



Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Posgrado en Humanidades

**EL TERCER LUGAR VACÍO: RE-ESCRITURA Y EXPERIENCIA EN LOS  
DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Tesis para obtener el grado de Maestría en Humanidades: Teoría literaria

**PRESENTA:**

**LIC. DIANA SOFÍA MENDOZA SANTIAGO**

*Dr. César Andrés  
Núñez*

**Asesor: DR. CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ**

**Lectoras: DRA. CAROLINA DEPETRIS / DRA. ANA ROSA DOMENELLA**

Ciudad de México, octubre de 2018

*A Hashem, por sus obras*

*A Víctor, alegría de mis días*

*A mi madre, siempre*

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación surge de un diálogo que permaneció inconcluso, años atrás. Debo mi inquietud hacia lo abstracto, lo invisible y lo impronunciable, a la compañía serena de Víctor, quien un día, en mitad de una tarde, puso sobre nuestras palabras el enigma de aquello que *decimos* sin la certeza de su realidad. A él le corresponde el umbral de una propuesta como ésta; la constancia y la inocencia de ideal que imaginamos eterno.

Al Dr. César Núñez, quien con paciencia y rigor me ha mostrado la belleza de una pregunta exacta dispuesta en el centro de todo lo que puede leerse, pronunciarse y conocerse en términos literarios. Además de haber guarecido y reverdecido, con benevolencia y generosidad, una propuesta como la que aquí se presenta y como otras más que han surgido al paso.

A las Dra. Carolina Depetris, por seguir minuciosamente, a lo largo de mis años académicos, las lecturas que de la obra de Pizarnik he desplegado. A la Dra. Ana Rosa Domenella, que observó en mi estudio algo que, admirablemente, debía continuarse y apoyarse.

A mi madre, razón mágica por la que he amado las letras y la creación, por germinar mi espíritu. A mis hermanos, única familia. A mi padre.

A mis compañeros de clase, quienes venían a mí con palabras que resucitaban mi ánimo. A Julio, que desde siempre ha visto lo que escribo con fraternidad y orgullo.

A la UAM, a la coordinación y asistencia de la línea académica. A CONACYT, por brindarme los medios para desarrollar este proyecto. Muchas gracias.

*Misteriosamente nos atrae el pasado al objeto de averiguar el significado de sus momentos. Pero la interpretación que les damos no nos acaba de satisfacer. Nunca dominaremos del todo eso que llamamos casualidad: aquello que fue significativo para nuestra vida, en el sentido magnífico o terrible, parece penetrar siempre por la puerta del azar.*

Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*

## ÍNDICE

Introducción: ¿Por qué estudiar una obra abierta e incompleta?	6
Las formas de la cuestión: el diario de escritores	11
I.    Preámbulos del proyecto post-vanguardista	23
1.1 El fragmento como principio y construcción de una crisis	24
1.2 Las vanguardias y post-vanguardias frente al concepto de experiencia	28
1.3 El proyecto de lo uno en lo múltiple	35
1.4 La escisión original o la génesis del diario	39
II.   Re-escritura y modos de narrar la ausencia en los <i>Diarios</i>	45
2.1 Dispersión y organización del <i>corpus</i>	47
2.2 ¿Por qué, cómo y qué se re-escibe?	50
2.2.1 Voz, persona y gesto: montajes del sujeto	53
2.2.2 Anécdotas de lo que se ausenta	65
2.2.3 Juegos de temporalidad	72
2.2.4 El tercer lugar vacío: autocrítica y comentario	77
2.3 La búsqueda de la novela nueva	83
III.  Re-significación de la experiencia o la fundación en segunda potencia	89
3.1 3.1 La pérdida de la identidad y la forma del relato	91
3.2 El tiempo y el lugar de la escritura en los <i>Diarios</i>	101
3.3 Experiencia fundacional y apertura empática	105
3.4 La presencia de la ausencia: relatar el silencio	114
Conclusiones. Desde el tercer lugar vacío	121
Anexo	127
Bibliografía	176

