

***Segunda parte. La mirada literaria:
sufrimiento existencial, desaparición,
melancolía y muerte***

Poesía y psicoanálisis: Alejandra Pizarnik y la escritura del dolor existencial

MARÍA LUISA GONZÁLEZ AGUILERA

Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar

ALEJANDRA PIZARNIK

Poesía y psicoanálisis se encuentran en la palabra que falta, aquella que atestigua la estructura incompleta del discurso, la que adviene como tentativa de respuesta a la falta en el Otro, lugar del código, caracterizado por su incompletud. Es en la poesía, como también en el discurrir del analizante, donde puede advertirse que “el sujeto no es amo de la lengua, sino que esta posee toda la soberanía, siendo la homofonía, el equívoco, el malentendido, las características universales que la hacen esencialmente poética, y territorio de la falta que el hombre, como dice Hölderlin, poéticamente habita” (Gerber, 1990, p.135).

Esta estructura poética de la lengua la hace propicia para la escritura advenida como elaboración de experiencias para las que la palabra no alcanza, que tienen su origen en interrogaciones sobre nuestro ser en el mundo y nuestro ser interior. Esa escritura solo cada uno puede producirla, pues solo es propio aquello que hemos traído a la luz procedente de nuestra más profunda oscuridad y que los demás desconocen, ya que nadie penetra en nadie en la honda medida que nos es dado hacerlo a nosotros mismos. Extraer a la luz las oscuridades propias haciéndolas escritura no nos es dado en la misma medida como lo es para los poetas, aunque toda zona ontológica, toda región en la que los principios primeros

del ser aparezcan nebulosos, arduos de descifrar, ya es un anuncio, una promesa de poesía.

¿De dónde proviene la escritura poética? ¿Cómo se articula? Freud, en *El creador literario y el fantaseo* (1979) coloca en una misma serie el juego infantil, el fantasear adulto y la creación poética y los pone en relación con la oposición de realidad y placer. Sitúa también al deseo inconsciente como el motor de la creación. Si partimos de esta puntualización nos es posible considerar que el extraer a la luz las oscuridades haciendo escritura con ello, se vuelve una labor posible tanto para el poeta como para todo sujeto hablante, aunque no de la misma manera. Hay que hacer caso de lo que los poetas dicen, nos sugirió Freud después de constatar que los poetas son los precursores del psicoanalista y que nos dan enseñanzas sobre lo humano y su devenir que no son tan fácilmente accesibles por otros medios.

Siguiendo esta declaración freudiana me propongo abordar la poesía de la escritora argentina Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 29 de abril de 1936–Buenos Aires, 25 de septiembre de 1972), cuya extensa obra es considerada como una poesía existencial, que deja ver la función de la escritura en la elaboración del dolor de existir. ¿Por qué y para qué la escritura? La poeta sostenía que la poesía no es el mero uso y despliegue de la herramienta del lenguaje, no es solo técnica, sino la posibilidad de que el dolor existencial pueda escribirse poéticamente (Pizarnik, 2003, p.79).

¿De dónde la escritura? ¿Cuál su proceso de alquimia que transforma la herida existencial en belleza poética? Así lo expresa Pizarnik: “El poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado, puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo, pero también con la locura y la muerte” (Pizarnik, 2002, p.356). Propongo considerar *La otra orilla* como la versión poética de *la otra escena* freudiana, el inconsciente, el espacio de las escrituras primordiales, originarias, y de lo reprimido primariamente. Correlacionar ambos conceptos nos aporta el elemento que hace puente para dilucidar la proveniencia de la escritura.

Al tomar como punto de partida algunos fragmentos de la obra poética de Alejandra Pizarnik referentes al proceso de escritura y su vinculación con *la otra orilla*, la herida, como ella la llama, haremos una correlación desde los postulados psicoanalíticos acerca de la escritura y su

proveniencia de *la otra escena* y su decir sobre el dolor existencial, así como el proceso de la escritura de la poeta, que transforma en poema lo experimentado, con el objetivo de mostrar los alcances y los límites de la escrituración del dolor.

El método que se empleará es el propuesto por Freud para el abordaje de obras literarias. Freud considera que los temas fundamentales de la creación del poeta revelan los mecanismos más íntimos de su psiquis, el centro mismo de su inconsciente. El trabajo concreto con el texto es ubicar los motivos típicos, figuras que se repiten, el tema rector. El eje del análisis, o del abordaje, es, entonces la escritura, en lo que en su estructura formal muestra de los avatares de ese proceso, considerando que la obra es el punto de unión entre autor, obra y lector. Desarrollaremos lo anterior en cuatro apartados: el primero se dedicará a una breve semblanza de la poeta, el segundo será dedicado a la pregunta ¿por qué, para qué escribir? Con el propósito de abordar la función de la sublimación en el proceso de escribir, el tercero lo dedicaremos a la pregunta por la proveniencia de la escritura, con el objetivo de correlacionar *la otra orilla* enunciada por los poetas, y *la otra escena* freudiana, y un cuarto apartado lo dedicaremos a lo que se ha llamado la *aporética de la muerte* como programa poético de Pizarnik.

