



Violeta Garrido

Universidad de Granada / EHESS

violetagarrido@ugr.es

El inconsciente del texto en los *Diarios* de Pizarnik: una lectura lacaniana

Textual Unconsciousness in the Pizarnik's *Diaries*: A Lacanian Reading

Resumen

A partir de los conceptos “línea de ficción” e “inconsciente del texto”, desarrollados por Lacan y Jean Bellemin-Nöel respectivamente, este artículo presenta el análisis textual de un fragmento escogido del diario de Alejandra Pizarnik, el cual resulta representativo de las preocupaciones metaliterarias de la autora argentina, cuya poética, a su vez, estaba marcada por el conflicto aparentemente irresoluble entre el lenguaje como herramienta y la naturaleza incomunicable de la realidad. El análisis psicoanalítico del discurso esgrimido por el sujeto de la enunciación revela, en la línea de lo argumentado por Kristeva, la voluntad de trascender los límites impuestos por la estricta esfera de lo simbólico y de inaugurar un espacio literario alternativo, más cercano a la corporalidad y sus pulsiones.

Palabras claves

Pizarnik; Diarios; inconsciente; Lacan; Kristeva; Bellemin-Nöel, Semiótico.

Abstract

Starting from the concepts “fiction line [*ligne de fiction*]” and “textual unconsciousness”, developed by Lacan and Jean Bellemin-Noël respectively, this article presents the analysis of a piece of the Alejandra Pizarnik’s diary. The text seems representative of the author’s meta-literary concerns, among which stands out the conflict between the language as a tool and the non-communicable nature of the reality. The psychoanalytic analysis of the discourse given by the subject of the statement reveals, as Kristeva argues, a desire to transcend the narrow limits of the symbolic sphere and to open an alternative literary space closer to the embodiment and its drives.

Keywords

Pizarnik; Diaries; unconscious; Lacan; Kristeva; Bellemin-Nöel; Semiotic.

La “línea de ficción” y el inconsciente del texto

Para delimitar las estrategias de representación de la figura de autor pizarnikiana y las consecuencias metapoéticas de su funcionamiento es necesario hacer uso de un aparato hermenéutico que explore el abigarrado espacio de la textualidad diarística sin incurrir necesariamente en la simple interpretación biografista; porque la función de los objetos y técnicas que conforman lo que conocemos como literatura (especialmente los escritos autobiográficos de un escritor) es la de “institutionnaliser la subjectivité” (Barthes, *La préparation* 536) de una figura de autor, toda vez que incorporan, para hacerla más consistente — más “mítica” y por tanto más perdurable—, recursos ficcionales de todo tipo que incurrir en la práctica del “*self-ready-made*” (Roth 17) —práctica a la que, según Mattalía y Girona (2001), han recurrido, ya sea consciente o inconscientemente, sobre todo las mujeres—. A propósito, puede decirse que existen nexos entre una estructura fantasmática y una cierta organización narrativa. Es célebre el análisis lacaniano de la “función del yo” que, aludiendo a la fase del espejo, persigue refutar ese “ego autofundante” de la tradición cartesiana que se reconoce a través de la pura introspección.

El objetivo de Lacan es demostrar que el yo originariamente no se identifica con una toma de conciencia reflexiva, sino que es justamente lo contrario: el yo es una instancia ficticia y externa inaugurada por la asunción del reflejo primordial, exterior e inadecuado que el lactante capta al reconocerse por primera vez en el espejo, lo cual pone término a la “fantasía del cuerpo fragmentado (*corps morcelé*)” e inicia una presunción de totalidad corporal y yoica (Dor 91). El *ego* aparece por primera vez fuera, en la superficie del espejo, y el sujeto devendrá tal en la medida en que asuma como propia esa imagen externa, identificándose y alienándose en ella. Lacan (*Escritos* 100) indica que la fase del espejo “sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible



para siempre por el individuo solo” porque en un primer momento se produce una confusión propia del registro imaginario: el *infans* se ve modelado en un “yo-ideal”, una *gestalt* anticipatoria de lo que todavía no es (coordinación, unicidad). En una segunda instancia, esta “línea de ficción” se consolida cuando, en una etapa decisiva del proceso identificatorio, “el niño llega a descubrir subrepticamente que el otro del espejo no es un ser real sino una imagen” (Dor 92); la *imagen* le indica la existencia potencial del Otro y “prepara la fase de la *identificación al semejante*” (Masotta 129), con lo que el *yo = yo* de la primera estructuración de la función del yo evoluciona hacia el *je est un autre* al que Rimbaud dará forma y que ha encontrado en el terreno de la literatura uno de sus más ricos desarrollos.

Como es obvio, la “línea de ficción” colma de consecuencias el pensamiento sobre el lenguaje y afecta a su registro de aplicación. Bajtin (97) había definido la polifonía como los varios niveles de adhesión o distanciamiento del prosista en relación con sus palabras y la presencia en su discurso de voces múltiples que se relacionan dialógicamente entre sí. Al pasar por el tamiz de Ducrot (89), dicha noción queda fijada como la coexistencia de distintas voces que convergen en el proceso de enunciación textual: a saber, como mínimo, un sujeto empírico (quien efectivamente produce el discurso, el autor), un sujeto de la enunciación (la voz que toma el enunciado bajo su responsabilidad) y un sujeto del enunciado (las otras voces o puntos de vista que aparecen en el enunciado). Así, en las escrituras del yo “une même voix peut être employée avec des valeurs différentes” (Kristeva, *Polylogue* 238), permitiendo la emergencia de una voz (o varias) que comparta la identidad del autor pero que ostente un valor ficcional, como la enumeración de los roles que adopta el “personaje alejandrino” ya dejaba entrever. Añadiendo el componente lacaniano, puede sostenerse lo siguiente en relación a los diarios de Pizarnik: evidentemente, consideramos como sujeto empírico a la persona histórica, a la autora que firmaba con el nombre de Alejandra Pizarnik (nacida como Flora en 1936, etc.); el sujeto de la enunciación (quien dice «yo» en el texto, la diarista) coincide con el sujeto empírico debido a que, como ya se ha señalado anteriormente,

en los escritos autobiográficos se produce, según Lejeune, la convergencia entre el autor, el narrador y el personaje.

Ahora bien, en nuestra opinión, especialmente el sujeto del enunciado (el “personaje alejandrino” propiamente dicho) parece revestirse de rasgos literarios o “literalizantes”, lo cual estimula la hipótesis de que, en el proceso de autofiguración emprendido por la autora, la Pizarnik sujeto de la enunciación añade elementos sobre la Pizarnik sujeto del enunciado al convocarla: la exagera, la polariza, la intensifica interesadamente en una dirección trágica y, en definitiva, la muestra mistificada, embebida de un *ethos* bohemio y autodestructivo, como un producto de la creación literaria. De modo que, volviendo a los términos lacanianos, el sujeto del enunciado no ocupa propiamente el lugar del agente —rol que estaría desempeñando el autor/sujeto de la enunciación—, sino que es representado por un significante (Savio 278), algo que aleja al sujeto del plano de la intersubjetividad y lo articula con el del lenguaje. Lacan designa este eclipse como el “desvanecimiento del sujeto” (*fading*), que hace que el sujeto solo pueda captarse a través de su lenguaje, en calidad de *representación*, de *máscara* que lo aliena, pues lo oculta ante sí mismo. Esto quiere decir que “es propio de la articulación del lenguaje evocar algo real por medio de un sustituto simbólico que produce, indefectiblemente, una escisión entre la vivencia real y aquella que la representa” (Dor 122). Al discriminar el yo del enunciado del yo de la enunciación se nos aparece un “sujeto dividido” (Savio 277) que “disloca la idea de sujeto (enunciativo) único, unívoco, auténtico, originario” (Escobar 132) y que posee, al menos en una de sus instancias, una existencia puramente textual.

Así pues, pese a que exista a priori en la crítica literaria psicoanalítica una predisposición tradicionalmente acusada a considerar “le personnage comme l'équivalent d'une subjectivité réelle et à en faire le plus souvent une incarnation de l'auteur” (Glaudes 44), las herramientas heredadas del psicoanálisis —junto con las aportaciones de la lingüística y el análisis del discurso— pueden en realidad ser de utilidad a la hora de bosquejar la anatomía del personaje alejandrino y su interés literario en cuanto artefacto ficcional paratópicamente situado. En primer lugar



porque el grado de autorreflexividad sumamente elevado que alcanzan las entradas de diario y el ensimismamiento autorreferencial o solipsisimo que adquiere la lengua en el ejercicio diarístico recuerdan al “laissez faire, laissez parler” (Clancier 13) propio del método terapéutico que propone el psicoanálisis, pues este es, ante todo, una “práctica de lenguaje” (Dor 18) fundamentalmente autorreferencial que impone una “epistemología de lo relativo al sujeto” (del Prado y Picazo, 19). Además —y esto es lo que nos permite establecer la ligazón con el ejercicio de ficcionalización literaria del yo—, los acontecimientos empíricos no tienen realidad para el psicoanálisis “más que en y por el «discurso» que les confiere la autenticidad de la experiencia, sin importar su realidad histórica y aun (más valiera decir: sobre todo) si el discurso elude, traspone o inventa la biografía que el sujeto le atribuye” (Benveniste 76-77), dándose a entender con ello que el *discours*, que es la lengua puesta en acción, admite un comportamiento locutorio de fabulación porque representa la actitud del sujeto en lo que toca a su enunciado, es decir, la *distancia* que establece entre sí mismo y el mundo por mediación del enunciado. Al fin y al cabo, el mismo Freud (*El creador literario* 128) ya consideraba que “el poeta (...) crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que *lo separa tajantemente de la realidad efectiva*” (la cursiva es nuestra).

