

# Enlaces y desenlaces de las psicosis: enseñanzas de Pizarnik

## *Bonds and outcomes of psychosis: lessons from Pizarnik*

Por Julia Martin<sup>1</sup>, Nicolás Maugeri<sup>2</sup>, María Romé<sup>3</sup> y Julieta De Battista<sup>4</sup>

---

### RESUMEN

Este trabajo presenta algunos avances de una investigación sobre las psicosis y el lazo social. En esta ocasión presentaremos los hallazgos parciales del estudio del caso de la poeta Alejandra Pizarnik. El mismo estará construido a partir de fuentes publicadas en el que se han privilegiado datos convergentes y recurrentes, que presentaremos en los siguientes ejes: los enlaces con Bajarlía, su maestro, con Ostrov, su analista; el vínculo entre su escritura y la experiencia del sentimiento de la vida; y el desenlace. La orientación metodológica se sustenta en lo que Lacan formuló al proponer que el artista y el psicoanalista trabajan con el material de la condición humana, pero en esta tarea el artista precede al psicoanalista, para avanzar en la indagación sobre las formas en que un psicótico logra sostenerse en el lazo social, y en qué condiciones puede caer. Finalmente, cabe mencionar que nuestro estudio no se pretende exhaustivo sino que se propone presentar un esbozo de formalización de la experiencia subjetiva del lazo social en las psicosis desde una perspectiva no deficitaria, aún en construcción.

**Palabras clave:** Psicosis - Lazo social - Desenlace - Pizarnik

### ABSTRACT

This paper presents some advances of a research on psychosis and the social bond. We will present the partial findings of the study of the case of the poet Alejandra Pizarnik. It will be constructed from published sources in which convergent and recurrent data have been privileged, which we will present in the following axes: the bonds with Bajarlía, her teacher, with Ostrov, his analyst; the link between his writing and the experience of the feeling of life; and the final outcome. The methodological orientation is based on what Lacan formulated when proposing that the artist and the psychoanalyst both work with the material of the human condition, but in this task the artist precedes the psychoanalyst, to advance in the investigation on the forms in which a psychotic manages to hold on to the social bond, and under what conditions he may fall. Finally, it is worth mentioning that our study is not intended to be exhaustive but rather to present an outline of formalization of the subjective experience of the social bond in psychoses from a non-deficit perspective, still under construction.

**Keywords:** Psychosis - Social bond - Outcome - Pizarnik

---

<sup>1</sup>Universidad Nacional de La Plata (UNLP) Doctorando. Licenciada y Profesora en Psicología (UNLP) Universidad de Buenos Aires (UBA). Maestrando en Psicoanálisis, UBA. Investigadora. E-Mail juliamartin17@gmail.com

<sup>2</sup>Universidad Nacional de La Plata (UNLP) Licenciado en Psicología (UNLP). Integrante de la Investigación "Psicosis y lazo social". E-Mail nicomaug@hotmail.com

<sup>3</sup>Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciada y Profesora en Psicología (UNLP) Universidad de Paris 8. Francia. Máster en Psicoanálisis, Integrante de la investigación "Psicosis y lazo social". E-Mail mariarome83@gmail.com

<sup>4</sup>Université de Toulouse. Francia. Doctora en psicopatología. Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Especialista en Clínica Psicoanalítica con adultos (UNLP). Investigadora Adjunta Asociada de la Comisión de Investigaciones Científicas de la provincia de Buenos Aires. Directora del Proyecto de Investigación "Psicosis en el lazo social". E-Mail julietadebattista@gmail.com

## 1. Introducción

El problema de cómo los psicóticos, con los síntomas propios de cada uno, pueden convivir con otros en un lazo social adquiere relevancia en el contexto actual de reformas en el abordaje de la Salud Mental. Este trabajo presenta algunos avances de una investigación en curso que aborda dicho problema, acerca de las psicosis y el lazo social (DE BATTISTA, 2016). En tanto consideramos que la clínica enseña que la relación entre estos términos no puede resumirse en la disyunción excluyente -o psicosis o lazo social-, interrogamos el denominado “fuera-de-discurso de la psicosis” (LACAN, 1972: 514), frase que abrevia la perspectiva extendida que ubica a las psicosis fuera del lazo social, soportada en la equivalencia entre lazo social y discurso. Por tanto, con miras a realizar un aporte al conocimiento de las modalidades de enlaces de los psicóticos, sus alcances y dificultades, nos hemos dado a la tarea de construcción de casos considerados extraordinarios por su capacidad creativa y su impacto social para su análisis.

En esta ocasión presentaremos los hallazgos parciales del estudio del caso de la poeta Alejandra Pizarnik. En tanto es posible acceder a publicaciones de su autoría pero también de personajes que la han conocido y han escrito acerca de los lazos constituidos con ella, así como a biografías y correspondencia, la construcción del caso se realizará desde tres perspectivas que se complementarán unas a otras: continuidades y discontinuidades en su vida, su testimonio y el de otros privilegiados sobre sus vínculos con ella, y un análisis de momentos de su propia escritura. La apelación a citas textuales tiene por función sustentar las hipótesis desarrolladas. Es en razón de este armado a partir de fuentes publicadas en el que se han privilegiado datos convergentes y recurrentes, que presentaremos dos grandes ejes:

- **enlaces** de relevancia en el armado de la poeta, teniendo en cuenta el lugar que Pizarnik ocupó en algunos de los grupos de los que participó a lo largo de su vida y las modalidades de relación que estableció con ciertos personajes privilegiados. En particular, nos detendremos en los lazos con su profesor Juan Jacobo Bajarlía y su primer analista León Ostrov. Asimismo, resulta de importancia, dado el lugar que la escritura ha tenido en su inserción social, detenernos en las formas en que se ha presentado-poesía, prosa, cartas y diario -distinguiendo dos grandes modalidades: lo que escribe con fines de publicación y lo que escribe sin esos fines. En virtud de las diferencias que presenta su escritura al inicio y al fin de su obra, nos preguntamos qué relación puede establecerse entre el modo de escribir y lo que proponemos denominar como su “situación libidinal”, la experiencia del sentimiento de la vida, particularmente, en relación con los otros.
- el **desenlace** final, y una hipótesis sobre las coordenadas que lo precedieron.

En suma, la localización de algunos hitos en su vida

y obra nos introducirá en la trama que ha soportado a estos enlaces y su ruptura en el fatal desenlace. La orientación metodológica se sustenta en lo que Lacan formuló en 1965 al decir que el artista y el psicoanalista trabajan con el material de la condición humana, pero en esta tarea el artista precede al psicoanalista. Finalmente, cabe mencionar que nuestro estudio no se pretende exhaustivo sino que se propone presentar un esbozo de formalización de la experiencia subjetiva del lazo social en las psicosis *desde* una perspectiva no deficitaria, aún en construcción.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Continuidades y discontinuidades fundamentales

Alejandra Flora Pizarnik nace en 1936, hija de padres rusos y judíos que vienen a la Argentina escapando de la guerra. Su padre es joyero a domicilio y su madre, ama de casa. Durante la infancia comienza a escribir, y no se hallan aún particulares sobresaltos, a excepción de una tartamudez.

El empuje de la pubertad, en cambio, no sería sin consecuencias. Ubicamos allí una suerte de primera ruptura y los inicios del arreglo, en tanto comenzarían a perfilarse los rasgos del personaje literario que forjó en la adultez: comienzan sus escritos, inentendibles para su grupo de amigas, pero que sin embargo fascinan. Por esta época aparecen los estados de tristeza y la certeza de ser una chica fea, pero también el personaje de la chica rara, excéntrica del grupo de sus compañeras y amigas de la secundaria, lugar desde el que podía establecer algún lazo con otros. En efecto, por un lado estaban su madre, su hermana dos años mayor y muchas de sus compañeras, que se ajustaban a los ideales femeninos de la época. Por otro lado Alejandra, rechazando estos ideales sea a partir de la muy particular vestimenta y aspecto -como un varón; con la ropa sucia a veces; se la describe en otras pintada como una puerta, de su inteligente y obscuro humor, de sus contestaciones a los adultos, del trato oscilante con los muchachos, entre la inhibición y el desinterés. Asimismo, comienza un tratamiento para la gordura: el consumo de anfetaminas.