¿QUIÉN FUE ALEJANDRA?

Nadie decía como ella nosotros.

ANA BECCIU

Alejandra Pizarnik ha cobrado importancia y relevancia en los últimos años a partir de que se ha conocido y estudiado más profundamente su obra.¹ Flora Alejandra Pizarnik nació en un pueblo de la provincia de Buenos Aires llamado Avellaneda. Sus padres, de origen ruso, de ascendencia

1. A partir de su muerte se ha publicado su *Poesía y prosa completa*, así como una primera y segunda edición de sus *Diarios*, y más recientemente una biografía ampliada bajo el título *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, a cargo de Cristina Piña (2022) en Lumen. Además, se han publicado numerosos artículos y tesis de grado, entre las cuales está la de mi autoría: “Alejandra Pizarnik, las vicisitudes del sujeto poético”, así como los artículos “Alejandra Pizarnik. De la escritura al acto: un suicidio literario” y “Del horror sin estética a la estética del horror”.

judía, llegaron a Argentina como emigrantes tras la Segunda Guerra. En su trabajo posterior como escritora expresa un sentimiento de desarraigo y falta de raíces locales y nacionales, tal vez derivado de la condición de emigrantes transmitida por sus padres. A este respecto se lee esta nota en sus *Diarios*: “...de acuerdo conmigo en la falta de tradición, en la tremenda soledad que implica no tener raíces en ningún lado” (Pizarnik, 2003, p.373).

Su obra se inscribe en la tradición de la poesía moderna y surrealista en la que vida y obra se reúnen en el propósito de hacer de la vida poesía, o poesía con la vida. A propósito de ello sus biógrafos la describen en un persistente e intenso dilema entre la vida íntima y el personaje literario, lo cual se tradujo en una constante preocupación por la construcción de su faz literaria ocultando su yo más profundo y auténtico. En sus *Diarios* y *Obra* se encuentra una paradoja entre un costado íntimo, patético, en cierta manera sensible y débil, y un costado literario desafiante, crítico, subversivo, grotesco y a la vez radiante (Bordelois, 2017).

Su profundo sentimiento de inadecuación para funcionar en el mundo la obligó a generar, para ocultarse, máscaras que no eran impostura sino necesidad de protegerse. Sin embargo, se considera que su autenticidad quedó sofocada por el personaje literario (Bordelois, 2017). Su dedicación a la escritura y la poesía ocurrió muy tempranamente, y desde los 18 años fue una excelente lectora y una poeta que ya despuntaba en los escenarios literarios bonaerenses. Escribe: “Sin que nada lo corrobore, comienzo a confiar en mis posibilidades literarias. [...] me descubrí hablando en idioma literario” (Pizarnik, 2003, p.346). En sus *Diarios* se lee una absoluta concentración en la lectura y la escritura, así como una exigencia de escribir poemas perfectos. La unión vida y poesía queda manifestada en lo que sigue: “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía” (Pizarnik, 2003, p.335). La continuidad entre la escritura de los *Diarios* y la escritura poética no deja espacio para incluir sus cartas emotivas en tono más alegre y vital, habiéndoselas reservado para su privacidad. Así, el *Diario* es profundamente desolador, con un tono más bien autodestructivo.

Pero hay otro poderoso motivo para la escritura de los *Diarios*. En su introducción Ana Becciu, encargada de su edición, escribe:

Sin embargo, desde sus inicios en la escritura (1954) el *Diario* fue a la vez práctica y proceso de escritura: escribiendo deviene su escritura. Pizarnik escribe en él casi exclusivamente reflexiones sobre sus lecturas o sobre situaciones emocionales y psíquicas que analiza constituyéndose ella misma en esa tercera persona, que Blanchot llamaba neutro y con la que comienza la literatura (2003, p.10).

Es en esta escritura en la que comienza a centrarse su interés en el lenguaje y comienza a hablar de crear lenguaje. “Por este lenguaje sufre, porque es consciente de que esa búsqueda la separa; vuelve imposible el amor, la cotidianidad del amor, la pareja, los domingos en familia, las obligaciones comunes y corrientes, las distracciones. Y el precio a pagar es muy alto” (Becciu, 2003, p.10).

Sus *Diarios* son muy personales y autorreferenciales, pero a la vez “tratan de lo imposible del amor y del sexo, de lo real de la angustia, de elegir: o captar el mundo o rechazarlo. Habla de las formas del deseo en ella, analizándolas y nombrándolas con absoluta lucidez y claridad, por lo que la convierten innegablemente en nuestra contemporánea” (Becciu, 2003, p.11).

