconsciente se escribe.* El inconsciente se escribe bajo la lógica del significante, lógica que funda al significante como efecto de la operación del vacío que éste lleva en su estructura. El significante no tiene por función significar o dar sentido al referente⁹³ sino la de “representar a un sujeto para otro significante”⁹⁴. Esto quiere decir que el significante no se significa a sí mismo, y que en ese movimiento que parte de S1 se dirige a otro significante, S2, y efectúa un sujeto en el lugar vacío que queda entre éstos. Lo que se lee, entonces, es esa lógica.

Al decir que el referente no es aquello que el significante representa, se connota que el objeto, como lo referido, está perdido; el significante se topa con esa imposibilidad de relacionarse con el objeto. El sujeto, en este sentido, será a su vez efecto de la pérdida del objeto por la vía del significante. Lo que se lee, entonces, es el significante fundado en esa falta de objeto que da lugar un sujeto, sujeto que devendrá tachado por esa imposibilidad, por la no relación con el objeto.

⁹³ Supra., pp. 21-22. Podemos ver a través de esta idea la confluencia temática que enlaza el trabajo de Jakobson acerca de lo poético, de la realización poética del lenguaje con Lacan que trabaja el significante y sus despliegues, e intentar rescatar la juntura entre ellos, claro, no sin dejar de lado las diferencias.

⁹⁴ Lacan, Jacques. Lección 1 del 2 de Diciembre de 1964 en Seminario XII. CD-ROM. Folio Corporation. 1997

La condición del objeto como perdido está dada por la operación simbólica del significante. Significante que opera como una cadena que no enlaza la palabra con la cosa, sino al significante con otro significante, y que por este envío y reenvío, constante movimiento y relación entre significantes, lo que resulta es un sujeto tachado por la imposibilidad de ser, mismo que se entendería como la posibilidad de cópula entre el significante y el significado, correlativo a la unidad y suficiencia en sí mismo, cuestión que en la vía del significante no es posible.

El significante escribe y lo que se lee es su estructura. El hablante está sometido a este orden y la lectura que realiza está en la misma lógica del significante. Jean Allouch (1984) al referirse a “La conjetura de Lacan sobre el origen de la escritura” señala que hay una precedencia lógica de la lectura respecto de la escritura. Lectura de lo escrito como estructura del significante: “Así, la conjetura de Lacan apela al carácter primario, con respecto a la escritura, de cierta lectura que quebranta un indecible”⁹⁵ Indecible que apuesta por la imposibilidad de que la palabra pueda re-presentar al objeto, ya que este está perdido por acción del significante. Esta imposibilidad es leída antes de ser escrita, o más bien en esa conjunción de temporalidad lógica, dicha lectura escribe la imposibilidad y posibilita la escritura.

Lo escrito no es, como imaginariamente pensamos, la re-presentación del objeto en alguna superficie, sino la traza, la marca que el significante produce en el sujeto debido a la pérdida del objeto: “Se ve aquí como la conjetura permite zanjar la discusión en cuanto al estatus de ciertos modos pretendidos de ‘escritura’; permite distinguir lo que corresponde al escrito, de lo que es imaginado en torno a él [...]”⁹⁶ Lo que se escribe es la estructura del significante en relación al sujeto, mismo que por dicha estructura ha perdido la relación al objeto que se desplazará metonímicamente en la cadena significativa.

⁹⁵ Allouch, Jean. La conjetura de Lacan acerca del origen de la escritura en Letra por Letra: Traducir, transcribir, transliterar. Editorial Edelp.1993. p. 155

⁹⁶ Ibid., p. 155

En este sentido, el chiste, en tanto ligado a la lógica del inconsciente, es efecto de lectura. Freud (1905) pone como ejemplo del chiste al deslizamiento sonoro y significativo que por vía del lenguaje se genera, el ejemplo que lo toma del relato que hizo un profesor suyo, es el siguiente:

Es que he leído un excelente chiste. En un salón de París fue presentado un joven, supuesto pariente del gran Jean-Jacques Rousseau y que también llevaba ese nombre. Era pelirrojo, pero su comportamiento fue tan torpe que la dama de la casa dijo al caballero que lo había presentado, a modo de crítica: ‘Usted me ha hecho conocer a un joven pelirrojo y tonto (Roux et sot), pero no tanto a un Rousseau.’⁹⁷

Vemos que lo que se lee es que la palabra “Rousseau” puede no tener nada que ver con el objeto referido, esto es el filósofo, y que por vía del deslizamiento homofónico lo que pone en juego es “la característica del pelo y el comportamiento tonto” de dicho joven.

Siguiendo el hilo del ejemplo, el objeto está perdido en los desfiladeros del significante. El significante pone en operación la estructura que permite que el equívoco se instale y la relación entre la palabra y la cosa no llegue a establecerse. Lo escrito es el orden significante, que al ser leído produce chiste en este caso, y además sueños, síntomas que correlativamente certifican la producción de un sujeto efectuado por dicha estructura, por lo que se escribe.

2. Operación que al ser leída funda al sujeto como efecto de dicho proceso. El sujeto se constituye en relación con lo que el significante escribe. El significante escribe, y como efecto el sujeto se produce: “[...] la relación del significante es esencialmente al significante, que el significante como tal, en tanto que se distingue del signo, no significa más que para otro significante, y nunca otra cosa que el sujeto”⁹⁸.

La serie, la cadena significante se produce debido a que la relación al referente, en tanto real, está perdida. Está perdida y marca una imposibilidad que genera el envío y reenvío del significante con otro significante, dinámica que establece se produzca significación como

⁹⁷ Freud, Sigmund. El chiste..., op.cit., . p. 30

⁹⁸ Lacan, Jacques. Lección 1..., op.cit.

efecto. El envío., el reenvío es al significante, el referente está del lado de lo imposible, y en ese movimiento del significante con otro significante el ser está perdido también; y el sujeto sale a flote como resultado del sin-sentido inherente a la falta de ser, sin-sentido instaurado por esa pérdida.

Lo que se escribe, como estructura del significante, tacha al sujeto. El sujeto es escritura marcada por lo que se escribe, es tachadura efectuada en su relación al significante. En este sentido, *lo que se lee es la operación que marca al sujeto como efecto de su escritura.*

El sujeto, en este sentido, es soportado por escrituras, síntomas, sueños, malestar encarnado que velan a la verdad del vacío inherente al significante. La develación de dichos textos cifrados saca a flote la estructura que los genera. El desciframiento como lectura, convoca a un sujeto a soportarse en los efectos de su escritura.

El significante hace que el sujeto escriba la imposible relación con el objeto, y consecuentemente nade en los desfiladeros del mar significante. La imposibilidad es la raya que tacha al sujeto. En este sentido, la escritura sobrelleva algo perdido, algo que se escapa a la volición humana, algo que no se deja decir ni escribir, pero que siempre retorna.