Terminando la secundaria, anuncia a sus amigas que quiere ser escritora. Por este tiempo ya había comenzado la escritura de su “Diario”. En 1954, inicia su paso por varias facultades con la intención de convertirse en escritora. Sin embargo, no tardará mucho tiempo en abandonar este tipo de estudios sistematizados, formales y acotados para sus propósitos, y entregarse de lleno a su vocación con un método que de modo muy tenaz y voraz ella misma iría construyendo. Por aquel entonces comenzaba a leer a los “poetas malditos”. Su afición por ellos pondrá a Francia y, en especial a París, en un lugar de ideal. De la mano de su profesor de Literatura Moderna, Juan Jacobo Bajarlía, se le irán abriendo las puertas tanto a nuevos autores extranjeros, como a los autores del mundo de la poesía y del arte de nuestro país. Entonces, comienza a formar parte de diversos grupos donde se reúnen poetas, escritores, artistas, pintores, músicos

y editores. Excursiones por el lazo social (QUINET, 2006) que parecen dejar más marca en los otros que en ella misma. Nos detendremos en dos de esas excursiones: la que da por el discurso universitario de la mano de Bajarlía, y por el del psicoanalista con Ostrov.

## 2.2. Enlaces: Alejandra por otros

La prolífera inclusión de Alejandra en grupos de intelectuales y literarios discrepará con el testimonio de un perturbado sentimiento de la vida, en sus palabras, “no soy de este mundo” (OSTROV, 2012: 65). Pero hubo un tiempo en que a pesar de su experiencia sufrida, algo la sostenía en el mundo. En ese sentido, debía ser una pregunta para nosotros cuáles eran los alfileres. Aparecen en ese sentido algunos lazos, soportes, que se arman, se desarman, pero lazos con otros en definitiva. Si ellos pueden leerse en la grilla de los discursos establecidos planteados por Lacan (LACAN, 1969-70), está por verse. Analizaremos a continuación dos de estos lazos cuyo estatuto es problemático. Los hemos elegido tanto por el material escrito del que disponemos en la actualidad como por su importancia en la vida de Alejandra. Uno de ellos, Juan-Jacobo Bajarlía, especie de Virgilio según Cristina Piña (PIÑA, 1993). Tenemos de él su propio testimonio escrito, “Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo”. El otro, es el primer psicoanalista con quien Alejandra consultó, León Ostrov, y con quien mantendría una correspondencia aún después de finalizado su tratamiento. La fuente es la correspondencia entre ambos, cuidadosamente editada por Andrea Ostrov, su hija, entre los años 1955-1966.

### 2.2.1. El reverso de Juan-Jacobo Bajarlía: el profesor

Juan Jacobo Bajarlía se encuentra con Alejandra Pizarnik en abril de 1954. Se separa de ella, para no volver a verla, en noviembre de 1955. En ese momento tiene 36 años, bastante mayor que ella. Es Profesor en la Escuela de Periodismo, además de ser abogado. Dicta la materia Literatura Moderna, cuyo contenido es en realidad sobre las vanguardias literarias de la época. Alejandra comienza a asistir a ese curso, y luego de un intercambio fuera de clases ambos comienzan a frecuentarse. Conocer a Bajarlía es de gran importancia para Alejandra. Es quien le hace conocer lo que será su línea de filiación poética, así como quien le presentará a las corrientes artísticas del Buenos Aires de ese entonces. Asimismo, es a quien le muestra sus primeros poemas, los cuales precipitarán en *La tierra más Ajena*, primer libro que publica Alejandra. Se trata pues de una relación entre maestro y alumna, a primera vista. Sin embargo, ya desde el primer encuentro entre ambos “el profesor se diluía” (BAJARLÍA, 1998: 13). ¿Por qué se diluye el profesor?

Los encuentros entre Alejandra y Bajarlía trascienden las fronteras de la Facultad de Periodismo. Suelen encontrarse en el estudio de Bajarlía, o en bares, aunque Bajarlía no deja de intentar adoptar una posición de maestro. Advertimos esto ya desde el encuentro inaugural, en el cual Alejandra se propone “estudiar a fondo” un libro tratado en clase ese día. Se trata de un libro de

Tristán Tzara, el cual tiene el carácter de una iluminación para la joven Pizarnik: “Sus lecturas no habían pasado de Rubén Darío, y ahora advertía que el mundo de la poesía tenía otros parámetros que modificaban sustancialmente la concepción poética” (BAJARLÍA, 1998: 11). La dinámica de los encuentros es más o menos la siguiente: se extrae un libro de la estantería del estudio y se procede al comentario. Lo comienza Bajarlía, seguido atentamente por Alejandra. Cabe decir que ella no es una alumna pasiva, sino que muchas veces objeta al profesor, tanto los contenidos como la posición misma de profesor. Algunos autores que se comentan en esos encuentros: Tzara, Breton, Lautremont, Artaud, Porchia, Girondo, Joyce. El propio Bajarlía sintetiza de esta manera esos encuentros: “Entre Alejandra y yo el tema literario era fundamental. Su sensibilidad y su inteligencia me estimulaban a comportarme dogmáticamente como si estuviera en clase. Ella me lo observaba, y entonces cambiaba de tono. Pero ella también comprendía que ese estúpido dogmatismo tenía una finalidad: transmitirle la experiencia de los mejores escritores para no extraviarse en los caminos de la creación” (BAJARLÍA, 1998:33).

El saber literario y más en general artístico no sólo está en las clases universitarias y en las del Estudio, sino también en algunos bares frecuentados por artistas contemporáneos, muchos amigos de Bajarlía. De este modo Alejandra conoce a Pellegrini, Piterbarg, Pichón Rivière, o Batlle Planas. En efecto, de uno de esos encuentros Alejandra dirá que había aprendido mucho más en ellos que leyendo todos los libros de André Bretón y todas las historias del surrealismo (BAJARLÍA, 1998). Asimismo, Bajarlía corrige los poemas de Alejandra. A pesar de la prisa por publicar, Alejandra, acepta las correcciones de su maestro y se propone estudiar los modelos que éste le propone (BAJARLÍA, 1998). Esto último nos parece de interés por la corrección que la propia Alejandra aplicará sobre su obra, su búsqueda de la metáfora exacta (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 418).

#### 2.2.1.1. La reversibilidad

¿Qué es lo que se diluye en la posición de profesor que Bajarlía parece adoptar con total naturalidad con relación a Alejandra? En este punto su testimonio esconde poco: “‘El profesor’ se diluía. Se convertía en un ‘amigo más’. O en algo más profundo, cuyos límites (o ilímites) iba a demarcar el tiempo” (BAJARLÍA, 1998: 13). ¿Qué es eso “más profundo”, que traspasa los límites de la amistad y de la relación docente-alumna? Eso “más profundo” parece ser del orden del erotismo: “me detenía en sus grandes ojos verdes o calibraba su cabello castaño, su tez morena y sus labios gruesos y sensuales. Entre sus ojos y sus labios el Bosco hubiera imaginado una naturaleza más apocalíptica o un infierno poblado de otros monstruos” (BAJARLÍA, 1998: 12). También aparece la dimensión del amor: “Recordé entonces que H. G. Welles se había enamorado de su alumna (...) me tranquilicé a mí mismo recurriendo a la experiencia que dan las letras cuando éstas lo deslumbran a uno”

(BAJARLÍA, 1998: 12). Le cuesta precisar a Bajarlía qué es lo que lo conmueve, aunque parecen no quedar dudas de que algo cambió desde ese encuentro: “Es posible que nos uniera el deseo de la poesía y el prestigio de mi materia en la Escuela de Periodismo. O bien uno de esos enigmas que crea el azar para darle realidad al absurdo. Lo cierto es que esa noche profesor y alumna perdieron su condición de tales y se transfiguraron” (BAJARLÍA, 1998: 12).