Su lectura, según Becciu, permite entender a la poeta y comprender que su vida no fue una pose, que fue una escritora y que le dolió serlo. El legado de la obra de Alejandra Pizarnik es extenso. Se cuentan entre sus obras sus *Diarios*, habiendo comenzado su escritura muy joven, a los 18 años — su primera versión fue publicada en 2003—, y varios poemarios, así como textos en prosa y novelas breves. De su primer libro de poemas, *La tierra más ajena*, destaca el siguiente poema: “YO SOY.../mis alas? /dos pétalos podridos/ mi razón?/copitas de vino agrio/mi vida?/ vacío bien pensado/ mi cuerpo?/un tajo en la silla/ mi vaivén?/un gong infantil/ mi rostro?/un cero disimulado/mis ojos?/ah! trozos de infinito” (Pizarnik, 2011, p. 22).

Después fueron publicados en sucesión irregular *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971) y *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), publicado póstumamente. Como precisa Cristina Piña (2022), su biógrafa, Pizarnik describía con detalle sus vicisitudes emocionales y sus tratamientos psiquiátricos,

cuyas reflexiones se encuentran en sus diarios y, tras un proceso de escritura, en algunos de sus poemas. Una mezcla entre dolor existencial y dificultades personales la llevaron a un primer intento de suicidio en 1970. Tras varios internamientos en el pabellón psiquiátrico del Hospital Pirovano de Buenos Aires, en 1972 murió por una sobredosis de Seconal.

Pizarnik fue una poeta de límites, de ruptura. Habiendo nacido en la tradición del romanticismo, de la poesía clásica, la trasciende tomando las enseñanzas del simbolismo creado por Mallarmé, antecesor directo del surrealismo inaugurado por André Bretón. Encontró en estas propuestas una fuerte convocatoria e influencia. Buscarse y elaborarse en el interior de su propio lenguaje fue el eje de su oficio de poeta; entre exactitud y lirismo, entre consciente e inconsciente. En su poesía siempre es cuestión de palabras. Su poética versa sobre ellas. Pensaba el lenguaje y la poesía en términos de palabras, nunca de versos o poemas, nada que no fueran las palabras sueltas, de ahí que puede decirse que su poesía es del fragmento, combinatoria pura y simple de las palabras sueltas.

¿POR QUÉ, PARA QUÉ ESCRIBIR?

La obra de Alejandra Pizarnik permite interrogarnos acerca de la función de la escritura, en sus múltiples figuras posibles. Desde la perspectiva psicoanalítica podemos considerar que la escritura proviene de los signos que testimonian la primitiva experiencia de haber sido tocados por quien nos esperaba, para recibarnos o rechazarnos; de los signos tatuados en el cuerpo que se vuelve mapa del deseo con el que ese otro nos ha marcado; de los signos, huellas sonoras, residuos de miradas, alfabeto que configura el lenguaje del inconsciente, lo cual configura un real a la espera de ser simbolizado. Nos referimos con ello a un proceso de transformación, podríamos decir alquímico. Metafóricamente, podríamos decir que el proceso alquímico que subyace en la escritura es el trabajo artesanal que cada poeta hace con sus fundamentos, es decir, huellas, signos, trazas, desprendidos del tesoro significante del Otro, considerado como la estructura de lenguaje que nos antecede, que constituyen su materia prima para producir el poema, para lograr la alquimia de la letra.

Este proceso, desde luego, alude a la sublimación, en la primera acepción que Freud le dio como un movimiento de ascenso o elevación, según

lo derivado del concepto latino *sublimatio*, o como el poder que tiene el espíritu de convertir lo negativo en ser, según lo planteado por Hegel.

Según el *Thalassa Portolano of Psychoanalysis*, el término *sublimación* designa un proceso que remite a una triple dimensión: estética, alquímica y psicológica. Pero el concepto de sublimación de Freud no remite a la importación de una definición o de una descripción de un proceso químico —a pesar de sus ecos procesuales a la alquimia, provenientes del romanticismo—, ni tampoco a una referencia a la categoría de lo sublime de la estética filosófica, sino que remite a uno de los destinos de la pulsión sexual, cuyos efectos constituyen la formación de las creaciones artísticas y la cultura (Freud, 1979b, p.218). En el segundo de sus *Tres ensayos de teoría sexual* explica: “En ella [la sublimación], a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado [...] es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística”. Asimismo, puntualiza: “Por ellos [los caminos de la sublimación] se consumiría la atracción de las fuerzas pulsionales sexuales hacia otras metas, no sexuales; vale decir, la sublimación de la sexualidad” (Freud, 1979b, p.187).

De ello se deriva que, para Freud, la fuerza y el empuje para la creación de obras artísticas y culturales proviene de la sexualidad sublimada, es decir, desviada de sus fines sexuales originales. Para precisarlo se plantea la siguiente pregunta, relacionada con el destino de la pulsión sexual: “¿Con qué medios se ejecutan las construcciones tan importantes para la cultura personal y la normalidad posteriores del individuo?” Y se responde: “Probablemente a expensas de las mociones sexuales infantiles mismas, cuyo aflujo no ha cesado [...] pero cuya energía —en su totalidad o en su mayor parte— es desviada del uso sexual y aplicada a otros fines” (1979b, p.161).