## INTRODUCCIÓN

### **¿Por qué estudiar una obra abierta e incompleta?**

Entre las palabras de esta cuestión se esconden algunos supuestos que increpan la presencia de obras difíciles de asir: la naturalización de que toda obra debe leerse como un todo acabado y la hipótesis de que el conjunto de fragmentos (literarios o no) no pueden sustentarse en las teorías literarias existentes. En efecto, aún no se ha patentado la “teoría del fragmento”, aunque se haya indagado a partir de las vanguardias sobre este tipo de creaciones proclives a la dispersión, más que a la circularidad. Sea como fuere, tenemos a nuestro alcance ensayos, divagaciones, artículos, párrafos, aforismos e incluso poemas que se interesan por la explicación de las “obras incompletas”. Exploraciones que van del mismo G. C. Lichtenberg hasta críticos de la línea creativa-experimental como Maurice Blanchot o Roland Barthes. Lo cual no significa que antes y después no existan reflexiones sobre el caos literario y los “motivos ciegos”.

Desde ahora parece necesario indicar que, frente a lo inacabado literario, el teórico o el crítico —lector, finalmente— debe abandonar la pretensión de mirar a través del visillo de las fórmulas y los modelos de la tradicional integridad. Con esto quiero referirme a las obras que no corresponden a lo que típicamente conocemos como creaciones con principio y final, o estructuradas sólida y visiblemente. En otras palabras, no debe temer la crítica literaria acercarse al estudio de lo inorgánico (como bien propone Peter Bürger) pues, la literatura ha afrontado múltiples y productivos momentos de quiebre, desacuerdo y desunión.

Blanchot, en su *Escritura del desastre*, concibe la aniquilación del “final” como necesidad imperativa de todo acontecimiento y, por tanto, de todo lenguaje: “Llamo desastre

a aquello que no tiene lo último como límite: aquello que arrastra a lo último en el desastre” (31). La desaparición de los límites, de lo textual, del sentido, de lo referencial, de lo real, abre para siempre sus posibilidades de existencia. En este tipo de expansión se suscriben muchas de las búsquedas modernas y posmodernas. Y, ciertamente, el encuentro con lo disgregado de la escritura nos remite, también, al más allá del lenguaje, las palabras y los significados: las formas de lo indecible, el silencio y la ausencia.

Aquí incorporo la línea de investigación de la que parte el interés primordial por este estudio. Efectivamente, dentro de este conjunto de “obras incompletas” pueden enumerarse los cuadernos de notas o escritura, los bocetos, las correspondencias y los diarios de escritores —excluyo las memorias y las autobiografías, ya que ellas están elaboradas bajo un parámetro genérico que incluso propició la postulación de pactos<sup>1</sup>— que han sido consideradas como “escrituras del yo”, aunque de manera general. Esto no quiere decir que, al ser observadas como literatura, expliquen *per se* su carácter fragmentario.

Por otra parte, el diario puede examinarse como el propósito íntimo de su autor, ficticio o literario. Es decir, como diario intimista, como diario autoficcional o novelado, y como diario de escritor(a). Aún propuestos los posibles modos genéricos, el diario sigue siendo una entidad que representa infinidad de variables estructurales y temáticas. De hecho, aunque a lo largo de la presente indagación se formulan algunas proposiciones en torno al género diarístico, no es mi objetivo enclaustrar en un concepto la conclusión sobre su naturaleza. Más bien, se trata del vislumbre de sus potencias a través de cuestionamientos, enigmas e incógnitas.

---

<sup>1</sup> Referencia rápida a Philippe Lejeune. Aludiré a su trabajo en varios momentos de la investigación.

El diario, pues, irrumpe con su estructura y su esencia en las concepciones convencionales sobre el tiempo, la memoria, los sucesos y la forma en que pueden transformarse en relatos. Él revela un cisma entre las vivencias y su representación. Sobre todo, si nos enfocamos en la configuración del diario de escritores donde, además, se manifiesta un proceder reflexivo, crítico y teórico en torno a las incertidumbres de escribirlo. Esto último, realza un carácter metalingüístico y autorreferencial que nos sumerge en el espacio epistémico de una obra literaria que mira su *hacer* a través de su *decir*.

