



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

Facultad de Humanidades
Carrera Licenciatura en Psicología

De la escritura como acto sublimatorio a la
salida de la escena en lo real: una indagación
en el caso de Alejandra Pizarnik

N° 671

Ángeles María Fretes

Tutor: Megdy Zawady

Departamento de Investigaciones
Fecha defensa de tesina: 11 de marzo de 2015

Universidad de Belgrano
Zabala 1837 (C1426DQ6)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533
e-mail: invest@ub.edu.ar
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

Índice

Agradecimientos	5
Resumen	7
Objetivos	7
Introducción	8
Capítulo 1: El valor sublimatorio de la escritura	10
1.a) Conceptualizaciones sobre la sublimación desde Freud y Lacan	10
1.b) El acto sublimatorio como tratamiento de la angustia	14
i) El acto	14
ii) La angustia	14
1.c) La escritura, una solución sublimatoria	17
Capítulo 2: El caso de Alejandra Pizarnik	18
2.a) Un breve recorrido biográfico	18
2.b) Cuatro vertientes de su escritura	20
i) Dos caras: pulsión de vida y pulsión de muerte	20
ii) Su escritura, un punto de salvación	20
iii) El hilo de Alejandra	22
iv) Haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo	23
Capítulo 3: El fracaso de la sublimación como tratamiento de lo real de la angustia, y el pasaje al acto	25
3.a) No/las palabras/no hacen el amor/hacen la ausencia	25
3.b) Breves puntualizaciones sobre el pasaje al acto	26
3.c) No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo	26
Conclusiones: Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado	28
Referencias Bibliográficas	30

Agradecimientos:

A mi familia y amigos por el apoyo incondicional. A mi tutor, por acompañarme y guiarme en este proceso. A mi maestro Arturo Carrera por introducirme en el universo simbólico de Pizarnik.

Resumen:

Portando el interés de los dos padres del Psicoanálisis en la relación entre Psicoanálisis y Literatura, el espíritu de esta investigación es indagar acerca de algo que ha quedado en el terreno de lo ambiguo, a saber: el valor de la escritura para Alejandra Pizarnik y su desenlace anticipado. Así, tomando los aportes de Freud y la primera enseñanza de Lacan, apuntamos a cernir algo de lo que se juega en la escritura como un acto sublimatorio que enlaza la pulsión de vida con la de muerte de una forma acorde con el deseo, y que transforma al sujeto en lo más íntimo, permitiéndole la invención de un nuevo lazo con el Otro. De esta forma, se busca elucidar el alcance que ha tenido la escritura en Pizarnik y explorar teóricamente su suicidio considerando que la pregnancia de lo real en su escritura culmina en el fracaso de la solución a la que apostó mediante la invención.

Objetivos

Objetivo general: Tomando como paradigma y disparador a la obra poética de Alejandra Pizarnik, explorar el valor, los alcances y los límites de la escritura como un acto sublimatorio que enlaza la pulsión de vida con la pulsión de muerte de una forma acorde con el deseo, y que transforma al sujeto en lo más íntimo, permitiéndole la invención de un nuevo lazo con el Otro.

Objetivos específicos:

1. Desarrollar tomando los planteamientos de Freud y Lacan, los conceptos de sublimación, acto y angustia, en aras de situar al primero como un destino de la pulsión freudiana, equiparable al del acto como respuesta frente a la angustia de acuerdo a la enseñanza de Lacan.
2. Delinear brevemente la biografía de Alejandra Pizarnik para servirnos de la misma en la tarea de encontrar imbricaciones de su invención poética con los avatares de la pulsión y el deseo.
3. Intentar elucidar los procesos de mezcla y desmezcla pulsional en la escritura de Alejandra Pizarnik.
4. Identificar en la escritura de la autora la función sobre los tres registros (simbólico, imaginario, y real) y la capacidad de permitirle atravesar la angustia con miras a la producción de un deseo.
5. Evaluar el alcance de la escritura en Alejandra Pizarnik, en el intento de hacerse un cuerpo debido a su imposibilidad para subjetivar el propio, tomando como base sus numerosas alusiones autorreferenciales a la temática del cuerpo ajeno.
6. Exponer una breve puntualización sobre el pasaje al acto como un intento de situar teóricamente el fracaso de la solución inventada por Pizarnik.
7. Indagar el suicidio de Alejandra Pizarnik, considerando que la pregnancia de lo real en su escritura culmina en el fracaso de la solución sublimatoria, conduciéndola en calidad de desecho a lo real de la pulsión de muerte

Introducción:

*La poesía es un erizo que está
arrojado al margen del camino, de la
autopista, que se cierra sobre sí mismo y, a
la vez, se expande; que está expuesto a la
muerte y lucha contra el olvido...*
Jacques Derrida

En el presente trabajo se explorará el valor de la escritura como solución sublimatoria tomando el caso de la escritora argentina, Alejandra Pizarnik, y se indagará teóricamente su suicidio considerando que la pregnancia de lo real en su escritura culmina en el fracaso de la solución a la que apostó mediante la invención. Para lograr dicho propósito, nos serviremos de la elaboración de un recorrido teórico - basado en la revisión bibliográfica de Freud y la primera enseñanza de Lacan- en relación a los conceptos de sublimación, acto, angustia y pasaje al acto, junto al estudio del cuerpo poético y los diarios de la escritora.

Nos guiará a lo largo de todo el trabajo la hipótesis de que la escritura puede tomar para un sujeto el valor de un acto sublimatorio en el cual se enlaza la pulsión de vida con la pulsión de muerte de una forma acorde con el deseo. Dicho acto transforma al sujeto en lo más íntimo y al mismo tiempo le permite la invención de un nuevo lazo al Otro. Tomando el caso de Alejandra Pizarnik, se investigará de qué manera la escritura como acto sublimatorio ha representado para ella una transformación en lo más íntimo, relacionado a la angustia, el deseo y el cuerpo.

La lista de escritores que han cometido suicidio en diferentes épocas de nuestra historia es abundante. Notificarnos de ello nos resulta lo suficientemente sugestivo como para orientar una pregunta que apunte a esclarecer qué se juega en el fuero interno del escritor a la hora de apostar al proceso artístico. Hemos optado por acercarnos a este interrogante, para abrir un arco de indagación sobre el tema, a través de un caso único: el caso de Alejandra Pizarnik.

A la relevancia que cobra el tema de esta investigación producto de la insistencia de este tipo de casos, se le impregna nuestro interés por la interrelación entre Psicoanálisis y Literatura. Precisamente, las relaciones entre estas dos disciplinas se remontan al interés de los dos grandes padres del Psicoanálisis: Freud en su afán por los fenómenos artísticos, en particular la obra literaria, ha escrito numerosos escritos como por ejemplo "El delirio y los sueños en la Gradiva" de W. Jensen, Dostoyevski y el parricidio, entre otros. Impulsado por un mismo interés, Lacan hizo algo similar con Joyce examinando el valor de su escritura en el Seminario 23. Si bien en la actualidad hay investigaciones que trabajen sobre la sublimación, y algunas que hayan mencionado el caso de Pizarnik, no es usual encontrar en la biblioteca psicoanalítica estudios que trabajen puntualmente la función de la escritura para Alejandra Pizarnik. Con lo cual, la indagación en esta temática nos resulta doblemente sugestiva y desafiante.

El trabajo se desarrollará en tres partes. Por un lado, un primer capítulo teórico donde se desarrollarán los conceptos de sublimación, angustia y acto en relación a los aportes que se han relevado desde el Psicoanálisis. Se examinará a su vez, el valor de la escritura como acto sublimatorio donde se juega el tratamiento de la angustia y la movilización del deseo.

En el segundo capítulo se aplicarán los conceptos antes desarrollados al caso de la escritora argentina Alejandra Pizarnik. Primero se incluirá una breve reseña de la vida y obra de la escritora, en la tarea de encontrar imbricaciones de su invención poética con los avatares de la pulsión y el deseo. Luego, se evaluará la escritura de Pizarnik en relación a los procesos de mezcla y desmezcla pulsional, y además su función sobre los tres registros: imaginario, simbólico y real. Además, se indagará en este capítulo el alcance de la escritura en Pizarnik en el intento de hacerse un cuerpo debido a su imposibilidad por subjetivar el propio

Por último, el tercer capítulo pretende realizar una breve puntualización sobre el pasaje al acto -tomando los aportes de Lacan en el Seminario 10 de La angustia- como un intento de situar teóricamente el fracaso de la solución sublimatoria inventada por Pizarnik. El hecho de que su poesía sea confesional y haya una pregnancia de lo real en su escritura, nos interroga acerca de la culminación en el fracaso de la solución sublimatoria y su caída en calidad de deshecho a lo real de la pulsión de muerte.

Capítulo 1: El valor sublimatorio de la escritura.

1.a) El concepto de sublimación desde Freud y Lacan

En “Pulsiones y destinos de pulsión” (1915/2003) Freud diferencia al estímulo de la pulsión, haciendo hincapié en que esta última es un concepto límite entre lo psíquico y lo somático, que procede del interior del organismo actuando como una fuerza constante, y que la fuga resulta ineficaz para su supresión. Por lo tanto, la pulsión representa una excitación para lo psíquico, y plantea al sistema nervioso exigencias mucho más elevadas que el estímulo -que al proceder del mundo exterior se suprime mediante un único acto motor, cuyo tipo será la fuga. (Freud, 1915/2003, p.114) El concepto de pulsión Freud ya lo había usado en 1905 cuando publica “Tres ensayos de teoría sexual”, pero es en 1915 donde elabora el desmontaje de la pulsión en sus cuatro elementos: el esfuerzo, la meta, el objeto, y la fuente de esta

El esfuerzo de una pulsión tiene que ver con su factor motor, con la fuerza e intensidad que ella representa. El fin o meta de la pulsión es en todos los casos la satisfacción, es decir, alcanzar una descarga pulsional que reduzca la tensión en el organismo y el estado de estimulación en la fuente de la pulsión. Si bien el fin es uno-la satisfacción- los caminos para llegar a este pueden ser variados y hasta combinados entre sí. En cuanto al objeto, este es todo aquello que permite la satisfacción pulsional, y puede ser tanto externo como también una parte del cuerpo. Es aquello por medio de lo cual la pulsión alcanza la satisfacción, sin estar necesariamente enlazado a él originalmente. Y por último, entiende a la fuente como “(...) aquel proceso somático, interior a un órgano o una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión.” (Freud, 1915/2003, p.118)

Digamos entonces, que a la pulsión nos la podemos representar como cierto monto de energía que esfuerza en determinada dirección, y por lo tanto en el curso de su desarrollo estas van a experimentar diferentes destinos. Será parcial en la vida sexual infantil del sujeto- ya que “las excitaciones provenientes de todas estas fuentes no se conjugan todavía, sino que persiguen por separado su meta, que no es otra que la ganancia de un cierto placer.” (Freud, 1905/1979, p. 213)- para luego, idealmente, subordinarse a la meta genital en el encuentro con el otro sexo.

En “Pulsiones y destinos de pulsión”, Freud(1915/2003) establece cuatro: la transformación en lo contrario, la orientación hacia la propia persona, la represión, y la sublimación. Por lo tanto, y sintetizando, la pulsión sexual pre genital puede o bien caer bajo la represión- que permite una satisfacción indirecta a través del síntoma neurótico, sin poder alcanzar directamente la meta- o puede, eludiendo la barrera de la represión, dirigirse libremente hacia la meta y lograr una satisfacción directa a través de dos opciones: o la perversa, o bien la descarga desexualizada – en relación a la pérdida del fin netamente genital - sublimada.