Y, en segundo lugar, porque tras un texto dado —sobre todo tras uno que adquiere la forma de un autorretrato de escritor, como postulamos que sucede con los diarios pizarnikianos— siempre subyace la “vérité du désir, puisque le texte concerne le désir d’écrire et le désir d’être lu pour l’écrivain; désir de lire pour le lecteur, lointain substitut d’un désir de voir et de savoir” (Green 38). La necesidad de transmitir lo que por definición parece inefable, como decía José Luis Pardo (39) que sucedía con la intimidad, no es sino el comienzo de una empresa narcisista: la creación artística acoge la “construction narcissique de l’Autre” (Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature* 49) y comunica los narcisismos del productor (ser reconocido, valorado, compadecido, alardear, vanagloriarse, protegerse...) y del consumidor de la obra (verse reflejado, comprendido, justificado, desafiado...). De

ello se deriva al menos un hecho: que esta relación que se establece entre el emisor (autor) y el receptor (lector) recoge de alguna manera el espíritu de la transferencia —que es, de manera superficial, “un caso particular de desplazamiento del afecto de una representación a otra” (Laplanche y Pontalis 441)—, ya que “a partir del momento en que un sujeto se dirige a otro sujeto, hay transferencia” (Dor 18).

La aparición de un “contra-texto” que se elabora en la comunicación inconsciente de la obra con el lector plantea el problema de la identidad de la instancia subjetiva a la cual este se confronta:

Il est vrai qu'une œuvre ne s'écrit pas toute seule, et qu'elle a pour auteur quelqu'un. Il ne s'ensuit pas qu'elle entretienne, avec l'expérience de ce quelqu'un, un rapport d'émanation directe, analysable en termes d'expression [...]. Dans l'œuvre ce n'est plus l'écrivain qui parle, c'est, en quelque sorte, le texte lui-même, — un texte qui, en se fermant sur soi, l'exclut. (Pingaud 105)

Una perspectiva tal hace emerger la hipótesis de la existencia de un *inconsciente del texto* —distinto del inconsciente del autor, incluso si la fuente del primero es, de alguna manera, el segundo— que pone en evidencia la presencia de estructuras artísticas suficientemente autónomas como para ser productoras de sentidos, de afectos y de representaciones, que operan de maneras diferentes en función de las situaciones de comunicación en las que estas se actualizan. Este aspecto permite cuestionar, por ejemplo, los presupuestos básicos de la escuela psicocrítica encabezada por Charles Mauron. El hecho de que el método psicocrítico respalde la sustantividad del “mito personal” de un autor en un “principio de correspondencia” según el cual es necesario que exista una correlación entre ciertos componentes del mito y ciertos aspectos de la biografía que restan inexplicados (Delcroix y Hallyn 269) hace que el analista incurra en la confusión entre persona y personaje, concibiendo este último como una “presencia” según una definición referencial y ontológica y olvidando así el estatuto textual del



personaje, su naturaleza de producto imaginario. Arguyendo que los contenidos ficcionales remiten a una realidad por definición inconsciente de la psique de su autor pareciera que se elimina la posibilidad de una manipulación o de una exageración voluntaria de la información —sin que con ellas se anule por completo, como ya se ha mencionado, la influencia que indudablemente ejerce el inconsciente del autor sobre la obra—, o la articulación, en una misma serie de textos, de diferentes voces enunciativas.

Además, la lectura autobiográfica o confesional de la escritura considerada “femenina” ha solido implicar habitualmente la idea de que “lo escrito no es arte (una versión de la idea decimonónica de que las mujeres escriben involuntariamente)” y, por otro lado, la de que “lo escrito es desvergonzado y demasiado personal” (Russ 29); sin duda ello refuerza la imagen, prolíficamente difundida por la ideología patriarcal, de la supuesta incapacidad femenina para desvincularse emocionalmente de las propias vivencias y, por tanto, de la consiguiente imposibilidad de manejarse adecuadamente en el terreno de la ficción. Para Deleuze (13), este tipo de psicoanálisis biográfico de la literatura supone una infantilización clara “al no dejar al novelista más alternativa que la de Bastardo o la de Criatura abandonada”, o sea, al convertirlo en un ser pasivo, a merced de su genealogía y, cuando el tema de la escritura es el yo, parcialmente desposeído de la capacidad de fantasear sobre sí mismo; por el contrario, “la literatura se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal”. Lo que Deleuze conceptualiza como el nacimiento de una “tercera persona” —pieza clave para que pueda producirse la enunciación literaria—, Barthes (*La préparation* 490-491) lo llama “fantasme de rupture”: “produire radicalement et sans concession, au prix d'un arrachement total, un autre *je*”. En este sentido, “l'exhibition se limite au texte” (Green 43): lo que el escritor exterioriza en su creación por medio del lenguaje son los efectos de la escritura; su búsqueda, en el nivel de la forma, de vías de expresión con las que representar, en el sentido de hacer pasar el pensamiento de una forma abstracta de relaciones a una forma concreta mediante el lenguaje.

Bellemin-Noël (*Vers l'inconscient du texte* 8) estima, en esta línea, que la ficción literaria habla, en todo caso, de sí misma, y dice menos de su autor que de sus propios procesos y secuencias, que tienen hasta cierto punto una condición autónoma, una economía específica. Por eso, en todo caso, el análisis del inconsciente del texto (el “textanalyse”) tiene que interpelar a las obras “hors de l’auteur”, lo cual no significa negar su importancia ni su existencia, sino intentar “olvidarlo” asegurándose de que, como lo inconsciente reprimido, no regrese mientras se trabaja: “il s’agit de le nier comme objet d’une visée (celle d’une présence, d’une âme, d’un frère-père-fils)” (Bellemin-Noël, *Psychanalyse* 100). Juzgamos, con el crítico francés, que los contenidos reflejados en el texto pertenecen como mucho al sistema preconscious —ese que resulta de algún modo accesible a la consciencia— del escritor, los cuales son sometidos, a través del trabajo lúcido de la forma, a una sobreelaboración, o sea, a una sobreinterpretación (en este caso en referencia a sí mismo, pues el tema es el yo) que los tamiza y depura, haciéndolos manejables y literariamente reseñables. Lo que se da, entonces, en la elaboración literaria es una “intervention modulée de l’inconscient” (Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient* 127), un “travail inconscient du texte” (Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire* 68) que insufla vida al “fantasma”, esa representación imaginaria que, a decir de Freud, está altamente organizada y “aprovecha todas las ventajas del sistema consciente” —incluso si su origen inconsciente es “decisivo para su destino” (Fedida 86-87).

Por otro lado, desde una perspectiva estructuralista el texto se concibe como “une série sommée de signifiants” (Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient* 37) de la que puede elucidarse una correlación intrínseca superior. De suerte que, con ayuda de la narratología y de otros recursos, la revisión del inconsciente del diario pizarnikiano que proponemos tratará al sujeto del enunciado o personaje alejandrino como una “construction organisante” (Glaudes 46) articulada a partir de su propia “línea de ficción”; es decir, como un objeto producido por el texto y construido progresivamente en su seno, que ocupa una posición fundamental en la lógica del discurso y que constituye uno de los polos esenciales de la estructura



narrativa del diario, sobre la cual la autora proyecta una caracterización de sí ostensiblemente terrible o desdichada.

La escritura narcisista y la aporía del lenguaje poético en Pizarnik

Una vez expuestos los principios que, a nuestro parecer, deben guiar toda exploración hermenéutica de la obra pizarnikiana, y más en concreto de la “escritura de sí” puesta en funcionamiento en los diarios, proponemos el análisis de un fragmento particular, que se reproduce a continuación, y que pertenece al cuaderno de 1960 (se halla, por tanto, aproximadamente en la mitad de la producción diarística de la autora [Pizarnik, *Diarios* 374-375]). El criterio de selección responde al principio fundamental de que, como argumentaremos acudiendo a otros espacios de su producción literaria, el texto resulta representativo de las preocupaciones metaliterarias esenciales de la autora.¹

Miércoles, 21

Despierto sonriendo después de una noche infernal. ¿Cómo entenderlo?
 Anoche releí mis poemas y me dije que no valen nada.

Anoche tomé agua hasta las tres de la mañana. Estaba un poco ebria y lloraba. Me pedía agua a mí misma, como si yo fuese mi madre: “Dame agua. En todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua”. Yo me daba a beber con asco, como a un animal extraño que me condenaron a saciar.

¹ Ello no menoscaba el hecho de que sea necesario e interesante complementar y expandir el análisis aquí propuesto a otras partes del diario y/o de la poesía. Se trata, no obstante, de una empresa de gran calibre que excede el espacio que se nos concede en un formato como este. Tómese este escrito, entonces, como un ejercicio inicial, no definitivo, que es susceptible de aguardar su continuación en el marco de un proyecto más amplio.

Tengo miedo. Dónde dejarme.

