



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



Universidad de la República  
Facultad de Psicología

## **Trabajo Final de Grado**

**Desde Lacan hasta Pizarnik: ficción, escritura y autoría.**

Ciro Benjamín Piana Hernández

5.090.424-2

Tutor Gonzalo Grau

Revisora Estefanía Pagano

**Octubre 2024**

**Montevideo, Uruguay.**

*A mi madre, por hacer todo lo que estuvo y no  
a su alcance para que pueda ingresar y permanecer en la Universidad.*

*A Pizarnik, por la generosidad de su escritura visceral  
a la que debo toda mi admiración, inspiración y agradecimiento.  
Por tocar en mí, una sensibilidad que desconocía.*

*A la Facultad de Psicología,  
por ser mi casa durante este tiempo.*

## Índice

Resumen	04
Introducción	05
Parte I: La paradoja de la ficción	06
Parte II: Lenguaje como estructura de la ficción	13
Parte III: Escritura y cuerpo: más acá del texto	19
Parte IV: La muerte del autor	25
Consideraciones finales	31
Referencias bibliográficas	34

## Resumen

El presente trabajo aborda la relación entre ficción, escritura y autoría desde una perspectiva literaria y psicoanalítica. En su primer apartado, *La paradoja de la ficción*, comienza a desdibujarse el límite entre lo categorizable como ficción y realidad en literatura para luego trasladar esta distinción al campo psicoanalítico, encontrando dicha tensión en la diferencia entre exactitud y lo que produce verdad. En el segundo apartado, *Lenguaje como estructura de la ficción*, se aborda el lenguaje como estructura de significantes que no solo organiza significados, sino también que condiciona el deseo y las formas de enunciación del sujeto que escribe. En el tercer apartado, *Escritura y cuerpo: más acá del texto*, se explora la conexión entre la creación literaria y el cuerpo, así como el emerger de un texto en el acontecer clínico, sugiriendo que el acto de escribir se relaciona íntimamente con las condiciones en las que ese cuerpo habita el mundo. Por último, en *La muerte del autor*, se analizan teorías literarias y psicoanalíticas que sostienen que toda narrativa descentra la figura del autor-analizante como origen de sentido.

Palabras clave: psicoanálisis, literatura, ficción, escritura.

## Introducción

Desde sus inicios con Freud, el psicoanálisis ha mantenido una relación estrecha con la literatura, reflejada tanto en el estilo de su escritura como en las influencias literarias que nutren sus postulados. ¿Cómo hubiese evolucionado esta corriente sin la existencia previa de *Edipo Rey*? ¿Cuál hubiese sido el rumbo del psicoanálisis sin los antecedentes de la literatura como epistemología latente de sus nociones estructurales?

La importancia de establecer un diálogo entre autores de apariencia tan disímiles como Lacan y Pizarnik, parte de la premisa que reconoce la cercanía entre la literatura y el psicoanálisis. En sus diferentes contextos, ambos comparten una preocupación común en sus textos: el poder del lenguaje y su respectiva capacidad para estructurar tanto la realidad como la ficción.

El objetivo de este trabajo no radica en analizar a Pizarnik como sujeto sino, a través del acercamiento a su prosa, hallar la intersección entre la estructuración del inconsciente como lenguaje presente en Lacan y la escritura poética como experiencia vital. Concebimos así, la escritura como un proceso de creación y destrucción, donde quien escribe se desintegra y reconstruye en su búsqueda de verdad a través de la palabra. La escritura consigue trascender el acto mecánico de escribir y se configura como un proceso de elaboración, presente también en la producción narrativa de la experiencia analítica.

¿Cómo puede un texto producir efectos más allá de sus límites? ¿Qué diferencia a un texto de un hecho? ¿Cómo se entrelaza la escritura, el deseo, la falta y la identificación con el cuerpo de quien escribe? Son algunos de los interrogantes presentes que guiarán el desarrollo de este trabajo.

El diálogo entre Lacan y Pizarnik ofrece una vía de aproximación a la ficción como un espacio donde el sujeto se enfrenta a sus propios límites, al tiempo que descubre la imposibilidad tanto de *ser completamente* en el lenguaje como de *ser sin el lenguaje*. En la obra de la poeta, la escritura se presenta como refugio y trampa simultáneamente, lo que conduce a pensar en ella no solo como una forma de expresar la subjetividad, sino también como una manera de habitarla. En este sentido, las ideas de Lacan sobre el lenguaje y la falta proporcionan un marco teórico que resuena profundamente con estas inquietudes. La desustancialización del ser y el reconocimiento de la distancia entre significado y significante, son algunas de las nociones que vuelven relevante el diálogo entre analista y poeta.

## Parte I: La paradoja de la ficción

*Quiero vivir y sentir todos los matices,  
tonos y variaciones de experiencia mental y física posibles en mi vida.*

*Y estoy horriblemente limitada.*

Sylvia Plath

Del latín *fictiō*, una de sus acepciones etimológicas define a la ficción como «acción y efecto de pretender que algo es cierto, cuando en verdad no lo es» (Diccionario etimológico castellano, 2024). Sin embargo, el límite entre ficción y realidad, intentaré demostrar en el desarrollo de este trabajo, es un poco más difuso.

En lo relativo al campo de la literatura, Umberto Eco, propone que «la regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor» (Eco, 1996. p. 85). En este, se establece previo a la lectura que lo que allí se narra es imaginario; aunque no por ello, se está diciendo una mentira. Este pacto nos permite conectar con los sentimientos que como lectores la obra nos despierta, sin resistirnos con la idea de que aquello no es real. Adorno, en este sentido, resalta el carácter afectivo de la respuesta del lector en una obra de ficción (Adorno en Cooke, 2015. p. 125) señalando que la promesa de felicidad que compone la verdad del arte no puede reducirse a la comprensión del lenguaje, sino que debe ser experimentado afectivamente. Así, sumergirnos en el relato que este pacto nos propone exige la suspensión temporal de la búsqueda de veracidad en lo leído en contraste con lo conocido. Sin embargo, dicha suspensión no es absoluta, sino que refiere excepcionalmente a ciertas cosas y no a otras. En el mundo narrativo subyace el fondo del mundo real, en palabras de Eco: «los mundos de la ficción son, sí, parásitos del mundo real, pero ponen entre paréntesis la mayor parte de las cosas que sabemos sobre éste, y nos permiten concentrarnos en un mundo finito y cerrado...» (Eco, 1996. p. 94). Lo que conocemos por medio del texto, de alguna manera, se limita a lo que el autor nos presenta. De un personaje narrativo [agrega] sabemos todo lo que hay que saber (Eco, 1996. p. 95). Podemos preguntarnos entonces si la categorización de la narrativa como ficción o no-ficción, predispone consecuentemente al lector en el encuentro con el texto y si es esto siempre necesario. ¿Se lee distinto una obra cuando se asume que lo que allí ocurre no aconteció en un escenario real? ¿Existe una perspectiva objetiva en la no-ficción?

Klein, en el prólogo de su libro *La ficción de la memoria: la narración de las historias de vida*, escribe al respecto del ritual de su infancia en el que su padre le contaba para dormir historias de vida que habían tenido lugar en su juventud:

Con el tiempo supe que, si bien el hermano gemelo era real, aun cuando su vida rozara ribetes fabulosos, todas las historias que lo tenían de protagonista junto a mi padre no lo eran. Sin embargo, aun inventadas, me permitían hilar el pasado de mi padre, del que él no solía hablar con demasiada frecuencia. Por lo tanto, esos fragmentos de su historia de vida no eran "falsos", sino que iluminaban la verdad de un modo transversal y de forma más intensa. Lo que me cautivaba y me mantenía atenta al relato no era precisamente la supuesta veracidad de sus historias sino el juego de realidad y fantasía que entretejía su relato. Nunca, en todo ese tiempo en el que fui su "lectora" ingenua, me interesó saber si existía una estricta correspondencia entre los hechos tal como habían sucedido en la realidad y su relato, porque tanto él como yo -y en eso consistía precisamente el pacto tácito de lectura, esa suerte de traviesa complicidad- creíamos fervientemente en la verdad de esa ficción que dictaba su memoria.