Con miras de recoger elementos de análisis, nos dedicaremos en este apartado a estudiar en profundidad uno de estos destinos, que entendemos cobra mayor interés para nuestra investigación: la sublimación. Lo haremos en un primer lugar tomando las formulaciones freudianas con respecto al tema, y luego desarrollaremos el concepto según la enseñanza de Lacan.

Según el diccionario de Laplanche y Pontalis (2001, p. 415/16) la sublimación es un:

Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.

Nuestra cultura se edifica sobre la base de la sofocación de las pulsiones, es decir, es de la renuncia a la satisfacción directa de estas que surge en gran medida la común propiedad cultural de bienes tanto materiales como ideales. Pues grandes magnitudes de energía quedan a disposición del acervo cultural gracias a la posibilidad de las pulsiones de desplazar su fin sin perder su fuerza. La sublimación tiene que ver entonces con esta capacidad o aptitud de la pulsión para encontrar nuevas satisfacciones en objetos no sexuales, es decir, sería la operación de cambio o el pasaje de una satisfacción a otra.

(Nassio, 1988) En “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna” Freud (1908/1993) deja en claro que el monto apto para este proceso es sin ninguna duda variable y que, definitivamente, dependerá en gran medida de la organización congénita. Además, dice, “(...) no cabe duda alguna de que este proceso de desplazamiento no puede continuarse indefinidamente (...) una cierta medida de satisfacción sexual directa parece indispensable para la inmensa mayoría de las organizaciones (...)” (Freud, 1908/1993, p.169) Aquella parte de la pulsión susceptible de sublimación será determinada en un primer momento por la organización congénita, y luego por las vicisitudes de la vida. Como dicen Laplanche y Pontalis, la sublimación concierne a las pulsiones parciales que no se han integrado a la genitalidad, es decir, “(...) las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen en gran parte de la supresión de lo que denominamos elementos perversos de la excitación sexual.” (Laplanche y Pontalis, 2001, p. 416)

Como dijimos en el apartado anterior, la sublimación viene a ser uno de los cuatro destinos o modos de defensa empleados por el yo contra los excesos y desbordamientos de la pulsión. En lugar, por ejemplo, de dar lugar a un síntoma neurótico- represión mediante- este cuarto modo defensivo postulado por Freud permite que el resultado final sea una satisfacción ya no basada en lo sexual sino en algo de índole más social y artístico. (Nassio, 1988)

Si bien la pulsión sublimada se orienta hacia un nuevo fin y un objeto apartado de lo sexual, es importante comprender que estos son producidos gracias a una fuerza y desde una fuente que sí son sexuales. Por ende, la savia del proceso de sublimación es pulsionalmente sexual, mientras que el producto es una creación que no es manifiestamente sexual y que es conforme a los ideales y a la valoración de una época dada (Nassio, 1988, p.104). En vista de lo cual, este proceso es de gran valor ya que en lugar de pagar el alto coste de la represión-que necesita cantidades de contrainvestiduras para mantenerla- observamos que en algunos casos la pulsión queda al servicio de un fin superior, eventualmente no sexual, y que aporta a la matriz cultural de una época dada. Según Laplanche y Pontalis (2001), este desplazamiento de una pulsión sexual a una sublimada dirigida a objetos externos, “(...) requeriría de un tiempo intermedio, la retirada de la libido sobre el yo, que haría posible la desexualización.” (2001, p.417) Por lo que, no desarrollaremos este punto, pero sí queremos mencionar que -siguiendo esta línea- la sublimación depende cabalmente de la dimensión narcisista del yo. De manera tal que, si el producto es valorado socialmente, es ya un tratamiento del narcisismo por el lazo con el otro.

Se arremete Freud en esta misma época a escribir “El creador literario y el fantaseo”(1908), el cual si bien no nombra explícitamente a la sublimación, sí alude a esta inequívocamente y nos asiste al momento de estudiarla. Freud parte de ubicar al niño y al poeta como dos seres que al jugar o al crear, indistintamente están creando un mundo que podría decirse fantástico - y se sienten ligados a este, empleando grandes montos de energía- pero no sin dejar de entender que se trata de algo tajantemente diferente a la realidad allí afuera. Tanto el niño como el creador literario, ocupan sus momentos más preciados creando un universo propio, o mejor dicho, situando o ubicando las cosas del mundo en un orden diferente, nuevo y más grato para cada uno.

Sitúa esta semejanza entre el niño y el poeta, para retomar el tema de la renuncia pulsional, y corresponder así el juego del niño con el fantaseo del adulto. El niño al crecer y dejar de jugar, aparentemente está renunciando a una satisfacción que antes extraña del juego. Y aquí resaltaremos el “aparentemente”, ya que como hemos estudiado, al hombre nada le resulta más difícil que renunciar a una satisfacción antes saboreada. Por ende, dice Freud, no hacemos otra cosa que cambiar una cosa por otra, es decir, “(...) lo que parece ser una renuncia es en verdad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea.” (Freud, 1908/1993, p. 128) El poeta, como consecuencia de esto, es homologable al soñante diurno, y “(...) la creación poética es ubicada en el estatuto de una realización de deseo, es decir, como una formación del inconsciente.” (Zawady, 2005, inédito)

De este fantaseo del mundo poético, dice Freud, nacen consecuencias muy relevantes para la técnica artística:

(...) pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía, y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta. (Freud, 1908/1993, p. 128)

Dilucidamos que aquí Freud podría estar hablando de la posibilidad que tiene el creador literario- y entendemos también el artístico en general- de tramitar aquello que del mundo o de sí mismo resulta penoso. En otros términos, podríamos pensar a la sublimación entonces como un tratamiento de la angustia, es decir, como un tratamiento de la angustia implicada en la imposibilidad de huida frente al esfuerzo de los estímulos pulsionales.

Examinado lo que Freud adjudica como sublimación, pasaremos a delinear lo que Lacan advierte acerca de esta, en aras de tener una noción más clara del concepto. En su seminario sobre la Ética en Psicoanálisis, Lacan(1959-60/2013), planteará que el concepto de sublimación es problemático. Se sirve de lo estudiado por Freud para llegar a exponer una noción más clara acerca del concepto que este apartado nos incita a investigar. En este recorrido que hace, destaca la condición de la sublimación como diferente a esa sustitución significativa en la que se satisface la pulsión mediante la vía del síntoma. Y encuentra una paradoja en el hecho de que "(...) la pulsión pueda encontrar su meta en algo diferente a su meta, sin que se trate allí de la sustitución significativa que constituye la estructura (...) de lo que se llama el compromiso sintomático." (Lacan, 1959-60/2013, p.138)

A partir de este estudio, admite que la explicación más precisa de la sublimación vendría a ser que ella eleva un objeto a la dignidad de la Cosa. La Cosa – o en alemán, Das Ding- es una referencia tomada de Freud, en su Proyecto de Psicología (1895) y luego en Lo Inconsciente (1915); y de Heidegger- quién desarrolla esto precisamente en su artículo "La cosa", en la recopilación "Ensayos y Conferencias (1994)".

Nos remitiremos brevemente a lo que Lacan toma de estos dos autores, y pasaremos luego a su elaboración más esclarecedora. La referencia de Das ding aparece por primera vez en Freud en el Proyecto de Psicología (1895/1986), donde luego de analizar el proceso de deseo y las diferentes situaciones – desde la percepción presente de la imagen-recuerdo, hasta la presencia de una percepción que no armoniza con ella del todo, sino solo en parte- pasa a explicar el complejo-percepción. Y explica aquí, que este se descompone en la neurona a- que permanece idéntica-, y en la neurona b – que casi siempre varía.

Después el lenguaje creará para esta descomposición el término juicio {Urteil; «parte primordial»}, y desentrañará la semejanza que de hecho existe entre el núcleo del yo y el ingrediente constante de percepción [por un lado], las investiduras cambiantes dentro del manto y el ingrediente inconstante [por el otro]; la neurona a será nombrada la cosa del mundo {Ding}, y la neurona b, su actividad o propiedad -en suma su predicado." (Freud, 1895/1986, p. 373)

En consonancia con lo anterior, en su trabajo "En Lo Inconsciente" (1915/2003), Freud va a distinguir la representación-palabra de la representación-cosa, consistiendo esta última en una elaboración primaria y como un modo de investir no la imagen mnémica directa de la cosa, sino al menos huellas mnémicas derivadas de ella. La representación-palabra la entendemos como una elaboración secundaria, donde la palabra es un modo de investir el objeto. Y señala Freud (1915/2003, p.198), que a raíz de esto es posible diferenciar entre una representación consciente y una inconsciente. "(...) la representación consciente abarca la representación-cosa más la correspondiente representación-palabra, y la inconsciente es la representación-cosa sola."

Heidegger -para hablar de la Cosa- utiliza el ejemplo del alfarero que da forma a la jarra y dice, "el alfarero, que con el torno da forma a la pared y al fondo, lo que hace no es propiamente la jarra. Lo único que hace es moldear la arcilla. No... moldea el vacío (...)" Es decir, según lo que entendemos, el vacío no se construye a partir de que el alfarero crea la jarra, sino que la jarra es la que va a contornear, moldear ese vacío que existe per se. Tal es así, que luego va a explicar que lo que el alfarero está siempre haciendo es aprehender lo inasible del vacío, dándole una forma de recipiente que lo acoge. Lo que determina la cosidad de un recipiente, iría más de la mano con el vacío que acoge, más que el material con que está hecho. En fin, la esencia de la cosa- dice Heidegger- no accede nunca al lenguaje.

A este respecto, para Lacan el Das ding (La Cosa) "(...) remite al punto inicial y nodal de organización del psiquismo (...) aquello que de lo real primordial, padece del significante." (Zawady, 2003). Esto amarra la dimensión del objeto como perdido por estructura al sujeto entrar en el entramado significativo, y lo que

se ubica entonces como una búsqueda anímica interminable (Zawady, 2003). La Cosa, al estar velada estará siempre representada por un vacío, en tanto que no puede ser representada por otra cosa, o mejor dicho, "(...) ella solo puede ser representada por otra cosa" (Lacan, 1959-60/2013, p. 163) Lacan, en el Seminario 7 (1959-60/2013), agrega que justamente al contornear ese vacío mediante la creación de un objeto -que le pone marco al vacío mismo de lo real- es que aparece una oposición significante. Aquí está lo que caracteriza, siguiendo el ejemplo, al vaso como tal, esta es: su función significante. Como explica mejor Lacan (1959-60/2013) "Es justamente el vacío que crea, introduciendo así la perspectiva misma de llenarlo. Lo vacío y lo pleno son introducidos por el vaso en un mundo que, por sí mismo, no conoce nada igual."

Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa sería entonces crear un significante a partir de lo real, es decir, el objeto creado vendría al lugar mismo de lo real. Y este es el meollo de la cuestión de la sublimación para Lacan, "todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío" (Lacan, 1959-60/2013, p.163). La Cosa, no es ni el significante ni el material de la obra artística, sino su núcleo. Pero no por esto, mediante el arte seremos capaces de salvar o de hallar la Cosa, sino que en sujetos en relación con el significante, estaremos siempre a una distancia de ella.