El día de ayer —la noche de ayer— me deja extrañada y sin saber qué hacer. Esos días infernales se repiten. El miércoles, ayer, días en que tengo una conciencia absoluta de mi imposibilidad de vivir. No puedo psicoanalizarme. No hay qué analizar. Simplemente me niego —alguien en mí se niega— a vivir. No obstante, hoy que estoy más serena me doy cuenta que hay algo fundamental que tengo que saber. “Desgarra el vuelo”, dice la voz. Detrás hay algo que me hablará, antes de que muera.

En primer lugar, es preciso deslindar la relación que se establece en la escritura entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, cuyos términos se expresan siempre en relación a un mismo *yo* autodenominado Alejandra. Habría que retomar la pregunta que se hacía Aronne-Amestoy (27) a propósito de la omnipresencia del personaje alejandrino: “¿es posible discernir la voz de la mujer [...]?”, y habría que ir aún más allá planteando de qué manera esa voz ubicua revela la gran preocupación de la escritora (que es el motor de su obra): el trabajo de escritura tendente a exaltar los poderes y, sobre todo, las deficiencias del lenguaje. Incluso una observación superficial del plano estrictamente formal constata desde el principio el carácter esencialmente autorreferencial de la “pantomima sufriente” (Girona 129) que es el texto: en los primeros momentos, la escritura tiende a organizarse paratáctica y asindéticamente desde el punto de vista oracional y es esencialmente deíctica. El primer aspecto remite a la incapacidad (o a la renuncia) de recurrir a la subordinación oracional, lo cual, además de imponer un ritmo de lectura pausado, evidenciaría, en apariencia, la dificultad o la desgana que posee el lenguaje pizarnikiano para operar, en sentido lato, desde la recursividad teorizada por Chomsky; ello representaría a su vez la preponderancia de un estadio lingüísticamente primitivo que “traduce un orden estructural o esquemas cognitivos elementales o primarios” (Trives 554), en el que tal vez no existe todavía una



delimitación obvia de las relaciones espacio-temporales y de causalidad y desde donde se rechaza la complejidad (encarnada en la subordinación) del mundo externo. El segundo aspecto, concerniente a la presencia de categorías morfológicas en relación exclusiva con la persona hablante —pronombres, adjetivos y adverbios, fundamentalmente—, podría sugerir que la “libido sustraída al mundo exterior ha sido aportada al yo” (Freud, *Introducción al narcisismo* 2018), significando con ello que el destino de la libido del sujeto no es propiamente objetal, sino narcisista. Es algo que se deduce además de las propias características del mensaje: es eminentemente autorreflexivo, es decir, que el *yo* es preponderante y el *tú* no suele figurar como sujeto (Montserrat-Esteve 57). En el caso de Pizarnik, la repetición exasperada del pronombre de la primera persona del singular en los poemas y prosas lleva al límite la base constitutiva de la lengua como ley y como control del sentido constitutivo de la identidad

Así, estas “leyes estructurales de organización del enunciado”, como las denomina Kerbrat-Orecchioni (32), apuntan ya a una configuración narcisista de la voz autodiegética por cuanto expresan un claro repliegue o catexis sobre el yo; sin embargo, que el *yo* constituya el tema primordial del texto no lo exime de estar manifestando simultáneamente una inestabilidad identitaria en relación al propio locutor, que se muestra inseguro e incómodo consigo mismo. Julia Kristeva (*El porvenir* 87) precisa a propósito que, en realidad, el fenómeno narcisista contemporáneo detenta un sentido contrario al que adquiere el término en su uso popularizado, corriente —la disposición propia de una persona triunfal, segura de sí misma—; es, antes bien, una organización psíquica insegura, fronteriza, veleidosa, porque es todavía demasiado dependiente del “otro”, y a través de la que se comunica la ausencia de un yo absoluto y consistente. Lo repite en múltiples ocasiones: “el yo no existe” (Pizarnik, *Diarios* 286); o también: “hay un lugar en mí llamado *yo* que es el lugar en que nada sucede” (Pizarnik, *Diarios* 323). En el caso del fragmento escogido, se podría hipotetizar que ese “otro” es la madre, de quien el sujeto se está separando. En lo que tiene que ver con el inconsciente del texto, de entrada conviene señalar que los rasgos del sujeto del enunciado remiten

constantemente a una estructura textual determinada (circular, regresiva, estanca), que no es sino la representación formal del motivo temático obsesivo para la autora: la esterilidad de su instrumento, el lenguaje. El personaje alejandrino es entonces el portavoz de ese inconsciente y su comportamiento textual arroja luz sobre las estrategias puestas en práctica para sobrellevar ese conflicto.

Así, cuando destacamos la presencia de una pulsión narcisista asida o aplicada a la escritura, nos referimos a que Pizarnik emprende un “proceso de autorreferencialidad entre el yo objeto y el yo sujeto” (Hernández 431) que no está exento de conflictos íntimos. Estos se dejan intuir o se destilan poco a poco a lo largo del texto revelando el carácter dependiente y frágil del sujeto en su vertiente yoica, el cual en sus situaciones más límite se aboca al desdoblamiento del yo o a la despersonalización. Así, la herida narcisista remite en este caso a la angustia de un sujeto que experimenta dificultades para afirmarse, duda fácilmente de sus propias capacidades para ser amado y afrontar a los otros y tiende a la no-valorización del yo (Bergeret 282). No por casualidad se habla de la melancolía como un “rostro oculto” del narcisismo (Kristeva, *Sol negro* 19), o del hecho de que la melancolía esté habitualmente sostenida por una ficción narcisista: los síntomas de la melancolía, que para Freud (*Duelo y melancolía* 273-274) eran, en pocas palabras, la “cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” se encuentran todos en Pizarnik. En este sentido, el tipo de escritura narcisista que recoge la dinámica de autocompadecimiento y autocomplacencia propia de la melancolía suele recurrir al comportamiento obsesivo: repeticiones léxicas y verbales, reiteración de construcciones morfosintácticas, etc.

En otro orden de cosas, el diario pizarnikiano nos enfrenta ya de entrada, como venimos postulando, a la dialéctica que se inscribe en la condición misma de la escritura autobiográfica: la de ser “intransitiva, narcisista, ensimismada en su propia contemplación” por tratarse de una reflexión heurística sobre la propia



identidad y, a la vez, dejar traslucir una naturaleza complementaria a lo anterior que anda a la busca de “un interlocutor que le exonere de tanta soledad biográfica acumulada” (Caballé 6); es decir, que, de una forma u otra, escribe siempre para un Otro imaginario, que solo más tarde deviene real en la persona del lector. Esta tentativa de auto-conocimiento que acomete la voz autodiegética se acompaña de una estrategia de autorrepresentación que no puede desligarse, a pesar de todo, de la carga ficcional inherente a ese proceso de desfiguración que convierte el texto supuestamente referencial en un tropo. Aunque estas primeras observaciones esbozan ya las dinámicas internas de un inconsciente enrevesado, anclado en la analidad, en conflicto con sus diferentes instancias psíquicas, a continuación nos ocuparemos específicamente de las expresiones de las tendencias masoquistas, de las denegaciones y de otros actos cuyo significado latente revela una predisposición al sufrimiento fruto de la regresión narcisista intensa que opera por medio de la melancolía.

Hay por lo tanto en Pizarnik una inseguridad afectiva fundamental que proviene probablemente de la etapa pregenital, que se actualiza en la escritura (y en la vivencia que envuelve al presente de la escritura) y que puede conceptualizarse como un temor a la pérdida del objeto amado. La sensación de desamparo generada por la amenaza constante de la pérdida contribuye a explicar el imperecedero tono melancólico de la escritura pizarnikiana: en la melancolía los lazos con el otro se hallan cortados y predomina una cierta “pulsión de desligazón”; y es precisamente esta pulsión de muerte la que viene a consolidar al yo narcisista y le abre la perspectiva de investir libidinalmente “no a un objeto erótico (un «compañero»), sino un pseudo-objeto, una producción del propio yo” (Kristeva *El porvenir* 103). En otras palabras: el narcisismo pizarnikiano nace como reverso del duelo imposible del objeto materno, que se revive una y otra vez en la edad adulta con cada pérdida, y cuyos constantes sentimientos de vacío, de incompletitud y de depresión indican un “agotamiento del yo como consecuencia de tener que defenderse [...] contra la necesidad intensa de un poderoso proveedor externo de autoestima” (Kohut 30).

Sin embargo, en el fragmento el personaje alejandrino siente paralelamente la necesidad de dominar al objeto materno para mantenerlo cercano y evitar su partida definitiva; esta compulsión al control se trasluce, como hemos dicho, en una escritura obsesiva que hace un uso reiterado de ciertas metáforas o símbolos —que abordaremos en lo sucesivo— y que está conformada por estructuras que se repiten anafóricamente (*Tengo miedo, noche, ayer, día*, etc.). Normalmente las conductas obsesivas, que se inclinan hacia el inmovilismo y favorecen la actividad de la imaginación, se acompañan de regresiones libidinales a la etapa anal y estimulan la aparición de mecanismos masoquistas. De hecho, el enunciado que hace de *incipit* del fragmento, que se construye en base a una lógica paradójica, atestigua el apoyo del yo en una cierta erotización del sufrimiento —que en verdad es la única defensa contra la pulsión de muerte que conoce el depresivo (Kristeva, *Sol negro* 36)—: una noche calificada de *infernal* produce en el sujeto, al contrario de lo que cabría esperar (por eso acto seguido se plantea una erotesis o interrogación retórica de desconcierto que el yo no sabe o no puede responder, y que quizás interpela directamente al lector), un efecto placentero que lo hace *sonreír*. Esta unión de los contrarios —lo infernal (semánticamente vinculado al displacer) con la risa (semánticamente asociada al goce)—, más bien característica del oxímoron, revela la predisposición al sufrimiento del personaje, que, como todo masoquista, quiere ser tratado en calidad de ser desvalido, dependiente y díscolo.