De esta manera define la sublimación como la desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas y su orientación hacia metas nuevas, medio por el cual se adquieren poderosos componentes para los logros culturales. De aquí que podríamos considerar que en el proceso poético —como logro artístico— los estados del alma, los sentimientos, los acontecimientos no pueden relacionarse con su natural originario: estos tienen que ser trabajados, preparados, sublimados, diríamos alquimizados. Es esta la dimensión de la que partimos para considerar el proceso

de la escritura poética y de toda creación artística como proveniente, en su empuje creativo, de una sublimación.

Vayamos ahora al cuerpo de la obra de Pizarnik para discernir en ella la alquimia, la transformación de lo real en poema, su aspiración de ser artista de la letra como objeto, pretendiendo ser, por crear escritura, creadora de sí misma. En una entrevista que le hizo Martha Isabel Moia (1972) poco antes de decidir morir, y que está incluida en su *Prosa completa* con el título “Algunas claves”, declara: “Trabajé mucho en esos poemas, y debo decir que, al configurarlos, me configuré yo y cambié. Encontré la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme como yo quería” (Pizarnik, 2002, p.369).

Escribir fue para Pizarnik su construcción y su destrucción. Fue su placer y su condena, su enfermedad y su curación. Tuvo con la escritura una relación de amor y odio, de total entrega. Sin embargo, no la alivió del dolor de vivir. Fue desapegándose de la vida, de los otros, para apegarse casi por entero a la escritura. Su existencia material cedía cada vez más el paso a una existencia que pretendía sostener con letras.

Lo anterior queda manifestado en sus *Diarios*. De inicio hay una relación romántica con la escritura como su mayor ensalmo en momentos de tribulación, pero paulatinamente construye y asume un destino de escritora, y escribir se convirtió en oficio de letras, exigente, agotador. El *Diario* era su escritura íntima y también el lugar de fabricación del poema. Crea un interlocutor siempre presente, que no puede faltar, pues es ella misma. Los otros, los exteriores, los de la vida real, podían faltar, ser ausencia, incluso tema, pero su alter ego, ella misma, no faltaba. Algunos fragmentos de sus *Diarios* lo muestran: “Acá, entre el cansancio y el humo, entre el miedo y las ansias inmortales, me dije: he de escribir o morir, he de llenar cuadernillos o morir” (Pizarnik, 2003, p.13).

Aunque suele decirse que solo los hombres que han transitado por múltiples experiencias vitales estarían capacitados para la escritura, como si esta fuera la representación de uno mismo, llevando al teatro de la conciencia, al ámbito de la representación esas experiencias vividas para hacerlas hablar ante otros, Alejandra Pizarnik, como escritora, por la experiencia misma de la escritura, muestra cómo el escrito se le escapa por los intersticios de lo proyectado.

Es así como podemos decir que la escritura es más bien una posibilidad de vivir y construirse como experiencia. Como una forma de lograr consistencia subjetiva. La escritura no es entonces solamente el relato de las experiencias de vida: ella misma es una experiencia de vida. Porque quien escribe cuando escribimos es nuestro cuerpo, con sus fuerzas, que siempre son, al mismo tiempo, las fuerzas de los otros que se intersectan con las propias. No es solamente un cuerpo el que escribe, sino que la escritura misma se convierte en cuerpo. La escritura fue para Pizarnik fuente de muy variadas experiencias, desde considerarla como su destino hasta experimentarla con sufrimiento. Así, escribirá: “Ellos no saben lo que es llorar sobre una página vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma” (Pizarnik, 2003, p.57).

Pizarnik, desde sus primeros escritos, consideraba la poesía no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que se está acostumbrado. Escribía: “Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar. No es lo mismo decir: ‘no hay solución’ que ... No saldrás nunca sin embargo/ de tu gran prisión de alcatraces” (Pizarnik, 2003, p.79).

Más adelante enfatiza: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Pizarnik, 2003, p.95). Deseo de transformarlo todo con la poesía, alquimia sobre las cosas para hacerlas palabra; alquimia de las palabras para crear las cosas. Así, escribe: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” (Pizarnik, 2011, p.92).

Con todo, es sin duda el arte el modo más refinado de sublimación, puesto que logra una transformación de las exigencias pulsionales inaceptables o intolerables, dándoles formas de un valor que puede ser tan universal que puede tener el alcance de aliviar a otros de la carga de sus propios fantasmas. Al creador le está concedido expresar los goces prohibidos de una manera tal que nos hace gozar de los nuestros. Ya Freud lo expuso en *El creador literario y el fantaseo*, en el que se plantea: “A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales [...] y

cómo logra conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizá ni siquiera nos creíamos capaces” (Freud, 1970c, p.127).

Además, se interesa en dar cuenta del secreto de la alquimia de la creación y el efecto en el lector. Allí plantea que el proceso reside en una cierta relación de la fantasía y los sueños diurnos, con la técnica, en la cual la atenuación y la deformación desempeñan un gran papel para lograr una disimulación mediante una prima de seducción, o placer previo. Freud (1970c, p.135) precisa en ese texto el secreto del poeta para conseguir su logro estético: “He ahí su más genuino secreto; en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la auténtica ars poética”. Puntualiza que se pueden distinguir dos clases de recursos que el poeta sigue: variaciones y encubrimientos, para invisibilizar el componente de sus propias fantasías y ofreciendo una ganancia de placer estético. El creador hace creer que está entregado a un simple juego que es lícito, dice Freud, y pone el énfasis en los efectos de la acción artística sobre el lector o espectador que vivencia la experiencia que comunica el artista como si fuese algo real.