Klein, 2008. p. 11.

En este punto, Morales-Maciel, nos presenta los problemas derivados de reducir las narrativas de vida a narrativas literarias bajo dos postulados filosóficos con los cuales debate a lo largo de su artículo: la interpretación literaria análoga a los modos de interpretación del psicoanálisis y la constitución de la identidad personal como literaria, asunto correspondiente al humanismo literario (Morales-Maciel, 2023). Lo que nos compete al respecto es comprender cómo se organiza la narrativa literaria. Para ello, el artículo ofrece un recorrido por los principios de la literatura propuestos por Lamarque, entre los que resulta útil mencionar en el desarrollo de este trabajo: *principio de funcionalidad*, *principio teleológico* y *principio temático*. El primero de ellos, principio de funcionalidad, expresa la existencia de una producción simbólica encargada de configurar un tema a lo largo de la narración. En segundo lugar, el principio teleológico, nos adelanta que la explicación que se da a una descripción es en realidad su finalidad, lo que quiere decir que los detalles cumplen una función relevante en la obra. Por último, el principio temático, sugiere que el

lector busca activamente las conexiones que se producen en la lectura de los detalles antes mencionados. La significación no responde a un fenómeno exclusivamente semántico sino a la subordinación de las conexiones en el proceso de lectura.

Entonces se pregunta, ¿una autobiografía sigue estos principios? ¿Las narraciones de vida siguen principios literarios? A priori, podemos asumir que no. Sin embargo, ¿no hay algo de estos principios presente en la narrativa que se produce, por ejemplo, en los procesos de análisis? ¿no hay también allí una producción simbólica encargada de configurar un tema? Los detalles del relato del analizante, ¿no cumplen una función relevante en este? ¿no hay una búsqueda por parte de analista y analizante de las conexiones de estos detalles?

Autores como Alfandary, defienden que la ficción no debe ser reducida en su comprensión a una dimensión imaginaria sino, por el contrario, ubicarse entre la realidad y las proyecciones que dan lugar a lo inconsciente. De este modo, luego de mencionar que las obras novelescas dan existencia a universos distantes y cercanos simultáneamente de la vida de sus lectores, señala que «la ficción literaria no constituye la totalidad de la ficción, pero enseña sobre su fenomenología: desplaza, desdobra, superpone espacios desunidos y conexos.» (Alfandary, 2023. p. 145).

Ahora, más allá de cómo un texto se organiza, ¿qué sucede del lado de quien escribe? ¿En qué plano de la vida del autor se inscribe el mundo narrativo?

Los niños juegan, con muñecas, caballitos de madera o cometas, para familiarizarse con las leyes físicas y con las acciones que un día deberán llevar a cabo en serio. Igualmente, leer relatos significa hacer un juego a través del cual se aprende a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real. Al leer novelas [y también al escribirlas], eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real. Ésta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual [las mujeres y] los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias. Que es, al fin, la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia.

Eco, 1996. p. 96-97.

La unidad de una vida humana, como nos advierte MacIntyre (1981. citado en Morales-Maciel, 2023 p. 02) es la unidad de una búsqueda narrativa. Por lo que podemos, además, agregar que las teorías estéticas insisten en que la identidad personal responde a experiencias artísticas y literarias (Morales-Maciel, 2023. p. 02). Esta es entonces la coordenada donde ubico la paradoja. Si la identidad personal es consecuente a las experiencias narrativas y estas últimas, a su vez, dependen de una identidad personal: ¿cuál es la frontera entre una y otra? «Quiero vivir y sentir todos los matices, tonos y variaciones de experiencia mental y física posibles en mi vida. Y estoy horriblemente limitada.» (Plath, 2018) escribía Sylvia Plath en sus diarios. Interesa aquí centrarse en la idea de estar *horriblemente limitada*, en tensión con el deseo de vivir todas y cada una de las experiencias posibles. La condición humana supone ciertos límites: espaciales, temporales, fisiológicos, psíquicos. La ficción, por su parte, ofrece un escenario imaginario donde estos parecieran no tener lugar. Pero si toda ficción es parásita del mundo real, ¿es posible determinar una ausencia de bordes? ¿no es la ficción otro tipo de límite?

«El medio de transmitir determina la comprensión de lo que se transmite y cede el paso a mensajes implícitos» (Porge, 2007. p. 12) lo que puede traducirse con la idea de que cada medio propone sus propios márgenes. Pero ¿sirve esto también para pensar las historias de vida y la narrativa que se desprende de ellas en un análisis?

Desde su nacimiento, el psicoanálisis se preocupa por demostrar la existencia del inconsciente a través de sus mecanismos psíquicos, «una hipótesis de tipo arqueológico —fundada en el principio de una amnesia infantil—» (Alfandary, 2023. p. 40) aunque solo puede ceñirse a él como hipótesis ya que el inconsciente es imposible de comprobarse como objeto de una experiencia directa. Aun así, desde sus comienzos, Freud intenta escapar del estatuto de ficción prefiriendo utilizar términos como analogía, identificación o inferencia, los cuales aluden al rodeo que supone la manifestación de dichos mecanismos sin imposibilitar la categorización de ciencia a la que aspira alcanzar.

Más adelante en su obra, Freud resuelve la tensión entre verdad y exactitud mediante el relato de caso, donde, además, encontró contradicciones y finalmente privilegió la verdad. (Porge, 2007. p. 12). Es en la carta 69 escrita a Fliess donde expresa «ya no creo más en mi neurótica» (Freud, 1986. p. 301) que revela que no es posible distinguir la verdad de la ficción investida con afecto. Plantea entonces la desilusión ante la demora del éxito que le suponía a su análisis al comenzar a cuestionar ciertas suposiciones, en particular la relacionada con la culpabilidad del padre en toda neurosis. La perversión, de ser así, debería ser más frecuente que la histeria. Además, señala que en lo inconsciente no existe

un signo de realidad y sugiere que las fantasías sexuales se proyectan en los padres, dificultando la comprensión de la etiología de las neurosis.

En la noción de fantasía originaria se reúnen lo que podemos llamar el deseo de Freud de encontrar la roca del acontecimiento (y, si esta se borra en la historia del individuo a fuerza de refractarse y multiplicarse, habrá que remontarse más atrás...) y la exigencia de fundar la estructura misma de la fantasía en algo que no sea el acontecimiento.

Laplanche y Pontalis, p. 44. Citado en Alfandary, 2023. p. 102.

Esto lleva a Freud a una doble renuncia: a la solución completa de una neurosis y al conocimiento cierto de su etiología en la infancia. Solo las vivencias posteriores explican las fantasías que remontan a ella, «la “verdad” de la vida infantil nunca se da como tal ni es un mero sinónimo de “realidad”: si retorna, está necesariamente deformada como todo proceso marcado con el sello de lo inconsciente (...) [sin embargo] la fantasía oculta una verdad irrefutable» (Alfandary, 2023. p. 118). Para el final de la carta, asume la derrota de su postulado inicial, aunque reconociendo el triunfo de haberlo explorado.

El análisis comprendido como una experiencia discontinua de la palabra, con efectos ligados al tiempo, a la anticipación, al *après-coup* y con distancias entre el enunciado y la enunciación, donde la búsqueda de una linealidad cronológica no podría dar cuenta de los efectos de verdad producidos en el analizante. Freud se detiene en la interpretación, la cual hará posible emerger la verdad del síntoma (Porge, 2007. p. 15-17). Lo que interesa no es la fidelidad con la que los hechos tuvieron lugar, sino que es a través de una selección del material y el reordenamiento de su disposición que es posible develarla y mostrarla. «La verdad no sale a la superficie sino en el universo de la ficción y se sustrae al expediente naturalista del fragmento de vida y del registro sincrónico. Freud debe medirse con su propia habilidad de exposición, con sus dotes de escritor...» (Lavagetto, M. 2002 en Porge, 2007. p.17). Y es que, para Freud, transmitir la verdad clínica se relaciona íntimamente con la dimensión de ficción en la puesta en relato.