Los textos que el sujeto escribe y lee están adheridos al imposible. El imposible es eso que no se deja captar por la palabra, aquello que no cesa de no escribirse, esto es, aquello que como función hace que se lo intente escribir. La imposibilidad está escrita como imposible de escribir; esto es, *el significante soportado por un sujeto hace escrituras en un mismo movimiento*: “El sujeto escribe. Aquello que él escribe deviene ley, ley que lo inscribe como sujeto en el registro simbólico y que, al *in-es-cribirlo*, lo produce”⁹⁹

Frente a ese imposible de escribir el sujeto se desliza y realiza escribiendo. Allí es dónde podemos trazar la convergencia entre su constitución y la poesía:

⁹⁹ Garrido, Modesto. No todo se escribe..., op.cit., p.54

Lo asombroso es que el fracaso no sea total y que un poeta se reconozca en que logre efectivamente, sino colmar la falta, al menos afectarla. En la *lalangue*¹⁰⁰ que el poeta trabaja, ocurre que un sujeto imprima una marca y abra una vía en la que se escribe un imposible de escribir¹⁰¹

La escritura en tanto creación subjetiva cesa la falta. Aquello que se escapa al andarivel simbólico cesa de no escribirse; allí también es donde podemos ver el juego del sujeto frente al significante. No en el atascamiento de la cadena significante sino en el emprendimiento de éste, que en su despliegue genera un sujeto relacionado a la falta que lo constituye, a saber, la instaurada por el significante, por la escritura que éste hace posible.

Podría decirse también “no todo se escribe”¹⁰² para connotar que hay algo que se resiste a la escritura. Algo falta en ese todo, y esa falta es lo que se escribe, lo que escribe. La falta en el Otro es una marca de vacío que ocupa el sujeto. El sujeto es lo que se escribe en esa falta. El sujeto es esa marca. El sujeto es marcado por esa falta. El sujeto es escrito por la tachadura de ese Otro, el sujeto se escribe en la misma tachadura.

2.4 Síntoma y expresión poética

“El inconsciente no es lo primordial, ni lo instintual, y lo único elemental que conoce son los elementos del significante [...]”
Jacques Lacan¹⁰³

¹⁰⁰ *Lalangue*: No alcanza a decirse y, sí, es lo que se dice de alguna manera. Ella, situada en lo real, es lo que marca el punto ciego de la lengua, develándola como contenida en un no todo, siendo lo que no cesa de no escribirse en el campo del lenguaje, al tener como argumento principal al equívoco o, si se quiere a una patinada en la palabra o, también, un trastabarse que se sostiene en la homofonía de la letra. (Definición realizada a partir de la lectura del texto de Milner: “El amor por la lengua”: Cfr. Milner, Jean-Claude. El amor por la lengua. Editorial Nueva Imagen. 1989

¹⁰¹ Milner, Jean-Claude. El amor por la lengua. Editorial Nueva Imagen. 1989. p. 40

¹⁰² Garrido, Modesto. No todo se escribe..., op.cit., p.49

¹⁰³ Lacan, Jacques. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud en Escritos 1. Editorial Siglo XXI. Segunda edición, 2003. p. 502.

Freud (1896) en su trabajo de elucidación sobre la histeria tropieza con puntos que le impiden dar una respuesta unívoca y cerrada acerca de la motivación del síntoma histérico. Al comprometer la palabra de sus pacientes en la cura, el pensador vienés fue dando cuenta de la empresa imposible que resulta el buscar una sola causa traumática para la histeria; al contrario elaboró una teoría que basaba su comprensión acerca de la histeria sobre una multiplicidad de factores. Al analizar el síntoma histérico la palabra de las pacientes fue registrando una diversa y plural causalidad que marcaba una imposibilidad de resolución total y cerrada del mismo, pues un síntoma estaba enlazado con variados recuerdos, haciendo imposible se encuentre un único factor o causa del mismo. Freud lo dice así:

Dado que nunca comunicaba el mismo motivo de dolor, no parecía injustificada nuestra esperanza de agotarlos y con este fin no puse obstáculo ninguno a que la sujeto realizase actos apropiados para despertar nuevos recuerdos aún no llegados a la superficie¹⁰⁴

El síntoma, de esta manera, se escurría en la palabra poniendo al descubierto la incapacidad de aprehenderlo y dominarlo bajo un solo sentido. El significado de aquella manifestación que tomaba al cuerpo como escenario, se escapaba en cada acto de palabra de la histérica; el significado no podía ser precisado de manera directa sino sólo dando rodeos por todas las ocurrencias¹⁰⁵ que el síntoma conducía. No hay un núcleo a dónde llegar para resolver el síntoma; al contrario, lo que se produce es una serie variada de reminiscencias que tienen enlace con el síntoma. Para Freud resultaría un equívoco pretender guiarse bajo la empresa de encontrar una sola fuente de procedencia del síntoma: “[...] deberemos tomar en cuenta que es totalmente *inútil penetrar directamente en el nódulo de la organización patógena*”¹⁰⁶, pues el síntoma está determinado por una imposibilidad de decirlo todo.

La palabra siempre es escasa e insuficiente para decir o escribir. No hay cómo decir todo del síntoma, por tanto, el síntoma es la manifestación de ese no-todo con el que cada sujeto de lenguaje se relaciona. En este sentido, el síntoma es una expresión de lo que no se

¹⁰⁴ Freud, Sigmund. Estudios..., op. cit., p. 117

¹⁰⁵ Freud plantea a la “ocurrencia” como parte de la técnica analítica en el tercer caso relatado por Freud (1896), el de Catalina: Cfr. Freud, Sigmund. Estudios..., op.cit., p. 104

¹⁰⁶ Ibid., p. 160

puede decir, es una forma de hacer hablar aquello que se escapa, que falta en la palabra. Freud invita a que el síntoma hable en la palabra de sus pacientes, y se encuentra con una multiplicidad de alusiones, recuerdos, evocaciones que alrededor del mismo circulan; se topa, con dicha con(b)vocación, con el núcleo inefable de la palabra, que la excede, por tanto, que le falta.

Lo que excede y falta a la palabra es el objeto al cual se refiere. La palabra al querer dar cuenta del *objeto-cause del síntoma* se pierde en rodeos. Nunca el objeto es captado por la palabra: esa es la condición de la estructura significante.

El síntoma, como un significante, no se significa así mismo; necesita de la relación con otro significante; el síntoma es, por tanto, soportado en la relación de significantes que nunca logran llegar a ese punto de encuentro con lo que falta en su estructura, esto es, lo real.

Ahora bien, si hay algo que excede, algo que falta en la estructura del significante, significa que hay algo que hace límite, hace frontera a aquello que el significante no puede captar. Significa que hay una ‘litoralidad’ que hace posible que el significante y su carencia entren en juego.

Esa ‘litoralidad’ marca el límite donde el objeto se pierde. Dicho límite está hecho de letras, está constituido de lo que Lacan (1957) llama “la letra”¹⁰⁷. La letra marca una *litoralidad*, un lindero con aquello que se fuga; marca una *literalidad* de la que el significante está prendido y con la que se constituye; todo esto bajo el signo de la letra como instancia.

Para Lacan (1957)¹⁰⁸, el problema con el que todo hablante se topa es la condición inacabada de la significación. La significación no termina de producirse porque hay un constante deslizamiento de significantes. El significante se relaciona con otro significante y genera un perenne movimiento por el cual el objeto se escapa.

¹⁰⁷ Cf. Lacan, Jacques. La instancia..., op. cit.

¹⁰⁸ Cf. Ibid., p. 480.

La razón por la que el objeto se desliza perpetuamente en la cadena significante, está dada por la “estructura esencialmente localizada del significante”¹⁰⁹, esto es, la letra. La letra es la razón del inconsciente, “desde Freud” como dice Lacan.