Asimismo, Freud describe cómo el artista trabaja mediante la sublimación al describir el modo en que este regresa desde su fantasía a la realidad al ingeniar para elaborar sus sueños diurnos de forma que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante, y para que los otros puedan gozarlos también sin rechazarlos. Plantea que el artista atenúa sus elementos personales hasta tal punto en que no dejen traslucir su proveniencia de fuentes prohibidas. El artista, precisa, posee la enigmática facultad de dar forma a un material hasta convertirlo en copia fiel de la representación de su fantasía, y sabe anudar a esa figuración una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son canceladas, al menos temporariamente.

En ese mismo texto dice que el artista, al transformar con su acto creativo lo que procede de sus fantasías y deseos, hace posible que quienes conocen y experimenten su obra extraigan a su vez consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconsciente que se les habían hecho inaccesibles. Sin embargo, dice que, aunque la sublimación provee al sujeto de una satisfacción más noble y elevada, su intensidad no alcanza

la de los impulsos primarios, por lo que no llega a proporcionar al sujeto una protección completa contra el sufrimiento. Esta puntualización es importante para comprender los límites de la escritura poética en su función de acotamiento del sufrimiento psíquico inherente al dolor existencial presente en la obra poética de Pizarnik.

¿DE DÓNDE LA ESCRITURA?

Artaud, como Van Gogh, como unos pocos más, dejan obras cuya primera dificultad estriba en el lugar —inaccesible para casi todos— desde donde las hicieron.

PIZARNIK, *El verbo encarnado*.

Bernardo Ezequiel Koremblit (1991), en su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, plantea que ella, con su obra, mostró que ni la filosofía ni el psicoanálisis ni el intelectualismo ni ciencia alguna logran extraer a la superficie, cualquiera sea el sondeo que se realice, lo que puede conseguir el alma poética. Extracción de lo fundamental o alquimia poética de lo que se revela, así lo escribe Pizarnik (2011, p.137): “Y por todas partes la vieja carencia. Una melodía suavísima, tierna hasta el llanto, una melodía que impulsa a tirarse al suelo y comenzar a llorar hasta la muerte de la eternidad. Por todas partes una herida inmemorial, una insatisfacción angélica, algo con plumas, algo sin palabras, anterior a la palabra”.

Pizarnik sostenía que la poesía no es el mero uso y despliegue de la herramienta del lenguaje, no es solo técnica, aunque para hacerla se requiere conocimiento y cierto dominio de la lengua, así como del proceso que lleva a hacer un buen poema. Pero lo que podemos considerar su poética, su escritura, proviene de su deseo y necesidad de hacer vida con su poesía y poesía con su vida. Este fragmento de sus *Diarios* lo muestra:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme. No escribiré hasta que mi sangre no estalle (Pizarnik, 2003, p.91).

El texto de la vida se muda en el texto de la escritura, por la senda del lenguaje de la escritura. Todo se resuelve en frases. El acto mismo de la escritura es para Pizarnik uno de los protagonistas en los *Diarios* y sus poemas. El poema, decía, es el lugar en donde todo es posible. “Necesitamos un lugar donde lo imposible se vuelva posible, es en el poema, particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose” (Pizarnik, 2002, p.304).

¿De dónde viene, para Alejandra, la escritura? Este fragmento revela lo que consideraba como el punto de partida para su escritura. “El poeta trae nuevas de *la otra orilla*. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo, pero también con la locura y la muerte” (Pizarnik, 2002, p.304).

La otra orilla podemos considerarla como la versión poética de *la otra escena* freudiana, y que en Pizarnik proviene de la poética oriental. Tomemos los referentes freudianos que caracterizan *la otra escena* para precisar, desde la perspectiva psicoanalítica, la proveniencia de la escritura. Tanto la lengua del sueño como el dialecto del síntoma le recuerdan a Freud una escritura, pues ella está implicada en el análisis de las repeticiones, los desfallecimientos y las transposiciones que constituyen la trama de la actividad psíquica inconsciente (Safouan, 1985). La idea u ocurrencia que sobreviene en el curso de la asociación libre es lo que proviene de una alusión o metáfora, es decir, de una dimensión poética de la lengua. Desde la dimensión poética, según nos lo manifiesta Alejandra Pizarnik, los fragmentos que componen como unidad sintáctica sus poemas, son ideas, elementos sobrevenidos de esa otra escena, inconsciente.