Así, los vínculos del autosadismo o del masoquismo con el narcisismo son por lo general objeto de consenso. Como se ha señalado, el sujeto de la enunciación experimenta en cierto modo “el goce de la privación” (Lacan, *El reverso* 104). El masoquista cree no merecer otra cosa: concibe el placer, dice Deleuze (*Presentación* 76), “como algo esencialmente retrasado” cuya condición de posibilidad es el dolor; ello evidencia una falta de aprecio del yo hacia sí mismo y la existencia de un sentimiento aniquilador que deriva de una autorrealización fracasada, la cual genera un sentimiento de culpa que solo consigue apaciguarse a través del castigo (Rattner 96); los comportamientos autopunitivos —o, en este caso, su expresión verbal— son también la consecuencia de una relación conflictual



entre el yo y el superyó, que hace aumentar la presión de la pulsión de muerte. En este sentido, la hipótesis de la existencia de una suerte de “sadismo reforzado del superyó, al cual se somete el yo” (Laplache y Pontalis 233) resulta convincente, pues más adelante el texto vuelve a reflejar, como se verá, las tensiones entre ambas instancias psíquicas a propósito de la manifestación del deseo sexual.

Todo ello nos lleva a hablar del masoquismo como una pieza clave para la construcción del personaje alejandrino. Las múltiples alusiones a tendencias masoquistas que hace en otras partes del diario contribuyen a la confección del mito personal de Pizarnik: “Hoy desperté viéndome como un cuerpo sin piel, una llagada que anda por el mundo y solicita que le peguen duro y fuerte” (Pizarnik, *Diarios* 377). De igual manera, lo que sucede en líneas generales en el encuentro con la madre, que vuelve una vez más sobre el deleite masoquista, es, como reconoce lúcidamente Pizarnik (*Diarios* 181) en otra parte, “un estado infantil de frustración continua, un anhelar algo y sentirme culpable del anhelo, un deseo de amor pero también una oscura complacencia de no ser amada”.

Como puede inferirse en lo dicho hasta ahora, en la melancolía el sujeto pizarnikiano experimenta dolor, tristeza y apatía en una medida similar a la que sentiría con la muerte o la pérdida física de un ser querido, algo que conocemos como duelo. Pero, en este caso, a diferencia del duelo, “no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió” (Freud, *Duelo y melancolía* 235), siendo la pérdida de objeto en todo caso de naturaleza inconsciente y no factual. Sus vínculos con la “herida abierta” narcisista son evidentes: la perturbación del sentimiento de sí manifiesta una regresión de la libido al yo, que se siente trasegado, perdido. El énfasis otorgado en este trabajo a la supuesta pérdida del objeto materno como fuente del malestar melancólico del sujeto no debe entenderse entonces de manera literal, sino, antes bien, como un recurso para la interpretación de orden literario del contenido ficcional esgrimido en el fragmento, ya que en otras partes del diario no se produce evocación alguna de la figura materna y aun así persiste para el yo la sensación de futilidad e incompreensión que se inscribe en lo que, en la línea de lo que sucede en el trastorno narcisista, Hélène Cixous (21) llama “la infame lógica

del anti-amor”. La tristeza que recorre la obra literaria de Pizarnik es por tanto indicativa de una herida narcisista no simbolizable, inefable, en la cual la propia tristeza “es el único objeto: es, más exactamente, un sucedáneo de objeto al que fija, domestica y ama a falta de otro” (Kristeva, *Sol negro* 27), como demostrarían las propias resistencias del sujeto (su negativa a analizarse o la evidente propensión a regodearse en su estado, por ejemplo).

El diario pizarnikiano es una construcción fragmentaria en el sentido que le daba Blanchot, es decir, es un sistema que cuenta con una estructura circular, repetitiva, insistente, fatigada, que remarca la ausencia de certezas e implanta “el tiempo de la ausencia de tiempo” (que es un tiempo aporético, afín al eterno retorno), mediante lo cual se infiere que el texto, en última instancia, “no tiene como sentido su contenido” (Blanchot 29), sino que opera testimoniando la insuficiencia del lenguaje para dar expresión a la compleja y abigarrada realidad del ser pizarnikiano, lo cual es, como se ha dicho, uno de los grandes *leitmotifs* de la obra de Pizarnik. La voz autodiégetica del personaje hace alusión en todo momento a una temporalidad estancada o, en palabras de Kristeva (*Sol negro* 78-79), “descentrada”, “lentificada” y “truncada”, que es una vez más la temporalidad idiosincrásica del deprimido: los días “se repiten” porque no existe la idea de la progresión. Se produce una interesante reducción o condensación del día en la noche, que es el momento pizarnikiano por excelencia, lugar de fertilidad para el insomnio, el sexo, la creación y el cuestionamiento de todo principio literario y moral (por eso en el texto los días son, tal como lo fue la noche en que se produjo el delirio con el objeto materno, “infernales”); si no hay distinción entre el día y la noche en cuanto tales es porque, de algún modo, el tiempo no pasa (o parece que no pasa); por este motivo la voz autodiegética desiste en su empeño de acentuar la individualidad de cada día: *el miércoles* y *ayer*, separados el uno del otro tan solo por una coma, no se distinguen en lo fundamental.

Ello cumple también un propósito funcional en lo relativo a la determinación de los diferentes niveles de sentido con los que cuenta el texto: el paso de los pretéritos perfecto simple e imperfecto de la primera parte del fragmento



al tiempo presente, dominante en esta segunda parte, tiene un valor deíctico, y por eso Gasparini (208) lo denomina “presente absoluto”. Con él asistimos a su vez al paso del *relato* al *discurso*, si hemos de recurrir a la distinción conceptual básica que estableció Genette, o al paso del “modo narrativo” al “mode commentatif”, si preferimos las categorías que emplea el propio Gasparini; en cualquier caso, eso entraña una pausa en el proceso narrativo que informa nuevamente del advenimiento del “temps du métadiscours”, bajo el signo del cual el personaje alejandrino se entrega a una reflexión sobre sus rémoras personales. A este respecto, Gasparini advierte, por cierto, que la confluencia en un mismo texto del pasado narrativo y el presente comentativo —que Genette (229) apodaba “narration intercalée”— es característica del género del diario íntimo. En efecto, la primera parte del fragmento se lee a todos los efectos como un breve relato “mémoriel” que rescata lo que sucedió la noche anterior (la relectura de los poemas y el juicio severo sobre los mismos, la escena delirante del agua, el sentimiento de desubicación, etc.), mientras que la segunda parte activa el mecanismo sobradamente conocido de la denegación cuando el sujeto rehusa psicoanalizarse, que aparentemente protege al sujeto de aceptar una realidad reprimida; pero lo que esto provoca en realidad es justo lo contrario: “una especie de aceptación intelectual de lo reprimido mientras que persiste lo fundamental de la represión” (Laplanche y Pontalis 235).

El estadio del espejo y la disociación de la persona poética

El episodio en el que el personaje alejandrino se “transforma” en su madre y se pide agua de madrugada resulta decisivo y su interpretación se dirige al origen mismo del temor narcisista al abandono del que ya hemos hablado. La escena presenta una ambientación claramente onírica pese a que en ningún momento el texto corrobore la idea de que se trata de un sueño como tal; la fluidez de la imaginación es como mucho la consecuencia de un estado de embriaguez. En términos más exactos se trata de una “representación imaginaria” mediante la cual

se crea un momento fantástico que se ajusta a la clásica definición dada por Todorov. El lector de este fragmento se enfrenta a un momento de incertidumbre, constitutivo de lo fantástico, pues en principio se ve introducido sutilmente por el discurso narrativo en una coyuntura relacionada con el trabajo cotidiano del sueño —que cuenta con sus leyes particulares, comúnmente aceptadas— para encontrar, inmediatamente después de una lectura más atenta, que nada más en el texto confirma que se trate de un sueño, y por tanto surge la sospecha de que la realidad referida puede estar regida, al menos para personaje alejandrino, por leyes que desconocemos. Dicho estado de embriaguez o ebriedad sería a su vez inducido o simulado, pues, si aceptamos que la versión del personaje alejandrino es “verídica”, este no habría tomado más que agua. Sin embargo, lo que aquí proponemos es leerlo como algo que se asemeja a una modalidad de autoficción que tiene una finalidad metapoética: de este modo, o bien la voz autodiegética se estaría expresando hiperbólicamente para crear una atmósfera más o menos fantástica, donde el agua puede llegar a embriagar, o bien el término “agua” se utiliza como perífrasis para significar lo que verdaderamente se habría ingerido y produciría embriaguez (alcohol).