La letra está relacionada con el fonema, es decir, la “base material”¹¹⁰ en la que el significante se soporta. Es la base sonora en la que el significante se soporta para producir el deslizamiento del mismo y la pérdida del objeto.

A continuación, para procurar una mejor comprensión, voy a citar un ejemplo de algo que un niño preguntó a su madre. El referido niño pregunta a su mamá:

- ¿Qué es “pera” mami?, refiriendo su pregunta y esperando se le responda qué es la fruta “pera”.

La madre, que desde su posición subjetiva escuchó, responde:

- *“Espero” que tu papá baje para comer la merienda.*

En el ejemplo citado, la relación al “objeto”, fruta llamada “pera”, se perdió por homofonía. Mientras el niño quería se le responda qué es una “pera”, la madre no quería entrar en tal empresa y escuchó lo que su deseo dictó: se refirió al padre del niño, a su marido.

Este desliz de sentido sólo es posible por la base en la que se produce, esto es: la letra, el fonema. Gracias al apoyo homofónico se ha disociado el significante del objeto; esto es, “¿Qué es pera?”, ha desembocado en la “espera” de la madre, que nada de frutas sabe.

La letra, en este sentido, está relacionada con la instalación de la equivocidad en el hablante. La significación no se cierra porque el equívoco no puede ser sorteado, y al contrario es la piedra con la que tropezamos en la relación al Otro. La condición del deslizamiento significante depende de la polifonía inscrita por la base en la sonoridad que el lenguaje tiene, y

¹⁰⁹ Ibid., p. 481

¹¹⁰ Ibid., p. 475

que supone la relación al fonema, esto es, a la letra: “De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido *insiste*, pero que ninguno de los elementos de la cadena *consiste* en la significación [...]”¹¹¹.

El sentido nunca se cierra, la significación tampoco. En la relación significante lo que tenemos es una operación que genera efectos de sentido y significación. Es la letra en su relación a la locución fonemática, la que hace que el significante esté estructurado del sostenimiento del objeto como perdido, lo que desencadena en la *falta* de significación y sentido. La letra hace que la deriva pulsional no tenga puerto, e inscribe a la embarcación significante en una errancia continua que tiene por combustible al deseo. Se instala de esta manera la *significancia*¹¹².

La *verdad* es esa. El sostenimiento de la estructura del significante en la hiancia, en el vacío dejado por el objeto perdido que, en su ausencia, opera como causa de deseo. Ese vacío inherente al significante es la verdad que el sujeto carga como correlato de la pérdida de ser: “Es la verdad de lo que ese deseo fue en su historia, lo que el sujeto grita por medio de su síntoma”¹¹³.

El síntoma es en esta medida un denunciador de la falta constituyente del hablante. Es el grito desafinado que tiene por partitura al vacío como verdad. El síntoma es una manifestación de la relación que con el lenguaje tenemos, es un hecho del lenguaje, porque “*es del lenguaje* de donde nos viene esa locura de que hay ser”¹¹⁴. Es lo que se pone en la brecha horadada por el significante que no llega a consistir en una sola significación.

¹¹¹ Lacan, Jacques. La instancia..., op. cit., p. 482

¹¹² Braunstein (1981) llega a definir a la significancia en los siguientes términos: “La significancia es eso, el juego (tanto en el sentido de movimiento como de actividad lúdica) del significante”: Cf. Braunstein, Néstor. Lingüistería..., op. cit., p. 194.

¹¹³ Ibid., p. 499.

¹¹⁴ Lacan, Jacques. El síntoma. Conferencia dictada en la Universidad de Columbia. 1º Diciembre, 1975. p. 5.

“El síntoma es falla”¹¹⁵. Lo vertebral del síntoma es el sin-sentido que la equivocidad, en tanto de-letreada, impone. El síntoma no tiene sentido único, cerrado, debido a que el sin-sentido lo soporta. El sin-sentido es aquello que se escapa y que opera como *fuelle fértil* para generar efectos de sentido. La falla que es síntoma demarca el lugar de lo imposible de decir o nombrar, que a su vez confiere el estatuto fértil de creación perenne de sentidos. La falla entonces es creación, es síntoma. La falla es nada que se convierte en algo, en síntoma.

El síntoma, en tanto letra, en tanto significante, es creación. El síntoma es la letra haciendo instancia, es la letra con la que se (lo) escribe, es la letra con la que se (lo) lee¹¹⁶. Es en la instancia de la letra que el síntoma aparece, es por la *literalidad*, por la *litoralidad* que el síntoma se produce, se crea.

El síntoma es posibilidad de sentido. Sentido que en el despliegue significante se efectúa sin pasar por la correspondencia unívoca con un sólo sentido, con un sólo significado.

El significado del síntoma está perdido porque él mismo es pérdida. No tiene una sola cara, al contrario, está determinado por el multifacetismo que la significancia crea.

En este sentido, el síntoma, hacerlo hablar, es la forma de decir la inefabilidad del objeto. Objeto que en tanto perdido es innombrable, y por tal condición se lo dice de muchas maneras. De esta manera, el acto creativo es inherente a la palabra, y al no haber una significación oficial que se ajuste a una manera única de bien-decir, el deseo es el que se muestra en el acto de palabra, en el síntoma en tanto sentido conferido pero a su vez inacabado: “El significante no es una cosa sino un movimiento, una operación del lenguaje, algo que se define como una función activa de creación y promoción de los significados”¹¹⁷

¹¹⁵ Levi Hembra, Adalberto. El Agujero Inaugural en El Discurso del Psicoanálisis. Siglo XXI editores. Quinta edición, 2007. p. 150

¹¹⁶ Supra., pp. 28-29. Podemos observar que el síntoma referido está escrito haciendo prevalecer el sentido literal de la palabra “Stehen”.

¹¹⁷ Braunstein, Néstor. Lingüística..., op. cit., p. 194.

El deseo, como algo que discurre en la operación de la cadena significante, es impugnador y contradictor de toda pretensión que busca establecer formas únicas de significación del mundo; la significancia en tanto soportada en la estructura del significante, sobrelleva el acto creativo fundado en la caída del objeto. El síntoma, de esta manera, cede por intermedio de la palabra, por intermedio del despliegue significante, la suposición de una sola vía de significar el mundo. El ‘Bien Supremo’ como imperativo superyoico es derrotado por la apuesta por el deseo que transita en la palabra, en el acto creativo de sentido del significante.

El ‘Bien Supremo’, la pretendida forma Única de significar, el ‘Buen Sentido’, el ‘Único sentido’ pierden consistencia cuando la carencia es fuente y la fertilidad es significante; de la mano del deseo, la renuncia es creación, “Por donde se comprueba que todo buen poeta es maldito, [...], es mal decidor, sabotador de los modos estructurados del decir, evocador de un goce maldecido, siempre en entredicho”¹¹⁸.

El acto creativo inherente a la palabra es mal-dito, es un mal decir que impugna las reglas y convenciones del buen-decir. El poeta se erige como tal después de renunciar a la ‘bendición’ de la palabra. El ‘Bien Supremo’, como promesa de unicidad, debe ser renunciado para que el deseo alcance asidero en la producción que de allí en más será “(po)ética”¹¹⁹. La bendición se convertirá en maldición por vía de la ‘bien-dicción’, de la ‘buena-dicción’, entendiéndose por esto a aquel producto resultante del juego significante que tiene adherido, como motor del mismo, a un vacío que opera, a un objeto que se desplaza metonímicamente, tejiendo de esta manera, con hilachas encadenadas, el lugar donde el deseo subsiste, y a su vez insiste.