En *La interpretación de los sueños* Freud revela que el sueño es una escritura cuyo mensaje viene de *la otra escena*. No viene de aquel que, en el momento de despertar, va a encontrarse con todo el universo de las significaciones, ni de otro. Viene de un lugar distinto de aquel en el que transcurre la vida del sujeto, hecha de sus relaciones con sus semejantes. El escriba no es el hombre comprometido con esas relaciones, hechas por intermedio de las palabras. El escriba se define por su relación con el Otro que consiste en un dictado, una palabra que el sujeto refiere siendo la palabra del Otro en él. Esta relación es una relación con el lenguaje, la cual Freud especifica que se desarrolla según un régimen de procesos primarios: metáfora y metonimia para decir los más empleados (Safouan,

1985). El sueño produce una escritura que es susceptible de descifrarse por las asociaciones discursivas que susciten que la letra ahí implicada se haga presente en el decir. Las escrituras oníricas van escriturando la posición que el escribiente va teniendo en relación con ese Otro que dicta. Muestran las sinuosidades de ese trayecto, en sus avances o retrocesos, o quiebres o caídas, o retornos al mismo punto, o fijaciones en el mismo lugar. Pero nunca es una escritura fija, y está abierta a la inclusión de nuevas combinatorias.

Consideramos que Pizarnik, al describir su proceso de escritura, muestra lo anteriormente puntualizado en las siguientes declaraciones: “Escritura densa y llena de peligros a causa de su diafanidad excesiva; concreta al máximo; desmesuradamente materialista en la medida en que revela imágenes originarias de las sombras interiores más lejanas y desconocidas e insospechadas [inesperadas]” (2002, p.304).

Sobre todo, inesperadas. Y aunque la poeta ya ha precisado que la poesía resulta de la mezcla de la técnica poética con los elementos venidos de *la otra orilla*, era experiencia común y cotidiana que sintiera venir las palabras como un advenimiento, como una ocurrencia o como palabras que insisten, sin que las llame. El siguiente fragmento lo describe: “Me sucede asistir al cortejo de las palabras que se precipitan, y me siento espectadora inerte, inerme” (Pizarnik, 2002, p.314).

Pizarnik desarrolló su obra sobre las premisas de la escritura automática surrealista, la cual le fue útil, para extraer lo que podía seguir siendo nuevo, en las profundidades inconscientes, oníricas, transpersonales, azarosas, donde eso nuevo estuviera ocultado. Eso explica su tendencia a buscar en lo profundo de sí los elementos para crear nueva escritura, lenguaje nuevo, único objetivo que se fijó para su poética.

André Bretón planteó que la escritura automática, ya estaba instrumentalizada desde el comienzo, es decir, ya tenía sus objetos a localizar y el lugar donde localizarlos. Los objetos son los inherentes a la vida interior del poeta, y el inconsciente es el lugar donde localizarlos. A pesar de que André Breton y el movimiento surrealista que él funda y encabeza hayan tenido una recepción no muy afortunada con Freud, Breton redactó el *Manifiesto Surrealista* partiendo de los postulados psicoanalíticos, sobre todo los relativos al inconsciente y las escrituras/formaciones del inconsciente (Sladogna, 2005).

Aunque Breton no encontró en Freud una disposición favorable para el naciente movimiento surrealista, siguió teniendo en alta estima los postulados psicoanalíticos concernientes al inconsciente y la escritura onírica. De esas consideraciones derivan las premisas de la escritura automática. El manifiesto surrealista indicaba que el único paradigma de calidad que importaba era, centralmente, el proceso creador. La clave del proceso lo constituyó la *escritura automática*, proceso en estado puro, flujo libre del inconsciente, considerado como el área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico. Para lo que venimos exponiendo, esta cuestión es central, ya que Pizarnik vivió, leyó y escribió en la estela del surrealismo (Aira, 2004). Así, nos resultarán más entendibles ahora estas declaraciones con respecto a su escritura: “Escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de ‘vínculos sutiles’ que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis” (2002, p.305).

El acto de escritura proviene de un proceso que se querría, por un lado, “automático”, sin censura, sin fronteras, algo así como un inconsciente a flor del texto en el que entonces ya no nos extrañará leer continuidades, coexistencias, ausencia de límites, indistinción. Un texto estructurado a la manera del inconsciente, pero, por otro lado, articulado también bajo la égida de un yo crítico que Pizarnik siempre ejerció, en su búsqueda del lenguaje nuevo y el poema exacto.

Si el inconsciente, aludido en esta poética como *la otra orilla*, ha desempeñado un papel de referencia tal en todo lo que ha sido trazado de una nueva poesía, es precisamente porque genera en el acto mismo de la escritura una cierta experiencia subjetiva.

Así, leemos lo siguiente en la poética de Pizarnik: “Mi tormento es el tránsito de las imágenes formuladas en la otra orilla por ‘la hija de la voz’ a las presencias fulgurantes. Tránsito que quisiera realizar con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a ‘la hija de la voz’, o inspiración, o inconsciente” (2002, p.306).