Entonces, el profesor se diluye simplemente porque se enamora de su alumna. Sin embargo, por un lado es llamativo que estas dos dimensiones coexistan perfectamente una junto a la otra a lo largo de todo el testimonio de Bajarlía. Es decir, que entre ambos siga siendo fundamental el “tema literario”. El enigmático lazo que los une lleva a Bajarlía a escribir “La esfinge”, nombre de su primera pieza teatral, basada en su relación con Alejandra, cuyo personaje central es llamado “Bh'm-a”, alusión a uno de los sobrenombres de Alejandra: “Buma” (BAJARLÍA, 1998). La esfinge es en la obra quien “formula los enigmas con voz leonada” (BAJARLÍA, 1998: 130). Más allá de la obra, Bajarlía suele decirle a Alejandra que es “la esfinge”, porque nunca está seguro de cómo va a reaccionar. Alejandra es “obsesiva e inestable”, inclusive “circular”, en la medida en que estar exaltada o depresiva es para ella cuestión de segundos. A estos rasgos Bajarlía los agrupa como “reversibilidad”, inclusive los llama “ataques de reversibilidad”. Con el tiempo, el profesor comienza a situar algunas ocasiones de esos “ataques”. Una de ellas es cuando los temas poéticos articulan poesía y vida trágica del poeta. Allí, Alejandra suele cambiar súbitamente de ánimo y ponerse “obsesiva” con el tema, es decir no cesa de hacer preguntas y pedir explicaciones a Bajarlía, las cuales si no son respondidas serán retomadas semanas más tarde, o bien dejarán un sentimiento de insatisfacción visible que no engaña a ninguno de los partenaires. “Cavilar sobre el suicidio, recuerda Bajarlía, producía en Alejandra una especie de shock. Un impulso que podía llevarla a ese proceso de reversibilidad que yo temía. Era un salto simultáneo entre el fervor y la depresión. Esto lo tenía presente. No podía descuidarme” (BAJARLÍA, 1998: 94). La reversibilidad de Alejandra atraviesa con asiduidad la relación entre ambos. Casi ninguno de los capítulos del libro de Bajarlía, ordenados por temas literarios y su enlace a la vida de cada uno, prescinde de alguna de las formas de la reversibilidad de Alejandra. Bajarlía intenta disolver este cambio abrupto en Alejandra. A veces lo logra, a través del humor. Por ejemplo dirigido a burlarse de algún maestro de la literatura. O a diluir al propio Bajarlía como representante del saber de la academia: “¿Estás dando otra clase en la Escuela de Periodismo?”, lo interpela Alejandra irónicamente (BAJARLÍA, 1998: 132). Otras veces lo consigue con un simple cambio de tema, aunque Alejandra vuelva al tema inicial más tarde. A veces, Alejandra le pide sin dilación que la lleve a su casa, y ahí Bajarlía ya no puede más que pedir un taxi y dejarla en lo de sus padres. Pero a pesar de los intentos de Bajarlía por “no descuidarse”, muchas veces, a pesar

de suyo, insiste en los temas que despiertan la reversibilidad, como por ejemplo cuando pasa de comentar el suicidio de Leopoldo Lugones a comentar el de Alfonsina Storni (BAJARLÍA, 1998).

Si bien Bajarlía sitúa qué es lo que a Alejandra la saca del tema literario, en una oportunidad la “reversibilidad” es verdaderamente sorpresiva, para ambos. Ocurre una noche en que Alejandra se queda a dormir en el estudio y, siendo la madrugada ya, se despierta gritando “¡me muero, me muero!”, a la par que padece de ahogos y taquicardia. Ya más tranquila, Alejandra relata que, si bien suele tener pesadillas, nunca de esta manera. Entonces Bajarlía le sugiere una consulta con un psicoanalista, y le propone a Enrique Pichon-Rivière<sup>1</sup>. Pero habrá aún otro ataque sorpresivo de reversibilidad, que esta vez sellará el “desenlace” entre ambos. Alejandra discute violentamente con su madre; ambas se dicen de todo, y la conclusión de Alejandra será: “mala hija, mujer de la calle, la culpa es mía” (BAJARLÍA, 1998). La solución que encuentra ella es armar una valija con algo de ropa y libros y citar a Bajarlía para proponerle casamiento: “Quiero casarme mañana mismo, no aguanto más” (BAJARLÍA, 1998: 138). Bajarlía se queda atónito. Casarse no puede motivarse en una discusión con la madre. Escucha el sorprendente argumento de que Alejandra es “dueña de decidir”, y que nadie lo hará por ella. Bajarlía pide unos días para pensarlo, Alejandra le retruca que es “ahora o nunca”. Esta conversación continúa como en ping-pong, de bar en bar, durante toda una noche, hasta que Bajarlía deja finalmente a Alejandra en su casa.

### 2.2.1.2. La poesía como tratamiento de la reversibilidad

La poesía es la solución privilegiada para salir de esa reversibilidad: “Meterse en la poesía la arrancaba del entorno y le eliminaba su reversibilidad” (BAJARLÍA, 1998: 73). La poesía no sólo elimina la reversibilidad, sino que entra en contraposición con el entorno: familiar, social. Por ejemplo con relación a la madre, a la que Alejandra suele referirse como la “vieja rezongona” con la que discute y amenaza en ocasiones fugarse. Por lo tanto, la poesía tiene un carácter único y vital para Alejandra: “Excepción hecha de la poesía, con la que empezaba a batallar, el mundo, la madre incluida, le era indiferente (...) una mujer con otro mundo. Con un mundo alucinado al que siempre obedecía” (BAJARLÍA, 1998: 36). En este sentido, hay una armonía con la concepción poética que inculca Bajarlía en Alejandra. En efecto, por un lado, la escritura se identifica al ser y, por otro, el ser del poeta implica un despojamiento de sí mismo (BAJARLÍA, 1998).

En esta dirección, es interesante lo que sucede con el nombre de Alejandra a la hora de publicar. Según Bajarlía, es él quien le propone que recorte su nombre para tal fin, es decir que saque su primer nombre, “Flora”, debido a la amenaza del criptoantisemitismo en la época, pero también por su brevedad y mayor armonía. Inclusive le propone un seudónimo: “María Pisserno”. A pesar de habérselo pedido Bajarlía, Alejandra no acepta

modificar el nombre en su primer libro, *La tierra más ajena*. Sí para el segundo, *La última inocencia*, cuando se empezará a llamar tal como la conocemos, Alejandra Pizarnik, sin su primer nombre, Flora. Según Bajarlía, mantener el nombre completo en *La tierra más ajena* es para Alejandra una manera de no perder su identidad (BAJARLÍA, 1998). Pareciera entonces que la identidad no reside en el nombre, sino en la escritura misma: “La identidad estaba en la creación. En la integración del ser con la escritura, y no en el mero nombre que consignaba la autoría. Esto ya lo habíamos discutido muchas veces, y siempre estuvimos de acuerdo (...) Nos demoramos en esas disquisiciones hasta llegar a la conclusión de que *el nombre era la escritura en sí misma*” (BAJARLÍA, 1998: 84) (cursivas del original).

Cabe preguntarse en este punto si una cercanía tal del ser con la poesía hace compatibles otros mundos. Alejandra concurre a la Facultad, pero el modo de participar constantemente en clase, anticipándose siempre a sus compañeros, genera acusaciones de favoritismo dirigidas a Bajarlía. Lo que vale algunas charlas con el rector de la Facultad, por lo descuidado que está siendo según los fuertes rumores. A esto se suma que Alejandra concurre a su estudio. Aunque esto a él no le preocupa: “El mundo”, recuerda Bajarlía, “existía a partir de nosotros. Lo demás nos tenía sin cuidado” (BAJARLÍA, 1998: 45).

El lazo entre Alejandra y Juan-Jacobo Bajarlía es posible a condición de que se haga lugar al carácter excepcional que tiene en el mundo de Alejandra la poesía. De esto deducimos que cuando no es posible por alguna razón dar lugar a esta excepción en el vínculo, aparece la “reversibilidad” en sus variadas formas. Otros mundos no son posibles para Alejandra: la familia, la universidad, el matrimonio. Cuando Bajarlía se adentra en el mundo de Alejandra la consecuencia es el “enigma”, a la par que pareciera entrever que no hay otra cosa aparte de ellos dos. Por supuesto, Bajarlía era un hombre de la poesía argentina, y si decide entrar en el mundo de Alejandra no hay que dejar de tener en cuenta que el “tema literario” y la “sensibilidad” de la joven funcionan como causa para esto. Encontramos que la excursión por el discurso universitario halla una parada: el amor de transferencia, que a Bajarlía se le viene encima con el pedido de matrimonio. Resta la pregunta por aquello que motiva la reversibilidad de Alejandra. Para ello exploraremos su relación con León Ostrov.

### 2.2.2. León Ostrov: el psicoanalista poetizado

El encuentro entre Alejandra y León Ostrov es, como entre todo psicoanalista y su paciente, algo que no anda bien y que motiva la consulta. Según Bajarlía, como vimos anteriormente, consiste en un inédito ataque de reversibilidad bajo la forma de una pesadilla. Según lo relata la propia Alejandra en una de las cartas dirigidas a Ostrov, se trataría del miedo para hablar en público (OSTROV, 2012a). El tratamiento dura cerca de un año. Luego de terminado éste, ambos mantienen el contacto, con eventuales encuentros o correspondencia cuando

Alejandra está en Buenos Aires, o únicamente a través de la correspondencia, cuando Alejandra está en París. La gran mayoría de las cartas de que disponemos entre Alejandra y Ostrov son de este período (entre 1960 y 1964); de ellas nos ocuparemos. La peculiaridad de estas cartas reside quizás en que, si bien el tratamiento para esta época ha terminado, Alejandra no deja de contar sus preocupaciones a quien fuera otrora su psicoanalista. Correlativamente, Ostrov parece nunca haber dejado de responder. ¿Por qué esta continuidad del tratamiento bajo la forma “epistolar”? Dicho de otro modo: ¿Qué es lo que Alejandra encuentra al escribirle a León Ostrov, más allá del tratamiento cara a cara? La pregunta se vuelve más interesante aún si tomamos nota de la posición de Ostrov en lo que respecta a su paciente. En un escrito publicado en el Diario *La Nación*, en ocasión de un aniversario de la muerte de Alejandra, recuerda, con cierto aire de fascinación y a la vez de pudor, que nunca estará seguro de si su tarea como psicoanalista fue llevada a cabo con Alejandra. Pero de lo que sí tiene certeza, es que Alejandra “lo poetizaba” a él (OSTROV, 1983). ¿En qué consistiría un “psicoanalista poetizado”?

