

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA:

ALEJANDRA PIZARNIK Y EL SILENCIO

Rebeca Bordeu
Magíster Literatura

"...cada palabra dice lo que dice
y además más y otra cosa"

(A. Pizarnik, *La palabra que sana*, 1971)

El desafío de hacer una aproximación psicoanalítica a la literatura, abre, a mi parecer, una nueva perspectiva, no sólo para el análisis crítico de la misma, sino fundamentalmente para una comprensión más profunda de ella. El entender que la literatura es uno de los lugares en que el inconsciente encuentra un espacio para manifestarse, plantea una nueva relación con el texto literario, ya que no debemos olvidar que el inconsciente que aparece, que florece en el texto, no es sólo el inconsciente del autor, sino también el del lector, que aprovecha ese espacio para filtrarse, para reconocerse. La literatura deja de ser entonces mero goce estético, entretención, viaje a mundos inalcanzables, conocimiento del alma humana, para transformarse en espacio de autoconocimiento. De acuerdo a este análisis, el lector entra al texto tratando de entender y reducir sus figuras, y al hacerlo, entra en sus contradicciones, en la dialéctica entre consciente e inconsciente del autor, pero fundamentalmente en las propias. El texto se despliega ante sus ojos, despertando en él resonancias que suenan en su propia alma. El psicoanálisis, aplicado a la creación literaria, le da a ésta una nueva dimensión, pues incorpora a su estudio, además de su forma y contenido manifiesto, el contenido latente, oculto, que rodea al texto como un halo y que, al destacarlo,

nos permite entenderla más cabalmente.

La aproximación psicoanalítica es una forma de crítica que considera al texto no como un discurso de un autor sobre el inconsciente, o del inconsciente sobre el autor, sino mucho más como un lugar de encuentro donde trabaja el inconsciente, tanto del autor como del lector. Según Jacques Lacan, el crítico, desde esta perspectiva, debe hacer responder al texto a las preguntas que él le formula [1]. El texto, por lo tanto, debe ser considerado como algo que activa y actualiza, en el sujeto de la lectura, sus propias mociones sepultadas, olvidadas, transformándolo en un sujeto deseante, dando a ese deseo el engaño provisorio de un objeto donde fijarse. Esto deja también claro que la crítica literaria psicoanalítica, no es una crítica en contra de la crítica tradicional, sino que es una crítica de otra manera y en otro lugar, que no se excluyen, sino que se complementan mutuamente.

La justificación de aplicar a la literatura un método desarrollado para otros fines, esto es, para, conociendo el alma humana encontrar herramientas para sanarla, viene de la tentativa perseguida por el psicoanálisis de explicación cabal del hombre y es en ese sentido, que sería perfectamente aplicable al arte, y dentro de él, a la literatu-

ra. Freud pensaba que la obra de arte tenía un origen similar al de los sueños. Existiría una homología funcional entre el trabajo del sueño y la elaboración de la obra de arte. Esto habría hecho sugerir a Freud que la extensión del discurso psicoanalítico a la interpretación de la obra de arte, no podía considerarse una trasposición arbitraria del método general, sino]una de las variaciones posibles de un enfoque interpretativo único [2].

Según Freud, la literatura sería una de las formas elaboradas en las que podría filtrarse el inconsciente. La obra literaria sería, de acuerdo a la óptica freudiana, el producto de una cadena de representaciones que tiene su origen en una realidad psíquica incognoscible directamente y a la que sólo puede hacerse significar a través de sucesivos desvíos. Así, del inconsciente surgen pulsiones, que intentan pasar al consciente, siendo controladas o reprimidas por éste. Luego aparecen en sueños, fantasmas o imágenes, que al ser elaboradas, producirían el texto literario. Las grandes obras literarias serían aquellas que narran la tragedia del yo, tanto frente a la represión, como al deseo, sobre las bases del propio destronamiento del yo; aquellas que, en las palabras del propio Freud, son capaces de mostrar, en el texto mismo, que el "yo ha dejado de reinar en su propia

casa" [3]. Es esa tensión lo que el analista pretende desenmascarar. Es algo que está más allá del texto, relegándose en este análisis a segundo plano su parte formal. La pregunta por la especificidad formal, o por la genialidad del autor, queda fuera de un análisis psicoanalítico, que deja estos espacios a otras aproximaciones críticas.