El artista- en el caso que nos convoca en este trabajo, el escritor- modelando el objeto e introduciéndolo en el mundo, se esmerará en hacerlo a la imagen de la Cosa, que aunque podrá estar muy cerca sabemos nosotros que se mantendrá paradójicamente a una distancia inabarcable. Por eso al hablar Lacan de la sublimación, dice que mediante esta la colectividad no solo reconoce al objeto creado como útil y socialmente valorado, sino que "(...) encuentra en ellos el campo de distinción gracias al que puede, en cierto modo, engañarse sobre das Ding, colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de das Ding." (Lacan, 1959-60/2013, p. 125)

Examinada esta argumentación, es preciso mencionar lo que para Lacan es otra forma de nombrar la sublimación, a saber: la creación ex nihilo, como aparece en La ética del Psicoanálisis. Esta expresión alude a aquello que se crea a partir de la nada, podríamos ahondar más y decir, a partir de un agujero. Resuena aquí la paradoja de qué habría primero si lo real o lo simbólico, en tanto que si bien sabemos que el agujero no estaba antes del objeto, también entendemos que mediante la creación del objeto se crea el vacío y con este la oposición significante. "(...) desde el momento en que tenemos que vérnosla en el mundo con cualquier cosa que se presenta bajo la forma de la cadena significante, hay en algún lado, pero ciertamente fuera del mundo de la naturaleza, el más allá de esa cadena, el ex nihilo sobre la que se funda y se articula como tal." (Lacan, 1959-60/2013, p. 264) En la medida en que la producción introduce la organización del significante en el mundo natural, es un dominio original, de creación ex nihilo. (Lacan, 1959-60/2013) Según el diccionario de la Real Academia Española, crear significa "producir algo de la nada" o "establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado". Entonces, como explica Zawady (2003) "(...) Lacan afirma que en toda forma de sublimación el vacío es determinante, y por eso le adjudica la definición de creación ex nihilo."

Esto acompaña la idea de que la creación es a partir de un vacío, de un agujero que por más intento de ceñirlo este estará siempre a una distancia. En efecto, la creación artística es justamente un intento de cernir ese vacío, que es justamente el del objeto perdido, es decir, del objeto causa de deseo. En esta línea, Lacan va a sostener que el deseo solo se pone en forma en el acto, y siguiendo con esta noción de la sublimación, agrega Zawady (2004) citando a Lacan, que podría definirse además como "(...) la forma misma en la cual se cuela el deseo (...)". Efectivamente, la sublimación funciona como creación ex nihilo de un significante nuevo ubicado allí en el campo de la Cosa: "(...) ese campo donde se proyecta algo más allá, en el origen de la cadena significante, lugar donde está puesto en causa todo lo que es lugar del ser, lugar elegido donde se produce la sublimación (...)" (Lacan, 1959-60/2013, p. 265)

Siguiendo este camino, el objeto creado - sea este un escrito o una vasija como la del alfarero- toma el valor de un significante que se introduce en el sistema de oposiciones, que es justamente la estructura del lenguaje. El objeto significante que se crea, encubre el objeto a, que viene a ser justamente una porción recortada de lo real, imposible de decir. Siendo el objeto a el objeto causa de deseo, podríamos advertir que no habría creación artística desenlazada de la causa del deseo.

1.b) El acto sublimatorio como un tratamiento de la angustia

ij) El Acto:

Podríamos comenzar diciendo que cobra todo su valor darle a la actividad sublimatoria freudiana el estatuto de acto por su poder transformador del sujeto. El acto, concepto introducido por Lacan, implica también un ex nihilo pues introduce un significante que bordea el vacío que causa el deseo, modificando al sujeto en lo más íntimo.

Lacan proporciona dos definiciones en lo tocante al acto. En el Seminario 7 (1959-60/2013), dice que la ética del psicoanálisis consiste esencialmente en ser un juicio sobre la acción, y que la cura analítica apunta a confrontar al sujeto con su deseo, teniendo siempre presente este interrogante: ¿Ha usted actuado en conformidad con el deseo que lo habita? De lo único que se puede ser culpable –afirma Lacan (1959-60/2013)– es de haber cedido en el deseo. De manera tal que el actuar y el deseo demuestran estar evidentemente relacionados. De hecho, podríamos advertir que el deseo solo se pone en forma en el acto. De allí la rigurosidad y la atención con que el psicoanálisis procede entorno a la acción, tomando como patrón de medida su relación con el deseo que la habita. De modo tal que, el acto es pensado como ético en tanto implica hacerse cargo del deseo propio; y al ser un significante solo que no remite a otro, es lo único que saca al sujeto de los equívocos significantes. (Lacan, 1959-60/2013) Sin duda, la sublimación sería en última instancia un acto que pone en forma el deseo. Si el deseo se desplaza metonímicamente de un significante a otro, entonces es lógico que el deseo esté articulado en palabras pero que no sea articulable del todo. El acto vendría a ser lo único que pone fin al desplazamiento del significante, al menos por un instante.

Es en el Seminario 10 (1962-63/2013), donde Lacan va a atestiguar que actuar es arrancar a la angustia su certeza, "(...) es operar una transferencia de la angustia." (Safouan, 2012, p. 226).

(...) pues, el pasaje a la acción produce un traspaso de angustia en tanto el sujeto se angustia por otra cosa, conservando su certeza. Actuar es lo único que puede orientar su real en otra dirección: cuando roba su certeza a la angustia, le impone una dirección. (Muñoz, 2009, p.123)

En este sentido, el acto sublimatorio es hacer una transferencia de la certeza de la angustia al acto mismo que pone en forma el deseo. De manera que el acto efectivamente es un tratamiento de la angustia: "(...) desde esta perspectiva, no hay acción sin angustia previa, sin un ceñimiento, una direccionalidad de aquello señalado por la angustia." (Muñoz, 2009, p.123) Evidentemente, poner en forma el deseo implica un pasaje por la angustia, involucra una operación de transferencia de la angustia, que lo cause. Todo artista podrá dar cuenta de esto: el síndrome de la hoja en blanco, el pánico escénico, etc. Es decir, la angustia antecede y es preludeo lógico del acto.

ii) La Angustia:

A partir de este breve recorrido, le hemos adjudicado a la sublimación -desde Freud a Lacan- la posibilidad de brindarle al creador una forma de tramitar la angustia. La producción literaria, por ejemplo, sería el objeto imaginario intrincado con lo real y lo simbólico mismo. Podríamos entonces entender al creador como aquel que busca refugiarse en el lenguaje para ejecutar un tratamiento de la angustia y su certeza y que encuentra mediante la creación tener los tres registros anudados. De lo anterior, se desprende la necesidad de estudiar con más ímpetu la angustia y de este modo llegar a comprender cabalmente la relación de esta con el acto sublimatorio.

Siguiendo la línea de trabajo anterior, abordaremos el concepto de la angustia desde los aportes de Freud y luego tomaremos los aportes de Lacan.

En el texto Inhibición, síntoma y angustia de 1926, Freud, nos reintroduce al tema de la angustia y la describe como un estado afectivo, que implica algo que sentimos y que presenta un carácter dispi-

cente. Ya había introducido el tema de la angustia en 1915, en su texto *Lo inconsciente*, cuando aborda los destinos del monto de afecto y los describe como tres posibles: el monto de afecto puede perdurar total o fragmentariamente como tal, puede ser suprimido de su desarrollo, o bien puede transformarse en otro -que es cualitativamente distinto- es decir, en angustia. De manera que, queda claro que Freud entiende a la angustia como un afecto que es cualitativamente distinto a los demás afectos, como son el dolor, la melancolía, etc. Y es en este texto de 1926 donde rescata su rasgo especial -que no tiene que ver específicamente con su carácter displaciente- sino con otras particularidades, como el hecho de que le corresponden sensaciones físicas precisas relacionadas con un determinado órgano, y además, que involucra actos de descarga y la percepción de estos actos (Freud, 1926/1986).

En 1926 Freud comienza entendiendo a la angustia bajo el modelo del trauma de nacimiento, dado que se trata de una vivencia que integra las mismas condiciones: el incremento de la excitación y la búsqueda del alivio por medio de los actos de descarga correspondientes. Postula que el nacimiento sería como la experiencia prototípica de lo que luego sucede en el estado de angustia. De modo que, ubicada una vez la génesis de la angustia, Freud se interesa por preguntarse cuál es la función que la compromete, y explica que esta nace como reacción a un estado de peligro y que se reproduce cada vez que el sujeto se enfrenta a tal estado. Así como sucede en el acto de nacimiento -donde ante los estímulos recibidos el organismo se prepara mediante una serie de actos de descarga- el individuo al enfrentarse luego a una situación peligrosa, va a tender a comandar una reacción, que no va a ser una reproducción fiel a lo sucedido en el nacimiento, sino que va a ser adecuada al peligro actual. Se dificulta avanzar sobre esto sin antes preguntarnos por lo que Freud conceptualiza como peligro.

Existe en el acto de nacimiento un peligro objetivo, señala Freud (1926/1986), para la conservación de la vida. Claro que este carece aún de contenido psíquico, ni algo parecido a la advertencia de una posibilidad de aniquilamiento vital; el feto advierte nada más que una enorme perturbación en la economía de su libido narcisista. El *displacer* se experimenta dado a las grandes sumas de excitaciones que llegan al recién nacido, y la tensión elevada que adquieren algunos de sus órganos. El individuo, repetirá el estado de angustia en aquellas situaciones que le hagan recordar a la vivencia del nacimiento, donde se repite la situación de peligro. Serán análogas las situaciones por algo que constituye el nódulo del peligro, a saber: "(...) la perturbación económica por el incremento de las magnitudes de estímulo en espera de tramitación (...)" (Freud, 1926/1986, p. 130) Ante un escenario de esta índole aparecerá como reacción la angustia; y en el caso del lactante, esta reacción traerá consigo la descarga hacia los músculos de los aparatos respiratorio y vocal -que llamarán a la madre- demostrando ser esta una reacción adecuada. Resolución importante ya que el niño irá entendiendo que indicada la presencia del peligro, un objeto externo podrá colmarlo y poner término a la situación de peligro. Por lo que la condición de la situación peligrosa pasará de ser la perturbación económica a ser la pérdida del objeto. En consecuencia, el niño dará la señal de angustia ni bien perciba el peligro de la ausencia de la madre que lo llevaría sino a la temida situación económica.

En este proceso podemos ver una transición importante en relación a la angustia. Esto que hemos desarrollado someramente se traduce en un "(...) primer gran progreso en el logro de la autoconservación; simultáneamente encierra el pasaje de la neoproducción involuntaria y automática de la angustia a su reproducción deliberada como señal de peligro." (Freud, 1926/1986, p. 130) Lo cual pone en evidencia aquello que hemos mencionado al comienzo de este apartado, que es que la función de la angustia vendría a ser "(...) una señal para la evitación de la situación de peligro." (Freud, 1926/1986, p. 131) La situación de peligro irá tomando diferentes formas a lo largo del desarrollo, partiendo de la más primitiva del nacimiento, que será -como dijo anteriormente- el modelo o prototipo de todas las demás. De cualquier forma, si bien el progreso del desarrollo del yo irá desvalorizando las antiguas situaciones peligrosas, esto no quiere decir que las ulteriores condiciones de la angustia vayan a desvalidar por completo a las anteriores, sino que pueden actuar varias de manera simultánea.