En principio, entonces, no podría acordarse fácilmente la idea de que los diarios deben examinarse como una obra finalizada. Para Jean-Philippe Miraux<sup>2</sup>, inclusive, “lo que siempre le faltará a la autobiografía es el momento en que el escritor la redacta; y, por cierto, también la escritura de su muerte” (15). Aunque, efectivamente, el diario de escritor (a) muestra, en parte, la presencia del escritor en el instante de la escritura. No obstante, esta aparición es en sí misma una dificultad que se afronta al modo de referir y referirse en el mundo.

Así, brota la urgencia de un ámbito crítico y teórico que discuta sobre las excepciones que hacen del diario una obra fragmentaria —confrontada a toda exterioridad— posible de analizar desde sus propios parámetros. Parte de los propósitos de esta investigación es atender a ese llamado, aunque, por otro lado, no deja de ser un comienzo y una propuesta futura. El diario de escritores participa ya de la literatura como un ámbito creativo sin despojos.

Ahora, cuando se habla de los *Diarios*<sup>3</sup> de Alejandra Pizarnik es necesario tomar en cuenta las implicaciones que no sólo se mueven en el ámbito genérico, sino también en

---

<sup>2</sup> Desde la lectura que realiza de *Auto-bio-graphie* de Georges Gusdorf.

<sup>3</sup> La edición que ocuparé en este estudio es la del año 2014, pero no se deja de considerar las modificaciones realizadas entre la primera y la segunda.

algunos aspectos contextuales: editorial, histórico, estético, testimonial y autotextual. La presente cavilación busca atender cada uno de los puntos de vinculación enumerados, ya que así puede leerse el diario sin la obnubilación de la sola intimidad y la perturbación póstuma. Valdría comenzar por un rasgo general de la edición.

La primera gran diferencia entre la primera edición (2003) y la segunda (2013) radica en la amplitud del material y la inclusión de textos inéditos. Si la edición primera había sobresaltado la mirada de críticas como Cristina Piña y Patricia Venti debido a la censura y alteración de los textos publicados, esta segunda edición reafirmó los puntos que las autoras colocan en contra de la selección y exclusión:

Quedaría, por fin, referirse a los fragmentos que se desecharon incluso en esta segunda edición y su repercusión en la imagen de escritora. Ya he dicho que en lo personal coincido con la decisión de la editora de no ahondar en los desgarramientos familiares -elección que, tal vez, otros críticos, con todo derecho, encuentren censurable- para no añadir aspectos abismales a su figura, pero no me explico qué sentido tienen los súbitos pudores ante ciertas referencias sexuales, cuando se han incluido pasajes totalmente explícitos y las largas y estremecedoras páginas en las que la escritora habla sobre el dolor psíquico y físico que le produjo el aborto que debió practicarse en París (Piña, “Manipulación, censura...”, 44).

Es decir, la primera edición se presenta como una combinatoria de versiones sin notas explicativas por parte de Ana Becció, editora; la segunda edición, repara en la indicación entre los manuscritos originales del diario y se incluyen, como apéndice, seis legajos de textos que se concibieron como segundas y terceras versiones a partir del trabajo re-escritural de Pizarnik. El artículo de Piña expone una serie de errores editoriales que comienza con el reclamo de una nueva edición que aún no muestra “el diario completo”. Ciertamente, Becció añadió partes del diario omitidas en la edición de 2003, pero permaneció en la decisión de dejar reservados los manuscritos “completos” en la Universidad de Princeton. Bajo esta arista

de la perspectiva de Piña, la segunda edición produce, todavía, confusión entre los que pretenden mirar fielmente la obra pizarnikiana; lectores o críticos.

Pese a lo que ha quedado oculto en Princeton, hay tres situaciones que no pueden darse por sentadas: el carácter de validez y legitimidad del diario, la existencia de material re-escrito por la autora y, finalmente, la organicidad del diario. ¿En qué se fundamenta, entonces, la integridad del diario?, ¿en la publicación de los manuscritos totales o en la linealidad (o circularidad) de la obra? ¿Dónde comienza y dónde termina el diario de escritor(a)? Considero que tanto Becció como Piña fallan: la editora, por haber omitido —no parte del material— la justificación del porqué las supresiones modificarían o no las lecturas; la crítica, porque no argumenta sus razones sobre la necesidad del “diario completo” y sus sugerencias recaen mayormente en la alteración a la figura autoral, finalmente.