¹¹⁸ Ibid., p. 184

¹¹⁹ Este término es acuñado por Rosario Herrera Guido en su texto “(Po)ética de la escritura”. En el mismo la autora converge el sentido de poética con el de ética, denotando que el acto creativo, poético, en tanto renuncia, y asunción del deseo, es ético: Cf. Herrera Guido, Rosario. (Po)ética de la escritura en Escritura y Psicoanálisis. Siglo XXI editores. 1996

CAPITULO 3 Aproximación al suicidio de Alejandra Pizarnik a partir de la relación sostenida con su creación poética

3.1. El valor estructurante de la creación poética para Pizarnik

Los trabajos acerca de la relación entre la obra, las producciones escriturales y la vida de escritores ha sido estudiado por más de un autor. El análisis de la escritura y el valor que en una vida puede cobrar este ejercicio ha sido abordado desde múltiples campos de saber con el fin de situar la función que dicha actividad puede tener en el sostenimiento de una vida, como correlato de un deseo subjetivo.

Un ejemplo de este emprendimiento analítico es el que Néstor Braunstein (2008)¹²⁰ hace en su trabajo sobre “Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia”, donde la vista para la labor teórica sobre la memoria, es levantada bajo el señó del análisis de la vida de varios escritores de reconocida trascendencia en el mundo de las letras.

Michel Leiris, Georges Perec, Elias Canetti -escritores europeos-, junto con Cortázar, Borges, García Márquez, por el lado de la lengua hispana, son parte de la lista de escritores que son estudiados por Braunstein para dar cuenta de la relación que la escritura ha establecido con la memoria, y a su vez con la historia de cada uno de los letrados.

Podemos decir, junto con la reflexión planteada a lo largo del libro por Braunstein, que cada uno de los novelistas, poetas, antes nombrados, han hecho de la escritura una actividad en la que se han realizado como sujetos. Su vida, la memoria que guardan de ella, está estrechamente relacionada con lo que escribieron, con el estilo que marcaron, y con el tipo de producción que engendraron. Es el caso de Georges Perec, que bajo el análisis que Braunstein hace de la vida y la obra, llega a sostener la función de la escritura para el novelista francés definida como la de “atrapar la memoria, para alejarse de lo real intolerable”¹²¹; esto dentro

¹²⁰ Cf. Braunstein, Néstor. Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008.

¹²¹ Braunstein, Néstor. Georges Perec no tiene recuerdos de infancia en Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008. p. 168.

del marco de la afirmación de Perec que “no tiene recuerdos de infancia”, debido a que sus padres desaparecieron bajo el régimen nazi en la segunda guerra mundial, y su procedencia por ende, ha sido suprimida de manera violenta sin dejar rastro alguno del cual el escritor pueda sostenerse, quedándose de esta manera con un *vacío* que intentará llenar con lo que escribe.¹²² Escribir para Perec, llega a enunciar Braunstein, es “poblar con garabatos una nada, un puro agujero [...]”¹²³, ese punto ciego de su vida que su mirada no alcanza a abarcar por la desaparición de sus padres, y que precisamente será el lugar a donde apuntarán sus palabras.

La ausencia de recuerdos (olvido) para Perec es tierra fértil donde siembra, por vía del recuerdo, flores de escritura. El escritor habita de novelas y ficciones lo que falta en su memoria, en una palabra: escribe.

De la misma manera, pero con estilo y temática propia, Elias Canetti es otro escritor que con su escritura parece marcar una función estructurante de su vida. Para Canetti, en el decir de Braunstein, podemos afirmar, *escribir es salvar la lengua*: “Gozará de la escritura que pone a distancia al espanto y le permite encerrar la lengua en su botella de dientes. Salvada de la navaja”¹²⁴.

La historia de vida de Canetti remite a un recuerdo donde su vida relatada empieza por el espanto que la “angustia de castración” instauró. Un joven, que era novio de la señorita que cuidaba del escritor cuando infante, amenazó al inocente niño diciendo que “le cortarían la lengua”, experiencia después de la cual, según la referencia biográfica que Braunstein nos da, sumergirá en un mutismo al futuro escritor hasta cuando logra contar sobre dicha experiencia a la edad de 10 años.¹²⁵

¹²² Para tener una mejor referencia a la vida y al análisis acerca del novelista: Cf. Braunstein, Néstor. Georges Perec..., op. cit.

¹²³ Ibid., p. 170.

¹²⁴ Braunstein, Néstor. Elias Canetti: La navaja en la lengua en Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008. p. 165.

¹²⁵ Cf. Ibid., p. 154.

Según Braunstein (2008), los libros son para Elias Canetti *chavetas*¹²⁶, que mantienen la rueda pegada al eje para el libre rodamiento de un vehículo. Y es que escribir para el escritor austríaco Canetti, es una “profilaxis de la locura”¹²⁷. Escribir no sólo es un ritual de alejamiento de la locura para Elias, sino y a su vez, una jaculatoria de la muerte: “Un hombre como yo [...] explotaría o acabaría desintegrándose de alguna otra forma sino se calmara escribiendo un diario”¹²⁸. Escribir para Elias Canetti es alejar a la muerte que de manera espantosa se anticipó en su vida, y de modo reactivo y opuesto, tal amenaza la hace frente con el acto de escritura.

Las referencias de escritores son múltiples en el libro antes citado de Braunstein (2008), Borges, por ejemplo, que implora la ceguera, y a la par escribe, para no ver su desconstitución como sujeto reflejado en varios espejos¹²⁹; o García Márquez que “vive para contar su vida” y “cuenta para vivirla”¹³⁰ en su escritura; son dos escritores más en la larga lista de quienes hacen su vida en la escritura, y ésta a su vez los constituye.

Ahora bien, Alejandra Pizarnik ensancha la lista de escritores que intentan hacer de su obra su vida y viceversa; y que para aquello toman a la escritura como pivote.

El intento de acercamiento al valor estructurante de su obra en relación a su vida y su creación poética, no tomará mucho en cuenta los datos que desde la biografía se puede nutrir la reflexión, como es el caso de los ejemplos referidos en la obra de Braunstein, sino más bien con algunas referencias de sus escritos, y con ciertas afirmaciones que pudimos sostener en el primer y segundo capítulo, poder esbozar dicha pretensión temática; pues al ser un análisis acerca de la función del escrito poético a partir de Alejandra Pizarnik y no sobre la escritura de la misma, nos serviremos de lo trabajado hasta el momento en los capítulos precedentes.

¹²⁶ Cf. Ibid., p. 156

¹²⁷ Ibid., p. 156

¹²⁸ Ibid., p. 156

¹²⁹ Cf. Braunstein, Néstor. Borges implora la ceguera en Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008. p. 70

¹³⁰ Cf. Braunstein, Néstor. El sucio mameluco del Gabo García en Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008. p. 77

Para tal efecto tomaremos en cuenta la resquebrajadura que la escritura de Pizarnik evidencia. Sus palabras están partidas, la brecha la habita el silencio que se escapa. Pizarnik muestra en la mayor parte de su obra, la hendedura que es matriz de su poesía.