#### 2.2.2.1. No ser de este mundo

Alejandra suele decirle a Ostrov que necesita contarle las cosas de su vida que le van sucediendo. En efecto, Alejandra suele disculparse por el uso en exceso de pronombre personal y por no avergonzarse en contarle sus miserias en las cartas (OSTROV, 2012a). Esto hace que se pregunte si es un ser que quiere que lo ayuden o en realidad se trata de esos seres para los que la ayuda no es posible (BAJARLÍA, 1998). Y no obstante, le expresa a Ostrov lo que podría ser una causa para la correspondencia entre ambos: “entonces le escribo a Ud., como si le pidiera que me ayude contra lo que en mí quiere ir hacia la caída, eso de mí enamorado de la miseria” (OSTROV, 2012a: 52). En otra oportunidad, es la conciencia de su “enfermedad” lo que motiva la escritura. Veamos entonces en qué puede consistir esta “miseria” o esta “enfermedad”, en la medida en que parecen ponerla a escribir para dirigirse a otro.

Alejandra le escribe a Ostrov sobre los avatares de la vida parisina. Le escribe asimismo sobre su familia, y muy especialmente sobre su madre, lo que parece haber sido un asunto del tratamiento por otro lado. Tomemos las preocupaciones sobre la madre en primer lugar. En ocasiones, Alejandra se refiere a su madre como quien afectuosamente le pide que vuelva a Buenos Aires. Ostrov le responde, dándole estatuto de asociación libre a los enunciados del texto, bajo la hipótesis de la “nostalgia materna”: “Lo que dice de su cuartito de Buenos Aires, de sus frazadas, y el pasaje inmediato a Susana después de contarme sobre las cartas llenas de afecto de su madre, creo que son una muestra suficiente. Ahí está en gran parte el problema, oscuro, negado, ambivalente, pero intenso y presente como una herida actual, a pesar de los días y de los años. Tendrá que encararlo, inevitablemente” (OSTROV, 2012a: 39).

Alejandra consiente en ocasiones a esta hipótesis de

la “ambivalencia materna”: “Y hablando de mi vocación de objeto sigo dándome en holocausto a la sombra de la Madre” (OSTROV, 2012a: 74). Se queja de las cartas que le envía su madre pidiéndole que regrese, lo que llama una “proposición deshonesta” (OSTROV, 2012a: 89). La hermana también le pide que regrese, para no hacer sufrir a su madre (OSTROV, 2012a). Aunque en otras ocasiones, la hipótesis materna es rechazada, en el marco de un rechazo general al otro: “Estoy pues, convulsa, contraída, temerosa, con toda la extensión de mi sentimiento de abandonada frente a mí (...) Sólo quisiera comprender, ver claro o no claro pero ver algo de esto que no me deja. La expresión “nostalgia materna” no me ayuda. Tampoco yo me ayudo. Vieja cuestión: ¿puede alguien ayudarme?” (OSTROV, 2012a: 85). O descartada con un tono de ironía como lo que se puede encontrar al abrir cualquier “manual de psicoanálisis” (OSTROV, 2012a).

Otra preocupación de Alejandra, más insistente que la referida a la madre, es la de cierta extranjería o exilio con respecto a los lazos con los otros. Digamos nosotros, los lazos llamados “típicos”, “establecidos”, como pueden ser la universidad, el trabajo, la familia, etc. Así por ejemplo, rodeada de gente allegada durante unas vacaciones en Italia, dirá que en verdad está sola, dado que nadie le es imprescindible, y que si hay contacto con los otros es en términos de una comedia social, necesaria para no perder todo vínculo con los otros (OSTROV, 2012a). En el ámbito de los estudios, opone la “acumulación de datos” universitaria, con la “verdadera poesía”. En efecto, una cosa es leer en “sentido social”, como haría cualquier estudiante, y otra muy distinta es “leer para uno mismo”. Ostrov interviene de un modo en que consiente el rechazo de Alejandra por los estudios formales: “Déjese de exámenes y convencionalismos: Ud. trabaja y se beneficia cuando lee a Góngora para Ud., y casi le diría que pierde el tiempo cuando lo lee para preparar un examen” (OSTROV, 2012a: 49).

Otro de los lazos al Otro que Alejandra rechaza es el del mundo del trabajo, condensado en la expresión “ganarse la vida” (OSTROV, 2012a; OSTROV, 2012b). Alejandra no siente auténticamente la necesidad de ganarse la vida con el trabajo. Ganarse la vida con el trabajo es todo un problema, máxime cuando se está advertido de la finitud (OSTROV, 2012a). Sin embargo, ha tenido trabajos, tanto temporarios como relativamente estables. Como oficinista ha encontrado cierta estabilidad que le permitió en ocasiones apremiantes continuar su vida en París. Aunque Alejandra se reconoce allí como entrando en el “mar de los rostros muertos” (OSTROV, 2012a). Los trabajos temporarios o los trabajos que comienzan pero no continúan están relacionados en general con la escritura: entrevistas como periodista, crítica literaria, guiones de televisión. Llama la atención que en los trabajos en los que hay que escribir Alejandra permanezca menos tiempo, dado que sería más cercano a una poeta una entrevista a una personalidad de la cultura por ejemplo que el trabajo de oficina. Sin embargo, ella misma nos aclara esto: “el hecho de que casi todo

lo que hago en la oficina es maquinal y rutinario es justamente lo que me hace falta. Primero porque soy automática por naturaleza, y segundo que por más que demuestre lo contrario no sirvo para las tareas de creación en una oficina (simplemente porque no soy de este mundo). Es más: muchas veces quise ser periodista, pero sé bien que lo quise por juego de niña. En el fondo me horroriza escribir sobre no importa qué para ganar dinero” (OSTROV, 2012a: 65).

Cuando la escritura podría hacerle ganar dinero para mantenerse, Alejandra no se siente a la altura de la tarea. En ocasión de la realización de un *scénario* para televisión sobre el poeta César Vallejo, Alejandra pasa largas jornadas tratando de construir la vida de este personaje, buscando entrevistar a cuanta persona lo haya conocido para elaborar el guion. En esa búsqueda duerme poco, se la pasa corriendo y se fatiga corporalmente. Los otros le preguntaban si se encuentra enferma. No consigue lo que busca. Expresa: “Me pasé dos semanas en estado de ansiedad dichosa” (OSTROV, 2012a: 52). Para finalmente plantearse la opción de trabajar como “mujer adulta” o “irse al Sena y dar el sonido de un cuerpo menos” (OSTROV, 2012a: 52). Ante otra oferta laboral, la de escribir un guión para un cortometraje, ya no se engaña, y habla de su relación con el lenguaje como una imposibilidad: “hacer los diálogos me es imposible. Yo no sé hablar como todos. Mis palabras suenan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie. ¿Qué artículos de consumo fabricar con mi lenguaje de melancólica a perpetuidad?” (OSTROV, 2012a: 53).

### 2.2.2.3. Psicoanalista, poetizado

Las respuestas que da Ostrov al testimonio escrito de Alejandra son variadas. Algunas de ellas van en el sentido de las tesis psicoanalíticas del campo teórico al que pertenece, es decir al psicoanálisis kleiniano de la Asociación Psicoanalítica de la Argentina (OSTROV, 1980). Así, la ya mencionada “nostalgia materna”, a la cual Alejandra misma consiente pero también ironiza. Con respecto al trabajo, sobre si hay que trabajar o no para mantenerse en París, Ostrov interviene situando al trabajo como condición que no sería incompatible con la escritura poética; le pide a Alejandra que no los piense como excluyentes. E inclusive, cuando Alejandra le relata la posibilidad de trabajar en la biografía de Vallejo, el propio Ostrov se ofrece a buscarle material. El supuesto es que París es ante todo terapéutica, y entonces todo lo que sea necesario para permanecer allí es bienvenido, sobre todo si uno es poeta (OSTROV, 2012a). Esto contrasta con la insistencia de Alejandra, en excluir el “ganarse la vida” de su mundo, en el “no ser de este mundo”. ¿Se tratará de un anhelo de Ostrov? ¿El anhelo de que Alejandra pueda vivir en París y hacer poesía? En todo caso, no se trata aquí del deseo del psicoanalista, sino más bien de la posición de un padre que quiere su bien.