Frente a este panorama que mantiene la discusión por fuera de la nueva edición de los *Diarios* o en el rescate temático para vinculaciones todavía míticas y testimoniales, busco redirigir la mirada al fenómeno que ahora aparece con la nueva edición. La presentación de los apéndices que comportan el cuerpo re-escritural que Pizarnik formó, mayormente, durante su estancia en París evidencia uno de los rasgos poco explorados por la crítica: la relevancia de los bocetos, correcciones e implantaciones configurados al margen de lo publicado o como pauta de publicación literaria.

Por estas razones, convendría bosquejar el estado de la cuestión como umbral de lo propuesto y lo argumentado. La organización de fuentes se divide en dos pautas: lo que se ha dicho por la crítica en torno a la naturaleza del diario de escritores y lo que se ha escrito sobre el diario de Pizarnik, su posible valor literario y la re-escritura.

## Las formas de la cuestión: diario de escritores

Las preguntas establecidas entre la teoría, la crítica y mi propio punto de vista son: ¿qué caracteriza al diario de un escritor o una escritora?, y ¿cómo puede leerse el diario de Alejandra Pizarnik en una época en la que los procedimientos estéticos están opuestos entre el vanguardismo y la representación realista? Hablo, efectivamente, del periodo que va de 1950 a 1970, *grosso modo*. Antes de avanzar a las determinaciones contextuales, abriré la exploración de las fuentes con las definiciones que otros autores han formulado ante la incógnita del género.

Para Miraux<sup>4</sup>, en diálogo con las propuestas de P. Lejeune, el diario forma parte de las “escrituras del yo” y su principal característica estriba en la intimidad del género. Dicho de otro modo, el diario no se escribe desde la consigna de la publicación (coloca la excepción de André Gide y Julien Green; autores que además Pizarnik lee ávidamente; a Gide como diarista y a Green como uno de sus novelistas favoritos, aunque también lee sus diarios). El diario, para él, “enlaza las variables del tiempo, evitando así los peligros del olvido y los riesgos de la inexactitud” (16), es, por lo tanto, un inventario de una vida día a día. Pese a que la lectura de Miraux, breve y al pasar, sobre el diario es en suma tradicional (lo que yo concibo durante los capítulos como “convencional”), sugiere con una frase la diferencia que existe con otro tipo de escrituras del yo: “No va desde el presente al pasado, sino que se realiza en el instante de la enunciación” (16). Esto destaca su carácter invocativo y no

---

<sup>4</sup> El libro al que aludo es *La autobiografía: las escrituras del yo*, publicado en Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

evocativo<sup>5</sup>. Naturalmente, esta lectura respeta de cerca el canon ya conformado sobre las escrituras autobiográficas o tendientes a hablar sobre el sujeto.

Parto de aquí para contrastar las definiciones que van de lo más tradicional a lo anti-canónico. En sentido opuesto, lo autobiográfico para Paul De Man en su texto “La autobiografía como des-figuración”<sup>6</sup> no puede ser considerada una categoría genérica ya que aún sus delimitaciones no han alcanzado a cubrir las excepciones que las mismas obras presentan. Por ello mismo, no presenta una tipificación de sus formas. Antes bien, trae a cuento las restricciones que problematizan el ejercicio autobiográfico: la limitación del género y la distinción entre autobiografía y ficción. De Man propone otra lectura: “Nuestro asunto versa sobre la concesión y retirada de rostros, sobre el rostro y su borramiento, sobre la *figura*, la figuración y la desfiguración” (154). La prosopopeya o “la ficción de la voz de ultratumba” es lo que, para él, delinea el carácter de la autobiografía: una figuración que se forma sobre la misma ausencia. Nora Catelli, en su libro *En la era de la intimidación*, toma en cuenta su lectura sobre Michel de Certeau para marcar una pauta de transformación en las condiciones de la modernidad y destaca que “la experiencia simbólica del sujeto” se vuelve “el trazo subjetivo” donde hay una importante concentración sobre la enunciación (21), es decir, hay otro *algo* que habla. Así mismo, Catelli retoma algunos supuestos de De Man para suscribir su propia posición sobre la autobiografía y, posteriormente, el diario: “En la autobiografía el vacío es la suma de todos los “yos” anteriores al momento de la escritura; sólo existirán sus máscaras y éstas no se les asemejan” (267).