El vacío es lo que expresa en sus poemas, el silencio es el lugar al que intenta aludir con hermosas palabras. *Pizarnik es una poetiza del silencio*, y para tal objetivo, y paradójicamente, se hace de las palabras y escribe.

“[...] El quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y además, reparar. Escribir un poema es reparar una herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”¹³¹. Vemos como Alejandra Pizarnik intuye lo que como función opera en el ejercicio de la escritura. La *desgarradura*: aquello que marca una distancia entre lo dicho y lo que erra a tal pretensión, lo que no se dice. La poesía para ella es hablar en ese intersticio que la palabra soporta. La escritura, habíamos dicho¹³², es el resultado de la relación, que quien escribe soporta, con algo que falta, que se escapa, y que en este sentido configura el lugar de lo imposible, y la poesía de Alejandra Pizarnik está inundada de esa condición.

La poesía sería hacer operar esa desgarradura para poder decirla, es pretender tomar ese lugar hecho de distancia, de oquedad, para poblarlo con palabras. Pizarnik escribe en ese trecho. Su poesía es el efecto de aquella hiancia que su quehacer poético contiene. Su escritura es hacer que el vacío engendre poesía.

Ante aquel objetivo la interrogación le salta y la respuesta sentencia: “Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe”¹³³. Su poesía está articulada por un más allá que sus palabras no pueden asir. Es lo que se escapa lo que pone en marcha su poesía, y lo que hace que escriba con un tono doliente, sufriente.

¹³¹ Pizarnik, Alejandra. *Entrevista a Alejandra Pizarnik por Martha Moya en Prosa Completa*. Editorial Lumen. 2002. p. 312

¹³² Supra., pp. 26-27

¹³³ Ibid., p. 313

Alejandra Pizarnik se efectúa como sujeto en su afán poético. Su escritura hace de sí misma alguien que habita lo que su producción poética genera, a saber, ese ‘imposible’ que la pone a hablar de aquello que no alcanza. En el poema “Caminos del espejo” Pizarnik dice:

[...]
Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca
cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento.
Todo cerrado y adentro el viento.

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y
escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

Aún si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me
suceden. ¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo. [...] ¹³⁴

La pérdida de aquello que no alcanza (el silencio) marca el ejercicio significativo que la sitúa en su actividad creacionista. La poesía que realiza hace que en el instante de su escritura, se efectúe como sujeto en la pérdida de aquello que la palabra no alcanza.

Para Pizarnik la dimensión perdida en la palabra está dada por el silencio que se escapa a ser articulado, y que más bien seduce como el puerto imposible al que la embarcación de su decir intenta arribar; claro, viviendo la posibilidad del naufragio.

“El silencio: única tentación y la más alta promesa”¹³⁵ dice Pizarnik aludiendo al lugar al que nunca llega, el espacio del silencio que busca decirlo. El objeto se pierde, el “jardín”¹³⁶ como lugar nunca puede ser habitado por ella, nunca lo encuentra; ante ello, su escritura, su poesía: “El lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas”¹³⁷

¹³⁴ Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 59

¹³⁵ Pizarnik, Alejandra. Entrevista a Alejandra..., op. cit., p. 313

¹³⁶ “querer ver el jardín, aún si es imposible, sobre todo si es imposible”: Ibid., p. 312

¹³⁷ Pizarnik, Alejandra. Tangible ausencia en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 52

La palabra está rota y no hay parche que pueda coser esa rasgadura: “palabras, armas melladas, instrumentos rotos”¹³⁸. Pizarnik escribe esa condición con su poesía, y en ese movimiento poético se realiza como sujeto sostenido de tal estructura.

El silencio es el pulmón por el que el poema respira. Éste marca la respiración agitada de las palabras en el oficio poético; palabras en las que Pizarnik hace hablar aquello que no puede decir. Sus textos están marcados por la partitura del silencio, por lo inarticulable que en la cadena de sus palabras se pierde. El vacío es el escollo que no puede sortear, y la piedra con la que siempre tropieza: “En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpressable”¹³⁹.

El silencio es una evocación de goce, pues eso que falta es a su vez algo que excede, que está más allá. Eso que imperecederamente se escapa hace que “la búsqueda incesante de la palabra reveladora, que está siempre en un más allá, lugar en el que las significaciones se pluralizan hasta el silencio”¹⁴⁰, marque el compás de una obra poética que ha decidido poner en evidencia aquello ausente, y que de esta forma sostiene la *significancia*¹⁴¹: Pizarnik “intenta llevar el enunciado hasta su límite –el silencio– en el que la significación supera la significación”¹⁴².

“La verdad es esa”¹⁴³. La verdad en la obra de Pizarnik, podemos aventurarnos en afirmar, no es la de la expresión sino la de su exceso. La verdad en Pizarnik está dada por lo que falta, lo que está más allá del decir y la palabra. Su poesía encarna el horizonte perdido al que siempre zarpa en la embarcación de la palabra, y que constantemente se aleja, pero a su vez, es el motor del movimiento de su escritura. Es así como en el poema “Árbol de Diana” escribe:

¹³⁸ Pizarnik, Alejandra. Pasajes de Michaux en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 206

¹³⁹ Pizarnik, Alejandra. Palabras en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 26

¹⁴⁰ Vizcaíno, Santiago, op. cit., p. 35

¹⁴¹ Supra., p. 38

¹⁴² Ibid., p. 49

¹⁴³ Supra., p. 38

[...]
sólo la sed
el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra [...]¹⁴⁴

Pizarnik escribe al son de la articulación significativa que funda el silencio. La función de su escritura es dar lugar a ese silencio, tenderle un puente para ser articulado. En este quehacer poético abre la dimensión de lo imposible en su juntura a la palabra articulada. La voz que en ella no alcanza pertenece a esa dimensión silente que la hace escribir, y que por consiguiente, la genera como sujeto efectuada por su escritura, puesto que la pone en relación con aquello imposible que siempre se esconde en su poesía:

FRONTERAS INÚTILES

un lugar
no digo espacio
hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco
no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
 sí
no
un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión¹⁴⁵

La poesía de Pizarnik, podemos aventurarnos nuevamente, responde a un objetivo contrario al de Perec, pues mientras él quiere poblar de palabras la nada, quiere acallar ese silencio del vacío; ella quiere poblar de silencio la palabra, quiere hacer hablar al vacío. Su poesía parece estar centrada en lo que falta más que en lo que tiene, y en ese movimiento se caracteriza como una escritora que eleva un principio estético a partir del silencio.

¹⁴⁴ Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 22

¹⁴⁵ Ibid., p. 35

Ahora bien, Alejandra Pizarnik es una poetiza que intentó llevar su vida a estrechar lazos con su obra, hacer que estas dos caras sean acuñadas en una sola moneda. “Sí, el verbo se hizo carne”¹⁴⁶ dice la poetiza argentina aludiendo a la pretensión a la que muchos poetas se han abocado: hacerse con su escritura, efectuarse por ella, fundirse en ella.