Lo que comparten la literatura y el inconsciente, como lenguaje, es que ambos se sitúan a nivel de la modificación de la relación entre significante y significado. Tanto la literatura, como el inconsciente, alteran la transparencia de la relación. Ambos "quieren decir lo que no se dice". Sin embargo, tampoco debemos olvidar que, si bien es cierto ambas comparten una serie de procedimientos similares (condensación, desplazamiento, representaciones indirectas), una para "expresar, a pesar de estar enmascarando" (la intencionalidad literaria, chistes); la otra, para "enmascarar, a pesar de estar expresando" (sueños, actos fallidos, lapsus), existen entre ellas grandes diferencias cualitativas. En los sueños y otras manifestaciones del inconsciente, la función comunicativa queda anulada no sólo para el oyente, sino incluso para el hablante. En la literatura, en cambio, los contenidos reprimidos tienen un acceso social, comunicativo [4]. Sin embargo, a mi modo de ver, esto también presenta fisuras, pues muchas veces el autor comunica más allá de las palabras, comunica lo que no sabe que está comunicando y entre quienes lo leen, hay algunos que leen lo que el autor quiso decir y otros que leen otra cosa, algo que a lo mejor sólo le resonó a él. Y es este sentido oculto, esta comunicación más allá del texto, la que nos permite aclarar el método psicoanalítico, aplicado a la literatura. Sólo el psicoanálisis posee una dimensión que nos permite explorar aquello que se filtra, aún a pesar del escritor; es lo que nos permite recorrer la frontera que une la historia del sujeto (y ¿ por qué no nuestra propia historia?) con el impen-

sable innatismo de su (de nuestro) deseo, leer el reverso del discurso y así escuchar el inconsciente.

La diferencia entre un artista-creador y una persona común no sería una diferencia originaria, sino más bien una diferencia en el tratamiento que cada cual aplica a su material fantasmático. Tanto el artista, como el hombre común, desde que abandonan el estado de identificación primaria con la madre, están permanentemente sometidos a pulsiones que intentan retornarlo a ese estado de gracia o de felicidad primitivo. Lo que dichas pulsiones intentan es hacerlo revivir, aunque sea por un instante, la unidad perdida. Existe una situación traumática, que intenta ser superada, por medio de representaciones que le permitan recrear esa síntesis personal, definitivamente perdida. La situación inicial es para todos la misma. Sólo que el artista sería aquel "ser privilegiado", cuya naturaleza especialmente sensible y receptiva le impide resolver inmediatamente los conflictos y tensiones nacidas del ejercicio de esas pulsiones. El ser "normal", por el contrario, por tener una sensibilidad menos viva, bloquea más fácilmente el despliegue fantasmático, siéndole más fácil su proceso de "normalización" [5]. Este "privilegio" sería lo que permite la producción de obras de arte. Privilegio, sin embargo, muchas veces más para los otros, que para sí mismos, que deben vivir, a veces hasta el límite del delirio, en permanente peligro de desintegración total, buscando el equilibrio, a través de la forma que puedan darle a sus pulsiones, a la producción de sus fantasmas. El escritor ve sus fantasmas, los verbaliza, juega con ellos, se complace en este juego, aunque muchas veces sea un juego inundado de angustia. El destinatario del texto es siempre, en primer lugar, un destinatario interno, y sólo en una segunda etapa existiría la necesidad, de parte del escritor, de salir de sí mismo, de superar su propio narcisismo y de dirigirse a un público. Ese destina-

tario interno sería el que permitiría al artista regular el flujo de sus pulsiones y evitar el delirio. Condenado a salir de sí para evitar la alucinación de una elaboración puramente narcisista de la obra, el escritor se ve obligado a proporcionarse un punto de referencia externo y ese es el lector. Y recién en esta segunda etapa, es cuando comienza a operar el plano lingüístico.