---

<sup>5</sup> Sobre esta dicotomía se hablará en el Capítulo III del presente trabajo.

<sup>6</sup> “La autobiografía como des-figuración” en *La retórica del romanticismo*, traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan, AKAL, Madrid, 2007, pp. 147-158.

Esta oposición de concepciones en torno a lo autobiográfico ya va dibujando las condiciones del diario. Ciertamente es que el diario, en algún punto, pasa de la intimidad a la exhibición y que esto puede explicarse a partir de lo que De Certeau expone: la impronta de la modernidad y, más cerca de nuestro estudio, la irrupción de la post-modernidad<sup>7</sup>. Ambas cuestiones de la historia del pensamiento debieran tener otros estudios por separado, debido a su amplitud y multiplicidad. Por ahora, me interesa acercarme a definiciones que ya toman en cuenta, como De Man, la presencia de una des-figuración, de la relevancia de la ausencia y el vacío y, la dificultad de la formación del auto-conocimiento como forma del silencio.

En el año de 1959, a la par que Alejandra Pizarnik desarrollaba su diario, Maurice Blanchot publicó en *El libro por venir* un breve ensayo sobre el diario<sup>8</sup> que aún nos muestra disquisiciones sobre la intimidad, pero que no dejan de buscar su esencia enigmática. Lo que para De Man es “la estructura especular” de la autobiografía, para Blanchot es una trampa del diario: “Hay en el diario como la dichosa compensación, una por la otra, de una doble nulidad. Aquel que no hace nada en su vida escribe que no hace nada y, de ese modo, no obstante, hace algo” (221). La doble nulidad que, en apariencia, sólo reposa en la idea de sustituir la monotonía de los hechos por la presencia de la escritura vuelve a nuestras lecturas como la dialéctica entre la ausencia-suceso y el silencio-escritura. En otras palabras, otro modo de *figuración* levantada sobre el vacío, lo ya muerto, siempre muerto.

Más tarde, en 1975, tres años después de la muerte de Alejandra Pizarnik, Roland Barthes escribirá uno de los libros que exploran de cerca, como tema y como estructura, el

---

<sup>7</sup> El primer capítulo de esta investigación se propone la indagación del contexto. Probablemente el lector pueda encontrar ahí las razones bajo las cuales “el sujeto moderno y post-moderno” está implicado en la realización del diario.

<sup>8</sup> El ensayo se llama “El diario íntimo y el relato” y puede consultarse en *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, pp. 219-224.

asunto de lo autobiográfico. Indaga directamente en lo que diario significa para entonces y lo que responde como discurso. Entre otras situaciones, resume en unas cuantas líneas la relación entre el fragmento, el sujeto y el diario: “Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo)” (“Del fragmento al diario”, 54). Sobre esta misma línea, Alberto Giordano, importante crítico sobre el diario de escritores y escrituras íntimas, lee en Barthes un giro autobiográfico de suma relevancia y mediante las interpretaciones que hace de *Roland Barthes por Roland Barthes*, define su propia posición:

Por *diario de escritor* entiendo, [...] un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de *notación* y *vida* desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. [...] la práctica del diario plantea a los escritores problemas específicos de técnica literaria, ligados a la conciencia que han adquirido de los poderes y los límites del lenguaje cuando se propone representar o capturar de algún modo fragmentos de vida, como así también les plantea cuestiones más mundanas, ligadas a las posibilidades o los riesgos de la autofiguración (“Vida y obra...”, 93,94).