En este sentido, Lacan agrega que la sesión debe regirse por el discurso y no condicionarse por factores como el tiempo cronológico. La escansión, debe poner el acento en cierto punto del discurso del analizante y evidenciar que es ahí donde la palabra opera como verdad. Si el analista, al contrario, se deja llevar por la realidad del sujeto y no de su palabra, estaría reforzando su yo: «nada podría extraviar más al psicoanalista que querer guiarse por un pretendido contacto experimentado de la realidad del sujeto.» (Lacan, 2021-(b). p. 245).

El psicoanálisis lacaniano nos habla de un sujeto barrado, fragmentado, donde el discurso consciente e inconsciente están en discordancia, aunque pese a sus tensiones y oposiciones convivan. Es a través de esta idea subyacente donde podemos comprender que la verdad aparece no en la exactitud de lo acontecido, sino cuando algo de la palabra revela algo de una parte no accesible de su historia. Es en lo discursivo donde la verdad emerge. Pero ¿cómo podemos relacionar esta fragmentación del sujeto barrado con la ficción?

Considerada su obra como «el eslabón actual de una cadena de pensamiento que, comenzando con Freud y pasando por Winnicott, Masud Khan, Bion y Meltzer, fue poniendo el acento en un acercamiento 'estético' de la mente» (Obiglio Peña, 2019. p. 59), Bollas refiere a lo estético en relación a la revelación de una forma a partir de su movimiento. Señala entonces con su teoría estética una manera de comprender la figuración del existir a través de las relaciones de objeto y del contenido narrativo. Sin embargo, no tiene el autor el monopolio del uso del concepto de estética en la teoría psicoanalítica. Ya Freud confrontaba la actividad onírica con la estética al argumentar, citando a Radestock (1879, p. 146) que «en los sueños las asociaciones se producen y las representaciones se enlazan sin que la reflexión ni el entendimiento, el gusto estético ni el juicio moral, puedan nada en ello; el juicio es lábil en extremo, y predomina una indiferencia ética» (Freud, 1991. p. 89). Pese a la mención, se resistiría Freud a la posibilidad de que lo estético reine sobre las dinámicas biológicas, por lo que de algún modo resta importancia a ello. Bollas rescata este concepto, argumentando que las experiencias del self son «resultado de un proceso dialéctico entre el uso particular que el sujeto hace de los objetos que selecciona inconscientemente, y la influencia de estos objetos sobre él mismo.» (Bollas, 1994, p. 23 en Obiglio 2019). La hipótesis que sostiene el autor es que cada persona es el resultado de un proceso estético, entendiendo a la personalidad como una estética erótica y una inteligencia de la forma que desea ser. «La forma no es, después de todo, sino el contenido ordenado» escribe antes de nombrar al inconsciente como *lo sabido no pensado*.

A la luz de lo antes enunciado cuando hablábamos de estar *horriblemente limitada*, Bollas expresa que todo sujeto busca desplegarse utilizando de los objetos del mundo la estética del ser. La ficción podría comprenderse como una vía para el despliegue y la confrontación de ese límite, al ofrecernos una multiplicidad de existencias posibles. La vida psíquica comprendida como un palimpsesto, es decir, un «manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente» (RAE, 2014) aunque ahora no compuesto únicamente por lo que llamamos escritura sino también por estéticas, donde como en una pintura, se trabaja por capas al articular y enriquecer el lenguaje anterior con uno nuevo.

La verdad de una obra, entonces, no refiere solo a lo que está allí trazado sino a lo que surge del idioma inaugurado, de la composición entre los objetos que lo hicieron posible. Escribe Vilariño en su diario: «Quiero decir esto: Todo lo que he plasmado en poesías, todo lo que paso a la libreta de poesías, es lo único vivido verdaderamente. Todo lo que yo diga sentir que no esté apoyado por un poema, puede no ser cierto» (Vilariño en Platero, 2013 p. 191).

En *El creador literario y el fantaseo* Freud se cuestiona de dónde nace la personalidad del poeta, aunque advierte que indagar las condiciones bajo las que el artista elige y plasma sus materiales no nos dará noticia alguna de sus circunstancias. Entonces sugiere buscar en el niño las primeras huellas, aludiendo a que «todo niño que juega se comporta como un poeta» (Freud, S. 1908 [1907], p. 127) al colocar los objetos del mundo en el orden de su preferencia. El juego aquí no es menospreciado y reducido a la diversión, sino que rescata de este los enormes montos de afecto que se producen en su ejecución. Lo opuesto al juego, propone el autor, es la realidad efectiva de la que el niño toma los elementos desordenados de su mundo circundante. Otra vez aparece entonces la diferencia que antes se menciona entre verdad y exactitud, ahora dualizada entre juego y realidad. Sin embargo, lo que en principio podría parecer que refiere solo a una actividad lúdica que se retrotrae a la infancia, por el contrario, Freud explica que, si bien el adulto aparentemente renuncia al placer que le genera el juego, en realidad «no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció» (p. 128). El adulto no deja de jugar, sino que traslada el apuntalamiento en objetos reales, no juega, sino que fantasea. El poeta, concluye, igual que el niño, crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, dotándolo de grandes montos de afecto a la vez que lo separa de la realidad efectiva.

Si nos remontamos al principio del trabajo, puede resultar más sencillo reconocer la suspensión de veracidad que la ficción nos plantea. «Leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión» (Eco, 1998. p 100). Ahora, la pregunta con la que resulta oportuno cerrar este primer apartado es la siguiente: ¿sostenemos aún la certeza de que nuestra noción de verdad en el mundo real está definida con tal claridad?

## Parte II: Lenguaje como estructura de la ficción

*Mi único drama, el drama central, es el lenguaje.*

Alejandra Pizarnik

Al aforismo lacaniano que expresa «la verdad tiene estructura de ficción» puede agregarse que el lenguaje es el medio a través del cual esta ficción se expresa. Se preguntaba entonces Lacan: «¿En qué estriban los síntomas, si no es en la implicación del organismo humano en algo que está estructurado como un lenguaje, debido a lo cual determinado elemento de su funcionamiento entrara en juego como significante?» (Lacan, 2020. p. 271).

Para comprender ello es necesario considerar que Lacan parte de Saussure y su definición de signo lingüístico, entendiéndolo como la unión entre el concepto y la imagen acústica, la cual hace referencia a la representación psíquica de esos sonidos y no su realización material. Con el cometido de evitar la ambigüedad que genera asignar una causalidad entre una y otra, Saussure propone referir a ellos como significado y significante. «El lazo que une el significante al significado es arbitrario» (Saussure, 1945. p. 93) nos advierte, pues podría representarse con una secuencia de sonidos distinta. A ello, también alude Nietzsche al señalar que:

Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio.

Nietzsche, 1873. p. 06.

Continuando esta línea argumentativa, para Lacan, como menciona en el Seminario III, el significante en cuanto a tal no significa nada. Esto, devela lo que entiende como una ley fundamental, a saber: «que nadie se sirve del significante. Pero, el significante a pesar de todo está ahí, en la naturaleza, y si en ella no estuviera el significante que buscamos, no

encontraríamos nada.» (Lacan, 2020. p. 263). Significante y significado como conceptos fundamentales de esta teoría, se distinguen por ser el significante como vemos en Saussure la forma material del signo —una palabra, por ejemplo, “hoja”— y significado se asocia al concepto que este refiere —la imagen mental de una hoja, en el ejemplo mencionado—. En Lacan, el significante no conserva una relación absoluta con el significado ya que el significante puede asociarse a distintos significados dependiendo de la secuencia en la que estos se ubiquen para el sujeto en su cadena significante. Sucede que «sin la estructuración del significante, ninguna transferencia de sentido sería posible.» (Lacan, 2020. p. 322).