En este ensueño pizarnikiano se dan cita las lógicas paradójicas del lenguaje y se hace patente la proximidad de este respecto al trabajo inconsciente del sueño. De esta manera, este fragmento concreto del texto activa el mecanismo de la condensación, tanto desde el punto de vista psicoanalítico tradicional, donde cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes (Laplanche y Pontalis 76), que procederemos a explorar ahora, como desde la perspectiva de la lingüística jakobsoniana, para la cual la condensación explicaría el funcionamiento de la metáfora en contraposición a la metonimia, que actuaría por desplazamiento. El delirio que refiere el yo introduce un juego metafórico de doble alcance que ocasiona un desdoblamiento del yo: por un lado, Pizarnik *sustituye* la posición de la madre, se intercambia con ella; y, por otro, luego el “yo-hija” se convierte en materia de una nueva metáfora: es deshumanizada y asimilada a un “animal extraño”, a una bestia. Esto alimenta la impresión de que el personaje

alejandrino tiene con su corporeidad una vivencia profundamente problemática donde el propio cuerpo funciona como recinto amurallado, *hortus conclusus* o dorada prisión. La misma génesis narcisista del ego implica que el sujeto no puede permanecer neutral o indiferente hacia su propio cuerpo o sus partes, por la sencilla razón de que, tras pasar por el estadio del espejo el cuerpo queda libidinalmente investido. Al asimilarse a un “animal extraño”, parece que el sujeto de la enunciación ha conformado su imagen corporal sucumbiendo al tratamiento del propio cuerpo como un objeto externo, incorporando e introyectando tal vez los juicios negativos de los demás. Volviendo al texto, aunque el sujeto de la enunciación no llega a fusionarse por completo con la madre —la utilización en todo momento de la primera persona y de la reflexividad verbal (“a *mí misma*”, “yo *me* daba de beber”, “*me* condenaron a saciar”) sugieren que el sujeto conserva la noción de identidad—, esta operación sustitutoria produce lo que Kohut (25) llama “fragmentación del self corporal-mental” (*body-mind-self*). La transmutación en otro cuerpo y la bestialización del propio llevan a pensar que probablemente el sujeto del enunciado presente distorsiones en lo que Lacan llamaba “anatomía imaginaria”, que es la imagen internalizada o el mapa del significado que tiene el cuerpo para el sujeto y para su entorno. El sentido de autonomía y agencia habría sido reemplazado por “fantasies of being externally controlled, which are images of fragmentation, and being haunted by part objects derived from earlier, more primitive experiences” (Grosz 44), lo cual encaja con la expectativa masoquista y anticipa la vinculación del sujeto del enunciado con la idea kleiniana del “objeto parcial”, que abordaremos en lo sucesivo.

Por lo tanto, si la disociación es la respuesta del personaje alejandrino frente a la angustia, conviene dilucidar la fuente de dicha angustia. La súplica reproducida en estilo directo que el “yo-hija” dirige al “yo-madre”, a quien demanda insistentemente agua, remite de nuevo a la angustia por la pérdida de objeto (y es sintomático que esta quede sin respuesta). Al infantilizarse, al presentarse como una víctima de su “miedo”, el sujeto reclama, a su manera, atención y apego; dicho de otro modo: lo que se le pide de forma velada al referente materno invocado es, sobre

todo, un “sostenimiento” (*holding*) que tal vez escaseó en el pasado y cuyo símbolo es, en el código pizarnikiano, el agua. La ausencia de soporte materno es tan palmaria que ni siquiera en una ensoñación ilusoria se aparece la madre en toda su esencia o con predisposición al diálogo, y el personaje mismo se ve obligado a encarnarse en ella, a ocupar su lugar por medio de la metáfora. Así, este episodio representaría una “alegoría de autonutrición”, a decir de Agamben (97), donde el sujeto intenta (fútilmente) alimentarse —vale decir: cuidarse, restaurarse— a sí mismo con los escasos medios que tiene a su disposición. En la teoría de Winnicott, el *holding* es el principio de protección y cuidado que constituye la clave para que se establezcan unas relaciones sanas entre el bebé indefenso y la madre (Bleichman y Lieberman 264), por lo que quizás esta ilusión evocada pueda leerse como una regresión a la etapa prelingüística en la que las necesidades fisiológicas entrañan la primera toma de contacto con las amenazas y las bondades del mundo; siguiendo esta misma lógica, la insatisfacción de las mismas (la sed) hace peligrar la integridad psíquica del yo primitivo, cuyas contrariedades internas perviven sedimentadas en el yo adulto. Si decíamos antes que en la neurosis narcisista el sujeto actualiza de alguna manera el duelo del objeto materno en cada desengaño del presente, la necesidad imperiosa de agua representaría una reconexión con el periodo del amamantamiento, pues Pizarnik necesita nutrirse de la figura materna para sobrevivir y afianzar su yo, y quiere incorporar el objeto materno por la vía de la devoración. El uso del imperativo sugeriría que se halla en una situación desesperada y la alusión a la multiplicidad (“en *todas mis vidas* tuve sed”) —que anticipa a su vez una disgregación identitaria futura— debe entenderse como la constatación de que la conexión con el objeto materno ha fracasado en todas las etapas vitales.

Un proceso fisiológico aparentemente ordinario y natural como la sed posee una significación particular en el entramado simbólico pizarnikiano. Para Rolando Pérez (14-15), la sed de Pizarnik es una suerte de nostalgia ontológica de la soledad hacia la cual tiende el propio lenguaje poético (que es una soledad siempre especular). Esta metáfora, que normalmente se acompaña de otras imágenes como

la noche y el silencio, viene a expresar una sensación de carencia y de falta (la falta del *holding* y del soporte materno, en nuestra hipótesis). Curiosamente, es algo que Octavio Paz (1962) ya contemplaba en los mismos términos cuando escribió que el decir del poeta “es una carencia y una sed”. Esta idea se ve reforzada si acudimos a la poesía de Pizarnik, donde igualmente el símbolo de la sed acaba por sustituir cualquier sostén afectivo externo, que se sobreentiende fallido o decepcionante, y, de esta manera, deviene una representación del auto-sostenimiento narcisista: “para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme nunca de nuevo en el amor” (Pizarnik, *Poesía completa* 144). Es posible reconocer en el enaltecimiento de la sed un rasgo propio del masoquismo que se mantiene en la línea ya comentada. Pero, en un sentido metaliterario, la sed también expresa la potencialidad productiva del lenguaje: la sed, ahora revestida de una “more metaphysical nature” (Mackintosh, 2000: 265), representaría esa búsqueda constante de un lenguaje que esté conformado por algo más que meras palabras, las cuales se han desvelado insuficientes en relación a la empresa poética, como expresa este poema tan comúnmente citado: “No / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (Pizarnik, *Poesía completa* 398-399).

En fin, el ruego a la madre no puede ser atendido —la lactancia no puede ser retomada ni siquiera simbólicamente—, por eso no recibe respuesta y por eso la sustancia a la que se alude es el agua y no la leche. La elección del agua, inocua e insuficiente desde el punto de vista alimenticio, frente a la leche, el verdadero alimento nutritivo en la relación madre-hijo, revela que el objeto materno no tiene la capacidad o no consigue satisfacer estructuralmente los anhelos del sujeto, ya que se trata de una suerte de actualización del daño producido por la separación y la amenaza de sospecha que lleva consigo el paso al mundo de lo Simbólico. Siguiendo las ideas de Elizabeth Grosz (193-194), los fluidos atestiguan la necesaria dependencia del cuerpo respecto a un afuera y demuestran los límites de la subjetividad y la irreductible especificidad de los cuerpos particulares. Aquí, la apelación al agua, que en nuestra interpretación hemos asimilado a la leche materna,

no solo evidenciaría la exigencia de la nutrición, esto es, la exigencia del fortalecimiento de la relación maternofilial, como se ha dicho, sino justamente un cierto deleite en la condición marginal, repulsiva o abominable de la feminidad pizarnikiana. En el sentido contrario, la otra opción, vinculada a una lectura más literal del texto, reconocería en la demanda de agua una necesidad de purificación, de limpieza o saneamiento de esa misma condición inmunda, siendo el agua el líquido purificador por excelencia. Del mismo modo, las lágrimas vertidas en el mismo pasaje por el sujeto del enunciado, al no estar relacionadas con las funciones de digestión y reproducción, se representan socialmente como “cleansing and purifying” (Grosz 195), y serían la reacción salvífica del propio cuerpo, que envía desde y hacia sí mismo el agua purificadora negada por la madre. En cualquiera de los dos casos, la relación conflictiva con los fluidos evocados remite una vez más a la precariedad constitutiva de la autoimagen corporal.