De modo que, para Giordano el diario de escritor incluye en su hacer un derrotero metalingüístico y, por esta misma razón, se exhibe el proceso mediante el cual el mismo escritor busca hacerse lenguaje, mientras lo *nota*. En Barthes subrayo, sobre todo, el antecedente del diario: un trayecto donde el fragmento se asume como productor, autocrítico y obsesión especular; el “amor por los espejos” canta un poema de Pizarnik. De aquí se desprende lo que la crítica ha resuelto a partir de la lectura de los *Diarios* y, de ahí, puede irse bosquejando una conclusión que rodee el *corpus*.

He tomado en cuenta, sobre todo, los trabajos que retoman el asunto de lo indecible, la re-escritura y, ciertamente, el diario en su carácter metalingüístico. Esto porque en torno a

esos motivos se concentran parte de las hipótesis de mi investigación. Indiscutiblemente, la crítica sobre la obra de Pizarnik es amplia y toca diversos aspectos. El modo por el cual seleccioné las fuentes surge de ese interés por observar cómo se habla de lo inexpresable a un costado de los temas de re-escritura y el sentido del diario. Digamos así, que ese fue el patrón de lectura y clasificación.

Para enmarcar el asunto de las experimentaciones de edición y corrección que Pizarnik estableció con su diario, vale mencionar lo que para Paola Gallo<sup>9</sup> significa “lo indecible” en su obra: “Lo *indecible* supera [...] la univocidad de la definición inicial para desdoblarse en dos sentidos diferentes y especulares pero ante todo subsidiarios: la *imposibilidad* y la *prohibición*, lo que no se logra decir y lo que se dice justamente porque no se puede decir” (17). Gallo lee, en esta imposibilidad expresiva, lo esencial de la palabra misma en la obra poética de Pizarnik. En efecto, este comentario sugiere la connotación sobre la cual se fundamenta el ejercicio diarístico. En otras palabras, el problema de la expresión se convierte en la principal causa de la escritura, aunque esto conforme una paradoja: “El poema se perfila, así como recipiente de lo vivido y de lo perdido o como otra forma de vivirlo y de perderlo” (Moga, 192). Aunque Eduardo Moga<sup>10</sup>, bajo su visión, se refiera a la poesía pizarnikiana, este proceso demuestra la expresión de lo vivido y lo perdido como la experiencia misma de la pérdida<sup>11</sup>.

En las dos interpretaciones comprendemos un viso de las concepciones que Pizarnik forma sobre la escritura y lo inexpresable. No obstante, ¿cómo puede esta faceta del lenguaje

---

<sup>9</sup> *El decir de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*, Estuario, Montevideo, 2011.

<sup>10</sup> En *De asuntos literarios*, “Alejandra Pizarnik: hablar del silencio”, UACM, México, D.F., 2004, pp.191-198.

<sup>11</sup> Por otro lado, Alberto Giordano, en su ensayo “Daniel Link: El giro intimista” se asume partidario de la experiencia de lo “inexperimentable” al momento de hablar del diario (47). Puede consultarse en el libro *El giro autobiográfico (de la literatura argentina actual)*, Malsalva, Buenos Aires, 2008.

proporcionar el espacio para hablar sobre sí mismo? Carolina Depetris, en su libro *Aporética de la muerte*, analiza el rol de la memoria y la muerte en la obra pizarnikiana —situación que ya desde el inicio debe resultar llamativa, puesto que Depetris establece su crítica por fuera del mito autoral—: “El ir y volver entre pasado y presente no es indefinido: la memoria utópica está conducida por la intención de presentar lo ausente y detener ahí su movimiento” (73). Este hallazgo de “la memoria utópica” como único asidero entre lo *vivido* y lo *dicho* (en el siempre presente) posibilita la creación de un cosmos de instauración donde lo ausente se revela. La relación entre la pérdida, el pasado, lo ausente y el silencio traza el origen de lo recordado que, como veremos más adelante, no yace en la validez testimonial o en el pacto autobiográfico.