El inconsciente estructurado como un lenguaje (Lacan, 2021. p. 42) nos permite comprender que los significantes se combinan de diferentes maneras para producir significados, no dejando por fuera de ello al síntoma como un modo de expresión de estas combinaciones. «Alrededor del síntoma gira todo eso de lo que podemos —como se dice, si la palabra tuviera un sentido— tener idea.» (p. 49). Significante y significado mantienen una relación dialéctica, donde el lenguaje es comprendido como un sistema de coherencia posicional. Esto, revela el funcionamiento del lenguaje como un sistema de diferencias y posiciones donde los significantes obtienen su significado no de manera aislada e inamovible, sino a través de su relación con otros significantes.

En los capítulos XVII y XVIII del Seminario III, Lacan —siguiendo los desarrollos de Jakobson— distingue metáfora de metonimia, definiéndolas por oposición. Lo que Freud entendía como condensación pasará a llamarse ahora metáfora y se comprenderá como un proceso lingüístico en el que una palabra se reemplaza por otra en una relación de semejanza, es decir, la sustitución de un significante por otro. La metonimia, por su parte, referirá a lo que Freud entendía como desplazamiento y nos habla del proceso que ocurre cuando una palabra es reemplazada por otra, no por su relación de semejanza como en la metáfora, sino por su proximidad contextual.

Es en el Seminario XVIII, con la finalidad de explicar la relación del psicoanálisis con la lingüística, donde Lacan habla de un uso metafórico de la lingüística. Así, entiende que «no hay lenguaje más que metafórico» (Lacan, 2021. p. 42) ya que, para él, toda designación puede hacerse solo mediante otra cosa. Al integrar a lo mencionado la perspectiva de Jakobson, comprendemos que la función poética se apoya en el uso metafórico de la palabra. Para este autor, «la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación» (Jakobson, 1960. p. 08) es decir, el lenguaje en su uso poético opera a través de la metáfora mediante procesos de selección y combinación donde predomina la capacidad de evocar asociaciones y resonancias.

La chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir, dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena signifiante, mientras el signifiante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena. (...) la metáfora se coloca en el punto preciso donde el sentido se produce en el sinsentido.

Lacan, 2021-(c) p. 474-475.

La pregunta por «¿Cómo puede ser que el lenguaje tenga su eficacia máxima cuando logra decir algo diciendo otra cosa?» (Lacan, 2020. p. 322) resulta útil para introducir la obra de Alejandra Pizarnik, donde se observa lo que Gallo nombra una doble indecibilidad. Por un lado, «el deseo de acceder a un lenguaje propio» (Gallo, 2011. p. 16) y por otro la imposibilidad y prohibición comprendida por lo indecible. Así, utilizando la referencia de Wittgenstein en *Tractatus Logico-Philosophicus*, «tirar la escalera por la que ya subió, ejemplifica de alguna manera esta hazaña de demolición que atravesó Pizarnik cuando el lenguaje le falla o, como ella dice, la traiciona.» (p. 19). La poeta, entonces, comparte la sospecha lacaniana:

*Yo sé lo que yo digo es lo que no puedo decir. (...) El inconsciente no quiere decir nada si no quiere decir que, diga lo que diga, y me sostenga donde me sostenga, incluso si me sostengo bien, no sé lo que digo...*

Lacan, 2021. p. 41.

Así, escribía en sus diarios: «Pocas veces se han hecho tales esfuerzos por aclarar lo indecible» (Pizarnik, 2022. p. 840) intuyendo la existencia de algo que escapa a la palabra y sin embargo se hace presente en ella. «Hay una herida y eso es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario» (p. 877), lo que invita a interrogar cuál es la coordenada de ese sitio. Para Lacan, por el contrario, nada puede existir sin el lenguaje. No hay sitio donde el lenguaje no esté ya, de algún modo, interviniendo.

Ya en el Seminario I, el autor señala que:

Sólo con la dimensión de la palabra se cava el surco de la verdad en lo real.  
Antes de la palabra no hay ni verdadero ni falso. Con ella se introduce la

verdad y también la mentira (...) Pues el acto mismo de la palabra, que funda la dimensión de la verdad, queda siempre, por esto mismo, detrás, más allá.

La palabra es por esencia ambigua.

Lacan, 2007. p. 333-334.

Pizarnik también denuncia cierta ambigüedad y limitación en su prosa, donde la enunciación bordea la idea de que «hablar, como señala la teoría psicoanalítica, es siempre decir algo más de lo que se quiere decir, y en el otro extremo, la imposibilidad de decir del todo algo» (Gallo, 2011. p. 28). De este modo, en su poema titulado *En esta noche en este mundo*, escribe: «nunca es eso lo que uno quiere decir / (...) / sólo que el silencio no existe / no / las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé?» (Pizarnik, 2022-(b). p. 398)

Sabemos que, para ella, las palabras hacen la ausencia, invocan lo que no está, la herida que es *todo*, el arquetipo primigenio del que habla Nietzsche al sugerir que todo concepto se forma igualando lo no-igual. Aunque bien, podría comprenderse con que «todo referente es siempre real, porque es imposible de designar. Por lo cual, no queda más que construirlo.» (Lacan, 2021. p. 43). Teniendo en cuenta ahora que «decir que eso se refiere a tal cosa es decir justamente que eso no lo es, puesto que está forzado a referirse a ella» (p. 44).

Sin significante que nos represente de modo unívoco y exclusivo, el *ser* en el sujeto sólo puede bordearse por rodeos —metonímicamente, de otra manera— aludiendo, porque siempre al *ser* le *falta ser*.

Gallo, 2011. p. 115-116.

El problema de la referencia puede comprenderse al menos en dos planos: la semántica y la hermenéutica, siendo en esta última donde el problema adquiere mayor dimensión. Es necesario, para entonces «recordar que es la palabra la que, en el discurso, asegura la función de identidad semántica: la metáfora altera precisamente esta identidad» (Ricoeur, 2001. p. 11). De este modo, Ricoeur refutará la tesis sostenida por Jakobson, que entiende que «la suerte de la semejanza está indisolublemente unida a la de una teoría de la sustitución» (p. 12). De lo que trata para el autor, siguiendo los planteos de Aristóteles, es de comprender que metaforizar es percibir lo semejante. De ese modo, la semejanza se plantea como una tensión entre identidad y diferencia. En la referencia poética no hablamos solo de un doble sentido, sino como defiende Jakobson, una referencia desdoblada.

La metáfora, de este modo, se nos presenta como «una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder *heurístico* desplegado por la ficción.» (p. 12).

Para Bonoris, el analista no interviene con su inconsciente sino desde uno que no es suyo. (Bonoris, 2022. p. 206). Así, el *sujeto supuesto saber* al que hace mención Lacan, podría comprenderse en este sentido como el lugar ficcional que ocupa el analista para el analizante en la relación transferencial. Es este lugar el que habilita la creencia en los efectos de la palabra.

Lacan habla de un “fingir” en relación con el acto, apuntando a que el psicoanalista, aunque sabe que no es ese Otro sin barrar, sujeto supuesto saber, asume ese lugar y deja que el analizante suponga un saber. Rabinovich, 2007. p. 94.

Siempre se tarda en comprender, sugiere Marcelo Percia, que en psicoanálisis no se habla sino para uno mismo gracias a la presencia de un extraño. (Percia, 2008. p. 32).

El tormento de la mujer que se analiza es darse cuenta de que está siendo deletreada por un semianalfabeto. Pero esa ignorancia, caída sobre el psicoanalista (tras su ilusión de saber) al cabo vuelve sobre el analizante. Es el estupor que siente la persona que todavía habla recostada en el diván esperando una revelación o simulando entender cosas que no entiende, para evitar darse cuenta de eso que (de algún modo) ya sabe: la nada del decir, la soledad, el silencio.

Percia, 2008. p. 50-51.

También llamada poeta maldita, Alejandra Pizarnik demandaba a la literatura «un lugar / en donde sea lo que no es» (Pizarnik, 2022-(b) p. 318) y en sus diarios comparte esa experimentación con el lenguaje, donde sin censura, escribe como una analizante e intenta ligarse en cada palabra que escribe, aunque reconoce a la vez no estar allí (Percia, 2008. p. 21). Nacida en las palabras, la poeta sabe que son las mismas quienes hacen posible la vida las que no la realizan: «Sin amor, la vida que dan las palabras carece de intensidad. No alcanza con decir palabras de amor. Todas las palabras llaman al amor porque el cuerpo

falta a la palabra.» (p. 52). Puede que esta sea la coordenada de su herida, el drama central. Así, escribe en su poema *La palabra que sana*:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.