Si bien, es la crítica literaria la que se ha preocupado fundamentalmente del plano lingüístico, para el análisis de textos, el psicoanálisis también ha hecho un importante aporte en este campo, nuevamente a través de Jacques Lacan, esta vez en su trabajo sobre "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud"[6]. En este trabajo, lo que hace Lacan es criticar la fórmula propuesta por Saussure, que señalaba que en el signo existiría una correspondencia exacta entre significante y significado. Para Saussure, entre ambos habría una relación: el signo sería la unidad de la significación; si un significado se asocia a un significante, surge el sentido en una unidad de lenguaje. En la concepción lacaniana, entre significante y significado no hay una asociación, como piensa Saussure, sino una resistencia. Las críticas fundamentales que hace Lacan a Saussure son que, por una parte, resulta inaceptable decir que a un significante corresponde arbitrariamente un significado (un concepto) y que el signo así constituido produce sentido en la medida que hace referencia necesariamente a una cosa; el mundo de las palabras no se modela sobre el mundo de las cosas; y segundo, normalmente no puede asignarse un significado único a un significante tomado en la cadena discursiva [7]. Con esto, Lacan niega al signo su función referencial y destruye la idea que hay un orden en el significado, análogo al del significante. Para él, el significante tiene preeminencia sobre el significado, el cual se desliza permanentemente bajo él, más precisamente bajo la

barra que resiste a la significación. El significado, entonces, está así lejos de responder a la imagen de desarrollo lineal y unívoco que daba de él la teoría saussuriana; el significado articula en profundidad, como sobre los diferentes pentagramas de una partitura. Esto se ve claramente en la poesía, donde existirían distintos niveles en la relación significante/significado. "Basta, dice Lacan, escuchar la poesía para que esta polifonía se deje oír".

Este orden "polifónico" es lo que permitiría a la palabra "significar algo totalmente diferente de lo que ella dice", hacer "oír otra cosa" "entre líneas", este entender que "cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa" [8]. Es en este juego cuando la palabra puede decir lo verdadero, consciente o inconscientemente. Esta palabra diferente y verdadera no es, sin embargo, solamente el fruto del juego que relaciona un significante con otro, sino que resulta generalmente de dos "efectos" en la producción de la significancia. Estos serían la metonimia (empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa palabra) y la metáfora (empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo, diferente del sentido habitual) [9]. Para Lacan la metáfora, sin embargo, es, más exactamente, el surgimiento, en una determinada cadena significante, de un significante que llega desde otra cadena, interrumpiendo así el significado de la primera cadena; y la metonimia, más que remitir de un término a otro, marcaría la función esencial de la ausencia, en el interior de la cadena significante: la conexión de los significantes permite hacer un viraje en el discurso hacia una ausencia, en definitiva, hacia el goce [10].

El impacto de esta teoría para la literatura es evidente. En primer lugar, deja de tener sentido preguntarse por la significación del texto,

ya que toda interpretación apunta a sombras, formas imaginarias, reflejos que estarían "sobre" el texto, y por otro lado, el texto sería sólo el efecto, en lo real, de las leyes del significante. Por eso, de acuerdo a esta teoría, lo que el analista debe buscar está en el mensaje que se ubica sobre la letra. Si ser escritor es mostrar la letra en sus rodeos y su destino, ser analista es mostrar "la letra que no llegó a su destino". Y ya que el inconsciente es el "capítulo censurado" de la historia del sujeto, el lugar donde se ejerce la represión, deberá ser en los agujeros del significante (lapsus, errores, chistes) donde el analista deberá buscar "la palabra verdadera", aquella que no está patente, sino sólo latente, insinuada, intentando buscar un lugar donde manifestarse. Es por eso que pierde importancia la referencia a lo real, que para Lacan es aquello existente, pero imposible de aprehender, y gana la libertad para aquella búsqueda, que incluye, sine qua non, al lector. El enfoque analítico de un texto literario equivale a denunciar, en primer lugar, la ilusión crítica que consiste en omitir al lector, en hacer como que el lector no fuera, también, un lugar de enfrentamiento de significantes y significaciones inconscientes. No se encontrará nunca el deseo del otro si no es con el propio deseo. Al buscar el deseo del otro, me es devuelto mi propio deseo. El "autor" que el crítico quiere sacar de las tinieblas, no es más que el objeto perdido de su deseo y el texto, un fantasma múltiple de objetos, donde pueden cristalizar, aunque sea por un instante, nuestros propios deseos.