El peligro del desvalimiento psíquico se adecua al periodo de la inmadurez del yo, así como el peligro de la pérdida de objeto a la falta de autonomía de los primeros años de la niñez, el peligro de castración a la fase fálica, y la angustia frente al superyó al periodo de latencia. (Freud, 1926/1986, p. 134)

Ahora bien, Lacan dedica un seminario entero para hablar de la angustia. De todas formas no ahondaremos demasiado sino que tomaremos aquello que entendemos nos puede aportar algo a esta investigación. En 1962 Lacan dicta el Seminario 10 (1962-63/2013) –titulado “La angustia”– donde elabora a partir de los aportes de Freud, su propia teoría. Siguiendo la línea con la que trabaja Freud en Lo inconsciente, Lacan va a distinguir a la angustia de los demás afectos, al decir que esta es señal de lo real e índice de la Cosa (Miller, 2013, p. 90). Así pues, concibe a la angustia como señal de cercanía con lo real, es decir, la angustia sería el afecto de lo real. De acuerdo con esto, la angustia es para Lacan la única traducción subjetiva posible del objeto a. En cambio, los demás afectos están montados sobre una articulación significante, de tal modo que, no provienen de lo real sino que serían un entramado del imaginario y lo simbólico. Dicho así, se entiende por añadidura que la angustia implica una certeza y es la vía de acceso a lo que no es signifiante: “Esta conexión de la angustia con lo real del goce es además lo que Lacan destaca como certeza de la angustia y lo que contrasta con el carácter dudoso del significante- el significante no es nunca seguro.” (Miller, 2013, p.91) Como explica Lacan, la red de significantes engendra un mundo del sujeto que habla, cuya característica principal es precisamente que en él es posible engañar. En cambio la angustia vendría a ser lo que no engaña, lo que está fuera de duda, “(...) es este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo real, es impensable (...) se abre y deja aparecer (...) lo inesperado (...)” (Lacan, 1962-63/2013, p. 87). De modo tal que como explica Muñoz (2009), el afecto para Lacan no tiene relación con lo verdadero ni es la vía regia de acceso directo a la verdad, sino que le otorga exclusividad únicamente a la angustia. (Muñoz, 2009, p. 121)

Ahora bien, hasta aquí hemos contribuido a la argumentación que veníamos construyendo respecto de la angustia como un afecto cualitativamente diverso a los demás. Seguiremos a continuación a abordar lo que para Lacan vendría a ser la función de la angustia.

En el Seminario 10 (1962-63/2013) Lacan postula una serie de definiciones sobre la angustia, que consideramos apropiado delinearlas en este apartado. En primera instancia, ubica que la angustia “(...) no es por la falta, sino por la desaparición de esta falta.” (Safouan, 2012, p. 222). Es decir, la angustia está ligada a todo lo que pueda llegar a surgir en el lugar de menos phi, es decir el lugar de la castración imaginaria. Como dice Safouan tomando a Lacan,

(...) menos phi constituye una falta que ciertamente aparece en lo imaginario, pero esto no significa (...) que esta falta tenga ella misma una imagen. Si algo aparece en este hogar de la falta, entonces surge el sentimiento de extrañeza, iniciador y aurora de la angustia. (Safouan, 2012, p. 222)

A partir de esta definición, es notable que la angustia para Lacan no sea señal de una falta, sino de la carencia del apoyo que aporta la falta. Entendemos entonces, que lo angustioso viene a ser justamente que desaparezca la castración –que en definitiva es nombrable– y que en su lugar aparezca el objeto a, que es real e innombrable. De manera tal que la angustia aparece entonces ante la presencia del objeto, y lo que la engendra para Lacan no es la nostalgia del seno materno –como diría Freud– sino su inminencia. Ciertamente, la ausencia trae consigo la posibilidad de la presencia en ese juego de alternancia que al niño le gusta reproducir; mientras que por el contrario, “(...) lo más angustiante para el niño es cuando la madre lo vigila todo el tiempo (...)” (Safouan, 2012, p. 224)

En este contexto, Lacan va a sostener –contrastando a Freud– que es falso decir que la angustia es sin objeto y va a utilizar la frase “la angustia *no es sin objeto*” durante todo el Seminario. “Esta fórmula retorcida, ‘no sin’ indica que el objeto del que se trata no es un objeto normal, un objeto que pertenece al mundo de los objetos comunes –no es homólogo este– sino un objeto de otro tipo”. (Miller, 2013, p. 120) La angustia entonces surge cuando, como mencionamos antes, en el lugar de la falta se presentifica el objeto a, que no es cualquier objeto sino justamente el objeto causa del deseo.

Otro de los puntos que va a desarrollar Lacan acerca de la angustia es que esta es señal de lo real, o la vía de acceso al objeto a. Como dice Reyes (2012, p.62) “La angustia, es la última pantalla de lo real (...)” Así pues, la angustia como afecto de displacer connota lo no signifiante, y mantiene una relación estrecha no con el decir ni lo simbólico, sino con lo real (Miller, 2013). De aquí se desprende -como ilustramos

en el primer párrafo de este apartado- la cualidad de certeza y de lo que no engaña de la angustia, y por ende su cercanía a lo real en tanto lo imaginario y lo simbólico giran a su alrededor. (Miller, 2013, p. 75)

Al ser la angustia el afecto que no engaña, es un afecto fuera de duda y va a estar dentro del hogar de la certeza. Como explica Muñoz (2009, p. 122) -contrariamente a lo que es la apreciación más convencional que se tiene sobre la duda como causa de la angustia- la duda no es lo que genera angustia, sino que es justamente una estrategia contra esta. Los esfuerzos que invierte la duda son esencialmente para combatir la angustia, y suspender o retrasar el encuentro con lo que para el sujeto es certeza horrible. (Lacan, 1962-63/2013, p. 88) Como dejar ver Muñoz (2009, p. 122), esta certeza no es agradable dado que "(...) toparse con el objeto a de modo descarnado, crudo, es insoportable para el sujeto pues el encuentro con lo real es siempre inquietante."

Nos detendremos en este punto para explicar lo que sería una cuarta definición de la angustia desde la noción lacaniana, que podríamos titular bajo la tesis: la angustia como antesala del acto. Como nos enseña en el Seminario 10 (1962-63/2013), toda actividad humana se desarrolla o engendra certeza, porque al actuar se sale de la indeterminación significante y se trata de un momento instantáneo donde el sujeto pasa a ser representado no por muchos sino ya por un significante solo (el del acto). Y Lacan va a decir, que "es quizás de la angustia de donde la acción toma prestada su certeza" (Lacan, 1962-63/2013, p. 88), por lo que actuar sería arrancarle a la angustia su certeza, o convertir la certeza de la angustia en un acto, por ejemplo, sublimatorio.

1.c) La escritura: una solución sublimatoria

Desde una mirada freudiana, podríamos tratar a la escritura como un destino de pulsión sublimatorio dado que cualquier manifestación de arte, para Freud, es un acto sublimatorio en tanto deserotiza la pulsión, la troca por una tierna, y la eleva a fines socialmente valorados. Teniendo en cuenta siempre que si bien el fin -en este caso la escritura- es una creación no sexual y conforme a la valoración de una época, su fuerza y su fuente sí son sexuales.

En el creador literario y el fantaseo (1908/1993) Freud justamente refiere a la escritura como modo de tramitación sublimada de la pulsión, y como señalamos antes, entiende al creador literario como alguien que transforma aquello que del mundo o de sí mismo le resulta penoso, en creaciones al servicio de un lazo con el espectador: "(...) muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía (...)" (Freud, 1908, p. 128) De la misma manera, en su texto Dostoyevski y el parricidio (1928/1992), Freud da cuenta efectivamente del enlace entre psicoanálisis y literatura y examina la producción sublimatoria del autor en referencia a sus conflictos psíquicos. Es precisamente un texto en el que se dilucida la incidencia de la pulsión en la obra narrativa, bajo el prisma sublimatorio.

Ahora bien, la escritura -en tanto acto sublimatorio- también podría pensarse, siguiendo una noción lacaniana, como una vía o intento de cernir lo real; o -sirviéndonos del ejemplo paradigmático del alfarero- la escritura podría pensarse como un intento de crear algo alrededor del vacío o la Cosa, es decir, representar algo que en realidad solo puede ser representado por otra cosa (Lacan, 1959-60/2013). En efecto, mediante la escritura, el significante vendría a elevarse a la dignidad de la Cosa. Pero aun estando muy cerca de ella, sabemos que se mantendrá siempre a una distancia inabarcable dado que lo real es inapresable por el significante. La escritura entonces podría entenderse como un intento de asir ese real a través de un objeto significante, y convertirlo en objeto a como causa que moviliza el deseo. De hecho en el Seminario 20 (1972-1973) Lacan advierte que la escritura es el único modo de acercamiento a lo real, afirmando que este se escabulle y solo es posible capturarlo en la pizarra -de allí la escritura de grafos, formulas y matemas a lo largo de su enseñanza. A través de la escritura, el lenguaje puede revelarse en su fundamento de letra que marca al cuerpo. La letra es para Lacan -a esta altura de su enseñanza- una dimensión previa al lenguaje, es la vociferación de lo real que marca al cuerpo introduciendo en este, modos de gozar. La escritura es entonces un intento de atravesar el lenguaje hacia su fundamento en lo real.

Exploraremos en el próximo capítulo, el caso de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, en relación al lugar que ocupó la escritura en su constitución subjetiva. Veremos cómo su escritura funciona verdaderamente como acto sublimatorio desde las dos vertientes -freudiana y lacaniana- e indagaremos sobre una particular función que pensamos cobra la escritura para la poeta: una función imaginaria.

Capítulo 2: El caso de Alejandra Pizarnik

2.a) Un breve recorrido biográfico

Fue preciso realizar el análisis teórico entorno a la sublimación y su relación con la angustia, para dar paso ahora a lo que nos interesa explorar acerca de la escritora Alejandra Pizarnik. Alejandra es conocida por ser una destacada poetisa- además de haber escrito algunas obras en prosa- de notoria sensibilidad, con una combinación acabada de temas que suelen repetirse en su obra: la soledad, el amor, la infancia, y por sobre todo, la muerte. A los 36 años de edad - luego de dos intentos de suicidio, y temporadas internada en el pabellón neuropsiquiátrico del Hospital Pirovano para intentar aliviar su depresión que entonces era persistente -se quitó la vida ingiriendo cincuenta pastillas de Seconal. Junto a sus últimos papeles de trabajos dispersos, fue encontrado en su habitación el día de su muerte uno que dice “No quiero ir nada más que hasta el fondo.” (Piña, 1991, p. 17-18) Esta frase nos introduce en la función que para ella toma la escritura, si entendemos como fondo a lo real mismo, más allá del lenguaje.

Sin ánimos de reproducir una biografía cronológica, intentaremos presentar datos de la vida de esta escritora que creemos nos ayudarán a construir una idea más acabada de ella, y así poder ir pesquisando su relación con la creación artística.

Flora Pizarnik era su verdadero nombre. Nació en el año 1936 en Avellaneda, segunda hija de inmigrantes judíos –Elías y Rosa Pizarnik– que habían venido de Rusia en el año 1934. “(...) De los rasgos de una infancia feliz, ya se podían distinguir algunas fisuras que la diferenciaban de sus compañeras de la escuela primaria y de su misma hermana mayor.” (Piña, 1991, p. 31) Según esta autora su infancia conservaba dos caras: por un lado el bienestar económico de los Pizarnik, el ambiente contenedor en el barrio y con sus amigas en Avellaneda; y por otro, las constantes confrontaciones con su hermana, la melancolía de unos padres atravesados por el nazismo, y los síntomas físicos que comenzaron a ensombrecer la infancia de Alejandra: la tartamudez, el acné, el asma y la gordura. Desde los 15 años la obsesión por su gordura la lleva a tomar remedios para adelgazar y, según la autora, de esta se desprende los orígenes de la tendencia a empastillarse. Las anfetaminas la acompañarán durante sus años en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fomentando una lucidez especial para escribir y vivir la noche desvelada; y luego para dedicarse a la pintura, cuando decide dejar la carrera y estudiar con Juan Battle Planas.