Alejandra Pizarnik es una poetiza que en tanto sujeto está estrechamente ligada con lo que escribe. Sus poemas son crisoles donde se depositan la experiencia subjetiva de la palabra, son las fuentes donde sitúa una vida marcada por el vacío que el significante ha operado. Porque “todos estamos heridos” como sostiene la poetiza; ella hace algo con sus poemas, se constituye en su escritura, escribe la desgarradura, se hace un lugar en la ‘herida’ a fuerza de poesía:

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura¹⁴⁷

3.2 El suicidio de Pizarnik como culminación de su escritura poética

“De todo cuanto se ha escrito, yo sólo valoro aquello que
el autor ha escrito con su propia sangre. Escribe con
sangre y comprenderás que la sangre es espíritu.”
Friedrich Nietzsche¹⁴⁸

Hacer hablar al silencio es una cosa. Habitarlo otra. Lo primero es una operación que se soporta del ir y venir significante; lleva consigo la marca de producción incesante de poesía por parte de Pizarnik. El silencio toma la forma de lo escurridizo, y alimenta las ansias por tomarlo. La aspiración a éste es fuente de creación; el silencio articulado es el eje que hace que la palabra circule.

¹⁴⁶ Pizarnik, Alejandra. El verbo encarnado en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 269

¹⁴⁷ Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 45

¹⁴⁸ Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Editorial Edimat libros, 1999. p. 67

Lo segundo, habitar el silencio, quizá no tenga el estatuto del hacer, sino al contrario, “del ya no hacer más”, por medio de un acto: el suicidio.

Pizarnik opta por el silencio como fuente de alusión, ilusión poética. El silencio es su fuente; la fuente donde quisiera bañarse y beber de su agua. Es un lugar aludido constantemente como la geografía donde quisiera inscribir su patria; una quimera nutrida del descontento que su palabra articula. Quisiera habitarlo, guardarse en un mutismo absoluto donde algo de lo perdido al fin se restituya.

Alejandra Pizarnik cae ante la seducción que su poesía procesa. La búsqueda de hacer una habitación en la casa del silencio, y la consecución de tal propósito, genera que ya no escriba. Su escritura que era canto fascinado por el abismo silente, se detiene cuando el salto al vacío se produce. El vértigo de su poética cesó cuando ella dejó de escribir.

3.2.1 Escritura y muerte en la obra de Pizarnik

La locomoción significativa¹⁴⁹ camina sobre rieles de ausencia; el *fort-da* es un ejemplo. El carrito del niño de Freud empieza su vaivén cuando la madre se ausenta. Su lugar es ocupado por el juego del niño que evoca su presencia en otro lugar: el de la simbolización. *Fort-da* es lo que se pone en la ausencia de la madre, objeto que en el juego significativo intenta ser restituido.

La simbolización de la ausencia de la madre arroja la posibilidad de que su presencia se restituya, presencia que ofrecería la restauración de un goce perdido. En este sentido, el juego significativo opera en base a la promesa de que el goce finalmente sea restaurado; goce que de antemano, se ha escapado. La palabra no puede asir el goce: ese lugar-momento-estado mítico donde-cuando la falta no entraba en el juego; es más, no habría juego siquiera. El goce es hacia donde apunta el significativo, significativo que paradójicamente, se encarga de

¹⁴⁹ Metáforas ligadas a la dinámica significativa como “locomoción”, “chaveta”, pertenecen a la autoría de Néstor Braunstein. Seguramente a lo largo del texto se pueden encontrar más de estas alusiones metafóricas que se escapan al afán de ponerlas junto a su autor de donde provienen, esto por la dificultad de situar lo que de algún otro nos viene, y lo que particularmente podemos hacer con dichas metáforas.

someterlo al estatuto de algo perdido. Y si, como sostiene Patrick Djan (1987)¹⁵⁰, hablar, podemos decir también ‘escribir’, es postergar la muerte ansiada como siendo correlativa al alcance de ese goce, entonces hay algo en ese ejercicio hablante que pulsa para la muerte.

Pulsar para la muerte, una acción de la pulsión tanática: “Instancia diferenciadora de la castración que impugna el narcisismo, [...] es pulsión destructiva, efecto del símbolo que asesina la cosa para darle un lugar en el campo del lenguaje”¹⁵¹. La pulsión de muerte es abertura del significante, inauguración de una ausencia que pone a éste en su trajinar sin descanso debido a la imposibilidad de apresamiento de lo que como hiancia sostiene, y que, marca el punto de vacío que lo simbólico no puede captar. Tenemos a la muerte, en este sentido, como dimensión de la ausencia, del silencio.

La pulsión de muerte opera en el juego de la simbolización, mismo que por vía de la pulsión de vida pujará por reencontrar aquello perdido, restituir un objeto que en el ejercicio simbólico se pierde, pujará por la re-unión -con la madre que se ausenta-, pujará por la síntesis, la unidad. En este orden de cosas, el objeto perdido debe esta condición a la intervención de la muerte, que como dijimos, paradójicamente genera una pulsa incesante que desemboca en la pulsión erótica. La muerte: “algo que deberá ser soportado en la vida”¹⁵². Lógica que en la poesía de Pizarnik puede definirse con las siguientes palabras: “De esto quiero hablar. De un amor imposible porque no hay amor”¹⁵³

Esta paradójal dinámica de restitución fallida instala en el hablante una marca de sufrimiento, afectación subjetiva, dolor para existir: “Amor mío, dentro de las manos y de los ojos y del sexo bulle la más fiera nostalgia de ángeles, dentro de los gemidos y de los gritos hay un querer lo otro que no es otro, que no es nada....”¹⁵⁴. Hace del desencuentro la huella

¹⁵⁰ Cf. Djan, Patrick. Enfoque psicoanalítico del suicidio en En los límites de la transferencia. Editorial Nueva Visión, 1987. p. 52

¹⁵¹ Gerber, Daniel. Dis-curso del Psicoanálisis: un punto de vista anti-económico en El Discurso del Psicoanálisis. Siglo XXI editores. Quinta edición, 2007. p. 150

¹⁵² Ibid., p. 120

¹⁵³ Pizarnik, Alejandra. Palabras en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 27

¹⁵⁴ Pizarnik, Alejandra. Las Uniones Posibles en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 25

que como cicatriz lleva el hablante. La cadena significante es un apresamiento que hace posible pensar la libertad, es una sujeción que como tal, sujeta y hace sujeto a quien se somete a ella. Prueba de ello el malestar ante el lenguaje, ante ese Otro.

“[El suicida] marca a ese Otro inscribiendo en él la cicatriz de su inconsistencia”¹⁵⁵ El Otro, el lenguaje, lleva consigo una falta donde el sujeto se inscribe como tachado por esa inconsistencia. El suicida, como sostiene Braunstein, so pretexto de no querer saber nada acerca de esa falta, de no querer sostener más tal condición de exigencia de la vida soportada en el significante, aspira a la rotunda y radical consecución de pasaje al acto, que responde a la intención de borramiento de su marca del andarivel significante¹⁵⁶.

La muerte en el acto suicida, ya no es la pulsa que hace vivir, el silencio que hace hablar, sino la disolución absoluta de la vida, la marginación total y sin vuelta atrás de la cadena significante.

Pizarnik y su poesía hacen de la palabra el móvil vital, y de la muerte en cambio, una tentación sostenida por la vida, en su poética. Podemos decir incluso, su pretensión –no como acto voluntario- era hacer hablar al silencio con su propia voz, cuestión que caía en la imposibilidad, pues paradójicamente, la relación necesaria a la que tenía que someterse era con el significante; el silencio no tiene forma de expresarse sino como eco del significante articulado con otro significante. Esta dinámica es marcada por la poetiza, y a su vez la marcaba, a ella y a su poesía, por medio de la escritura, como sujeto sujeta del comercio de la palabra.