Este nuevo enfoque de mirar la literatura, sume de alguna manera en un vértigo. Todo lo que se lee, se lee diferente. Nuevas aguas recorren los libros, de una profundidad nunca sospechada. Uno ve aclarado el goce ante la literatura. Lo que pudo ser considerado evasión, entretención que autorizaba vivir sin trasgredir, bajo esta nueva luz cristaliza en reflejos, luces, espejismos de deseos, propios y aje-

nos. Lamentablemente el bagaje teórico necesario para realizar seriamente una aproximación psicoanalítica es muy extenso. Por el momento tengo la sensación de haber hecho un vuelo sobre textos de los que sólo manejo su superficie, y me siento caminando sobre un cristal, al hacer este trabajo. Por lo mismo he preferido dejarme llevar más por mi intuición, que por mis conocimientos.

Lo que yo pretendo en este trabajo es demostrar que lo descrito científicamente, de una manera abstracta por Lacan, fue percibido y verbalizado, y, lo que es también destacable, simultáneamente con él, por artistas que contaban con la "otra sensibilidad", plasmándolo en sus obras. He elegido la obra poética de Alejandra Pizarnik para realizar mi trabajo. Nacida en Buenos Aires en 1936 comenzó publicando sus poemas ya a los 20 años. Sus cinco libros poéticos fundamentales son: *Arbol de Diana* (1962); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de la Locura* (1968); *El Infierno Musical* (1971) y *Textos de Sombra y Ultimos poemas*, que contiene una recopilación de poemas y textos dispersos, no publicados antes y que aparece recién el año 1982. Alejandra Pizarnik se suicidó en Buenos Aires en Septiembre de 1972. A pesar de su corta vida y escasa obra, su paso por la poesía dejó una profunda huella, no sólo en Argentina, sino también en el extranjero, donde su obra sigue siendo objeto de interés para los investigadores. Cercana al surrealismo, admiradora del romanticismo alemán, los poetas malditos y sobre todo Rimbeau, su poesía es inclasificable. Amiga y admirada por Cortázar, Octavio Paz, Manuel Mujica Lainez y gran parte de la intelectualidad argentina de la época, su muerte dejó un gran vacío, pues era considerada la voz poética más significativa de su generación. Creo que en Alejandra Pizarnik se pueden seguir, casi sin desvíos, las imágenes que nos describió tan claramente Lacan y que intenté bosquejar en la primera

parte de este trabajo. La fragmentación del sujeto, la búsqueda de unidad (que para ella se lograría en el silencio), el desplazamiento del significado frente al mar profundo y ambiguo de significantes, la dificultad de encontrar la palabra verdadera, la manifestación del deseo en el texto, el intento de plasmar, de conjugar cuerpo y texto, la angustia ante el desencuentro, la desesperanza. Creo que Pizarnik fue uno de aquellos seres privilegiados que logró verbalizar sensaciones que luego (o al mismo tiempo) intelectualizaría Lacan. Pizarnik nos hace entender a Lacan, Lacan nos aclara el origen de las imágenes de Pizarnik. Ella logró pasar a la otra orilla y desde ahí mostrarse y mostrarnos.