Este breve párrafo, que forma parte de la *Prosa completa*, compuesto por una compilación póstuma de sus escritos en prosa, artículos y otros

textos, pone en nuestra línea de atención la relación entre inconsciente y escritura. Ahora la pregunta varía, ya no solo es sobre el origen de esta, sino sobre el tránsito, el proceso que opera para advenir como poema o relato o novela o ensayo o dramaturgia. No solo importa el proceso, sino también el resultado de ese proceso, que para Pizarnik siempre fue el buen poema, el poema exacto.

En ese tránsito, de la fuente del lenguaje errante hacia el poema, el escritor está implicado. Pizarnik revela que experimentaba un debate entre las palabras que vienen solas, azarosamente, ante lo cual sentía un sometimiento y su pretensión de dominar el proceso mediante un intento de precisión en el acto creativo. Para compensar el sometimiento al inconsciente dice:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores (Pizarnik, 2002, p.313).

Esta pretensión de “fabricar” el poema con la implicación de autocrítica, que podríamos también pensar como un yo censor o como una instancia crítica que busca dar coherencia a lo inconsciente que se revela, dejó de ser ejercitado por Pizarnik en sus dos últimos libros. Así, muy explícitamente plantea: “Busco que el poema se escriba como quiera escribirse [...] La cantidad de fragmentos me desgarran Impuro diálogo Un proyectarse desesperado de la materia verbal Liberada a sí misma Naufragando en sí misma” (Pizarnik, 2002, p.313).

Diríamos que experimentó como vana pretensión el intento de dominar el azar y se entregó al libre discurrir de las letras. El tormentoso tránsito de las imágenes formuladas en *la otra orilla*, la alquimia del poema, el efecto subjetivo, no tiene, sin embargo, más que una efímera duración. Y es que el trabajo de la escritura está hecho sobre una pérdida, sobre una herida y un duelo, de lo cual la obra será la transformación. Ninguna creación, como bien lo atestigua Pizarnik, es indolora, ninguna adviene

sin un trabajo doloroso, que concluye siempre en un logro efímero, cuestionado siempre por el propio autor, que experimenta el incansable deseo de recomenzar, por lo tanto, de negar lo que él ya ha hecho, y reiniciando al renovar la aventura de la alquimia. Pizarnik lo expresa intensamente de esta manera:

Necesidad de romper los textos muy mediocres o simplemente mediocres. Aunque rompa la mitad de lo que tengo escrito, el resto necesita, para curarse y ser reparado, que su autora viva varias vidas... El método riguroso y artificial con el que corrijo Violario tiene la ventaja de permitirme un lenguaje punzante y acerado como un cuchillo. ¿Es preciso el ritual de las palabras aisladas y la pérdida del contenido para alcanzar la intensidad expresiva que este requiere? (Pizarnik, 2002, p.448).

Saber y no saber. Asumir la lucidez de lo revelado y hacer poema con ello, y asumir al mismo tiempo el no saber ni pretenderlo, para seguir en el acto de escritura. El artista prefiere no saber lo que sabe. Hace obra. Tiene con el saber una relación de desconocimiento, pues el saber constituye un obstáculo para la creación. En un fragmento de sus *Diarios* Pizarnik alude a lo anterior de esta manera: “Acabo de recibir una carta de A. R. en la que me dice, honestamente, que no entiende mis versos. Me ruega que se los explique. Sonríó tristemente. Y a mí, ¿quién me los puede explicar? No sé de dónde han surgido, ni cómo” (Pizarnik, 2003, p.65).

Hay un imposible de saber, y mantenerlo como vacío es la condición de posibilidad de la creación. Testimonia el límite de lo simbólico, que, sin embargo, busca decir, con su falta de decir, agotándose, diciendo lo que no se puede decir (André, 2000, p.173). Necesidad de renovar la apuesta, en una escritura incesante, es lo que se revela en este poema: “Vacío gris es mi nombre y mi pronombre. Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, Mi emigrante de sí” (Pizarnik, 2003, p.65).

LA APORÉTICA DE LA MUERTE

Carolina Depetris (2004) plantea que Pizarnik se inscribe en un movimiento de la poesía moderna definida no tanto por su concreción sino por la búsqueda que inspira, lo cual se manifiesta en poetizar la poesía, es decir, en trabajar con y alrededor del lenguaje. “De aquí que la búsqueda del despliegue de lo que cada palabra es lleva implícito un obcecado retorno al punto inicial, al instante de la palabra blanca, de la desnudez primera, de la ‘noción pura’ de la que habla Mallarmé” (Depetris, 2004, p.15).

Este movimiento poético que procura tanta sustracción semántica constituye, según la autora, el problema cardinal de la poética de Pizarnik, porque ella descubre en este gesto la aporía poética fundamental de tener que restar presencia desde la presencia, de tener que buscar la palabra poética desde las palabras. Lo que adviene en el trabajo poético de Pizarnik es la certidumbre, en cierta manera decepcionante, de que no hay lenguaje absoluto, que las palabras solo hacen alusión, pero no crean la materialidad. De ahí que la poeta se hace la pregunta: ¿Se puede sostener una existencia solamente en lo simbólico? ¿Se puede ser por el lenguaje? Pareciera que para Pizarnik es así, solo a condición de la muerte, para ser símbolo. Por ello escribe: “Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos. Quiero existir como la que soy: una idea fija. Quiero ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace” (Pizarnik, 2011, p.373).