El lenguaje no consiste porque algo se fuga por el resquicio del silencio. La poesía de Pizarnik es una denuncia de dicha condición. La muerte es la estación a la que su locomotora lingüística no puede llegar, pues Pizarnik escribe la muerte rodeándola, encubriéndola con su palabra, con los rodeos que su palabra teje, que su poesía trenza.

¹⁵⁵ Braunstein, Néstor. El Goce. Siglo XXI editores, 2003. p. 199

¹⁵⁶ Cf. Ibid., p. 199

El suicidio resuena como campanada absoluta ante el insondable arribo a la muerte. El suicidio es la puerta de salida de la “casa del lenguaje”¹⁵⁷; muerte-silencio que en la poética de Pizarnik es motor mientras escribe.

El universo de la poesía de Pizarnik está insistentemente demarcando por medio de la palabra un lugar de imposible acceso; la inconsistencia del lenguaje es regularmente aludida en sus poemas. El silencio brota de las entrañas más íntimas del poema, y marca en la poetiza su fuente e inspiración:

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.
La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.¹⁵⁸

La nada en cada zarpazo lenguajero emprendido por Pizarnik se vuelve más seductora, y gana más territorio. El silencio-suicidio es una alternativa que sus escritos van registrando en la escritura poética como posibilidad habitable. Claro que mientras escribe, se marca la imposibilidad de tal anhelo: “En mi éramos yo y el silencio. Esa noche me arrojé desde la torre más alta. Y cuando estuvimos en lo más alto de la ola, supe que eso era lo mío, y aún lo que he buscado en los poemas”¹⁵⁹. Y más adelante continúa revelando su tentación profunda: “[...] Sé que ahora necesito remontarme a la raíz de esa fascinación silenciosa, de esta oquedad que se abre para que yo entre, yo el holocausto, yo la víctima propiciadora”¹⁶⁰. Mientras escribe, dijimos antes, la abertura de la palabra se muestra como tentación imposible, pues su palabra mismo revela la nada que se escurre: “Voy a intentar desenlazarme, pero no en silencio, pues el silencio es el lugar peligroso. Tengo que escribir mucho, que plasmar expresiones para que poco a poco se calle su silencio”¹⁶¹

¹⁵⁷ “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.”: Cf. Pizarnik, Alejandra. La Extracción..., op. cit., p. 50

¹⁵⁸ Ibid., p. 50

¹⁵⁹ Pizarnik, Alejandra. Una traición mística en Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 40

¹⁶⁰ Ibid., p. 41

¹⁶¹ Ibid., p. 41

La nada, el silencio, lo imposible, la abertura, el hueco, el vacío, hacen que se escuche en la poesía de Pizarnik cierto tono agitado, cierto recorrido marcado de cansancio. Agotada está su palabra en el intento de asir al imposible. Las palabras, su más preciada compañía cuando escribe, empiezan en un determinado momento a silenciarse, callarse, apagarse, y no como antes que emprendían el esfuerzo de hacer hablar al silencio con la voz de ellas. Las palabras parecen mostrarse en su condición de falla, falla que no opera como motor para decir esa nada; sino al contrario, esa nada empieza ganar a su decir. Es bajo esta interpretación por ejemplo, que podemos entender el escrito “sin nombre” de 1971 (un año antes de su muerte), que no lleva título, y que en sus líneas sostiene: “Culpa por haberme ilusionado con el presunto poder del lenguaje”¹⁶².

El silencio, la marca estética de su vida. La muerte, la huella indeleble de su poesía. Es así como puedo sintetizar la conjunción de vida y poesía que Alejandra Pizarnik encarna. El silencio: la presa que siempre escapa en la cacería de su poesía, la opción siempre perdida que lanza a la poetiza a escribir. La muerte: la culminación del ejercicio poético de escribir, el alcance de ese lugar siempre evocado en su poesía. El suicidio: la coherencia entre su vida, su poética y su muerte:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir¹⁶³

Para luego sentenciar su vida con las últimas palabras que su obra conoce: “No quiero ir nada más que hasta el fondo”¹⁶⁴

¹⁶² Pizarnik, Alejandra. Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002. p. 61

¹⁶³ Pizarnik, Alejandra. Entrevista a Alejandra..., op. cit., p. 315

¹⁶⁴ Urrero, Guzmán. Biografía de Alejandra Pizarnik. Internet. www.cineyletras.es. Acceso: 26 agosto 2009

CONCLUSIONES

Pizarnik es una poetiza que conjuga su obra en su vida, y que hace que su vida sea parte de su obra. La vida de Pizarnik está envuelta en su poesía; su quehacer poético confluye con la animación vital que sostiene.

El rodeo dado acerca de la vida, la obra y el tiempo en el que escribe Alejandra ha servido al trabajo para poder delinear los puntos de juntura que entre estas determinantes se ha trazado en su producción poética. “Hacerse en el poema” puede ser una pretensión consumada por la vida de la poetiza, para quién escribir es más que un mero ejercicio por medio del cual expresaría algo; y al contrario, se convierte en una actividad de tramitación y realización subjetiva. Alejandra Pizarnik representa una subjetividad puesta en juego en su escritura.

El escrito poético en Pizarnik es el lugar donde su subjetividad se expone, sus inquietudes se tramitan, su sufrimiento se despliega como queja y tramitación escrita que se expone en su quehacer poético. Por un lado, su escritura abre la brecha para el surgimiento de su malestar, y por otro es el medio de tramitación de lo que su escritura engendra: el malestar de su existencia, la imposibilidad de decir, el silencio inarticulable.

La subjetividad se juega en la relación al lenguaje. Es por efecto del lenguaje que el sujeto se produce. La estructura del lenguaje, que es de vacío que opera para producir relaciones entre significantes, hace jugar a la subjetividad. Alejandra Pizarnik sostiene su quehacer poético de la relación íntima que con dicha estructura realiza en el acto de escribir; su poesía, por un lado, evidencia la estructura a la que su decir está sometido, y por otro, ella en su escritura, en la exposición de tal estructura se genera como una subjetividad envuelta de vacío. El quehacer poético de Alejandra denuncia a través de la escritura, la brecha que el lenguaje engendra y los efectos que en su subjetividad realiza; todo esto lo hace de manera en que su vida se entreteje íntimamente con su obra.

El lenguaje no abrocha de manera justa el ojal de la palabra con el botón de lo referido. En su estructura siempre hay algo que falta, que se pierde en esa relación. Un significante se relaciona con otro significante, y nunca con el objeto, pues precisamente es éste la cuota de

pérdida a la que los hablantes nos sometemos cuando decimos algo. La significación en este sentido, nunca se cierra debido a que siempre queda algo que pone a los significantes a continuar estableciendo relaciones con otros significantes. El resquicio que en el ejercicio de la palabra se sostiene, es la fuente del gesto poético, de la producción nunca cerrada de modo definitivo de sentidos y significaciones. Pizarnik es una muestra de ese sujeto. Ella a través de su escritura se traza como sujeto sujeta de la condición lingüística que no consiste sino que insiste en la significación y el sentido. Alejandra muestra la insuficiencia de la palabra, escribe acerca de ella, hace que tal insuficiencia sea fuente de la que su escritura se alimenta. Escribe aquello que constantemente se fuga en su poesía, y de esta manera se produce como sujeto producido por esa hiancia estructural que la escritura soporta.