Pizarnik, 2022-(b). p. 283.

El decir que dice otra cosa nos conduce nuevamente al comienzo de este apartado. El significante, en cuanto a tal, no significa nada. En este punto podemos sugerir que la metáfora nos habilita una proximidad a lo Real, sobre todo el uso de este recurso en la poesía. El arte, comprendido como una operación simbólica que permite al sujeto reconstruirse frente a la falta, y defenderse así del silencio de su herida fundamental.

En el intento por simbolizar aquello real, hay un resto no simbolizable, un imposible lógico en términos de Lacan, que a nuestro entender opera como motor para metaforizar y seguir causando la cadena significante. Esto nos permite pensar que lo que se metaforiza está en relación con su causa.

Blank y Fiochi, 2014. p. 04.

Así, la creación de nuevos significados en la poesía permite al sujeto soportes provisionarios frente a lo indecible.

la idea de arte, desde una perspectiva psicoanalítica, como un acto creativo que podría ser ubicado en la misma línea de un acto analítico, en la medida en que, como dice Isidoro Vegh, “tiende a que el analizante produzca en lo real un efecto de sentido, una obra” (Vegh, 1997: 157), obra que moviliza los sentidos coagulados, una subversión de las marcas del Otro.

Blank y Fiochi, 2014. p. 05.

### Parte III: Escritura y cuerpo: más acá del texto

*Escribo como si fuera a salvar la vida de alguien.*

*Probablemente mi propia vida.*

Clarice Lispector

En *El grado cero de la escritura*, Barthes comienza por interrogarse de qué trata la práctica de la escritura. Nombrándola como una función posible entre creación y sociedad, el autor diferencia la horizontalidad planteada en la palabra de la verticalidad que supone el estilo. En la palabra, para Barthes, todo está ofrecido: sus secretos están en ellas mismas; mientras el estilo, por su parte, queda situado por fuera del pacto entre escritor y sociedad, definiéndose como una metáfora: «es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor» (Barthes, 2011. p. 18). La idea de cuerpo como lugar donde se aloja un secreto y a su vez permite las experiencias en el mundo que luego harán posible la escritura, lleva a comprender que siempre que se escribe se lo hace desde una perspectiva —incluso en la ficción—, ya que en ella estarán presentes los atravesamientos de tener un cuerpo que la posibilite. Pensar al inconsciente estructurado como lenguaje permite visualizar lo mencionado en términos de significantes: la palabra como lo accesible y el estilo como un significante primordial. Así, «La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte» (p. 18).

Entonces, ¿para qué escribir? «Hablo y escribo para defenderme, para ganar mi espacio silencioso.» (Pizarnik, 2022. p. 616) menciona Alejandra Pizarnik en sus diarios, en línea con la idea de Barthes de la escritura como «ese compromiso entre una libertad y un recuerdo» (Barthes, 2011. p. 21). Desde una perspectiva lacaniana, esta defensa podría ser interpretada como una manifestación de deseo, donde a través de la escritura se toma la palabra y se busca expresar de manera completa, aunque no se alcanza nunca a concretarlo por la naturaleza deslizante del significante. El silencio, entonces, solo puede conducir a un mutismo:

Frases como cuchillos: que hiendan mi mutismo, que me hagan confesar los nombres que olvidé, y tantas cosas que están en mí y que trascienden un canto de desdicha pura, de melancolía urgente.

Pizarnik, 2022. p. 515.

¿Habría algún sitio para los que no fuimos escuchados, para los que no supimos gritar? Se preguntaba José Sbarra en su poema *Obsesión de vivir*. Así como advierte Skliar, «Un grito puede ser la culminación de la soledad, su despertar o su temblor último.» (Skliar, 2015. p. 60).

Pero hay otras veces en que una interrupción es una tragedia y es preferible no ser interrumpido ni en el lenguaje, ni en la atención, ni en la memoria, ni en la ficción, ni en la lectura, ni en el amor. La vida queda cansada, agotada, por las interrupciones y es entonces cuando reaparece la soledad en su destino de morada, de refugio, la construcción de un silencio impermeable, con restricciones de paso.

Skliar, 2015. p. 63.

Para Barthes, «la aprehensión de un lenguaje real es para el escritor el acto literario más humano» (Barthes, 2011. p. 60). Sin embargo, en este esfuerzo por liberar el lenguaje literario se ofrece una escritura libre de todo orden marcado previamente por el lenguaje. Así, la Literatura es llevada a la Tierra prometida, a un mundo sin ella del que los escritores deberían dar testimonio. Esto, puede relacionarse con el afán de Pizarnik por *un lugar donde sea lo que no es* y la imposibilidad paradójica de encontrarlo. «Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, es el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso.» (Pizarnik, 2022. p. 1075).

Hay entonces un callejón sin salida de la escritura al que Barthes entiende en la búsqueda por un no-estilo, un grado cero de la escritura. El lenguaje literario no alcanza a liberarse de la virtud descriptiva que lo limita. Así, al huir de una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje conduce al silencio de la escritura. La búsqueda de Pizarnik por un lenguaje propio la enfrenta a la imposibilidad de un decir completo.

El cuerpo como lugar donde también se disputa el saber fue históricamente silenciado. Ya en la revelación de las histéricas a Freud a la que se hacía anteriormente mención en la carta 69 escrita a Fliess, la verdad de la sexualidad expresada en el síntoma expuso al cuerpo como campo de batalla en la lucha por la verdad (Bonoris, 2022. p. 22). La somatización como un desplazamiento nos habla de lo metafórico del síntoma, donde, en la conversión histérica, el cuerpo «habla un lenguaje contrariado y simbolígeno: lo que ella no puede expresar verbalmente “cobra cuerpo” a sus expensas» (Alfandary, 2023. p. 95). Agregaría a ello Lacan: «Es la verdad de lo que ese deseo fue en su historia lo que el sujeto grita por medio de su síntoma.» (Lacan, 2021-(c). p. 485)

Ahora pienso que respecto a la verdad no importa solo el qué, sino también el cómo, el cuándo y el dónde. Además, ¿cuánto de la verdad *pasa* por el deseo de transmisión y no solo por lo que se transmite?

Bonoris, 2022. p. 24.

Lo *indecible* en Pizarnik, en este sentido, puede que exprese eso que la poeta nunca consigue terminar de decir. Es por ello que Marcelo Percia adjetiva su escritura como la de una analizante, «no porque frecuenta un diván, sino porque sabe que se sustenta en el lenguaje.» (Percia, 2008. p. 15). Así, entre el conflicto con el lenguaje y su relación con la espera, la semejanza entre poeta y analizante nos advierte de un ir al encuentro de algo que nunca llega. Ofreciendo en sus diarios un lugar de «experimentación de ella misma en el lenguaje, como espacio para pensarse en relación con sus lecturas y como demora para anotar lo que siente. (...) Cada vez intenta nombrar lo que no puede decir.» (p. 21). Alejandra Pizarnik utiliza de alguna manera su escritura, como un analizante el espacio analítico; posibilitando la emergencia de un texto donde antes no lo había.

Es así como Bonoris, en su reflexión sobre los problemas que surgen de establecer las reglas de la técnica psicoanalítica, comparte esta idea de *texto* como emergente derivado del acto ético-técnico. El inconsciente ubicado entre analista y analizante sugiere, además, no apresurarnos en su lectura, permitir que se despliegue antes de interrogarlo, antes de interrumpirlo. Esquivar la creencia de entendimiento desde la que se nos escapa el texto y ubicarnos en la condición de no saber permite, a su vez, la posibilidad de extraer de la práctica algún saber.

La interpretación queda definida, por lo tanto, como la lectura más la escritura. Y esta lectoescritura, el analista la realiza no desde la distancia del observador objetivo, sino metido en la escena misma. No hay fuera del texto, afirma un giro derridiano, porque no hay fuera de la transferencia.