Durante su adolescencia ya empiezan a vislumbrarse algunos cambios notorios que la convierten en la “chica rara del colegio” (Piña, 1991). Alejandra estaba lejos de encasillarse en el prototipo de adolescente que forjaba el imaginario social burgués de aquella época, más bien era apática a todo lo que tenga que ver con ese modelo de mujer que su alrededor planteaba como dentro de lo esperado. De a poco iría cultivando una imagen anticonvencional, y diferenciándose del resto de sus compañeras por su dote intelectual, el gusto por la literatura, la filosofía, e incluso el psicoanálisis. Luego de utilizar una cadena de apodos como Buma, Blímele, Sasha, cambia su nombre de Flora a Alejandra –nombre que ha dejado su marca en una vasta obra. Podríamos entender que este hecho refleja sus ánimos de ser otra, de construir una identidad fuera de la endogamia, a partir del poder y la marca decisiva de un nombre propio. Este momento de su vida podría entenderse como “(...) un punto posible de arranque para la construcción de su personaje, el cual, por cierto, si no hubiera estado acompañado de una obra con el nivel poético que la suya alcanzó, no habría pasado de la excentricidad de entrecasa.” (Piña, 1991, p. 43)

En efecto, podría pensarse que el uso sucesivo de sobrenombres indica un intento de crear una solución sinthomatica a aquello de lo real que la aquejaba, que finalmente consigue darse un nombre para suplir la ausencia de nombre del padre. El sinthome es ubicado por Lacan a la altura del Seminario 23 (1975-76/2012) como el cuarto nudo que viene a anudar, en el mejor de los casos, a los tres registros: imaginario, simbólico y real. En el caso de Alejandra no parece ser el nombre del padre lo que anuda, sino justamente el nombre propio al que adviene a través de la escritura.

Se puede dilucidar que la relación de Alejandra con sus padres era compleja, dado que si bien ella sentía un fuerte rechazo a los valores impuestos dentro de la tradición familiar, siempre mantuvo una relación con ellos de la que no pudo ni quiso escapar. Sus padres, por ejemplo, la mantuvieron económicamente hasta el último día, y además el padre le sustentó sus primeras dos publicaciones (Piña, 1991).

Por ende, su relación con ellos oscilaba siempre entre la dependencia y el rechazo, el amor y el fastidio. La poeta testimoniaba tener un padre tremendamente rígido y exigente, que revertía un carácter represor; y sintetizando los sentimientos de ella hacia él antes de su muerte: "(...) el horror, la suma de la censura y la incompreensión." (Piña, 1991, p.69). No en vano, Piña resalta en su biografía, una tendencia en su adolescencia a enamorarse de hombres mucho mayores que ella, o mantener relaciones estrechas con ellos, lo cual podría haber funcionado como "(...) un intento por construir una imagen paterna que revirtiera los rasgos propios del padre real." (Piña, 1991, p.70) Algo similar sucedió con Olga Orozco, quien podríamos decir se consagró como su "madre literaria", pero con quien además logró un grado de intimidad, comprensión, admiración y amor que le resultaba imposible alcanzar con Rosa, su madre. Podría decirse que la relación con sus padres "(...) determinó una imposibilidad radical de crecer afectivamente y lograr, no ya simplemente una identidad sexual definida y estable, sino la realización de alguna forma de amor satisfactorio y pleno o una aceptación pacífica de su propia sexualidad y su cuerpo." (Piña, 1991, p. 71/72)

Lo que puede ubicarse allí es un padre que no representa la ley sino que se presenta siendo la ley misma, con lo cual esto probablemente haya dificultado su captación como símbolo, o bien, la operación del nombre del padre. Tal y como lo ubica Lacan, para que el padre funcione como símbolo, no ha de estar demasiado presente.

Al margen de su sexualidad y sus relaciones afectivas, Alejandra conservó durante toda su vida y desde pequeña una relación muy peculiar con su mundo circundante en general – desde la política hasta lo más cotidiano- que nos parece importante subrayar. "(...) una especie de inadecuación radical ante la realidad, un estado de ignorancia infantil y perpleja ante las manifestaciones de la cotidianidad (...)" (Piña, 1991, p.81) Desde temer los lugares públicos, ser incapaz de ir al banco o a la farmacia sola, hasta un modo inapropiado e inocentemente extravagante de vestirse.

El extravío del cuerpo, habla sin duda de un imaginario fisurado, desenlazado de lo simbólico y de lo real. Se puede vislumbrar que hacerse a un cuerpo era una empresa en extremo complicada para Alejandra. En consecuencia, los síntomas a los que hemos referido, la llevaron en 1956 a acudir al psicoanálisis, en manos de León Ostrov, quien ha dicho: "Mi primera impresión, cuando la vi, fue la de estar frente a una adolescente entre angélica y estafalaria." (Ostrov, 2012, p. 29) Fuera del encuadre psicoanalítico –que duró poco más de un año, dado que el tratamiento se interrumpió cuando la poeta viajó a París– ella mantendrá una relación estrecha con León Ostrov, que se materializa en las correspondencias que mantuvieron en los años en que Pizarnik estaba instalada en París. Ostrov admite sin cautela, "No estoy seguro de haberla siempre psicoanalizado; sé que siempre Alejandra me poetizaba a mí." (Ostrov, 2012, p. 29) Sin embargo, a partir de lo que explica Piña se puede advertir que además de haberle servido mucho para tratar sus síntomas -como por ejemplo la tartamudez- la terapia con Ostrov ha sido de profunda relevancia en cuanto a la constitución de su práctica poética, y además un instrumento privilegiado para indagar en su subjetividad (Piña, 1991, p.54).

Ya para esta época Alejandra había publicado dos libros de poesía, "La tierra más ajena" y "La última inocencia" – este último dedicado a su psicoanalista. Esta época fue para Pizarnik el inicio de una vida social y literaria intensa, constituyéndose como una lectora y escritora poco metódica, sino desordenada y voraz. De todos modos, fue en su estancia en París (1960-1964) donde Pizarnik, sin dudas, pudo gozar de su etapa más vital y creativa, lejos de la voz materna horrorizada ante el caos de sus papeles y los días enteros sin salir de su casa. Aquí, trabajó para Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, fue miembro del comité de colaboradores extranjeros de la revista *Les LettresNouvelles*, y asistió también a clases en la Sorbona. A pesar de algunas penurias económicas y brotes depresivos, esta época fue sin duda para Pizarnik catalizadora de gran parte de su proceso e ideario creativo, e incluso tuvo la oportunidad de conocer a escritores de muy alto nivel como Julio Cortázar, Octavio Paz, Italo Calvino, Simone de Beauvoir, entre otros.

En 1964, Alejandra regresa a Argentina –apurada por su familia– dado que su padre estaba mal de salud. A los pocos años Elías muere, y esa orfandad en la que la poeta repara continuamente en sus textos deja de ser verbal y metafórica y se concreta; y más allá de que en su diario lo haya apenas inscripto con un "Muerte de papá" el 18 de enero, Piña asegura que esto hecho singular tendrá una incidencia fundamental en la vida y poesía de Alejandra. En los años siguientes, consigue publicar los trabajos que había escrito en París, "Los trabajos y las noches "(1965) y "Extracción de la piedra de la locura" (1968). Además, en 1968 obtiene la Beca Guggenheim, que si bien la dilapidó al poco tiempo, fue algo que en

su carrera artística la llenó de satisfacción: "(...) es como si algo del destino me ayudara a enfrentar mi destino como poeta." (Pizarnik, 1954-71/2012 p. 454)

Es por estos años que Alejandra, en la perpetuación desde la adolescencia de estos estados cíclicos de depresión y euforia, decide consultar al padre de su muy allegado amigo y colega Marcelo Pichon Rivière, para retomar el tratamiento analítico que había comenzado por aquellos años previos a su viaje a París. Enrique Pichón Riviere decide atenderla a pesar de que ella no pudiese pagarle, según Piña porque era una práctica común en Pichón Rivière. no cobrarles a ciertos pacientes que carecían de medios y además por su interés ferviente por el fenómeno creador en aquel momento. Este será su analista hasta sus últimos días, incluso en las internaciones en el Hospital Pirovano.

En cuanto a los motivos de su vuelta al análisis, seguramente ha de haberse agudizado su experiencia interior de desintegración de desintegración y 'deshabitación', si nos atenemos a la obsesiva referencia a la muerte y a la duplicación del yo que comportan sus textos del periodo, así como el aumento de sus llamadas nocturnas en estado de angustia insoportable (...) y la incidencia que tuvo la muerte de su padre (...) (Piña, 1991, p.183)

2.b) Cuatro vertientes de su escritura

Unir vida y poesía es el blasón del movimiento Surrealista. "(...) el proyecto de su actividad era aliarlas, confundirlas en un solo movimiento." (Aira, 2001, p. 32) Alejandra, atravesada por este movimiento artístico cultural -incluso catalogada de "poeta maldita" por la crítica literaria- se entregó con tanta convicción a esta forma de crear, que es imposible hablar de ella sin tener registro de su poesía.

i) Dos caras: pulsión de vida y pulsión de muerte

Cristina Piña (2012) plantea con solidez, que en la obra de Pizarnik se despliegan dos poéticas distintas: la que concibe al lenguaje poético como instancia absoluta de realización del sujeto, y la que lo admite como destrucción y muerte de quien se entrega a él. Esto decididamente aporta a nuestra investigación dado que habla directamente de la relación entre Alejandra Pizarnik y la escritura; y a su vez enseña claramente que aún dentro de la sublimación, pulsión de vida y de muerte se imbrican intrínsecamente en el objeto creado. Esto ya lo había tratado Freud en 1924 en El problema económico del masoquismo (1924/2003), cuando articula mezcla y desmezcla pulsional, y nos sirve a los fines de esta investigación para pensar vida y muerte entrelazadas en el impulso creativo, o en la escritura misma. Como adhiere en el apartado antes citado, el principio de nirvana –que expresa la tendencia de la pulsión de muerte–, el principio del placer –que representa la aspiración de la libido–, y el principio de realidad –que responde al influjo del mundo exterior–, los tres coexisten armónicamente. Con lo cual, Freud plantea modalidades de mezcla y desmezcla pulsional, y admite que no encontraremos un principio que destituya al otro, sino que siempre conciliarán de alguna manera. Así pues, aún en los actos más vitales, las pulsiones siempre están entremezcladas. De esta manera entendemos que la escritura como acto sublimatorio es erótica en tanto es libido transportada en metas socialmente valoradas, pero además articula algo de la pulsión de muerte que insiste. A partir de esta definición podríamos relacionarlo con el caso de Pizarnik y advertir que su escritura le ha funcionado como una mezcla estable de las pulsiones, que a la larga, en cierto momento, le dejó de funcionar. Como advierte (Cancellieri, 2011), el corpus poético de Pizarnik "(...) se construye y representa siempre en el umbral entre estos dos estados, naciendo y muriendo a la vez dentro del espacio poético."

"Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte" (Pizarnik, 1955-72/2012, p. 256)

ii) Su escritura, un punto de salvación.