La palabra se alimenta de silencio. Se habla, se escribe a partir de lo que no se puede articular en el decir. El motor de lo que se dice es lo que se escapa a la palabra. La causa de la escritura se ubica en el lugar que el vacío ocupa. Alejandra Pizarnik alimenta su poesía de dicho vacío que la escritura fecunda. El acto de escribir en Pizarnik está determinado no por la intención de sostenimiento de lo que como posibilidad la escritura ofrece, esto es, poder decir, hablar, escribir, generar sentidos y significaciones; sino al contrario de lo que dichas acciones tienen como imposibilidad. La escritura de Pizarnik está avivada de lo imposible que la escritura poética tiene. El silencio es el lugar al que apunta su poética; lo que excede y lo que falta es la fuente creacionista; y es además el lugar en el que su subjetividad se juega, y al que su vida-obra apunta.

La función del escrito poético en Pizarnik es hacer que escriba, y que en esa escritura se produzca como sujeto. La creación poética mantiene a la poetiza en un constante ejercicio de escritura. Para Alejandra, escribir es la soga de la que se sostiene y se anuda en la vida. Mientras escribe hace funcionar el vacío que la efectúa como sujeto. En la queja poética de su escritura pone a operar la estructura que la pone en la dinámica vital de la palabra. Ella pone fin a su vida porque ya no hay más que escribir, el silencio ejerce una seducción fuerte a la que en su acto suicida se aboca, y que hace de su muerte el punto final de su escritura; pero mientras escribía, entre queja y queja, entre poema y poema, ella estaba allí como sujeto, sujeta, del escrito poético.

El silencio es estructurante en su obra, en relación a su muerte éste también tiene importancia destacable. La muerte es el silencio radical de su obra: la separa de su escritura y al mismo tiempo la hace parte de aquello que su escritura soportaba como imposible.

Si Alejandra Pizarnik hacía poesía bajo la seducción del silencio que su palabra encubría, tratando de hacer un lugar para lo que se escapa, procurando decir aquello inefable que la desgarradura de la palabra forma; entonces su muerte es el punto paroxístico de su escritura, es el punto límite después de lo cual ya no queda más por escribir. Su muerte es lo que ella nunca pudo escribir, su muerte es silencio radical y eterno escrito en acto en su poesía. Su suicidio es parte de lo que estéticamente sostuvo en su poesía, es el silencio al fin articulado que habla por sí mismo. Su suicidio es el acto mediante el cual el silencio al fin es captado, es un salto al vacío después del cual ya no se producirá escritura, es mutismo lanzado a la eternidad.

Si el silencio fue la tentación que su poesía expuso, entonces éste a través de su muerte, de su suicidio, pudo ser tomado pero a costa de su escritura, de su vida. En este sentido, el acto suicida está marcado de coherencia con lo que su vida-obra fue. Su muerte está articulada como parte de su obra, de su quehacer poético, y no está desarticulada de la misma. Su muerte es el último, radical y definitivo poema que escribió en relación al silencio.

BIBLIOGRAFÍA:

- Aira, César. Alejandra Pizarnik. Beatriz Viterbo Editora. 2004
- Allouch, Jean. Letra por Letra: Traducir, transcribir, transliterar. Editorial Edelp.1993
- Braunstein, Néstor. Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan). Siglo XXI editores, 1982
- _____. El lenguaje y el Inconsciente Freudiano. Siglo XXI editores. Cuarta edición, 2005
- _____. Memoria y Espanto o el Recuerdo de Infancia. Editorial Siglo XXI. 2008
- _____. El Goce. Siglo XXI editores, 2003
- Djan, Patrick. Enfoque psicoanalítico del suicidio en En los límites de la transferencia. Editorial Nueva Visión, 1987
- Freud, Sigmund. Estudios sobre la histeria en Obras Completas tomo I, traducción de Luis López-Ballesteros. Editorial El Ateneo. 2005
- _____. El creador literario y el fantaseo, en Obras Completas tomo IX. Amorrortu Editores. 2007
- _____. Psicología de las masas y análisis del yo, en Obras Completas tomo XVIII. Amorrortu Editores. 2007
- _____. La interpretación de los sueños en Obras Completas, tomo IV, V. Amorrortu. 2006
- _____. El chiste y su relación con el inconsciente en Obras Completas, tomo VIII. Amorrortu. 2006
- Garrido, Modesto. No todo se escribe. Mito estructura y escritura en Escritura y Psicoanálisis. Siglo XXI editores. 1996
- Gerber, Daniel. Dis-curso del Psicoanálisis: un punto de vista anti-económico en El Discurso del Psicoanálisis. Siglo XXI editores. Quinta edición, 2007
- _____. Del significante a la letra: un destino de escritura en Escritura y Psicoanálisis. Siglo XXI editores. 1996

- Goldberg, Florinda. Alejandra Pizarnik: Este Espacio que Somos. Ediciones Hispamérica. 1994
- Herrera Guido, Rosario. (Po)ética de la escritura en Escritura y Psicoanálisis. Siglo XXI editores. 1996
- Jakobson, Roman. Lingüística y poética. Editorial Cátedra. 1988
- _____. Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Fondo de Cultura Económica. 1992
- Lacan, Jacques. Escritos 1. Editorial Siglo XXI. Segunda edición, 2003
- _____. Escritos 2. Editorial Siglo XXI. 2005
- _____. Lección 1 del 2 de Diciembre de 1964 en Seminario XII. CD-ROM. Folio Corporation. 1997
- _____. Seminario XX. Editorial Paidós, séptima reimpresión. 2006
- _____. El síntoma. Conferencia dictada en la Universidad de Columbia. 1º Diciembre, 1975. Policopiado
- Levi Hembra, Adalberto. El Agujero Inaugural en El Discurso del Psicoanálisis. Siglo XXI editores. Quinta edición, 2007
- Milner, Jean-Claude. El amor por la lengua. Editorial Nueva Imagen. 1989
- Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Editorial Edimat libros, 1999
- Pizarnik, Alejandra. La Extracción de la Piedra de Locura. Otros poemas. Visor libros. 1993
- _____. Prosa Completa. Editorial Lumen. 2002
- Soares, Lucas. No existen los poetas sino los hablados por la poesía en Revista Imago Agenda. Junio 2008
- Vizcaíno, Santiago. Decir el silencio. Ediciones Abya-Yala. 2008

INTERNET:

- Bécquer, Gustavo Adolfo. Rima IV. www.poemas-del-alma.com/rimaIV.htm Internet. Acceso: 28 de Noviembre
- Biografía Poética. www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.html. Internet. Acceso: 08 septiembre 2009
- Gorbato, Viviana. Alejandra Pizarnik: cuando adelgazar es morir. www.sololiteratura.com. Acceso: 03 septiembre 2009

- Urrero, Guzmán. Biografía de Alejandra Pizarnik. Internet. www.cineyletras.es. Acceso: 26 agosto 2009
- Urrero, Guzmán. Cronología. www.cvc.cervantes.es. Internet. Acceso: 01 septiembre 2009
- Venti, Patricia. Alejandra Pizarnik en el Contexto Argentino. Internet. www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html. Acceso: 25 septiembre 2009