Sin embargo, hay otra posición que enseña, nos parece, por parte de Ostrov. La llamaremos la del “poetizado”, como él mismo la nombra, en la medida en que es la posición en que parece aceptar el rechazo de

Alejandra con respecto al mundo y su lugar de “misericordia” y, correlativamente su solución, con la escritura poética: “Tengo que hacer poemas bellos y tengo que poblar de voces mi silencio” (OSTROV, 2012a: 71). Este costado de las respuestas de Ostrov está basado en una confianza absoluta en la escritura poética de Alejandra: “Siempre confié en Alejandra. Más allá de sus desfallecimientos, de sus abandonos, de sus renunciaciones, de sus angustias, de sus muertes -de su muerte- sabía yo que estaba salvada, irremediablemente, porque la poesía estaba en ella como una fuerza inmovible” (OSTROV, 1982: 30). Y desde esta “confianza” le contesta en una carta en que aquella se quejaba de su improductividad: “¿Qué importa ‘si mañana no escriba o arrastre un libro durante meses?’ Todo eso no es, en Ud., pérdida de tiempo, es ‘trabajo’, elaboración, creación, aunque aparentemente no lo parezca. Ud. es de esos seres que trabajan porque la intimidad no descansa” (OSTROV, 2012a: 49).

Confianza en la poesía de Alejandra más allá de sus desfallecimientos es una posición distinta, nos parece, que la vinculada a interpretar en función de la hipótesis del problema con la madre o no tomar a la escritura como un asunto incompatible con el dinero. Nos parece que este cambio de posición en el partenaire, que posibilita el establecimiento de un enlace menos mortificante para Alejandra, se advierte también en una escena relatada en las Cartas a propósito de uno de los “trabajos”, en este caso como entrevistadora de la mismísima Simone de Beauvoir. Antes de la entrevista propiamente dicha Alejandra siente malestares corporales anudados a un miedo inesperado, inédito, acompañados de inhibiciones. La voz sale “estrangulada”, con el corazón que no deja de latir, al momento de hacerle las primeras preguntas a Simone. A tal punto que ésta le pregunta cómo va a hacer para seguir haciendo reportajes con tal timidez. Sin embargo, todo ese malestar previo a, y en el inicio de, la entrevista, cede. Alejandra localiza qué es lo que configura el encuentro con Simone de otra manera: “Cuando finalizamos (la entrevista) me preguntó sobre mí y mis cosas: y le dije de mis poemas actuales, etc., exagerando un poco, por supuesto, cuando dije, por ejemplo que ‘lo único que me interesaba en este mundo era hacer poemas’, lo que la sorprendió, sin duda, y me pidió mis libros. Creo que contenía o reprimía su interés por mí, no sé por qué, pero seguramente a causa de su tiempo escaso, y cuando nos despedimos, me insinuó que vuelve (...) en octubre, por lo que estará ‘a mi disposición’” (OSTROV, 2012a: 45).

Nuestra hipótesis entonces puede formularse así: el lazo con algunos otros es posible para Alejandra Pizarnik en la medida en que estos partenaires se interesen de manera genuina por su escritura poética. Así, el analista poetizado y el profesor diluido no son más que nombres de otros deseantes. En la escena con Simone de Beauvoir es claro el viraje: de la inhibición ante la celebridad, la cuestión se invierte y pasamos al interés que muestra Beauvoir en la poesía de Alejandra.

Queda un punto más a considerar: la confianza de Ostrov en Pizarnik y la cuestión del nombre. Es como si

le dijera: “más allá de todo, está la poesía”. Y esto mismo llega hasta el nombre propio: “Escríbame Alejandra, sin romper las cartas; déjese llevar por lo que espontáneamente le surja. No importa que al rato o al día siguiente no se reconozca en lo que escribe. *Pese a Ud., Ud. es Alejandra*” (OSTROV, 2012a: 39). Diferencia entre el yo y el nombre propio, el nombre propio como escritora. Esto converge con las discusiones de Alejandra con Bajarla en torno a que el nombre decanta de la escritura. Alejandra misma subraya la importancia del nombre en relación con el lenguaje, en ocasión del nombre propio del hijo que Ostrov espera: “Supongo que (...) se la pasará pensando en el nombre que han de darle. Al menos es lo que yo haría porque para quien ama (o le duele) el lenguaje, un nombre es muy importante” (OSTROV, 2012a: 87).

### 2.3. Alejandra por Alejandra: su escritura

A los fines de indagar algunos vínculos entablados por Alejandra, una de las fuentes que consideramos es su propia escritura. Analizaremos entonces sus escritos más representativos, considerando sus diversas modalidades: tanto lo que escribió con fines de publicación, incluyendo en este grupo sus poesías y sus textos en prosa, como lo que escribió sin esos fines, es decir sus diarios y parte de su correspondencia. Tomaremos como punto de partida las siguientes preguntas: ¿Qué estilos tienen sus escritos, teniendo en cuenta sus diferentes géneros y momentos de su obra? ¿Qué discontinuidades o puntos de viraje pueden ubicarse en su escritura? ¿Qué relaciones pueden establecerse entre tales discontinuidades y ciertos momentos o acontecimientos significativos de su biografía?

No nos interesaremos tanto por los temas o contenidos de los escritos de Alejandra, sino más bien por su posición enunciativa en el acto de escritura. Es decir, no atenderemos tanto a los enunciados, sino más bien a la particularidad de la posición subjetiva (DE BATTISTA, 2016:197) que puede inferirse a partir de su escritura a nivel de su enunciación.

Comenzando por un análisis de su escritura en general, podemos decir que ella pone en evidencia la relación problemática con el lenguaje que afecta a todo ser hablante, pero que Alejandra parece advertir con mayor claridad. Podemos ejemplificarlo a partir de una de sus cartas a Antonio Beneyto, escrita a fines de 1969: “¿Y cómo es posible desdeñar el conflicto no poco suicida que cada uno de nosotros mantiene con el lenguaje?” (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 301).

Al mismo tiempo, al vivenciar esa relación problemática y el sufrimiento que ésta implica, Pizarnik trata de repararla mediante la escritura misma. De esta manera, a diferencia del estilo surrealista de “escritura automática” y lejos de una disgregación, de una invasión o desborde de palabras, al escribir como poeta Alejandra realiza un trabajo detallista y concienzudo de elección de cada palabra, seguido de su posterior revisión y corrección. Ella misma lo expresa claramente en una de sus cartas a Rafael Squirru: “Me gusta el lenguaje exacto,

le *mot juste*, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer. (...) El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora sí, pero exacta: que no sea posible cambiar un 'esto' es igual a 'eso'..." (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 418).

Tomando distancia de una concepción deficitaria de la psicosis, nos interesa destacar la precisión buscada y muchas veces encontrada por Alejandra en su escritura, cuyo dominio contrasta con la invasión del lenguaje propia de la alucinación. Ahora bien, cabe preguntarse si esa búsqueda incansable de "la palabra justa" no constituye un intento de reparar "la ausencia radical de una palabra que, sin embargo, invade con toda crudeza y brutalidad" (LEIBSON, 2015: 11).

En apoyo de tal hipótesis, diversos biógrafos y analistas literarios de la obra de Alejandra coinciden en señalar esas dos caras de su escritura, signada por el profundo anhelo de acertar con el lenguaje puro y la irremediable imposibilidad de lograrlo, que sin embargo insiste en reparar a través del mismo acto de escribir<sup>2</sup>. Alejandra lo advierte claramente y lo expresa con franqueza: "¿Y la literatura? Rotundo fracaso. (...) Mi búsqueda de un lenguaje 'puro' es una prueba de mi impotencia (...). Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con esta seguridad de que lo principal de cada uno es indecible" (PIZARNIK, citada por DEPETRIS, 2008: 62-63).

En este punto, el esfuerzo poético de Alejandra se acerca a las reflexiones de "los malditos" en torno al problema de la incomunicabilidad. En esa línea de filiación puede inscribirse entonces el propósito de su escritura, que signará su destino fatal. Ella misma lo asume en una entrevista: "Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos" (PIZARNIK, 1972: 312).