La creencia en la práctica poética como vía de salvación para lo inhóspito de la vida, no es una creación original de Pizarnik sino que guarda sus raíces en los poetas franceses del siglo XX – Rimbaud y

los surrealistas- y de Mallarmé del siglo XIX. De Rimbaud y los surrealistas se destaca la convicción de que la práctica poética es una tarea en la que necesariamente se fusionan vida y poesía, "(...) la poesía es el camino de acceso a una forma de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo (...)" (Piña, 2012, p.70) Por otro lado, de Mallarmé recoge el poder del poeta que trabaja sobre el lenguaje de tal manera que logre captar el Ser, es decir, toma "(...) el poder ontologizador del lenguaje poético- por oposición con el de la comunicación cotidiana, que nos aleja del Ser (...)" (Piña, 2012, p. 71) Pizarnik toma estas dos concepciones y las articula de un modo personal, dando a luz a una concepción genuinamente suya de que "(...) la poesía es una auténtica patria del hombre y el camino privilegiado de construcción de la propia subjetividad (...)" (Piña, 2012, p. 71) . Por lo antes dicho, la entrega casi completa a la poesía se devela en Alejandra Pizarnik como una necesidad lógica y natural. Así lo transmite de alguna manera ella en el poema en prosa, "Piedra fundamental":

"Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria." (Pizarnik, 1955-72/2012, p.265)

Es notable que la escritura se torna para Pizarnik como una daga para combatir su incapacidad para adaptarse a la sociedad, y su angustia – a la que refiere innumerables veces tanto en sus poemas como en su diario- que gira siempre alrededor de la infancia perdida, la soledad, la sexualidad, y por sobre todo, la muerte. Alejandra confesaba estar expuesta todo el tiempo a estas cuatro cuestiones, y precisamente su poesía era un intento de hacer un tratamiento de esos puntos de real que la empujaban al acto, en principio, al acto sublimatorio. Como lo entiende Calahorrano (2010), en Pizarnik la palabra funcionaba como exorcismo del dolor, y hay en su poesía una alusión constante a la muerte como deseada. A continuación citaremos algunos poemas que dan cuenta de los temas más recurrentes en su obra:

*"Silencios/La muerte siempre al lado. /Escucho su decir. / Sólo me oigo."
(Pizarnik, 1955-72/2012, p.188)*

*"Sólo palabras/las de la infancia/las de la muerte/las de la noche de los cuerpos"
(Pizarnik, 1955-72/2012, p.380)*

"Recuerdo mi niñez/ cuando yo era una anciana/ las flores morían en mis manos/ porque la danza salvaje de la alegría/ les destruía el corazón.// Recuerdo las negras mañanas de sol/ cuando era niña/ es decir ayer/ es decir hace siglos" (Pizarnik, 1955-72/2012, p.92)

"La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada,/ mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por/ no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder/ hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta/ melancolía rota de mis frases" (Pizarnik, 1955-72/2012, p.271)

"He dado el salto de mí al alba./ He dejado mi cuerpo junto a la luz/ Y he cantado la tristeza de lo que nace." (Pizarnik, 1955-72/2012, p. 103)

De manera que había en la escritura de la autora una enorme apuesta, de vida o muerte: "Necesito hacer bellas mis fantasías, mis visiones. De lo contrario no podré vivir. Tengo que transformar, tengo que hacer visiones iluminadas de mis miserias y de mis imposibilidades." (Ostrov, 2012, p. 45)

Esto se traduce en una estrecha implicación de Alejandra con la escritura. Y como señala Piña (2012) muy acertadamente:

El costo de tal voluntad de convertir la vida en poema es emprender una especie de 'ascesis invertida' que pone en juego las experiencias límites del yo- locura, suicidio, muerte- y en la cual el recurso a las drogas, el alcohol, la transgresión de los códigos sexuales, sociales y productivos cumple un papel fundamental. (Piña, 2012, p.70)

*“(...) Aunque
nada de esto tenga que ver con la
validez o deficiencia de lo que escribo,
sé, de una manera visionaria que moriré
de poesía. (...). Tal vez ya sienta los
síntomas iniciales: dolor en donde se
respira, sensación de estar perdiendo
mucho sangre por alguna herida que no
ubico” (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p. 260).*

Podríamos plantear que frente a los avatares de la vida, Pizarnik -asintiendo casi ciegamente a lo que ubica Freud en relación a la sublimación- tramita su angustia y aquello que del mundo o de sí mismo le resulta penoso, transformándolo en creaciones artísticas que se convierten en fuentes de placer para quién la lee. Como si de una caverna se tratase, Alejandra se adentra, se involucra, se esconde en la escritura—para protegerse y ocultarse de un mundo que lo vive hostil- jugándosele incluso el propio cuerpo:

*“y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo ” (Pizarnik, 1955-72/2012, p.263)*

Señalamos en párrafos anteriores esta incapacidad o rechazo de Alejandra por adaptarse al mundo adulto -y a la estructura social en la que estaba inmersa- y que su devoción por la escritura la llevaron a poco a poco ir aislándose cada vez más de su mundo circundante (sin referirnos a sus colegas artistas, a quienes ella sí valoraba). Ante este panorama, parece que aquí la escritura viene a ubicarse como punto de salvación una vez más, ya que además de aliviar angustia, la escritura la llevaba a hacer lazo con otro a través de las publicaciones. Como explica Pingaro (2007, p.13):

(...) Se transforma lo que surge de lo más íntimo del sujeto, la obra, en algo social, comunicable, haciendo lazo y perteneciendo al patrimonio cultural de la comunidad. De esta manera trasciende el sujeto y sin embargo es la manera en donde él más aparece.

Así pues, Pizarnik logra de alguna manera -a pesar de su ensimismamiento y su mirada puesta constantemente en su mundo interior- involucrar al otro en el circuito, conectarse con el afuera a pesar de la apatía que le guardaba. Seguramente esto haya sido de importancia vital para una escritora que se pasaba días encerrada en su habitación, entre cuadernos, libros y tinta: “Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada.” (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p.52)

iii) El hilo de Alejandra

Ahora bien, Pizarnik admite no escribir solo desde la angustia, sino desde un vacío y un silencio que la atropellan, “Pero un gran vacío, un bicho que es vacío me muerde.” (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012p. 83) De acuerdo entonces a lo que señalamos en el primer apartado sobre la creación ex nihilo, podríamos plantear que la escritura en Alejandra viene a llenar de significantes ese vacío que la confrontaba todo el tiempo con lo real y lo indecible; y es mediante este tratamiento de la palabra que logra enlazar algo de lo simbólico y lo imaginario en sus poemas, convirtiendo a la escritura misma en un intento de cernir lo real del vacío que la aquejaba:

“te alejas de los nombres/ que hilan el silencio de las cosas” (Pizarnik, 1955-72/2012, p. 130)

*“No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa (...)”
(Pizarnik, 1955-72/2012, p.235)*

De este modo, fundamentamos la idea de la escritura como una vía de cernir lo real, según la noción lacaniana: "(...) la creación literaria no se basaría en la tarea de descifrar aquello desconocido nuestro que ha caído bajo la represión, como en el análisis (...) sino que su función sería la de cifrar lo que no ha terminado de inscribirse y que nunca lo hará definitivamente." (Píngaro, 2007, p. 15) Así manifiesta vivirlo: "Oye, Alejandra, niña triste de la ciudad: acá van tus poemas, esos trozos condensados de tu angustia (...)" (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p. 75) En su poética, buscaba hacer desde el sentimiento de la nada, algo. Crear. Y sino, "transformar el horror, escapar de la locura, exorcizar el silencio. Se escribe para no morir, para no enloquecer." (Ostrov, A. 2012, p. 21) Dicho con otras palabras, Pizarnik lo entendía así:

La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p.79)

Esto nos permite pensar que la escritura de Pizarnik es "(...) una escritura originada y sostenida por la pérdida, por la carencia, por la falta, que bascula fatalmente entre la palabra y el silencio, el amor y la muerte (...)" (Martín, 2007). La autora busca a través de sus poemas, ir tejiendo algo de esta herida, o del vacío que la acogía. Pero esto es paradójico dado que por un lado ubicamos a la escritura como un acto sublimatorio que permite cernir lo real del vacío que la aqueja, y por otro, situamos a este vacío o pérdida como motor para lanzarse al impulso creativo. Esto nos introduce en la paradoja de qué es lo que viene primero, si lo simbólico o lo real. "Yo sé que la angustia suele engendrar poemas." (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p. 165)

Como bien explica Martín (2007), Pizarnik se arremete en una incansable búsqueda, mediante la práctica poética, de la "palabra inocente". Esta "palabra inocente" vendría a ser aquel significante que daría cuenta de esa falta primordial con la que Alejandra se enfrentaba en sus angustias. Se dedicó a esta búsqueda a modo casi de ofrenda, por el afán imperioso de ese deseo de encontrar un lenguaje capaz de acceder a lo inapresable. Meta que deja explícita en su conocido poema "Los trabajos y las noches":

"Para reconocer en la sed mi emblema/ para significar el único sueño/ para no sustentarme nunca de nuevo en el amor/ he sido toda ofrenda/ un puro error/ de loba en el bosque/ en la noche de los cuerpos/ para decir la palabra inocente." (Pizarnik, 1955-72/2012, p.171)

Depetris (2013, p. 22) invita a reflexionar sobre esto al señalar que:

(...) buscar lo que no está en el mundo es el complicado punto impregnado de tensiones, donde la poética se aproxima a la metafísica casi hasta la atadura y comienza a generar sus aporías. Este es el caso de Alejandra Pizarnik. Su poesía refleja en toda su extensión una dramática intranquilidad tanto poética como metafísica.

iv) "Haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo"

Examinada esta argumentación, se podría considerar que si bien la escritura de Pizarnik cumple efectivamente su función de circunscribir un real que se hace cada vez más tangible en sus poemas, hay algo que la distingue de otros poetas y la ubica como una artista particular. Podríamos pensar que hay en la creación poética de Pizarnik un intento de redimir una función imaginaria deficitaria. En efecto, es posible entender que la creación poética de Pizarnik viene al lugar de permitirle hacerse un cuerpo, con lo cual tendría su escritura un plus de valor, teniendo una función entorno a lo imaginario. El último poema de su último libro publicado en vida, pone esto claramente en evidencia:

"Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo."
(Pizarnik, 1955-72/2012, p.269)

Pensar que la escritura en Pizarnik está comprometida además con la función de delimitar el cuerpo del que ella parecía carecer, nos lleva a la idea de trazo. En efecto, a partir del trazo, algo se separa. Y la condición para que algo devenga cuerpo, necesariamente tiene que ver con sustraer o separar algo. A

través del trazo, habría una manera de lograr circunscribir la existencia de un cuerpo. Necesariamente, lo imaginario le debe la vida a lo simbólico: es a partir de una sustracción que lo imaginario puede constituirse. De modo tal que, la escritura estaría –como mencionamos antes- evidentemente comprometida en su función de cernir lo real; pero a su vez, podríamos pensar que en el caso de Pizarnik, la escritura a través del significante viene al lugar de permitirle hacerse un cuerpo del que parecía ausente o incapaz de subjetivar, mediante el armado de una función imaginaria que parecía deficitaria o no del todo constituida. El cuerpo es una imagen que vela e integra un real, y para que algo devenga cuerpo necesariamente tiene que haber una sustracción de algo. Esta sería la función del significante de su escritura: establecer un corte que delimite entonces un cuerpo del organismo. El significante de la escritura haría las veces de esta separación y le estaría dando entonces la posibilidad de un cuerpo y un imaginario que llegue a velar el encuentro con lo real. La letra de sus poemas sería el soporte material del significante, por lo tanto “escribir empuja al invento de una palabra que surque con un trazo aquello que es fisura, con una marca aquello que es grieta. Estría que señala la pérdida, anuncio de la ausencia (...)” (Tagliaferro s.f.)

“Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.” (Pizarnik, 1955-72/2012, p.244)

Examinada esta argumentación, podríamos considerar que la poesía de Alejandra Pizarnik ha funcionado como un punto de enlace del registro simbólico (haciendo lazo con el otro e inscribiendo un nombre propio), imaginario (haciéndose un cuerpo), y real (en su empeño por ir hasta el fondo). La escritura, considerada como una vía de cernir lo real, ha operado en Pizarnik. De todos modos, lo que entendemos como característico de ella –a diferencia de otros escritores– es esta función sobre lo imaginario que ha tenido su escritura. Claramente, en el intento de hacerse un cuerpo con sus poemas, hubo algo de su escritura que evidentemente traspasó y terminó funcionando como algo que la arrasó en el campo de lo real:

“Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte” (Pizarnik, 1955-72/2012, p.54)

Capítulo 3: el fracaso de la sublimación como tratamiento de lo real de la angustia, y el pasaje al acto.

3.a) No/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia

La apuesta a la poesía como su morada o salvación comienza a ser avasallada por la agudización de su experiencia interior de desintegración. Y como plantea Piña (2012), su obra *La extracción de la piedra de la locura* (1968) materializa un punto de inflexión en la escritura pizarnikiana y el quiebre de aquella que quiso aventurarse ontológicamente en el lenguaje, y que había encontrado allí un punto de anudamiento. Por lo que, a pesar de esta confianza radical en el lenguaje poético, hay algo que se puede ir delineando como certeza de que el lenguaje finalmente no sirve para la tarea de ontologización emprendida, es decir, no da cuenta del sujeto en plenitud. (Piña, 2012, p.72) Esta intuición letal del lenguaje va agudizándose con el tiempo, con lo cual los poemas van adquiriendo un tono cada vez más mortífero:

No sé dónde detenerme y morar: el lenguaje es vacío y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todo y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que solo solas se dicen. Ellas me están matando. Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería. (Pizarnik, 1982)

Como plantea Julia Kristeva:

(...) en tanto que el sujeto se constituye a partir del lenguaje, las prácticas poéticas del tipo de las de Pizarnik, en las que se hace estallar el orden simbólico a partir de la inclusión de lo semiótico pulsional, implican también la desestructuración del sujeto, llevado por esta operatoria al borde mismo de su posición al enfrentarse con la pulsión de muerte, liberada por la práctica poética transgresora. (Piña, 2012, p. 78)

Esto nos hace cuestionarnos acerca del límite del lenguaje, ¿Cuándo protege y cuándo desampara?, ¿Cuál es el tejado del lenguaje?

“Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.” (Pizarnik, 1955-72/2012, p.223)

“Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado/ y mi corazón está loco/ porque aúlla a la muerte/ sonrío detrás del viento/ a mis delirios” (Pizarnik, 1955-72/2012, p.92)

Si bien la escritura para Pizarnik fue una solución durante años que le permitió tramitar su angustia -mediante el intento de hacer un tratamiento de esos puntos de real que la empujaban en principio justamente al acto sublimatorio- también podríamos pensarla como un acto que la llevaba a sobrepasar un límite riesgoso. Piña señala a su obra *Extracción de la piedra de la locura* en 1968 como el punto de inflexión, nosotros más bien podríamos hablar de un proceso de despersonalización donde lo imaginario dejó de funcionar y su mundo se transformó en un real imposible de soportar. Hay algo del orden de un real que terminó arrasando con su capacidad para hacer algo con eso, con lo cual la muerte más temida estaba cada vez más cerca:

“El lenguaje me es ajeno./Esta es mi enfermedad (...) Todo tiene un nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera. (Pizarnik, A. Diarios. 1954-71/2012, p.286)

3.b) Breves puntualizaciones sobre el Pasaje al Acto

A los 36 años de edad, Alejandra Pizarnik, - luego de dos intentos unos meses antes- muere ingiriendo 50 pastillas de Seconal sódico. Podríamos pensar a su suicidio en términos de un pasaje al acto –desde una mirada lacaniana–, donde el sujeto con tal de que lo insoportable de lo real cese, termina perdiéndose en calidad de resto. En lugar de elevar algo al estatuto de la Cosa mediante el acto sublimatorio –que le sirvió durante años– ella terminó cayendo como objeto a.

Desarrollaremos someramente algunas puntualizaciones sobre el pasaje al acto, tomando lo que presentó Lacan en el Seminario X de La Angustia. Reyes (2012) va a explicar que el pasaje al acto y el actingout son dos respuestas frente a la angustia por vías de la acción. A diferencia del síntoma, “(...) está en la trama significativa (...) estas acciones quedan por fuera de lo simbólico. Tanto en el pasaje al acto como en el actingout, a diferencia de aquel, el sujeto queda sustraído a los equívocos significantes.” Son comportamientos del orden de la acción, que ponen en juego aquello que es indecible, esto es, lo que desde lo simbólico se delimita como objeto a. (Reyes, 2012, p.63) Implica entonces una caída desesperada de toda determinación simbólica y a su vez, “(...) una caída del espejo, ya que no hay reconocimiento de ninguna imagen.” (Reyes, 2012, p.64) Una acción de la cual no hay nada decible, en la que “(...) el sujeto como tal se disuelve, se eclipsa y desaparece.” (Muñoz, 2009, p. 126)

Reyes (2012, p.65) lo sintetiza así: “El pasaje al acto es una respuesta no fantasmática a la angustia (...) que implica no poder esperar del Otro.” Este último se encuentra en posición de omnipotencia absoluta, sin barrar, con lo cual no escucha nada ni deja lugar para que el sujeto se constituya. El sujeto, ante la angustia suscitada por esta situación sin salida, responde “(...) arrojándose fuera de la escena, encarnando al objeto no sabido por el Otro (objeto a) como objeto no parcial (no recortado, no limitado) encarnado en el propio cuerpo” (Reyes, 2012, p. 64). Sería, como entiende la autora, una oferta sacrificial que realiza el sujeto, quedando identificado con el objeto a, y de este modo, dejándose caer como desecho, como resto. El correlato esencial del pasaje al acto, dirá Lacan, es ese dejarse caer “(...) esa súbita puesta en relación del sujeto con lo que él es como a.” (Reyes, 2012, p. 65) De modo tal que, el sujeto deja de ser un sujeto en falta, y pasa él mismo a ser la parte faltante, el resto. Habría pues, una ruptura de la escena fantasmática con la cual el sujeto hasta ese instante había concebido el mundo, y un pasaje súbito al mundo real.

Lacan va a distinguir la escena, del mundo, de esta forma: “(...) el mundo, el lugar donde lo real se precipita y, por otra parte, la escena del Otro, donde el hombre como sujeto tiene que constituirse, ocupar su lugar como portador de la palabra (...)” (Lacan, 1962-63/2013, p. 129)

3.c) No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo

Habiendo delineado el pasaje al acto, y siendo el suicidio el caso paradigmático del aquel, podemos cuestionarnos acerca del modo en que Pizarnik termina con su vida y se entrega, podríamos decirlo así, al mundo real que la había seducido crecientemente desde su adolescencia. Alejandra termina cayendo eyectada de la escena, identificada al objeto que se le había presentado durante toda su vida, en sus largos periodos de angustia. Se podría pensar que hubo algo de su escritura que evidentemente traspasó y terminó arrasando en el campo de lo real, llevándola precipitadamente a caer en el plano de la destrucción. Con lo cual, el acto sublimatorio terminó fracasando en la medida en que su función simbólica imaginaria de velar un real a través de la escritura, demostró ser deficitaria y en lugar de gestionarle una alternativa en torno a la producción de un deseo, la llevó a la extinción de la vida. Retomando el interrogante presentado con anterioridad, insistimos en plantearnos hasta qué punto la escritura funciona como un acto sublimatorio al servicio del Eros y la movilización de un deseo, y no como un acto riesgoso que confronta al sujeto con los límites de su capacidad de simbolización, al servicio de una pulsión de muerte que insiste en inscribirse.

En este punto, es crucial introducir la referencia a El problema económico del masoquismo, para enlazar este interrogante a lo que Freud articula allí como mezcla y desmezcla pulsional en relación al dualismo pulsional. Un acto que en principio había sido sublimatorio y que hasta entonces venía funcionándola a Pizarnik como una mezcla estable de las pulsiones de vida y de muerte, culmina en un pasaje al acto: testimonio ferviente de la desmezcla pulsional. Ese escribir -proceso vital que hace lazo con el otro pero

que articula algo de la pulsión de muerte también- termina disolviéndose y acabando con la vida de Alejandra en un acto donde encontramos a la pulsión de muerte pura, sin componente erótico: el suicido.

Si bien la escritura le sirvió durante años como una solución sublimatoria, la pregnancia de lo real en su escritura hizo que la solución misma que la anudó durante varios años, culmine en un pasaje al acto que devela el fracaso de la solución sublimatoria. Podríamos advertir que el hecho de que la poeta insista en escribir poesía confesional –escribiendo sobre todo de los dos grandes indecibles para Lacan: la muerte y la sexualidad femenina– podría dar cuenta de un menor quantum simbólico, por tanto, una mayor proximidad entre la Cosa y su representación. Esto podría entenderse -si tomamos la definición que Lacan da de la sublimación, “elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”- como una dificultad por parte de la escritora para desprenderse de esos puntos de real que la angustiaban, y no poder dejar de plasmarlo en su poesía.

Conclusión: Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado

*Para responder (al erizo) habrás
tenido que dismantelar la memoria, que
desarmar la cultura, que saber olvidar el
saber, que incendiar las bibliotecas de las
poéticas...*
Jacques Derrida

A partir del recorrido que hemos trazado en esta investigación, nos parece pertinente repasar algunas cuestiones puntuales que atañen a la misma, y a su vez abrir un arco de indagación que invite a todo interesado a seguir investigando.

Fue preciso en el capítulo primero revisar los conceptos de sublimación, angustia y acto en base a los desarrollos freudianos y lacanianos, para poder entender el valor de la escritura en el aparato psíquico. Reconociéndola como un destino de pulsión, que la deserotiza y la eleva a fines socialmente valorados; o entendiéndola desde una noción lacaniana, -como el acto que eleva a un objeto a la dignidad de la Cosa- ambas definiciones nos llevan a pensar que la escritura para el sujeto cobra una importancia fundamental por su poder transformador del sujeto. Se le da el estatuto de acto sublimatorio y se revela como una herramienta útil para tramitar la angustia, y desplazar al sujeto de la indeterminación significativa -al menos por un instante- mediante un acto de creación ex nihilo que pone en forma al deseo.

Habiendo situado esto, en el segundo capítulo aplicamos los conceptos antes delineados al caso de una mujer que se sirvió de la escritura hasta las últimas consecuencias, a saber: Alejandra Pizarnik. Someramente delineada su biografía para servirnos de la misma en la tarea de encontrar imbricaciones de su invención poética con los avatares de la pulsión y el deseo, pudimos elucidar las siguientes cuestiones.