La emergencia con la que se plantea la absorción del agua denota asimismo la fuerte presencia de la oralidad en el carácter del sujeto: este presenta rasgos de avaricia oral, de dependencia y de mendicidad que lo señalan como un “oral insatisfecho” que acude a la “sublimación oral” en la esfera intelectual debido a su necesidad de vomitar enseguida todo lo que había tratado de incorporar precedentemente (Bergeret 321). A propósito de ello, a nivel general se podría identificar en el recurso pizarnikiano a la intertextualidad una necesidad narcisista de reciclar, de absorber todo sin vacilar, ejercitando una suerte de “canibalismo melancólico” (Kristeva, *Sol negro* 17) como manera de legitimar la propia creación. Desde este marco interpretativo, lo que se produce aquí es una reducción metonímica de la madre a la condición de “objeto parcial” (el pecho), que es el título que Melanie Klein daba a la fijación fetichista que tiene lugar en los primeros momentos de la organización del yo (cuando este todavía no es capaz de concebir la completitud de los objetos), con lo que el personaje alejandrino descubre al lector su “necesidad compulsiva de fusionarse con un objeto poderoso” en una situación en la que ciertos fragmentos del objeto —como el pecho (que en Pizarnik se asimila al vaso que calma la sed, tantas veces evocado)— están idealizados (Kohut 24);



todo ello nos sitúa de nuevo ante esas grietas narcisistas por las que emerge la frágil construcción del yo. El establecimiento de una diferencia pulsional entre “objetos buenos” (que protegen) y “objetos malos” (que agreden) tal como aparecen en la fantasía del niño también es un rasgo típico de estas etapas iniciáticas del yo (Bleichman y Lieberman 117): en esta regresión pizarnikiana, el pecho fantasmático es caracterizado como bueno, pero a pesar de ello no cumple su cometido, no nutre, lo cual es susceptible de traducirse como el reconocimiento implícito de que el objeto materno abandona. El estado melancólico del personaje alejandrino vendría motivado de este modo por una reactivación de la “posición depresiva” kleiniana en la que el sujeto queda sumido cuando percibe que el objeto amado también atesora potencialmente en sí la capacidad de herir.

Hay, de todas maneras, otra posibilidad de interpretación que volvería a confirmar la hipótesis de que el personaje alejandrino padece algún tipo de inadecuación derivada de la aflicción narcisista. En su estudio sobre el fenómeno narcisista, Lacan postula que el ser humano posee desde sus inicios una representación fantasmática del propio cuerpo en la que este aparece fragmentado, y que ese esquema sigue expresándose durante la vida adulta en los sueños y en los procesos alucinatorios. En un momento dado de su desarrollo, todo lactante entra en el “estadio del espejo”: la imagen de su cuerpo reflejada en el espejo le sorprende porque “se ve esculpido en una *gestalt* que no es sino una imagen anticipatoria de la coordinación y la integridad que en ese momento no tiene” (Bleichman y Lieberman 169). Es posible que exista una filiación entre la teorización psicoanalítica y ese “amor por los espejos” (Pizarnik, *Poesía completa* 188) de la escritora. Freud (*Introducción* 2494) percibe una cierta siniestralidad en la figura del doble porque “se opone al resto del yo [y de esta manera] sirve a la autoobservación y a la autocrítica”. En el doble hallan espacio no solo la crítica yoica, “sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar” (Maldavsky 351). Lo que resultaría desagradable de la figura del doble es el reconocimiento de que ella atesora algo propio reprimido. La cuestión del doble conlleva, como es

obvio, un desdoblamiento del sujeto de la enunciación y, en este sentido, la introducción de los principios bajtinianos de dialogismo y polifonía en el texto (sea este lírico o no).

Desde la perspectiva lacaniana, en el hecho de que Pizarnik, convertida virtualmente en su madre, esté contemplándose a sí misma puede adivinarse una regresión a la fase del espejo; por eso lo que acaba teniendo lugar es un desdoblamiento del yo: el personaje alejandrino no podía transfigurarse o *convertirse* por completo en la madre, no podía permitir una metamorfosis total, no podía *ser* la madre en su totalidad, porque al fin y al cabo *necesitaba* encontrarse frente a sí para dar espacio a esa regresión psíquica que es, en lo tocante a la creación poética, profundamente prolífica. El empleo del pretérito imperfecto del subjuntivo (“*como si yo fuese* mi madre”) tras una cláusula relativa de comparación indica precisamente la condición irreal o hipotética de la situación. Lacan explica que, durante el estadio del espejo, el sujeto se identifica con algo que no es y queda apresado en una ilusión a la que intentará aproximarse el resto de su vida. El estadio del espejo no es solo un momento del desarrollo humano, es una estructura, un modelo, un vínculo que operará hasta el final; sitúa la instancia del yo, aún antes de su determinación social, en una línea de ficción (un yo-ideal), que es diferente del ideal del yo freudiano porque el primero es una imagen anticipatoria, mítica, narcisista (Bleichman y Lieberman 170). Por eso mismo, el estadio del espejo configura la emergencia del orden imaginario, entendiendo por ello la estructuración del sujeto en relación a su *imagen* y a la de los demás. La imagen que muestra el espejo diverge de la percepción interna que el sujeto tiene del propio cuerpo; es, antes bien, una imagen hecha de la mirada y del deseo del otro que mira, de manera que el yo que se comienza a definir es, en realidad, una alteridad. Lo Imaginario sería para Lacan la forma primitiva de pensamiento simbólico en tanto que hace referencia al aspecto todavía no-lingüístico de la psique, en la que el sujeto comienza a conocer la imagen de lo que es su “yo” como diferencia con el afuera, la cual se forma a través de lo que es el otro y de lo que espera de él el otro, y que, por tanto, es algo que se aliena en el deseo del otro. Este proceso culmina cuando



el sujeto es capaz de posicionarse respecto a los otros a través del uso de los nombres, de los pronombres, etc.

Habría que hablar una vez más del tema del doble, que la presencia del espejo convoca de manera contundente en su vertiente de *Doppelgänger*, esto es, como el reverso o la versión perversa y malvada del yo, como se manifiesta asimismo en algunos poemas: “Miedo de ser dos / camino del espejo: / alguien en mí dormido / me come y me bebe” (Pizarnik, *Poesía* 94). El componente maligno de este desdoblamiento recurrente vendría dado por el hecho de que el espejo —ya sea objeto tangible o fase psíquica— revelaría en todo su esplendor la naturaleza devoradora, autodestructiva e insaciable del yo, confirmando así la imagen corporal bestializada y extraña que el personaje alejandrino se adjudica. Así, la fase del espejo pizarnikiana daría a ver una *gestalt* decepcionante, más asociada a las nociones de incompletitud y rudimentariedad que a las de cohesión e integridad, y donde el yo-ideal aparece truncado desde el principio, como corresponde a esa falla fundamental de la herida narcisista inconsolable. Sin embargo, podemos suponer que, como exponíamos en el primer apartado a propósito de este asunto, en el curso de la fase del espejo, de la cual el texto es solamente una evocación, esta línea de ficción afligida y lúgubre es reconocida como tal, identificada como una *imagen* otra, originaria como lugar de significante, y aprovechada en su atractivo para promocionar la figura de autor. La fijación permanente e intensamente recurrente en los escritos pizarnikianos es desde luego la de hacerse un lugar en la literatura, que va acompañada de la preocupación subjetiva por el desconocimiento de la lengua y por su esterilidad consustancial, una preocupación “temática” por cuanto se convierte en uno de los ejes principales de la creación poética (Lerman 59). El personaje alejandrino se aferra a la ilusión de ser poeta, de publicar, de escribir una novela *mientras* la autora Pizarnik ya la está realizando en vida, y con bastante éxito, justamente por medio de la línea de ficción que ofrece su personaje, la cual, en virtud de su grandilocuencia y su conciencia trágica, se emancipa considerablemente de su autora.

Como dijimos en páginas anteriores, este yo especular que aquí está transfigurado en la madre resulta siniestro porque enfrenta al sujeto del enunciado la imposibilidad de apartar la mirada. El personaje alejandrino experimenta una sensación de extrañamiento que es fruto de la pérdida momentánea de la autoconciencia bajo la forma de una *esquizia* (en francés, la palabra *schize* significa separación, corte, disyunción), por eso acto seguido se ve animalizado y se da de beber “con asco”. En este caso, la *regard d’autrui* sartreana, esa que nos avergüenza porque porta con ella el juicio inapelable del Otro, estaría dirigida por el propio reflejo (el “yo-madre”) hacia el cuerpo reflejado (el “yo-hija”). Leyendo esta escena, resulta imposible no pensar en la sentencia de Barthes (*Fragmentos* 184): “la Madre gratificante misma me muestra el Espejo, la Imagen, y me habla: «Tú eres eso»”, aunque en este caso no se pueda decir de ella que sea “gratificante”, sino tal vez negligente. De vuelta al análisis, la asunción simultánea de los dos roles (madre e hija) que tiene lugar en este segundo fragmento es un ejemplo de lo que en la fenomenología de Merleau-Ponty (2010) se denomina “reversibilidad”: la capacidad para desarrollar una cierta autorreflexividad a partir de la “doble sensación”, que ilustraría las diversas gradaciones posibles entre objetividad y subjetividad. Siendo así, el sujeto está implicado en sus objetos y sus objetos son, al menos parcialmente, constitutivos del sujeto; trasladando este razonamiento al caso pizarnikiano, podría sostenerse que la presencia de la figura materna constituye un caso de reversibilidad llevado al paroxismo: una situación en la que, puesto que la madre resulta ser un producto imaginario, el sujeto de la enunciación tiene la capacidad de ver el exterior en tanto que sujeto (*ver* a la madre) y, al mismo tiempo, de “verse” *desde* fuera, adjudicándose la mirada materna, como un objeto (acaso originario del entramado textual y, en este sentido, plenamente literario).