Bonoris, 2022. p. 15.

Comprendiendo en este sentido la lectoescritura de un texto vivo con la capacidad de suscitar algo en el otro, dispone la atención flotante en un «no pensar» donde la comprensión se suspende al obstruir el camino hacia el entendimiento.

La habilitación del texto analítico y de su particular textualidad prepara el territorio para que la verdad tome la palabra. A través de su apertura el texto comienza a entregarnos los elementos necesarios para realizar una lectoescritura que produzca un sujeto. La verdad no habla por cuenta propia, hay que hacerla hablar. (...) Debemos dejar que el texto se despliegue, se abra, se nos ofrezca en función de las condiciones que le proponemos. La premura también es un problema clínico muy frecuente entre los analistas. Nos demoramos en interpretar, pero nos apresuramos en comprender.

Bonoris, 2022. p. 237.

La verdad como algo que se revela en el hablar o escribir, se vuelve de este modo fundamental para poeta y analista. En la obra pizarnikiana, «los puntos de partida y de llegada confluyen en el espacio del significante faltante, puesto que no hay palabra última para el deseo» (Gallo, 2011. p. 115).

Deseo entonces como una fuerza que surge de la falta, una ausencia que no puede ser colmada. Lacan entiende el *objeto a* como eso que simboliza la falta y se encuentra en el centro del deseo. Lo que moviliza al sujeto en su búsqueda, su ilusión de completud. El *objeto a*, entonces, como causa de deseo. La escritura en Pizarnik, como su *objeto a*.

La experiencia psicoanalítica ha vuelto a encontrar en el hombre el imperativo del verbo como la ley que lo ha formado a su imagen. Maneja la función poética del lenguaje para dar a su deseo su mediación simbólica. Que os haga comprender por fin que es en el don de la palabra donde reside

toda la realidad de sus efectos; pues es por la vía de ese don por donde toda realidad ha llegado al hombre y por su acto continuado como él la mantiene.

Lacan, 2021-(b). 308-309.

El inconsciente como un efecto de la lectoescritura, como plantea Bonoris, permite suponer que «la interpretación produce un nuevo sentido sobre el texto» (Bonoris, 2022. p. 212). De este modo, al igual que un significante adquiere su valor según su covarianza con otros, «El valor que tendrá un elemento del texto se establece en función de los otros elementos.» (p. 213). Ocurre entonces que, tanto en la función poética como en el discurso analítico, «un detalle puede convertirse en algo fundamental, y que cualquier elemento del texto, como por ejemplo una nota al pie, puede ser importantísima a la hora de establecer la conjetura.» (p. 213).

Que los significantes sean, como propone el autor, metonimia y metáfora de otros significantes, permite elucidar *algo* del *drama central* pizarnikiano con el lenguaje. El orden narrativo que supone entonces escribir y escribirse con un otro en el caso analítico, sería lo que da lugar a la emergencia del texto como *algo* que dice *algo nuevo* de eso que parecía no poder decirse.

¿Pero entonces, desde dónde escribimos?

Creemos que decimos lo que queremos, pero es lo que han querido los otros, más específicamente nuestra familia, que nos habla. Este *nos* debe entenderse como un complemento directo. Somos hablados y, debido a esto, hacemos de las casualidades que nos empujan algo tramado.

Lacan, 2006. p. 160.

A la figura del poeta, como advierte Skliar, la rodea una ambigüedad manifiesta donde por un lado se lo vincula a la luminosidad de su escritura en lo inconfesable y simultáneamente, a la oscuridad y el riesgo que apareja hacerse cargo de las consecuencias de esta misma acción. Así, puede comprenderse la dualidad entre sonido y silencio, entre lo dicho y lo indecible.

Escribo porque yo, un día, adolescente, / me incliné ante un espejo y no había nadie. / ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los / otros chorreaban importancia. (...) Y luego, ya madura, descubrí / que la palabra tiene una virtud: / si es exacta es letal.

Castellanos, 2019.

El poeta en su carácter perceptivo como una voz que escucha a la vez que una mirada que no esquiva el detalle ni entiende lo insignificante. Al igual que el analista, el poeta «no enseña a escuchar sino que comparte lo escuchado, sin ánimo de legislar sino, quizá, de transformación. (...) no enseña a mirar sino que intenta ofrecer (...) la posibilidad de mirar de modos siempre diferentes» (Skliar, 2015. p. 23). Escuchar y mirar lo que se escribe, en este sentido, como actividades íntimamente relacionadas con el cuerpo.

Escribir entonces, no refiere solo a las consecuencias y significados atribuibles a lo escrito, sino también a lo que Barthes entiende como una práctica corporal de goce: «soy artista, no porque figuro un objeto, sino, más fundamentalmente, porque, en la escritura, mi cuerpo goza al trazar» (Barthes, 2002. p. 157). Así, el autor comprende que en esta práctica el cuerpo se relaciona a la escritura, donde el libro «nos enseña a distanciar la simple lectura y nos da la idea de ver en la letra, a semejanza de los antiguos calígrafos, la proyección enigmática de nuestro propio cuerpo.» (Barthes, 2002. P. 159).

#### Parte IV: La muerte del autor

*Me sentía amada por un texto que no se dirigía a mí, ni a ti, sino al otro.*

Hélène Cixous

En la conferencia del 22 de febrero de 1969 llevada a cabo en la Sociedad Francesa de Filosofía, Foucault propone pensar qué es un autor. Allí, sugiere abordar la relación del texto con el autor en el sentido supuesto que se le atribuye al texto, el cual apuntaría a que su autor sea en apariencia, anterior y exterior a él. Diferenciando el nombre del autor del nombre propio, sostiene que el nombre del autor equivale a una descripción y que su función consiste en asegurar una clasificación. El nombre del autor, de este modo, «permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros» (Foucault, 1969. p. 08). Pero esas delimitaciones, ¿son tan imparciales como parece? ¿qué se excluye y qué no de la vida del autor? ¿todo lo que dice alguien que posee una obra, forma parte de su autoría? ¿son los diarios, las conversaciones y los comentarios al margen de un borrador parte de la obra? Hacia el final del discurso, sobre interrogantes similares, Foucault propone la siguiente conjetura: «Qué importa quién habla».

«Terminé los diarios de Kafka y ahora me siento más sola que nunca» (Pizarnik, 2022. p. 870) escribía Pizarnik en sus diarios, como si alguien la acompañara en esa lectura, como si hablara a otro más que a ella misma en su escritura. El concepto de intertextualidad, introducido por Kristeva y derivado del «dialogismo» bajtiniano, propone pensar la relación que cada texto –incluso cada enunciado– mantiene con otros ya preexistentes. Kristeva, sitúa el origen de sus estudios intertextuales en Bajtín, señalándolo como «uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura» (Kristeva, 1978. p. 188). Todo texto, entonces, se construiría como un mosaico de citas, un palimpsesto de palabras. De una obra escrita, no se apunta solo a otras de igual característica, sino también a la multiplicidad de experiencias artísticas. «La base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia.» (Gutiérrez, 2006). Quien escribe, en este sentido, reconoce el mundo saturado de palabras ajenas que permiten la creación de nuevas significaciones.

sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido (...) sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

Barthes, 1968. p. 03.

«Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien —tal vez muchos— tiembla a mi lado.» (Pizarnik, 2022. p. 1092.). Pizarnik se acompaña del temblor compartido con otros, a quienes también hace lugar en su escritura.

*Lunes, 19*

Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas.

Pizarnik, 2022. p. 699.

La pregunta que resulta ahora pertinente es si la intertextualidad implica conocer los textos que están en relación, reconocer el temblor de su enunciación, o basta con asumir su infinita interrelación. Al respecto, Durey, rescata del dialogismo bajtiniano —aunque también puede leerse en la intertextualidad propuesta por Kristeva— el supuesto diálogo, no solo entre textos, sino entre escritores. De este modo, Bajtín señalaba que:

todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe [...], pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente.

Bajtín, 1986: 25. En Gutiérrez, 2006.