Aunque en los *Diarios* hay claras y persistentes alusiones a su suicidio, en los dos últimos años de su vida el dolor vertido en los escritos íntimos pasa a la escritura poética, y en los *Diarios* deja de mencionarlo. Anotamos el poema encontrado en su pizarrón de trabajo el día en que decidió morir:²

2. Conservamos la disposición en la que quedó escrito el poema en su pizarrón de trabajo.

Por sus claros tintes biográficos la obra de Pizarnik nos permite, y de alguna manera nos convoca, a intentar los cruces de fronteras entre el psicoanálisis y la literatura, y a definir y situar puntos en común. Según mi lectura, la consideración del proceso de escritura como un proceso sublimatorio y la similitud de *la otra escena* y *la otra orilla* como metáforas del inconsciente son sus puntos en común.

Consideramos la decisión de Pizarnik de darse muerte no como un interés de explicar el acto, sino de dar cuenta de su relación con su programa poético y con los límites mismos de la escritura en su efecto subjetivo y las vicisitudes del sujeto poético en el acto de escribir; desarrolla una excepcional maestría en el uso del lenguaje y, paradójicamente, muestra su inadecuación para expresar el mundo, y su falla esencial para decir lo que nos pasa.

Finalmente, querría enfatizar que, a pesar de que reivindico la posibilidad de hacer este tipo de lectura y ejercicio teórico clínico, no dejo de considerar lo que Pizarnik declaró al respecto: ¿La poesía? A ella, o leerla, o escribirla, porque no se puede decir algo sobre ella.

Con todo, me aventuré y obtuve, si no respuestas a preguntas, sí por lo menos plantearme nuevas preguntas. Finalmente, solo diré, parafraseando a Alejandra:

Cuando el lector más atento ha terminado de leer la obra poética de Alejandra Pizarnik cuando ya la ha descifrado (gran problema de casi toda la poesía moderna: ¿cómo acceder a los símbolos que la poeta se forja en su soledad?); cuando ha recreado en sí mismo esa contienda entre acuerdo y separación; cuando, en fin, ya puede releer —pero ahora con el corazón, ahora libremente— esta obra poco o nada fácil, entonces siente una emoción muy particular ante ciertos versos de forma humilde, como por ejemplo estos: es la tuya /mi mano . . . , que de ningún modo sólo significan una declaración de amor, sino que son la perfecta fórmula de una reconciliación, o la dichosa tregua que por fin le ha sido dada a quien contendió con desesperada e ineludible necesidad (comentario de Alejandra Pizarnik a *El demonio de la armonía*, de H. A. Murena; Pizarnik, 2002, p.254).

De acuerdo con Pizarnik en su declaración de que únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos, dar vida nuevamente, re-crear. En su poética deja apuntado que, en su proceso de escritura, nunca buscó al lector, ni antes ni durante ni después del poema. Es así como dice lo siguiente: he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría, la emoción, de saberme comprendida en profundidad (Pizarnik, 2002, p.353). Espero que podamos ser ese lector, imprevisto, verdadero e inesperado, que comprenda su poesía en profundidad.

REFERENCIAS

- Aira, C. (2004). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo Editora.
- André, S. (2000). *Flac (novela) seguida de La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*. Siglo XXI.
- Bordelois, I. (2017, 24 de abril). Aproximaciones a Alejandra Pizarnik [Video]. YouTube. <https://bit.ly/4oSdyxj>
- Chemama, R. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y maternas del psicoanálisis*. Amorrortu.
- Depetris, C. (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. UAM Ediciones.
- Freud, S. (1979a). *Obras completas, Vol. V: La interpretación de los sueños*. Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1900).
- Freud, S. (1979b). *Obras completas, Vol. VII. Tres ensayos de teoría sexual*. Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905).
- Freud, S. (1979c). *Obras completas, Vol. IX. El creador literario y el fantaseo*. Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1907).
- Gerber, D. (1996). Del significante a la letra. En H. Morales Ascencio (Ed.), *Escritura y psicoanálisis. Coloquios de la Fundación*. Siglo XXI.
- Korembli, B. (1991). *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Editorial Corregidor.
- Safouan, M. (1985). *El inconsciente y su escritura*. Paidós.
- Sladogna, A. (2005). El estadio del espejo de Lacan: diálogos con el espejo, el surrealismo, la fotografía y la locura. Epílogo a Dany-Robert Dufour, *Lacan y el espejo sofiano de Boehme*. Funda, UAQ.
- Piña, C. (2022). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Lumen.

- Pizarnik, A. (2011). *Poesía completa (1955-1972)*. Lumen. https://www.proletarios.org/books/Pizarnik-Poesia_completa.pdf
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Lumen. <https://bit.ly/4mGRmog>
- Thalassa. (s. f.). *Portolano of Psychoanalysis*. <https://bit.ly/46a3x74>