Esto último y la fuerte concepción de lo “indecible” reúnen la noción del arte en Pizarnik, según María Negroni: “No hay narración, podría decirse, que no edifique una muralla. Adentro, en el espacio verbal mismo, hay siempre un interior inaccesible. El Arte, con su Minotauro adentro” (*El testigo lúcido*, 60). Negroni toma de Agamben la iniciativa de que “el lenguaje custodia lo indecible”, para caracterizar el tipo de narrativa que Pizarnik despliega<sup>12</sup>. Estas directrices enmarcan el conflicto que, a mi parecer, contrarresta la composición de un diario donde la expresión no supone la fácil apropiación de las vivencias y, por cierto, del conocimiento de sí.

En el año del 2004, un año después de la primera edición de los *Diarios*, Nora Catelli dedicó un apartado, en su libro *En la era de la intimidad*, a la caracterización del material publicado por Becció. Por entonces, Catelli, en oposición a la opinión de Piña y Venti, estima

---

<sup>12</sup> Cabe mencionar que, Gallo, Moga, Depetris y Negroni proceden desde los textos poéticos de Pizarnik o, en el caso de la última crítica, de los escritos en prosa como *La condesa sangrienta*. En ningún caso se refieren directamente a los *Diarios*, pero contribuyen a la lectura que pretendo destacar.

que la edición representa un acontecimiento sin igual en la historia del género autobiográfico ya que aseguraba una publicación completa liberada de la intervención de intereses terceros. No puede negarse, por un lado, el control que ejerció Becció para organizar los manuscritos y después publicarlos y, por otro lado, la importancia de la aparición de estos textos. Catelli lee de forma muy general los *Diarios* y únicamente mediante la distinción de los temas: “Ensimismamiento, autorreferencia, incomodidad ante cualquier tipo de exigencia pública, laboral o institucional, crudeza e ironía en la voz y en la mano [...] que buscan ambas un modo creíble de transmitirse así misma ciertos itinerarios sexuales y ciertas decisiones casi desde el principio asentadas: ser escritora, matarse” (203).

Un año más tarde que el ensayo de Catelli, Alberto Giordano escribe sobre los vasos comunicantes entre los diarios de Charles Du Bos, Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro. Según mi perspectiva, Giordano observa con mayor cercanía el caso pizarnikiano y señala su carácter imaginativo: “[...] para Pizarnik los diarios [...] son obra de imaginación: en ellos se recrea como un personaje imaginario, que es casi el mismo de las infinitas imposturas con las que juega y se destruye en sus historias de vida, pero más real” (“Disquisiciones”, 148)<sup>13</sup>. Giordano acentúa la cualidad “imaginaria” para poder examinar los *Diarios* fuera de la intimidad y destacar su procedimiento creativo. Entre la facultad autorreferencial que indica Catelli y el atributo imaginativo según Giordano, llegamos al último punto de este estado de la cuestión: la re-escritura.

Pocos, pero no menos importantes, son los trabajos que se han escrito sobre la capacidad re-escritural de los *Diarios*. De los primerísimos que ya divisan la labor re-

---

<sup>13</sup> También puede notarse este interés de Giordano en sus trabajos posteriores, como en *La contraseña de los solitarios*, editado por Beatriz Viterbo, Rosario, 2011. Especialmente me refiero al ensayo “Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del diario”, citado en una ocasión en esta introducción.

escritural de Pizarnik fue César Aira, en 1998: “La glosa y la reescritura se volvieron entonces un modo de seguir escribiendo después del final. Les repito que esto no es cronológico linealmente. El “final” es un epifenómeno de la adopción del carácter póstumo, desde el comienzo” (81). Así, el ejercicio re-escritural realza el valor abierto de las obras, incluso después de publicadas y la dominación de un sentido póstumo. Para el 2008, como estudios más recientes, Patricia Venti destina un apartado de su libro *Escritura invisible* a la apreciación de los borradores y reescrituras, y lo denomina “testigos del proceso creativo”: “A diferencia de un texto borrado, a la palabra suprimida se le ha negado el valor semántico, pero en el propio movimiento de tachar, Pizarnik apunta a la imposibilidad de anular lo vivido mediante palabras” (139) y, más adelante, “los procedimientos de sustitución, proliferación y condensación incomunican la realidad” (143). De modo que, para Venti la re-escritura y la corrección dan cuenta de un proceso constante de búsqueda por entender, asir y manipular la propia realidad. Estos trabajos, junto con los dos textos que reprueban la primera edición<sup>14</sup>, dan cuenta de la recepción inicial que se le dio a los *Diarios*.