Mi análisis abarcará, un poco a vuelo de pájaro, en primer lugar su obra poética completa, para luego detenerse en detalle en uno de sus poemas. La he elegido sobre todo por su fascinación, por su obsesión, diría yo, por el silencio. El silencio como el único lugar donde para ella era posible la comunicación. Era el espacio donde las palabras no podían empañar lo que se dice, "pues siempre que digo algo, no es eso lo que uno quiere decir" [11]. El silencio, como el lugar idílico, soñado, en que se liberaría de la búsqueda infinita, de la eterna cadena ansiosa de sustituciones que describía Lacan, en el que las palabras pueden reencontrar su significado perdido a través del paso por la cultura, por los distintos hombres, que al usarlas, las han deformado, las han cargado de significados que no les pertenecen y que las desvirtúan. Pizarnik buscaba ávidamente esas "palabras olvidadas". Sin embargo, el sentido originario sólo podía aparecer cuando "a la casa del lenguaje se le vuela el tejado". Pizarnik fue un poeta que se sintió siempre atada por el lenguaje, por el significado de las palabras, por su definición. Si el lenguaje la apartaba del mundo, asesinaba la cosa, abolía lo real, el único lugar donde se podía vivir en paz era en el silencio. Si bien toda la obra poética de Alejandra Pizarnik está marcada por el

tema, que casi podríamos llamar único, el de su búsqueda del lugar del silencio, en ella podemos ver una clara evolución.

Parte el año 1965 declarando "mi orientación más profunda: la orilla del silencio... Esta es ahora mi vida: mesurarme, temblar ante cada voz, templar las palabras apelando a todo lo de nefasto y maldito que he oído y leído" [12]. Pero si en su infancia ella "atesoraba palabras muy puras/ para crear nuevos silencios" [13], al final de su vida siente "que el silencio no existe" [14].

Las mayores alusiones al silencio se encuentran en sus primeros y sus últimos poemas. En un comienzo siente que "yo me uno al silencio/yo me he unido al silencio" (1959) y que su vida "es un lapso de aprendizaje musical del silencio". Fuera de él, los nombres no dicen lo que ella busca. Los nombres son "sombras con máscaras". Tal vez por eso su poesía es tan minimalista, austera. Ella ha eliminado cada palabra superflua. Casi libre de imágenes, logra cargar de sentido las palabras que utiliza, pero las carga en libertad. No es ella la que les otorga un sentido, sino que permite que el lector lo haga. Palabras como noche, sombra, jardín, silencio, espejo, viento, verde, lila, que aparecen constantemente en su poesía no son nunca definidas. Aparecen como marcos, que pueden incluir infinitas asociaciones. Pizarnik decía que las palabras "no hacen el amor, hacen la ausencia" [15]. Es esa ausencia lo que ella subraya, y lo que logra otorgarles tal carga de sentido. La elección de]un sentido, que no es nunca el verdadero (pues "todo lo que se puede decir es mentira"), opaca, empobrece las cosas. Ella se sentía..." destinada a nombrar las cosas con nombres esenciales", pero esos nombres se le escapaban "Aún si sigo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden ¿ Y que deseaba yo?/ Deseaba un silencio perfecto./Por eso hablo" [16].

La búsqueda de un lenguaje perfecto se va tornando desesperanzada: "Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir" [17]. La comunicación se le va tornando cada vez más difícil. "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" [18]. Aún pensaba que "Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos, los mismos que tanto alababa en la frenética ausencia de la página en blanco" [19]. La imposibilidad de encontrar ese lugar de cobijo la desestabiliza más y más "Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio. De pronto el templo es un circo y la luz un tambor". Al final de su vida (tenía 36 años) declaraba que "yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío" (1972) [20].

La desesperanza de poder algún día encontrar aquel lugar donde exista un lenguaje que nombre las cosas por su nombre hace aparecer, en su poesía, cada día un sujeto más fragmentado. Lo que el año 1962, el El Arbol de Diana era simplemente imposibilidad de "explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome" [21], o la sensación que "hay días en que una palabra lejana se apodera de mí" [22], el año 1968, en Extracción de la piedra de la locura pasa a ser cada vez más aterrador, más desestabilizante "Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva" [23]; "escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón" [24]; "te deseas

otra. La otra que eres se desea otra" [25] ; "Me quieren anochecer, me van a morir./Ayúdame a no pedir ayuda" [26]. Se siente ya al borde de la locura "No quiero más que silencio para mí y para las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos" [27]. Sin esa choza, sin ese refugio, aparecen dentro de sí más y más "voces". Empieza a adquirir conciencia de una fragmentación del yo irremediable, insalvable. "Alma perdida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones" [28]. A estas alturas ya no "puedo hablar con mi voz, sino con mis voces...; ¿ A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado" [29]. Está asustada, quebrada. Su yo no controla sus voces, sus voces. "Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura de la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui" [30].