Más allá de ese rasgo general, con el propósito de rastrear diferencias de estilo analizamos comparativamente sus escritos "privados" (diarios y cartas) y sus escritos con fines de publicación (prosa y poesía). Al analizar de esta manera diferentes textos de la misma época de Pizarnik, cotejando los que fueron escritos con fines de publicación con sus diarios y cartas, no encontramos diferencias significativas en el tono o estilo, más allá de las diferencias formales esperables. En cambio, sí encontramos diferencias notables de estilo al analizar comparativamente textos escritos en diferentes momentos de su vida, lo cual abona la hipótesis de una peculiar vinculación entre la experiencia del sentimiento de la vida y la obra de Pizarnik.

Si consideramos tales diferencias en el estilo de su escritura propia de distintos momentos de su vida, es posible inferir una relación entre su escritura y lo que denominamos desde una perspectiva freudiana su "situación libidinal". Partiendo de considerar que la

modalidad psicótica de defensa ["Verwerfung"] trae aparejado un desasimiento de la libido con respecto a los objetos que conforman el mundo de un sujeto, y que ese desasimiento es siempre parcial (FREUD, 1911), proponemos leer las transformaciones en el tono o estilo de la escritura de Alejandra como indicadores de un cierto viraje a nivel de sus enlaces libidinales.

Desde esta perspectiva, nos interesa señalar la mutación que encontramos en sus escritos posteriores a su estancia en París. El cierre de esa etapa de consagración, que alcanza su máximo esplendor en ese viaje, puede ubicarse en su poema "Los trabajos y las noches", publicado en el año 1965 a su regreso a Buenos Aires. Tal poema da cuenta de "una inscripción decisiva de su trascendentalización de la experiencia poética. Porque aquí se enuncia de manera explícita la elección de la poesía (...) como único sustento del ser. Estamos ante la formulación de un verdadero 'programa': trasladar la propia sustancia ontológica de lo vital al acto mismo de poetizar". (PIÑA, 1991: 142).

Pasado ese momento de consagración, el principal viraje en su estilo de escritura se produce a partir de 1968: si hasta esa fecha encontramos un extremo cuidado compositivo, caracterizado por su brevedad, concisión y por la búsqueda de exactitud, que dan cuenta de cierta confianza de Alejandra en su "saber hacer" poético, a partir de ese año su estilo consistirá en despojarse de la autoridad en la composición, dando lugar a la posibilidad de perder el control poético. Es entonces cuando aparece en su escritura cierta alteración del signo lingüístico, junto con la práctica de la "crueldad" poética, entendida como una acción extrema que apunta a trascender y destruir los modos habituales de hacer poesía (DEPETRIS, 2008).

En ese año Pizarnik publica su libro de poesías titulado "Extracción de la piedra de la locura" (1968). En una carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada en Buenos Aires el primero de diciembre del mismo año, Pizarnik escribe en referencia a este poemario: "[...] creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias" (BORDELOIS & PIÑA, 2014, 106). Reitera esa idea en otra carta dirigida a Bordelois dos meses más tarde: "¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? [...] Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame" (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 111).

Sin embargo, así como el desasimiento libidinal nunca es completo, el viraje que Pizarnik anuncia no es absoluto: algunos textos escritos entre 1968 y 1972, como "El infierno musical" (1971), continúan e intensifican la línea expresiva de "Extracción de la piedra de la locura". Estos escritos conviven con otros que sí señalan el viraje en el trabajo poético de Pizarnik, que son básicamente dos: "Los poseídos entre lilas" (1969), cuya versión depurada aparece como cuarta parte de *El infierno musical* (1971), y de manera más evidente *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971).

Este último texto está compuesto por veintitrés



escenas, en las cuales una serie de personajes, que cambian continuamente de identidad, tratan de establecer una conversación. Pizarnik rompe entonces con los principios del diálogo como forma discursiva: no hay acuerdo en la sucesión temporal ni semántica, no hay intercambio de mensajes y ni siquiera hay mensajes. Los personajes hablan, y lo hacen excesivamente, pero sin establecer un diálogo ni una comunicación. Algunos fragmentos extraídos de ese texto lo ilustran con claridad: “Cofre lleno de mierda de Madras y de amedrentado drenaje de paje que traje del viaje en cuyo oleaje el miraje de verdaje” (PIZARNIK, 1994, 311).

“¡Estúpida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés para frenética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafango? Derechito a la mierda con tu quesiquenó que sólo. dicetralalá” (PIZARNIK, 1994: 328).

De esta manera, a lo largo de ese texto, Pizarnik expresa su desinterés por obtener la aprobación del lector de sus escritos, o por establecer con él una relación de comunicación: “Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor” (PIZARNIK 1994, 293). “Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto” (PIZARNIK, 1994: 329).

En otros pasajes el lector es calificado de “hipócrita” (298, 347), “boludo” (298), “goruta” (305), “pajericultor” (362). Lejos de experimentarlo de manera pasiva, Pizarnik toma posición ante este nuevo estilo de escritura, se lo atribuye, y lo describe en el mismo estilo, de manera escatológica: “Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina -con o sin agua, poco importa esto que *escribo para la mierda*” (PIZARNIK 1994, 360). (El subrayado es nuestro).

Vemos entonces que, en contraste con los poemas cuidados de “La tierra más ajena” (1955), “La última inocencia” (1956), “Las aventuras perdidas” (1958), “Árbol de Diana” (1962), “Los trabajos y las noches” (1965) y “Extracción de la piedra de la locura” (1968), los textos reunidos en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971) se definen por un tono exuberante y descontrolado. Este contraste tan marcado con el trabajo extremadamente cuidado de los libros anteriores, ha llevado a algunos críticos de su obra a desplazar estos textos por carecer de calidad literaria, lo cual daría cuenta de cierta pérdida de su capacidad poética.

Con respecto a esa lectura, resulta interesante la posición de Depetris, quien difiere en la interpretación del cambio en el estilo de la escritura de Pizarnik. Esta autora considera que el abandono de un determinado modelo poético no necesariamente es índice de su fracaso, y que la desmesura y el descontrol léxico característicos de esta nueva etapa no indican su incapacidad poética, sino una nueva consideración de su trabajo de

escritura. Depetris se propone entonces demostrar que “el cambio poético que sufre la escritura de Pizarnik a partir de 1968 responde de otra manera al mismo problema poético que ha ocupado a la poeta desde su primer libro publicado en 1955 hasta esta fecha: procurar resolver la aporía de trascender una realidad evidente hacia su manifestación esencial desde una palabra poética también esencial” (DEPETRIS, 2008: 64).

Lejos de carecer de toda lógica, este nuevo estilo de escritura responde a un orden, inverso al del lenguaje exacto y correcto de sus escritos anteriores, pero orden al fin. Como vimos en uno de los fragmentos citados, “Escribir para la mierda” aparece entonces como el axioma que rige este nuevo orden de escritura, que disloca la convención del signo y subraya el carácter imprevisible de la arbitrariedad que une un significante y significado (DEPETRIS, 2008).

Desde esta perspectiva, si bien este viraje en su estilo de escritura da cuenta de un progresivo desasimiento libidinal, el lector no está del todo ausente: por un lado, es el despreciado, y por otro lado puede volverla a incluir en algún discurso, a condición de que ese otro efectivamente siga interesado.

## 2.4. El desenlace

Hemos localizado un cambio de vital importancia en el modo de escribir de Alejandra, y consideramos que esta modificación se debe a un cambio en su economía libidinal. Desarrollaremos esta hipótesis a continuación.

En consonancia con las dos vertientes que tenía para Alejandra el acto de escritura, vivenciado por ella como una solución y al mismo tiempo como un fracaso, el consagrarse como poeta, que podría haber funcionado como salvación, opera paradójicamente como aquello que confirma un destino fatal. Tal consagración parece materializarse para Alejandra en julio de 1968, cuando obtiene la Beca Guggenheim para viajar a Nueva York. No ignoramos otras coordenadas concomitantes que trazan a nuestro parecer el sucesivo e imparable camino del fin: la muerte del padre, en 1966; el irse a vivir sola por primera vez, en 1968, que la desorganizó notablemente en su vida diaria; la ruptura de su primera pareja estable; la pérdida de su última pareja, que viaja por una beca meses antes de su muerte. Desenlaces que anticipan el final.