Por un lado, rescatamos un punto que nos parece de suma relevancia para el desarrollo de la investigación, que aduce a los procesos de mezcla y desmezcla pulsional en la poesía de Pizarnik. Freud, en *El problema económico del masoquismo* (1924), nos enseña que aún en los actos más vitales, la pulsión de vida y la pulsión de muerte están siempre entremezcladas en mayor o menor medida, es decir, no las hallaremos en estado puro. Con lo cual, podríamos pensar que vida y muerte se entrelazan en el impulso creativo, o en la escritura misma, y que en el caso de Pizarnik la escritura le ha funcionado como una mezcla estable de las pulsiones hasta cierto momento, en el cual deja de funcionarle. Como señala Cancellieri (2011), el cuerpo poético de Pizarnik "(...) se construye y representa siempre en el umbral entre estos dos estados, naciendo y muriendo a la vez dentro del espacio poético."

Además, la escritura reveló operar en importantes instancias psíquicas de la autora. Mediante el análisis de su vida y su cuerpo poético, pudimos deducir que su proceso creativo le ha servido para tramitar la angustia -a la que se refiere innumerables veces tanto en sus poemas como en su diario- que gira siempre alrededor de la infancia perdida, las soledad, la sexualidad y por sobre todo, la muerte. Alejandra confesaba estar expuesta incesantemente a estas cuatro cuestiones, de manera que su poesía era un intento de hacer un tratamiento de esos puntos de real que la empujaban al acto -en un principio- sublimatorio, transformándolo en creaciones artísticas que se convierten en fuentes de placer para quién lo lee. Como señala Lacan en el Seminario 10 (1962-63/2013, p. 88), la angustia es la antesala del acto y "es quizás de la angustia de donde la acción va a tomar prestada su certeza." De manera tal que en el impulso creativo, o la escritura misma, se lleva a cabo una transferencia de la certeza de la angustia al acto mismo que pone en forma el deseo. Como explica Muñoz (2009, p. 123) "Actuar es lo único que puede orientar su real en otra dirección: cuando roba su certeza a la angustia, le impone una dirección."

Como hemos señalado en el cuerpo del trabajo, la angustia para Lacan es señal de lo real e índice de la Cosa (Miller, 2013). En efecto, la angustia surge cuando en el lugar de la falta se presentifica el objeto a, que es justamente el objeto causa de deseo. Con lo cual, esto nos lleva a pensar que, la escritura está por efecto relacionada con un intento de circunscribir o cernir un real, que en el caso de Pizarnik, la atropellaba incesantemente. Precisamente, la sublimación funciona allí como creación ex nihilo de un significativo nuevo ubicado allí en el campo de la Cosa, que es justamente el del objeto perdido, el campo

de lo indecible. A partir de esto, podemos advertir que no habría entonces creación artística desenlazada de la causa del deseo. Y como explica -a nuestro entender muy acertadamente- Píngaro, 2007, p.15 "(...) su función sería la de cifrar lo que no ha terminado de inscribirse y que nunca lo hará definitivamente."

Habiendo delineado esto, nos parece pertinente continuar con lo que a nuestro entender ha sido un punto de llegada para esta investigación, pero que al mismo tiempo se ubica como un nuevo eslabón para seguir indagando. Efectivamente la función de circunscribir lo real mediante los significantes que convoca el proceso creativo no es propio de Pizarnik si no que cualquiera que se arremeta en un proceso creativo estaría dando cuenta de una vía de cernir lo real. De todos modos, es interesante pensar en la posibilidad de poder sostener que lo particular de esta autora se ubica en el hecho de que su creación poética es un intento de redimir una función imaginaria deficitaria. Dicho de otro modo, la creación poética de Pizarnik viene al lugar de permitirle hacerse un cuerpo, debido a su imposibilidad para subjetivar el propio, "(...) haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo" (Pizarnik, 1955-72/2012, p.269). Podría pensarse que su escritura tiene función de corte, a partir del trazo o la letra algo se separa y se delimita el cuerpo del organismo, es decir, que es mediante la palabra escrita que logra circunscribir la existencia de un cuerpo. Mediante el armado de una función imaginaria, se logra velar el encuentro con lo real puro, y esto necesariamente le ha servido como un punto de anudamiento de los tres registros durante varios años.

Esto nos lleva a tratar en el tercer capítulo el fracaso de la solución sublimatoria en Pizarnik, como consecuencia de algún modo esperable, dada la pregnancia de lo real en su escritura. En su afán por ir hasta el fondo -y no poder dejar de hacerlo- Pizarnik se sumergió en la escritura y en el lenguaje al punto en que el propio imaginario dejó de funcionar y se transformó el mundo en un real imposible de soportar. Probó haber sido una solución sublimatoria durante varios años, que le permitió una mezcla estable de las pulsión, pero como señala Kristeva (Piña, 2012), lo pulsional en un momento dado hace estallar el orden simbólico e imaginario llevando al sujeto al plano de la destrucción. Evidentemente, hubo algo de su escritura que traspasó y terminó arrasando en el campo de lo real, de modo que el acto sublimatorio terminó fracasando en la medida en que su función simbólico imaginaria de velar un real, demostró ser deficitaria y en lugar de proporcionarle una alternativa entorno a la producción de un deseo, la llevó a la desaparición.

Examinada esta argumentación, resulta interesante reflexionar acerca de que la solución misma que la anudó durante varios años, permitiéndole "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo" (Pizarnik, 1955-72/2012, p.269), culminó en una suerte de pasaje al acto que develó el fracaso de la solución sublimatoria, desenlazando lo imaginario del cuerpo y lo simbólico representado por el Otro con el que hacía lazo, conduciéndola en calidad de desecho a lo real de la pulsión de muerte. En lugar de elevar algo al estatuto de la Cosa, ella termina cayendo como deshecho, identificada al objeto a. Así, tomando el suicidio teóricamente como el caso paradigmático del pasaje al acto, Pizarnik no encontrando más un lugar en el Otro responde arrojándose fuera de la escena, encarnando el objeto a, perdiéndose ella, pero dejando algo en su nombre.

Las palabras son más terribles de lo que me sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana. En cuanto al escribir, sé que escribo bien y esto es todo. Pero no me sirve para que me quieran. (Pizarnik, 1954-71/2012, p. 502)

Este desenlace nos lleva a cuestionarnos hasta qué punto la escritura funciona como un acto sublimatorio al servicio de Eros y la movilización del deseo, y no como un acto riesgoso que confronta al sujeto con los límites de su capacidad de simbolización, al servicio de una pulsión de muerte que insiste por inscribirse hasta manifestarse en estado puro en el caso paradigmático del suicidio. Habiendo llegado al final de este recorrido, no podemos dejar de interrogarnos acerca de los límites del lenguaje. ¿Cuándo protege y cuándo desampara? ¿Cuál es el tejado del lenguaje? ¿Cuán vital es la apuesta a la invención? ¿Lo escrito como forma de sobrepasar un límite riesgoso? Estos interrogantes nos arremeten en la búsqueda constante de nuevas investigaciones, que puedan develar con mayor profundidad los avatares que encarna la creación artística en lo más íntimo del sujeto.

Referencias:

1. Acuña, E. Configuraciones poéticas para una melancolía: de Lautrémont a Pizarnik. En: <http://www.descartes.org.ar/etexts-acuna5.htm>
2. Aira, C. (2012). Alejandra Pizarnik. 3^o reimpresión. Buenos Aires: El escribente.
3. Calahorrano, P. (2010). Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada. *Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol.8, 2.
4. Cancellieri, N. (2011). Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Tintas. Quaderni di letteratureiberiche e iberoamericane*, 1, 211-229.
5. Centro virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pizarnik/cronologia/default.htm>,
6. Depetris, C. (2013) *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid Serv.
7. Freud, S (1978). Tres ensayos de teoría sexual. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 7. 1^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1905)
8. Freud, S (1986). Inhibición, síntoma y angustia. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 20. 1^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1926)
9. Freud, S (1986). Proyecto de psicología. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 1. 1^o reedición. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1895)
10. Freud, S (1992). Dostoievsky y el Parricidio. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 21. 3^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1928)
11. Freud, S (1992). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 14. 4^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915)
12. Freud, S (1993). El creador literario y el fantaseo. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 9. 3^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908)
13. Freud, S (1993). La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna. En J. Strachey (Ed. & Trad.) *Obras completas*, 9. 3^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908)
14. Freud, S (2003). El problema económico del masoquismo. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 19. 9^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1924)
15. Freud, S (2003). Lo inconsciente. En J. Strachey (Ed. & Trad.) *Obras completas*, 14. 10^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915)
16. Freud, S (2003). Pulsiones y destinos de pulsión. En J. Strachey (Ed. &Trad.) *Obras completas*, 14. 10^o reimpresión. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1915)
17. Gedisa.Lacan J. (1973/2013). El seminario de Jacques Lacan: libro 7: La ética del psicoanálisis. 13^o reimpresión. Buenos Aires: Paidós.
18. Heidegger, M. (1994). La Cosa. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
19. Lacan J. (1959-60/2013). El seminario de Jacques Lacan: libro 7: La Ética del Piscoanálisis. 13^o reimpresión. Buenos Aires: Paidós.
20. Lacan J. (1962-63/2013). El seminario de Jacques Lacan: libro 10: La angustia. 10^o reimpresión. Buenos Aires: Paidós.

21. Lacan J. (1975-76/2012). El seminario de Jacques Lacan: libro 23: El sinthome. 4º reimpresión. Buenos Aires: Paidós.
22. Laplanche J., Pontalis J.B. (1996). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Editorial Paidós.
23. Martín, S. (2007). El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik. Lectora, 14, 69-84.
24. Miller, J.A., (2004-2005/2013). La angustia lacaniana. 2º reimpresión. Buenos Aires: Paidós.
25. Muñoz, P.D. (2009). La invención lacaniana del pasaje al acto: de la psiquiatría al psicoanálisis. Buenos Aires: Manantial.
26. Nasio J.D. (1988). Enseñanzas de 7 Conceptos Cruciales del Psicoanálisis. Barcelona: Editorial
27. Ostrov, A. (2012). Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: cartas. Villa María: Eduvim.
28. Pérez Rojas, C. (2003) A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno. CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica, 26, 391-414
29. Píngaro, N. (2007). La creación literaria, un juego para des-encontrar la palabra. Buenos Aires: Letra Viva.
30. Piña, C. (1991). Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C.
31. Piña, C. (2012) .Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corredor.
32. Pizarnik, A. (1954-71/2012) Diarios (edición a cargo de Ana Becció). Barcelona: Editorial Lumen.
33. Pizarnik, A. (1955-72/2012) Poesía completa 1955-1972 (edición a cargo de Ana Becció). Barcelona: Editorial Lumen.
34. Pizarnik, A.(1982) Textos de sombra y últimos poemas. Buenos Aires: Editorial sudamericana.
35. Reyes, M.T., (2013). La Angustia: El Actingout y el Pasaje al Acto: Dos modalidades clínicas de lo impronunciable. Buenos Aires: Ed. UB
36. Safouan, M. (2003/2012). Lacaniana 1: los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963. 4º reimpresión. Buenos Aires: Editorial Paidós.
37. Suárez Rojas, T. (1997). Alejandra Pizarnik: ¿ La escritura o la vida? Espejo de paciencia, 3,24-27.
38. Tagliaferro, S. (s.f.). (2012) .La escritura: Tachadura que hace tierra. V Congreso de Convergencia. Porto Alegre.
39. Zawady, M. (2004). La sublimación ¿estrategia del deseo en la depresión? Cuadernos del CID-Bogotá, Nro. 3, pp. 107-115
40. Zawady, M. (2005). “Lo ominoso” en la intersección entre psicoanálisis y literatura: una cuestión de método. Inédito.