No quisiera dejar de destacar el cómo Alejandra Pizarnik deja aflorar en su texto el]deseo. Hay momentos en que parece que ella hubiera nacido con un defecto, con una falla en el represor de sus deseos. Es capaz de expresarlos, aún a pesar de ella: "Recién dije no. Escándalo. Trasgresión. Dije no, cuando hace meses agonizo de espera y cuando inicio el gesto, cuando lo iniciaba... Trémulo, temblor, hacerme mal, herirme, sed de

desmesura" [31]. "Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería" [32]. Para ella, las "verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños" [33].... y no en la poesía.

Al final de su vida, Alejandra Pizarnik no puede dejar de preguntarse por lo razonable de su dedicación total a buscar en el silencio aquel lugar de cobijo que permitiría mantenerla unida. La pregunta "Vida, mi vida, ¿ qué has hecho de mi vida?" empieza a aparecer y a repetirse a lo largo de su obra. "Yo presentía una escritura total... Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar" [34]. A medida que el silencio se le aleja y la fragmentación es más y más aterrante, la]muerte empieza a sobrevolarla, a seducirla. La obra poética de Alejandra Pizarnik se gesta en olas. Uno percibe como cada poema se suma al anterior, agrega un nuevo matiz, cambia levemente de rumbo. Al entrar en ella la desesperanza, el desconcierto, la conciencia de fragmentariedad, la muerte aparece. Al comienzo sólo como un latido, como un relámpago que ilumina y antes de ser procesado se esfuma, dejando la sensación ambigua de irrealidad. Pero poco a poco se va instalando en ella, envolviéndola. Así, podríamos decir que al final

de su vida el lugar del silencio es ocupado por la muerte.

Casi en un continuo que parte de "la feroz alegría cuando encuentro una imagen que me aluda" [35] hasta un "ya no sé hablar. Ya no puedo hablar. He desbaratado lo que no me dieron, que era todo lo que tenía. Y es otra vez la muerte. Se ciernen sobre mí, es mi único horizonte" [36].

En su último libro, El Infierno Musical, aparecido meses antes de su muerte, decía que "alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera". "Sólo las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. Entretanto, ¿ cuándo vendrá lo que esperamos?, ¿ cuándo dejaremos de huir?, ¿ cuándo ocurrirá todo esto?, ¿ cuándo?, ¿ dónde?, ¿ cómo?, ¿ cuánto?, ¿ por qué?, ¿ para quién? [37]

Alejandra Pizarnik se suicidó el año 1972, el mismo año en que las obras de Jacques Lacan fueron traducidas al español. Es muy probable que ella hubiera tenido acceso a dichos textos. Los de ella parten el año 1956 y se van desarrollando hasta septiembre de 1972, año de su muerte. Leídos después de Lacan, parece mentira que ella hubiera podido escribirlos sin conocerlo, o que él hubiera podido desarrollar sus teorías sin haberla leído.

Quisiera terminar este trabajo haciendo un análisis de un poema escrito el año 1971, cercano ya el fin de su vida:

no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿ y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos
algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema

(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible
-sólo vine a ver el jardín-)