Si bien Alejandra esperaba ansiosamente ese subsidio<sup>3</sup>, que además de otorgarle un apoyo económico implicaba un reconocimiento de su trayectoria como poeta, al día siguiente de enterarse de su obtención ella misma advierte hacia dónde la conduce. Anticipa entonces en sus “Diarios”, en una entrada del 26 de julio de 1968, que la incidencia de esta beca en su economía libidinal sería mucho más fuerte que su aporte material: “Ayer me enteré de que me concedieron la beca. Mi euforia por el aspecto económico del asunto, es decir: hablar de millones con mi madre sabiendo las dos que esa cantidad enorme proviene de mi oficio de poeta. En efecto, es como si algo a modo de destino me ayudara a afrontar mi destino de poeta. Cada año de mi vida, cada

sufrimiento, cada jornada de total soledad, todo parece una conjuración o una benévola asamblea cuya finalidad sería la de confirmar mi destino (no elegido sino fatalmente impuesto) de poeta” (PIZARNIK 2013, 804).

Dos días después, en una nueva entrada de su diario, asume el conflicto que le ocasiona esta beca, que la conduciría a “la errancia” (PIZARNIK, 2013, 804). Sostiene entonces que no quiere ir a Nueva York, sino a París, donde le gustaría poder permanecer un año “en una sola y misma morada” (PIZARNIK, 2013, 804). Estados Unidos le produce cierto terror: “terror de que mi desorden se transforme en una horrible disgregación, aumentada por el desconocimiento del idioma (...) terror de malgastar la primera y acaso única pequeña fortuna que habré tenido en mi vida” (PIZARNIK, 2013: 805).

En concordancia con la hipótesis planteada en un anterior apartado, con respecto a la incidencia en su escritura de su “situación libidinal”, Alejandra escribe en su Diario:

“Según F. [su pareja, la fotógrafa, con quien entonces convivía] he dejado de escribir desde que me anunciaron la obtención de la beca. Yo creo que dejé de escribir desde que me mudé a esta casa y comprobé que, aun viviendo sola, no vivo en París. Y esto es suficiente para no escribir. (...) Heme aquí transformada en una distinguida poeta, galardonada y considerada como representativa de la poesía argentina. Nada más lejos de mí que esta imagen absurda”. (PIZARNIK, 2013: 822). Esta imagen absurda rompe con otra: la de la poeta excéntrica; la vía que la afiliaba a los poetas malditos se acaba de cortar.

El dinero de la beca sería paradójicamente “desperdigado” en “cosas necesarias”, tales como muebles (PIZARNIK, 2013: 873). Según Piña (1991), el dinero fue “malgastado” comprando sus tan preciados artículos de librería, compras de las que haría partícipes también a algunos de sus amigos.

Lo cierto es que a pesar de sus presagios, y de la relación forzada que Alejandra establece en esos meses con el idioma, finalmente viaja a Estados Unidos, lo que, tal como estaba previsto, la espanta literalmente. Huye entonces a París, en un intento de reparar el horror desmesurado de esa experiencia norteamericana en la contención parisina que había encontrado en su estancia previa. Sin embargo, tampoco en París encuentra el refugio que buscaba, y decide entonces regresar a Buenos Aires (DEPETRIS, 2008). En efecto, si el París de 1960 a 1964 fue el único periodo de su vida en que conoció la dicha, donde quizás estuviera en “perpetuo estado de poesía” (PIZARNIK, 2013), el de ahora había sufrido una especie de “americanización”, lo cual es causa de horror (BORDELOIS & PIÑA, 2014). Cuando vuelve esta segunda vez de París, los amigos de Alejandra coinciden en afirmar que comienza un paulatino proceso de repliegue por parte de ella en lo que respecta a su “errancia alegre”. El lugar de las reuniones comienza a ser su propia casa. Simultáneamente, comienza un inusitado ritmo de productividad (PIÑA, 1991).

Tiempo después, en 1971, obtiene otra prestigiosa

beca, la “Fullbright”. La rechaza porque no se siente capaz de realizar el viaje (a Estados Unidos nuevamente) que la beca exigía (PIÑA, 1991). Según la propia Alejandra, esta imposibilidad se debió a su internación durante cinco meses luego de su primer intento de suicidio en 1970 (BORDELOIS & PIÑA, 2014). Tras la ingestión de una dosis fatídica de barbitúricos, que la pondrían luego en coma, llamó a su madre, a su doctora y a Olga Orozco, quienes se convocaron en su casa para auxiliarla. Luego de la recuperación sobrevino un período de internaciones y espacios ambulatorios, hasta que recuperó la total externación tras la cual siguió trabajando infatigablemente. Le sucedió otro episodio de similar características hasta el irremediable desenlace, el 25 de septiembre de 1972.

### 3. Discusión

¿Qué posición viene a conmovir la asunción de la Beca Guggenheim? Nuestra hipótesis es que se trata de un atentado a la poeta “maldita”. La poesía de Alejandra se inscribe para ella misma en la línea de filiación de los llamados “poetas malditos” como Rimbaud o Lautremont. Caracterizan a esta poesía toda una serie de rasgos que pueden resumirse de este modo: “absolutización de la práctica poética como vía de acceso al conocimiento total, asimilación de vida y poesía, en tanto esta última se alcanza al costo de emprender una “ascesis invertida” que pone en juego las experiencias límites del yo -suicidio, locura, muerte- y en la cual el recurso a las drogas, el alcohol, a la transgresión de los códigos sexuales, sociales y productivos cumple un papel fundamental” (PIÑA, 1991: 120). Vida y poesía enlazadas indisolublemente, siguiendo la tradición de los poetas malditos. Pero con una peculiaridad, y es que para Alejandra significó llevar adelante el programa surrealista “al pie de la letra”, a diferencia de lo que ocurrió con el grupo surrealista argentino, que lo hizo parcialmente (PIÑA, 1991). “Ascesis invertida” por otro lado que se aprecia con claridad en un fragmento de “El Deseo de la palabra”, poema centro de su poética: “Ojalá pudiera vivir solamente en el éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (PIZARNIK, 2013).

Con esta posición absoluta con respecto a la poesía, resulta difícil pensar en subordinarla a cualquier valor establecido que no sea el propio valor poético. Hemos visto lo que sucedía cada vez que Alejandra trataba de conseguir un trabajo que tuviera que ver con escribir, e incluso lo que ella decía sobre la imposibilidad de conciliarlos. Específicamente en el caso de la poesía, la relación con el ganar dinero es algo que ignora, e inclusive no le gustan los poetas “en el rol de poetas aullando a la vista del oro” (BORDELOIS & PIÑA, 2014). No sólo el dinero, sino también las distinciones: un artista de verdad, le dirá a Antonio Beneyto en 1970, le da la espal-

da “a todas las notas críticas, lauros, galardones y demás inexistencias” (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 310). En este sentido, y en ocasión de una entrevista publicada en 1971, Alejandra responde con exactitud acerca de qué es ser una poeta: “La poesía *no es una carrera; es un destino*” (PIZARNIK, 1971: 310) (El subrayado es nuestro). Destino que no se aviene a ciertas comodidades, como lo expresa en una entrada del Diario, de 1968: “Un año escribiendo, sin remordimientos, sin problemas económicos. Pero ¿qué tiene que ver mi destino con todo este bienestar?” (PIZARNIK, 2013: 792). Equiparado por otra parte con otros destinos o “desgracias” tales como la religión, la nacionalidad, la elección sexual o el género. No sin aclarar que lo que importa en última instancia es lo que se hace con esas “desgracias” (PIZARNIK, 2016).

¿Cuál podría ser la “desgracia” de Alejandra? Pareciera tener que ver con la sospecha de que “lo esencial es indecible”, aunque considere que nombrar algo “lo vuelve menos hostil” (PIZARNIK, 2016). La función del quehacer poético podría ser entonces la de “reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (PIZARNIK, 2016: 312). Ahora bien, si, según testimonios de los amigos, “la Alejandra de los poemas había muerto” (PIÑA, 1991); si, correlativamente a ello, la “metáfora exacta” con la que se podría nombrar las cosas a través de la poesía, deja de ser un método de escritura; si el libreto surrealista ya no es posible de seguir con exactitud; ¿con qué dar una solución a la “herida fundamental”? Si para Alejandra hay un ocultarse del lenguaje pero “dentro del lenguaje”, entonces una solución podría seguir siendo la escritura. Aunque ya no sería la escritura poética, sino que parecería abrirse el camino aquí para los textos de humor.