Alejandra Pizarnik nace en Avellaneda-Buenos Aires, en 1936. Mientras tanto en el hemisferio opuesto, cuatro años antes nacía en Boston-Massachusetts, Sylvia Plath. Ambas escritoras compartieron, pese a la distancia, diferencia idiomática y desconocimiento de la existencia de la otra, inquietudes similares que reflejaron privilegiando para ello el mismo destinatario: sus diarios. Tanto Alejandra como Sylvia, compartieron una prosa confesional, melancólica y en permanente tensión con el lenguaje, donde enunciaban, entre otras cosas, el deseo de ser algo más que musa. Bordeando el abismo en su escritura y por momentos hablándole directamente, ambas interrumpen su vida suicidándose, primero Plath a principios de 1963 y luego Pizarnik en septiembre de 1972.

La poesía de Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath, así como sus principales influencias estéticas, corresponden a la misma tradición moderna que sistemáticamente se ha encargado de producir y mantener en el imaginario poético y cultural las imágenes de la musa, la virgen, la puta, la loca, la femme enfant o la femme fatale. (...) la relación de la mujer con lo literario se reduce a ser un objeto de representación o una simple fascinación.

Ferrero, 2021. p. 203.

Tanto Pizarnik como Plath desplazan su condición de musa, enunciando y denunciando las limitaciones que ello suponía. ¿Cómo es posible, entonces, que estas dos escritoras compartieran prosa y no autoría?

Rubio realiza una investigación sobre los diarios de Sylvia Plath en clave de la escritura del cuerpo como literatura, mostrándonos cómo la poeta estadounidense hace uso de este ejercicio no con la finalidad de aislarse del mundo sino para identificar algo suyo fuera de ella misma. La tendencia autobiográfica de Plath, compartida también por Pizarnik, se relaciona con los estados de introspección a los que Rubio alude como síntomas de los estados depresivos que invaden la vida de la escritora. La centralidad de los estados desesperanzados en ambas narrativas da cuenta de cómo esta experiencia contextualiza la propia cotidianidad fuera del texto. «La depresión común quiebra al sujeto enfermo hasta el punto de eliminar la posibilidad de comunicar.» (Rubio, 2015. p. 69). Debemos reconocer entonces la conexión con la vida que mantiene tanto a Sylvia como a Alejandra. La escritura en ellas como la actividad que demanda mantenerse con vida para habitar la palabra.

Pasa que si no escribo no me concedo el derecho a vivir. Recuerdo de esa noche del año 54 en que juré aceptar vivir para la poesía exclusivamente. Esto fue locura y no obstante si no escribo hay algo que me niega, que me desaparece. Pero lo que hago con mi cuerpo no deja de asustarme. Me estoy aniquilando día a día.

Lo difícil es hablar de lo que se sabe.

Pizarnik, 2022. p. 1027.

La premisa del analizante como quien reconoce su existencia habitada por otras permite desplazar la lectura de la intertextualidad al campo analítico, utilizando como nexo la polifonía. De lo que trata aquí la escucha psicoanalítica es entonces del ejercicio de reconocer a los otros que habitan ese discurso de apariencia singular y homofónico.

Analizante porque siente sus palabras dictadas por lo Otro, porque admite que está ocupada por existencias que la trascienden, que traspasan su voluntad, sus pactos con el lenguaje, porque, aun cuando vive el terror de pensar que alguien la habita o cumple gestos ajenos, confía en el inconsciente como elevación estética, como potencia libre de inhibiciones.

Percia, 2008. p. 19.

Krysinski sugiere que la teoría de Bajtín «presupone inevitablemente la desaparición del autor, el cual cede su lugar al Otro o a los Otros». (Gutiérrez, 2006). Sin embargo, ya en 1968 Barthes inauguraba la idea de la muerte del autor en referencia a esta desaparición. Para Barthes, toda escritura comienza con la destrucción del origen. Así, la escritura oficial sería como un lugar neutro donde se pierde la identidad del cuerpo que escribe.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.

Barthes, 1968. p. 01.

Es el lenguaje, no el autor, quien habla. Escribir entonces como la posibilidad de alcanzar una impersonalidad que no debe confundirse con la objetividad del sujeto. Desde la lingüística, agrega Barthes, el lenguaje conoce a un sujeto vacío a excepción de su enunciación. Aunque se supone que el autor es quien nutre y crea el texto, el escritor nace a la misma vez que se produce el texto, «no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora» (Barthes, 1968. p. 03).

Desde sus comienzos, el psicoanálisis trabaja con la palabra. Lacan también lo sugería al preguntarse «¿cómo un psicoanalista de hoy no se sentiría llegado a eso, a tocar la palabra, cuando su experiencia recibe de ella su instrumento, su marco, su material y hasta el ruido de fondo de sus incertidumbres?» (Lacan, 2021-(c). p. 461). Para Lacan, como expresa en *La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud* la experiencia psicoanalítica descubre no solo la palabra, sino la estructura misma del lenguaje en el inconsciente. La letra, como el soporte material que el discurso utiliza del lenguaje, debe tomarse tal cual se presenta. El lenguaje, en consonancia a los planteos del texto y su anteceder al autor en Barthes, «con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental.» (p. 462).

Y también el sujeto, si puede parecer siervo del lenguaje, lo es más aún de un discurso en el movimiento universal del cual su lugar está ya inscrito en el momento de su nacimiento, aunque sólo fuese bajo la forma de su nombre propio.

Lacan, 2021-(c). p. 463.

Basta, sin embargo, con escuchar la poesía, menciona Lacan, para reconocer en ella una polifonía. En el tercer apartado: *La letra, el ser y el otro*, Lacan comienza por preguntarse si lo que piensa así en mi lugar es pues otro yo. El inconsciente como el discurso del Otro, indica donde se anuda el deseo con el deseo de reconocimiento. Se observa entonces que es con la aparición del lenguaje como emerge la dimensión de verdad.

Señalaba con anterioridad «No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquel del que hablo (...) puedo dudar de que incluso perdiéndome en ello, soy.» (Lacan, 2021-(c) p. 484).

En consonancia con Barthes, en el sueño inaugural de Freud, la inyección de Irma, Lacan advierte:

«Hay que partir del texto, y partir de él -así lo hace y aconseja Freud- como de un texto sagrado. El autor, el escriba, no es más que un chupatintas y está en segundo término. (...) Asimismo, cuando se trata de nuestros pacientes, pido a ustedes que presten más atención al texto que a la psicología del autor: ésta, en suma, la orientación de mi enseñanza”

Lacan, 2008. p. 233

## Consideraciones finales

Hasta este punto, se han explorado los conceptos de ficción, escritura y autoría desde una perspectiva literaria y psicoanalítica, utilizando como nexo la creación de un diálogo entre algunos de los postulados de Lacan con fragmentos de la obra poética de Alejandra Pizarnik. Esta interacción permite analizar las fronteras y posibilidades del lenguaje, no solo en el ámbito literario, sino también en el campo psicoanalítico en su semejanza con la prosa poética. Se propone entonces, a partir de aquí, una relectura de las prácticas literarias mencionadas desde una óptica psicoanalítica, donde se define el contexto de trabajo analítico como el desarrollo de una práctica de lectura y escritura.

El rol del psicoanalista en este sentido, no queda reducido a la escucha activa de los contenidos que el analizante relata, sino además lo que se propone como un ejercicio de lectura profundo del texto que se despliega a lo largo del análisis. En lugar de otorgar un sentido inmediato a los significantes que emergen como sucede en otros tipos de prácticas-lecturas psi, la tarea del analista consiste en permitir que el analizante construya su propia escritura, siendo a su vez, partícipe activo de ella en el rol de lector. En esta dinámica, analista y analizante aprenden a leer lo que no necesariamente está destinado a ser comprendido en su totalidad. La experiencia analítica implica una reconciliación con la falta y el no entender, ofreciendo un espacio donde la incomprensión abre camino hacia la posibilidad de una nueva escritura. No se trata de adelantarse a interpretaciones cerradas sobre lo escrito, sino generar un espacio donde las palabras y los significantes puedan adquirir nuevas dimensiones de sentido.