De manera que, en esta ecuación, la gran incógnita la constituye la mirada: ¿quién mira realmente? ¿El sujeto o el objeto? ¿Y *cómo* lo hace? Al tratarse de una situación imaginaria equiparable a un sueño, de un sueño diurno producto de la embriaguez o directamente de una representación imaginaria, Lacan dice que no habría alteridad, sino una suerte de unidad complaciente entre el sujeto y el objeto:



la Pizarnik-hija y la Pizarnik-madre resultan unificarse porque no existe la red simbólica que pueda determinar la identidad del sujeto de la enunciación, que es tal cuando lo es “para los demás”. Durante la vigilia el órgano de la percepción es el ojo y la percepción se produce en él, pero fenomenológicamente se tiene la ilusión de “ver afuera”. De nuevo Lacan (*Seminario. Libro 11*) —que elabora su teoría sobre la mirada en respuesta a la de Merleau-Ponty— considera que, en esta situación perceptiva, la mirada se encuentra elidida porque la *visión*, es decir, el ojo que ve el objeto, está del lado del sujeto, mientras que la *mirada* está del lado del objeto. Cuando se mira un objeto, el objeto está siempre mirando de antemano, y desde un punto en el cual uno no puede verlo. Para Lacan, el desconocimiento es inseparable del proceso de constitución mismo de la mirada, ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto exacto de la mirada. Conviene subrayar la conexión que se produce entre el acto de la mirada y la inauguración del terreno lingüístico para el sujeto: la primera mirada siempre proviene del otro, de la posición materna, cuyo deseo actúa como nominación del sujeto mirado: “ahora el niño requiere una mirada que lo funde en un imaginario más allá de lo visible y del espejo, que permita que esa imagen tenga la consistencia de la determinación significativa que se produce con la significación, ya no solo el significado, del nombre propio” (Foulkes 141), algo que en la jerga lacaniana se conoce como la convocatoria del significante del Nombre del Padre, con que se instaura el reinado definitivo de lo Simbólico. Lo Simbólico señala, ahora sí, la entrada del sujeto en el lenguaje, que representa una ruptura porque, en tanto que tercer elemento interpuesto, quiebra la relación diádica que se había establecido hasta entonces con la madre, introduciendo las funciones y las prohibiciones vigentes en la sociedad (Marín-Dòmine 79). Así las cosas, como incluso en este texto la mirada de la madre es reprobatoria, la escritura pizarnikiana en conjunto deja adivinar una falla en lo relativo a la constitución de la identidad, que se materializa en una relación conflictiva con el objeto materno. Existe una problematización de la capacidad designadora del lenguaje, que de alguna manera “obliga” a la escritura a volverse sobre sí misma, a “desarmarse”, con tal de afrontar una situación en la que se pone de manifiesto la impotencia del sujeto frente a la

crueledad del instrumento que lo conecta con su entorno. En este sentido, el cuestionamiento de la identidad que propone el trabajo de Alejandra Pizarnik no es la exploración metafísica de un tópico tradicional sino, como venimos sosteniendo desde el principio de este trabajo, “una *dramatización* del núcleo problemático de la poesía que acompañó el nacimiento y desarrollo de la cultura burguesa: el lugar del sujeto” (Dalmaroni 7).

Por último, la voz profética que dirige un imperativo al sujeto de la enunciación (“Desgarra el vuelo”), es, como toda voz, lo que más se acerca a la pulsión oral, pues la voz de la madre es una de las primeras cosas que incorpora el infante junto con el pecho, y en este sentido podría pensarse que la manifestación de esta voz es una prolongación de la intervención materna que hemos analizado ya. Según lo que acaba de explicarse, no es extraño, entonces, que el “encuentro” con la madre que venimos observando, donde se revela una fuerte ansia simbólica de nutrición, culmine con una tentativa más de conexión con el objeto perdido. De todas formas, también cabe la posibilidad de que esta nueva voz represente una vez más esa partición especular del yo tan habitual en Pizarnik, que resulta en una soledad paradójica en la que el personaje alejandrino ya no está solo porque “the other self (or other person) becomes an interlocutor” (Mackintosh 269). Queda sobradamente demostrado que Pizarnik conforma su obra en torno a una disposición dialógica inmanente que está sustentada en cuatro modos discursivos, en opinión de Depetris (27): la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche. El fragmento escogido atestigua, según creemos haber demostrado a lo largo de estas páginas, la presencia de al menos tres de ellos: la invocación, con el que la poeta llama a un “otro” apelando a una comunión; el sermón, mediante el que se enuncian valores personales de carácter moral; y el reproche, a partir del cual el comportamiento del yo es reprobado.

El acercamiento a lo Semiótico: otra vía de aproximación a Pizarnik

Las páginas que anteceden han estado dedicadas a elucidar el aparato crítico idóneo para encarar la escritura pizarnikiana y a confrontarla con esas herramientas. La noción de “inconsciente del texto” ayuda entender la melancolía del sujeto de la enunciación no como un atributo biográfico de la autora, sino como un recurso ficcional con el que se pone de relieve el tema de la incapacidad para la expresión poética y, además, se construye una figura de autor muy determinada que hemos analizado en otro lugar (Garrido 25-43). La importancia de la entrada de diario aquí reseñada reside en que constituye otro testimonio más de que la literatura pizarnikiana es, en definitiva, el anhelo de “la palabra que se ensueña omnipotente aunque se sabe vana” (Aronne-Amestoy 87), lo cual se convierte en motivo de frustración y va orientando progresivamente el lenguaje poético hacia el silencio y la muerte. Poco a poco, la poeta apostará por una poesía cada vez más breve, con una forma más sucinta y fragmentaria, y por un trabajo de condensación y depuración que anuncia una poética minimalista y aforística centrada en el propio medio. Esta tendencia a la brevedad confirma la búsqueda de la concentración del significado en composiciones poéticas limitadas, encerradas en sí mismas, y en relatos diarísticos de tipo regresivo, en espiral, que sugieren un estancamiento, como ya se ha dicho. Pero sería un error pensar que la tendencia hacia la desnudez total del lenguaje es sinónimo de una simplificación del quehacer poético y del contenido; antes al contrario: la investigación sobre la forma es constante y la razón que la anima tiene un profundo peso filosófico, vinculado a esa crisis del lenguaje señalada ya por la generación de Hofmannsthal.

El episodio al que nos hemos dedicado con especial intensidad, que representa una evocación de la figura materna y una trágica toma de conciencia de la imposibilidad de conexión con ella, nos parece que condensa magistralmente el espíritu del inconsciente del texto escogido, en el sentido de que el personaje alejandrino se manifiesta como resultado de la lógica interna del propio texto. El recurso a la fase del espejo no ha estado motivado solo porque el texto, con la

indirecta (pero crucial) referencia al tema del doble, invitase explícitamente a ello, sino porque además permite explicar la manera en la que el trabajo literario de Pizarnik (y específicamente el diario, considerado como una suerte de “laboratorio” de creación) remite constantemente a coordenadas de naturaleza metaliteraria aun cuando simule ser una operación de sinceridad transparente de la autora. Así, se podría decir que nuestro estudio comenzaba “aceptando” el pacto autobiográfico, pero solo para ir desenterrando progresivamente los trazos ficcionales y metapoéticos insertos en el relato de vivencias: sometía al personaje alejandrino a un análisis psicoanalítico, con el único fin de revelar no las presuntas causas infantiles de los sufrimientos del presente, sino los temas habituales y recurrentes en la poesía y, sobre todo, las fijaciones con las nociones de silencio, incapacidad e inefabilidad que conciernen al lenguaje poético, albergadas en el terreno inconsciente y preconscious.

Como ya se ha dicho, para Lacan la entrada del infante en la fase del espejo certifica definitivamente la emancipación del yo respecto al cuerpo materno, aquel que hasta entonces había sido la fuente de todos los cuidados y satisfacciones y que, por eso, resultaba indistinguible del propio: ese yo, al contemplar el reflejo de su imagen revertida, que en principio no reconoce pero que acaba aceptando como condición de posibilidad de su subjetividad, se estructura como una alteridad. En paralelo a esta paulatina adquisición de autoconciencia corporal que va unida a la separación del seno materno, se produce para el sujeto la entrada al lenguaje, que el pensamiento lacaniano sitúa en el orden Simbólico, donde podrá terminar de posicionarse con respecto a su entorno, a condición de que se someta a su Ley, es decir, a condición de que acate las diferentes limitaciones y funciones sociales (padre, madre, hijo, etc.) que inauguran los significantes, cuyo paradigma superior lo constituye, ya se sabe, el del Nombre del Padre. Tomando en consideración, por un lado, la regresión problemática a la indefensión propia del bebé que evidencia la demanda de agua y, por otro, la *gestalt* incompleta que revela el hecho de transformarse en la figura materna y de observarse a sí misma con desprecio, lo que refiere el personaje alejandrino es susceptible de interpretarse como un relato

traumático de la desunión con la madre y de la incorporación fallida al mundo de lo Simbólico y del lenguaje.

Puede apuntarse que el resultado de ello es el bloqueo del personaje alejandrino en una etapa previa, pre-lingüística, que no ha rechazado todavía la multiplicidad original de la libido ni la relación primaria con el cuerpo materno. La inadaptación a la realidad designada por los significantes y la disconformidad con los recursos lingüísticos dados, así como la inadecuación del sujeto de la enunciación a las funciones asociadas a su género o a su época serían los indicios de que la poeta se resiste a aceptar los significados separados y unívocos que impone la esfera de lo Simbólico, e intenta poner en práctica un lenguaje otro, más próximo a la naturaleza de las pulsiones corporales. Sin embargo, parece tratarse de un intento vano que Pizarnik acaba experimentando nuevamente como una carencia. La incompreensión de la Ley del lenguaje, junto con la insoportable percepción de que ella misma se halla ya inmersa en el orden Simbólico y debe funcionar forzosamente con los significantes existentes, constituyen la principal contradicción irresoluble de la poética pizarnikiana, que se erige en parte como reacción a esa desapacible sensación. Por este motivo, Pizarnik encuentra en el lenguaje poético que se va haciendo silente por sus propios medios la alternativa más adecuada para vehicular la negativa a participar del dañino espectáculo de lo Simbólico y para poder representar la ausencia.