Estos últimos constituyen un cambio radical en la escritura de Alejandra. Podría pensarse de ellos que son una simple desorganización del lenguaje. Sin embargo, la corrección a la que Alejandra se aplicaba con ellos, practicada hasta los límites del teorema con su poesía, nos dispensa de este enfoque psiquiátrico (LEIBSON, 2015). Aunque nos parece que debemos tener presente que a nivel del lazo, la poesía y los textos humor son diferentes. Hemos visto con respecto a la primera que la sensibilidad poética de Alejandra causaba el interés de sus interlocutores: Bajarlía, Ostrov, Simone de Beauvoir. En contraposición, muchos de los escritores y amigos estimados por Alejandra le dicen que su nueva escritura es una “basura”, y que es mejor ocuparse de su vieja poesía (PIÑA, 1991). De manera que, si bien los llamados textos de humor podrían tener el estatuto de una “solución dentro del lenguaje”, lo cierto es que en el plano del lazo social parecen obtener un rechazo.

Para concluir, la obtención de Beca Guggenheim, la que le daría prestigio, una carrera, y una suma importante de dinero, lejos de cumplir la función de incluirla socialmente o alivianarla, le resulta una condena que la desvía de la senda de los malditos. Un poeta maldito no podría ser un “burgués de la poesía”. Es el principio del fin, ya anunciado por ella incansablemente: no era una opción vivible reunir poesía con dinero. En segundo

lugar, digamos que los otros que se interesan en ella lo hacen a partir de la poesía; pareciera que su sensibilidad poética causara en el otro una falta que se traduce en fascinación, una falta que enlaza, al menos por momentos. Los discursos universitario y analítico son habitables de a ratos, a condición de la maniobra en la transferencia, no buscada por Bajarlía, tal vez hallada por Ostrov, que en definitiva los conminaba, para sostenerse allí, a soportar ocupar el lugar del Otro, y no el del agente, del discurso, aunque todo señalara que deberían ser ellos los agentes: Bajarlía es de este modo enseñado por ella, y Ostrov es analizado-poetizado por ella. El principio de sumisión a las posiciones subjetivas de, en este caso, una poeta maldita, rige la posibilidad de sus excursiones.

#### 4. Conclusiones: enseñanzas de Pizarnik sobre el lazo social en las psicosis

Hemos revisado algunos enlaces de importancia en la vida de Alejandra Pizarnik: con su profesor universitario Bajarlía, con su primer analista León Ostrov, y con su propia escritura.

Tanto Bajarlía como Ostrov relatan un efecto de fascinación por Alejandra, lo cual los conduce por momentos a dimitir de sus funciones, como profesor y analista respectivamente. Pero esta misma posición, atravesada por un deseo, es también regida por una sumisión a las posiciones subjetivas de Alejandra. Un profesor que se deja enseñar, un analista que se deja poetizar. Ambos parecen ser transportados por Alejandra a ese lugar, y ella permanece allí mientras mantiene las riendas, causando algún deseo. La herramienta conceptual de los discursos para pensar el lazo social en las psicosis no nos resulta exhaustiva para abordar la complejidad de estos enlaces. No ignoramos que a la altura de *El Seminario 23*, Lacan pensando en Joyce prescinde de la herramienta conceptual de los discursos, sirviéndose de los nudos para localizar anudamientos y desanudamientos, elementos que sí funcionan para caracterizar el lazo con un partenaire amoroso, pero también con los universitarios que lo leerían. Cabría profundizar esta línea de investigación en futuros trabajos.

Respecto de la escritura, vemos cómo la misma cambia según la experiencia del sentimiento de la vida, en tanto el progresivo desasimiento libidinal que suponemos cerca del final se acompaña de una escritura punzante, fuera-de-discurso. Aun así, no son pocos los intentos de Alejandra por seguir siendo de alguna forma aceptada por el Otro social, no le es indiferente la crítica. Ni deja de tener adeptos a su literatura por ello.

Sobre este momento final, el desenlace, postulamos que en la reunión de las circunstancias que se conjuran y de las que cae como resto, la asunción de la Beca Guggenheim se destaca, en tanto que, lejos de incluirla socialmente, reconocerla, a pesar de ser ése su honorable sentido original, propicia el sentimiento último de exclusión. Al trastocar el ideal que la afiliaría a los poetas

malditos, la deja, creemos, sin su principal solución, ésa que se delinea en la adolescencia: el personaje extravagante, ella misma una poeta maldita que sólo estando un poco afuera podría efectivamente enlazarse, de a ratos, en algunas formas del contrato social.

Lo dice mejor Alejandra, que nosotros: "(...) *ser poeta es, entre otras cosas, poseer esta virtud (...) de adueñarse de la máxima paradoja (...) que consistiría en que el más solitario, por obra y gracia de "alados discursos", crea un lugar -el poema- en donde otros solitarios se reúnen, se reconocen (en tanto afuera llueve y es invierno)*" (BORDELOIS & PIÑA, 2014: 235- 236).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bajarlía, J.-J. (1998) *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- Bordelois, I. & Piña, C. (Ed.) (2014) *Nueva correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Alfaguara Ediciones, 2014.
- De Battista, J. (2016) "Psicosis y lazo social: comunicación preliminar sobre un proyecto de investigación (Universidad Nacional de La Plata)". En *Actas del VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.
- Depetris, C. (2008) "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la 'crueldad' poética". En *Revista Iberoamericana*, VIII, 31, 61-76.
- Freud, S. (1911) "Puntualizaciones sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente". En *Obras Completas*, Amorrortu Editores: Buenos Aires, XII, 2000, 1-76.
- Quinet, A. (2006) *Psicosis y lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva, 2016.
- Lacan, J. (1965) "Homenaje a Marguerite Duras por el arrobamiento de Lol V. Stein". En *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2014, 209-216.
- Lacan, J. (1972) "El atolondradicho". En *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2014, 473-522.
- Lacan, J. (1969-1970) *El Seminario 17. El Reverso del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Leibson, L. (2015) "La metáfora exacta. Alejandra Pizarnik, la poesía, el humor, la muerte". En *Revista Psicoanálisis y Hospital*, 2015, N°48, 8-12.
- Ostrov, A. (Comp.) (2012a) *Alejandra Pizarnik. León Ostrov. Cartas*. Córdoba: Eduvim, 2012.
- Ostrov, A. (2012b) "Introducción". En Ostrov, A. (Comp.) (2012) *Alejandra Pizarnik. León Ostrov. Cartas*. Córdoba: Eduvim, 2012, 13-27.
- Ostrov, L. (1980) *Verdad y caricatura del psicoanálisis*. Buenos Aires: Ábaco, 1980.
- Ostrov, L. (1982) "Recuerdo de Alejandra". En Ostrov, A. (Comp.) *Alejandra Pizarnik. León Ostrov. Cartas*. Córdoba: Eduvim, 2012, pp. 29-30.
- Pérez Rojas, C. (2003) "A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno". En *Revista Cauce* N°26, 2003, 391-414.
- Piña, C. (1991) *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Pizarnik, A. (1971) "8 preguntas a escritoras, actrices, mujeres de ciencia, de las artes, del trabajo social y del periodismo". Reportaje realizado por la *Revista Sur*, en el núm. 326 de septiembre 1970-junio 1971. Respuestas de Alejandra Pizarnik en páginas 327 a 320. En *Pizarnik, A., Prosa Completa*, Buenos Aires: Lumen, 2014.
- Pizarnik, A. (1972) "Algunas claves de Alejandra Pizarnik". Entrevista por Martha Isabel Moia. En *Pizarnik, A., Prosa Completa*, Buenos Aires: Lumen, 2014.
- Pizarnik, A. (1994) *Obras completas: poesía completa y prosa seleccionada*. Ed. preparada por Cristina Piña, Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Pizarnik, A. (2013) *Diarios*. Nueva Edición de Ana Becció, Barcelona: Lumen, 2016.
- Suárez Rojas, T. (1997) "Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida?". En *Revista Espejo de paciencia*, 1997, nro. 23, 24-27.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este psicoanalista sería finalmente León Ostrov, mientras que Pichon-Rivière estaría reservado para otro momento de su vida.

<sup>2</sup>En términos de Cristina Piña: "y sin embargo, en medio de la experiencia de disolución interior, la práctica de la escritura sigue apareciendo como lo único capaz de mantener unidos los fragmentos en que se resquebraja la subjetividad ante los embates del miedo, la inadecuación ontológica, la dificultad insalvable de ser, el deseo de matarse..." (PIÑA, 1991:111).

<sup>3</sup>Días antes de enterarse del resultado escribe en su diario: "Tensión en la espera del resultado de la beca, más importante de lo que yo creo (en apariencia me interesa la suma mensual que importa). Una vez más floto en el río de la muerte. Es un malestar simple, tal vez causado por algo trivial, y sin embargo es un mismo temblor en los cimientos o en el fundamento de la persona" (PIZARNIK, 2013: 802) (El subrayado es nuestro).