En este poema en el que no hay imágenes, metonimias, metáforas, en el que todo lo que se dice se hace directamente, Pizarnik es capaz de mostrarnos la imposibilidad de, usando el lenguaje, llegar a los "nombres precisos y preciosos de mis deseos ocultos". Esos que, escondidos en el inconsciente, en un "jardín inaccesible", ella creyó poder encontrar en un poema, donde el lenguaje realmente coincidiera, donde significado y significante sean unívocos, donde el alma, la mente y el cuerpo dejen de hablarse entre sí a ciegas, a tontas, ocultándose el uno al otro, mintiéndose, disfrazándose. Ella se define como la triste espera de una palabra

que nombre lo que busco". Su vida ha sido espera y búsqueda. (BUSCAR: No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene [38]. Ella siempre estuvo abierta a sí misma para encontrar en sí aquel espacio donde todo lo que buscaba fuera encontrado. Tomó la opción de no usar lo que le dieron, de hacer un propio camino, y la conclusión a la que llega es que ya no escribirá aquel poema. El jardín es inaccesible, incluso para mirarlo. La verdad, la palabra verdadera, perseguida con tanto anhelo, no es música que pueda ser escuchada. Esa música que por estar alojada en el

inconsciente está separada de nosotros. El inconsciente, piensa Lacan, es el capítulo de mi historia que está marcado por un blanco o por un embuste. Pizarnik ya está resignada. Toda su vida la dedicó a encontrar el puente para pasar a la otra orilla, donde los nombres no fueran "sombras con máscaras" y ya no tiene esperanza de que sea posible. Ese puente ella lo intuía sobre el lenguaje, más allá de él, pero si bien logró traspasarlo, nunca pudo instalarse allí. Al momento de morir escribió sobre el pizarrón de su cuarto de trabajo: "no quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo/ Oh vida/ oh lenguaje/ oh Isidoro".]

[1] Le Galliot, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Hachette, 1977, pág. 211.

[2] Le Galliot, Jean, op. cit., pág. 41. Sin embargo, no puede dejar de anotarse aquí que dicha trasposición no está exenta de problemas y deja muchas preguntas fuera, una de las cuales es en qué consiste el genio o el don literario.

[3] Oyarzún, Kemy, *Poética del desengaño. Deseo, poder, escritura*, Edit. LAR, Santiago, 1989, pág. 30.

[4] Idem., pág. 31.

[5] Le Galliot, Jean, op. cit., pág. 54.

[6] Lacan, Jacques, *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, en *Lectura estructuralista de Freud*, Ed. Siglo Veintiuno, México, Argentina, España, 1971.

[7] Idem., págs. 182 y ss.

[8] Pizarnik, Alejandra, *Obras Completas*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1990, *Figuras de Ausencia III*, pág. 307.

[9] Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ed. Siglo Veintiuno, México, 1974, pág. 319.

[10] Idem., pág. 369.

[11] Pizarnik, Alejandra, Idem., de *En esta noche, en este mundo*, pág. 63.

[12] Idem., *Poemas 1963-1968*, pág. 15.

[13] Idem., *Los trabajos y las noches (1965)*, pág. 246.

[14] Idem., *En esta noche, en este mundo*, pág. 63.

[15] Idem.

[16] Idem., *Los trabajos y las noches (1965)*, pág. 278.

[17] Idem., *El infierno musical (1971)*, pág. 300.

[18] Idem., *En esta noche, en este mundo*, pág. 63.

[19] Idem., *Pequeños poemas en prosa (1965)*, pág. 26.

[20] Idem., *El infierno musical (1971)*, pág. 315.

[21] Idem., *El Arbol de Diana (1962)*, pág. 207.

[22] Idem., pág. 209.

[23] Idem., *Extracción de la piedra de la locura (1968)*, pág. 265.

[24] Idem., pág. 267.

[25] Idem., pág. 280.

[26] Idem., pág. 268.

[27] Idem., pág. 281.

[28] Idem., pág. 283.

[29] Idem., pág. 296.

[30] Idem., pág. 267.

[31] Idem., *Poemas (1963-1968)*, pág. 16.

[32] Idem., pág. 31.

[33] Idem., *Extracción de la piedra de la locura (1968)*, pág. 265.

[34] Idem., pág. 285.

[35] Idem., *Poemas (1963-1968)*, pág. 18.

[36] Idem., *Recuerdos de la pequeña casa del campo (abril 1972)*, pág. 70.

[37] Idem., *El Infierno Musical (1971)*, pág. 315.

[38] Idem., *El deseo de la palabra (1972)*, pág. 17.