La impugnación de la función paterna por parte del personaje alejandrino implica que de alguna manera lo Imaginario persiste y también que la separación de la madre no concluye, lo que, en términos psicoanalíticos más estrictos, normalmente da lugar a la formación de cuadros psicóticos. En este caso, existe otra perspectiva menos tajante (y más coherente en términos literarios) que conviene sopesar: la teoría de la dimensión semiótica del lenguaje que Kristeva erige para corregir las premisas lacanianas e instaurar un lugar de subversión de la ley paterna, en cuyos esquemas es más factible emplazar la voluntad creativa de Pizarnik. Kristeva establece que, además de esta dimensión coercitiva y socializante del lenguaje que es propia de lo Simbólico, existe otra realidad que antecede a la

producción de significados (y que no pertenece exactamente al orden Imaginario), que es la que se revela fundamentalmente en el lenguaje poético: “la práctica de la *escritura*, al desplegar el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpitación en un orden ya no «simbólico», sino «semiótico»” (Kristeva, *El porvenir* 23). Conviene precisar que, en particular, lo Semiótico es ese terreno en el que prevalece “una economía libidinal prediscursiva que a veces se muestra en el lenguaje, pero que establece una condición ontológica anterior al lenguaje en sí” (Butler 175).

Esto quiere decir que, en su modo semiótico, el lenguaje hace perdurar los significados múltiples y abiertos mutilados por lo Simbólico y se propone recuperar el nexo con el cuerpo materno. Al escribir: “La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada”, Pizarnik (*Diarios* 143) estaría expresando su propósito de exceder la función simbólica por medio de la recuperación de los sinsentidos que permanecen excluidos por la instauración de los límites que consigna el significante del Nombre del Padre, algo que acaso se materialice en esa voz recóndita que pronuncia un vaticinio hacia el final y que resulta difícilmente representable en términos lógicos. Pizarnik insiste especialmente en esta cuestión, designándose incluso como la portavoz de esa palabra otra: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (*Poesía* 186). Kristeva (*El sujeto en proceso* 10) pensaba que era posible articular una producción de significantes que transgrediese la Ley del lenguaje, anclada en “las pulsiones y operaciones semióticas pre-verbales (lógicamente, si bien no cronológicamente, anteriores al lenguaje)”, a lo cual denominó “proceso de significancia”.

De manera que la necesidad del personaje alejandrino por convocar a la madre, por volver a su cuerpo (bebiendo el agua-leche que emana de ella, explorando el deseo del cuerpo femenino hacia otros semejantes y ensalzando la noche, que recuerda al igualmente oscuro espacio uterino) representaría la voluntad de poner en valor “lo materno”, entendiendo por ello los elementos pulsionales correspondientes a una etapa previa a la significación y a la organización simbólica



del mundo. El lenguaje poético que el personaje alejandrino intenta poner en funcionamiento vendría a constituir, en el proyecto kristeviano, un “sujeto en proceso” que trabaja a partir del descentramiento de los códigos simbólicos y del rescate de las ambivalencias pre-lingüísticas. Más que concluir el ejercicio analítico aquí emprendido, una aseveración tal abre para el desbroce un camino que, en primer lugar, se ve apremiado a deshacer la división dicotómica tradicional entre escritos “literarios” y escritos denominados “autobiográficos”, puesto que, en Pizarnik, ambos forman parte de un mismo proyecto creador (Garrido, 25-43). Y, en segundo lugar, como se señaló con anterioridad, ello exige asimismo profundizar en ese nexo entre la propuesta kristeviana y la aplicación pizarnikiana de la misma a la escritura, como ha realizado por ejemplo García Oramas (81-89) respecto al poema “Los caminos del espejo”.

Bibliografía

- Aronne-Amestoy, Lidia. “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 18, no. 15, 1985.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. “Histoire et littérature: à propos de Racine”. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, no. 3, 1960, pp. 524-537.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, 1982.
- _____. *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Seuil, 2015.
- Bergeret, Jean. *La personalidad normal y patológica*. Gedisa, 2005.
- Bellemin-Noël, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Presses Universitaires de France, 1978.
- _____. *Vers l'inconscient du texte*. Presses Universitaires de France, 1979.
- _____. *La psychanalyse du texte littéraire*. Éditions Nathan, 1996.
- Benveniste, Émile. *Ensayos de lingüística general*. Siglo XXI, 1971.
- Blanchot, Maurice. “Nietzsche y la escritura fragmentaria”. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, no. 11, 2012, pp. 27-51.
- Bleichmar, Norberto M. y Leiberman de Bleichmar, Celia. *El psicoanálisis después de Freud*. Paidós, 1997.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, 2007.
- Caballé, Anna. “¿Una escritura intransitiva?”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, no. 1, 1996, pp. 5-7.

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995.
- Clancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Privat, 1973.
- Dalmaroni, Miguel. “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Orbis Tertius*, no. 1, vol. 1, 1996, pp. 1-17.
- del Prado, Javier y Picazo, Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Delcroix, Maurice y Hallyn, Fernand (dirs.). *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Duclot, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Anagrama, 1996.
- _____. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu, 2001.
- Dor, Joël. *Introducción a la lectura de Lacan*. Gedisa, 1997.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Paidós, 1986.
- Escobar, Matilde. “Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik”. *La Palabra*, no. 26, 2015, pp. 129-136.
- Fedida, Pierre. *Diccionario de psicoanálisis*. Alianza, 1979.
- Foulkes, Eduardo. *El saber de lo real. Una reflexión sobre la clínica de la psicosis y el fenómeno psicósomático*. Nueva Visión, 1993.
- Freud, Sigmund. “Introducción al narcisismo”. *Obras completas. Tomo VI*, 1972, pp. 2017-2033. Biblioteca Nueva.
- _____. “El creador literario y el fantaseo”. *Obras completas. Tomo IX*, 1979, pp. 123-125. Amorrortu.
- _____. “Duelo y melancolía”. *Obras completas. Tomo XIV*, 1993, pp. 234-287. Amorrortu.
- García Oramas, María José. “Transitando por «Los caminos del espejo» de Alejandra Pizarnik, hacia la (re)construcción de nuevas subjetividades femeninas”, *Clepsydra*, no. 8, 2009, 81-89.
- Garrido, Violeta. “En busca del personaje alejandrino. Consagración y figura de autor en los *Diarios* de Pizarnik”, *Itinerarios*, no. 33, 2021, pp. 25-43.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Girona, Nuria. “Mujeres que lloran, mujeres que fingen”. *Aun y más allá: mujeres y discursos*, editado por Sonia Mattalía y Nuria Girona, Ediciones eXcultura, 2001, pp. 31-55.
- Kristeva, Julia et al. “El sujeto en proceso”, *El pensamiento de Antonin Artaud*, Calden, 1975, pp. 9-68.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Seuil, 1977.
- _____. *El porvenir de la revuelta*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Girona: Wunderkammer, 2017.
- Kohut, Heinz. *Análisis del self. El tratamiento psicoanalítico de los trastornos narcisistas de la personalidad*. Amorrortu, 1996.
- Lacan, Jaques. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós, 1992.

- _____. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 2003.
- _____. *Escritos I. Siglo XXI*, 2008.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Labor, 1981.
- Lerman, Julia. “La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*”, *Zama*, no. 6, 2014, pp. 59-65.
- Mackintosh, Fiona. “The Unquenched Thirst: An Intertextual Reading of ‘las dos poetas hermanas’, Alejandra Pizarnik and Elizabeth Azcona Cranwell”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, no. 2, 2000, pp. 263-278.
- Maldavsky, David. *Estructuras narcisistas. Constitución y transformaciones*. Amorrortu, 1986.
- Marín-Dòmine, Marta. *Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatge*. Eumo Editorial, 2004.
- Masotta, Oscar. *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. Eterna Cadencia, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión, 2010.
- Montserrat-Esteve, Santiago. “El lenguaje del enfermo obsesivo”. *Estados Obsesivos*, editado por Julio Vallejo Ruiloba, Salvat, 1995, pp. 55-70.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Pre-Textos, 1996.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pérez, Rolando. “The Sadean Poetics of Solitude in Paz and Pizarnik”. *Latin America Literary Review*, vol. 33 no. 65, 2005, pp. 5-36.
- Pingaud, Bernard. *Comme un chemin en automne*. Gallimard, 1979.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Lumen, 2013.
- _____. *Poesía completa*. Lumen, 2016.
- Roth, Moira. *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage. Critical Voices in Art, Theory and Culture*. Routledge, 1998.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women’s Writing*. The Women’s Press, 1983.
- Savio, Karina. “El sujeto de la enunciación: diálogos entre la lingüística y el psicoanálisis”. *Linguagem em (Dis)curso*, no. 17, vol. 2, 2017, pp. 271-284.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora, 1980.
- Trives, Estanislao Ramón. “Condición semántica de las palabras en relación con las modalidades «paratácticas e hipotácticas» de su puesta en discurso”. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, no. 17, 2003, pp. 547-558.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.