El concepto de ficción adquiere un rol central ya que lo que se busca no es verificar la veracidad histórica de lo que se escribe, sino dar cabida a las contradicciones y a las formaciones discursivas que producen una verdad subjetiva, no solo en el relato sino también en el cuerpo del analizante.

El psicoanalista se asemeja a un lector inmerso en el pacto ficcional que, como adelantaba Umberto Eco en referencia al ámbito literario, todo texto propone. El análisis, al igual que la lectura de una obra literaria, se convierte en un acto de interpretación, donde el objetivo no pasa por obtener una verdad absoluta, sino interrogar el sufrimiento y dar lugar a las contradicciones del sujeto. Nos acercamos a un texto, tanto literario como analítico, en función de lo que necesitamos de este en un momento particular.

Es por ello fundamental reconocer que el texto se transformará, diferenciándose incluso de sí mismo: la escritura se recrea y resignifica con cada nueva lectura, lo que permite una constante resignificación de los significantes.

Esta dinámica de resignificación nos invita a reflexionar sobre la relación entre el analizante y la escritura. Encontrar una morada en la palabra, o como señala Pizarnik: «hallar un espacio literario como una patria» (Pizarnik, 2022. p. 841) implica crear un lugar donde habitar simbólicamente. En este sentido, el análisis se convierte en un proceso continuo de escritura, borrado y reescritura. Como bien señala la poeta, la palabra puede funcionar como una patria simbólica, un espacio donde el sujeto encuentra refugio.

Cuando alguien comienza un proceso de análisis, la pregunta que se plantea no es simplemente qué síntomas desea resolver, sino ¿qué ha venido a escribir?

El final de análisis no ocurre cuando se da por terminado un capítulo o cuando se resuelve un conflicto; siempre hay algo más por escribir, algo por borrar, algo por volver a inscribir en la narrativa que permanentemente se despliega. Así, el proceso analítico se presenta como una escritura infinita, donde lo escrito siempre puede ser transformado, reconfigurado y resignificado.

*Así como Carlos Skliar con Emily Dickinson,*

*¿Quién es uno, para decir, por ejemplo, que Alejandra Pizarnik vivió y escribió  
en otra época?*

*¿Quién para no decirlo?*

*Leo a Alejandra Pizarnik para encontrarme con ella.*

*Yo quisiera que Alejandra Pizarnik estuviese viva.*

## Referencias bibliográficas

Alfandary, I. 2023. Ciencia y ficción en Freud. ¿Qué epistemología para el psicoanálisis? Editorial Bordes Manantial.

Barthes, R. 1968. La muerte del autor.

Recuperado de:  
<https://teorialiteraria2009.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

Barthes, R. 2002. Variaciones sobre la escritura. Editorial Paidós.

Barthes, R. 2011. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. Editorial Siglo XXI editores.

Blank, S. y Fiochi, A 2014. El arte: un abordaje metafórico de lo real. Jornadas Jacques Lacan y la Psicopatología. Psicopatología Cátedra II - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de:  
<https://www.aacademica.org/jornadas.psicopatologia.30.aniversario/13>

Bonoris, B. 2022. Qué hace un psicoanalista. Sobre los problemas técnicos. Editorial Coloquio de perros.

Castellanos, R. 2019. Entrevista de prensa. Recuperado de:  
<https://inba.gob.mx/prensa/12760/rosario-castellanos-escritora-y-periodista-enarbolando-la-igualdad-y-la-inclusion-social>

Cooke, M. 2015. La verdad en la ficción narrativa: Kafka, Adorno y más allá. Recuperado de: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242015000200122](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242015000200122)

Diccionario etimológico castellano. 2024.

Recuperado de: <https://etimologias.dechile.net/?ficcio.n#:~:text=La%20palabra%20%22ficci%C3%B3n%22%20viene%20del,fingir%2C%20ficticio%20y%20tambi%C3%A9n%20efigie.>

[Consultado en julio, 2024]

Eco, U. 1996. Seis paseos por los bosques narrativos. Editorial Lumen.

Ferrero, I. 2021. Las diosas saben crear: Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath. Universidad de Guanajuato. Recuperado de: <https://revistas.ub.edu/index.php/452f/article/view/31099>

Foucault, M. 1969. ¿Qué es un autor?

Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/47317/11837-29541-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed>

Freud, S. 1908 [1907]. El creador literario y el fantaseo. En Obras completas. Tomo IX. Amorrortu editores S.A.

Freud, S. 1986. Carta 69. En Obras Completas. Tomo I. Amorrortu editores S.A.

Freud, S. 1992. Los sentimientos éticos en el sueño. En Obras Completas. Tomo IV Amorrortu editores S.A.

Gallo, P. 2011. El decir de lo indecible. Los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik. Editorial Estuario Editora.

Gutiérrez, R. 2006. Intertextualidad. teoría, desarrollos, funcionamiento. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica.

Recuperado de:  
[https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_21.html](https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html)

Jakobson, R. 1960. Lingüística y poética. Recuperado de:  
<https://www.felsemiotica.com/descargas/Jakobson.-Roman-Ling%C3%BC%C3%ADstica-y-po%C3%A9tica.pdf>

Klein, I. 2008. La ficción de la memoria: la narración de historias de vida. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Kristeva, J. 1978. Semiótica. Editorial Fundamentos.

Lacan, J. 2006. El seminario de Jacques Lacan. Libro XXIII. El sinthome. Editorial Paidós.

Lacan, J. 2007. El seminario de Jacques Lacan. Libro I. Los Escritos Técnicos de Freud. Editorial Paidós.

Lacan, J. 2008. El seminario de Jacques Lacan. Libro II. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. Editorial Paidós.

Lacan, J. 2020. El seminario de Jacques Lacan. Libro III. Las Psicosis. 1955-1956. Editorial Paidós.

Lacan, J. 2021. El seminario de Jacques Lacan. Libro XVIII. De un discurso que no fuera del semblante. 1971. Editorial Paidós.

Lacan, J. 2021-(b). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En Escritos 1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A

Lacan, J. 2021-(c). La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud. En Escritos 1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A

Nietzsche, F. 1873. Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral. Recuperado de: <https://www.lacavernadepiaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>

Morales-Maciél, W. Moreira, R. 2023. Narraciones de vida y narraciones literarias. De la metacrítica de la literatura a la filosofía de la identidad personal.

Recuperado de: <https://elenchos.sfu.org.uy/index.php/home/article/view/142>

Obiglio Peña, N. 2019. La concepción estética de la mente, una introducción a la obra de Christopher Bollas. Universidad Católica Argentina. Recuperado de: <http://perspectivas.mdp.edu.ar/revista/index.php/pep/article/view/391>

Percia, M. 2008. Alejandra Pizarnik, maestra del psicoanálisis. Aición Editora.

Pizarnik, A. 2022. Diarios completos. Editorial Lumen.

Pizarnik, A. 2022-(b). Poesía completa. Editorial Lumen.

Platero, S. 2013. Reseña del libro. Idea Vilariño. Diario de juventud. Revista uruguaya de Psicoanálisis. Recuperado de: <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/415/362>

Plath, S. 2018. Diarios completos. Ediciones UDP

Porge, E. 2007. Transmitir la clínica Psicoanalítica. Freud, Lacan, hoy. Editorial Ediciones Nueva Visión.

Rabinovich, D. 2007. El deseo del psicoanalista. Libertad y determinación en psicoanálisis. Editorial Manantial.

Real Academia Española. 2014. Palimpsesto. En Diccionario de la lengua española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/palimpsesto> [Consultado en abril, 2024]

Saussure, F. 1945. Curso de lingüística general. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Vigesimocuarta edición. Editorial Losada.

Sbarra, J. Obsesión de vivir. 1975. Fragmento recuperado de: <https://sinfloresysinfrutos.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/10/obsesion-de-vivir-j-sb arra-1975.pdf>

Skliar, C. 2015. Desobedecer el lenguaje. (Alteridad, lectura y escritura). Editorial Miño y Dávila SRL.

Wittgenstein, L. 1922-2012. Tractatus logico-philosophicus. Editorial Alianza.