Para finalizar la alusión a este primer momento de lectura y crítica, me referiré a una de las investigaciones que considero mayormente pertinentes y que ya profundizan sobre la re-escritura como parte del proceso creativo de Pizarnik. Hablo, pues, de la tesis de maestría *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik* de Isaura Contreras

---

<sup>14</sup> Me refiero a los escritos “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición” (2004) de Patricia Venti y “Mutilaciones. Poder, escritura y edición” (2007) de Cristina Piña.

Ríos (2011)<sup>15</sup>. El último capítulo de su investigación se centra en el tema del fragmento y la re-escritura que Pizarnik llevó a cabo sobre sus *Diarios* para futuras publicaciones<sup>16</sup>:

La situación fragmentaria de estos textos [los diarios] está presente a partir de los dos aspectos. El primero [la concepción de la escritura como fragmento] vinculado al propio ejercicio de la escritura diarística, determinada por la dispersión y la parataxis, donde el fragmento puede remitirse o no a mera casualidad en los diarios originales. El segundo [la exploración de las formas] empata a la restitución del fragmento como forma literaria, restitución notable en la reescritura, selección y recontextualización de los fragmentos de los diarios publicados en vida (110).

Para Contreras Ríos, la re-escritura favorece una búsqueda en dos planos: la formación de un concepto sobre la escritura y la exploración de las formas posibles del *decir*. Además, a partir de su análisis de los fragmentos del diario publicados en vida de la autora (“Diario de 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”; ahora ambos recogidos en el Apéndice III de la nueva edición) instaura una línea de posibles corolarios: “El diario reelaborado intenta reconstruir en los fragmentos otro sentido ligado ya a una referencia literaria y no precisamente en función de la continuidad diarística original; el texto reescrito se funda prácticamente a partir de una tensión ficcional” (113, 114). A raíz del cotejo entre los originales y las re-escrituras, Contreras Ríos va reconociendo constantes o variables entre lo que permanece y lo que se omite, aunque finalmente acentúa que existe un cambio de objetivo entre lo dicho originalmente y lo destinado a publicación. Esta tesis formaría parte

---

<sup>15</sup> Tesis de maestría en Letras Latinoamericanas, FFYL, UNAM, 2011: [http://132.248.9.195/ptb2011/marzo/0667123/0667123\\_A1.pdf#search=%22Contreras%20R%C3%ADos%22](http://132.248.9.195/ptb2011/marzo/0667123/0667123_A1.pdf#search=%22Contreras%20R%C3%ADos%22) (última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2018).

<sup>16</sup> En efecto, se trata de las publicaciones hechas en la revista *Mito* en el año de 1962 y en la revista *Poesía=Poesía* del año 1964, así como en *Les Lettres Nouvelles*. Las versiones publicadas ahí, posteriormente fueron recogidas por Franz Graziano en 1992, para su libro *Alejandra Pizarnik: Semblanza*.

de los estudios que delinear un interés de la lectura de manuscritos y re-escrituras, no obstante breve y todavía general.

Los textos que rescato como recientes, debido a que fueron escritos después de la publicación de la segunda edición de los *Diarios*, se encausan mayormente en la re-escritura como parte integral de la obra pizarnikiana. En primer lugar, los dos trabajos importantes de Mariana Di Cío: “Una escritura de papel. Alejandra en sus Manuscritos” (2005)<sup>17</sup> que, a pesar de ser escrito en dos años después de la primera edición, inaugura una línea de examinación centrada en el “afuera” del discurso, es decir, lo omitido, el material “tras bambalinas” de los *Diarios*. Este artículo le condujo a formar otras averiguaciones en sintonía con los objetivos iniciales. Y, el ensayo “Alejandra Pizarnik. Un ejemplo de corrección sádica” (2014) que inspecciona el ejercicio de corrección, tachadura, añadidura y reelaboración en los manuscritos de Pizarnik: “[...] al poner el acento en el “taller” de escritura como lugar paradójico de la enunciación, la perspectiva genética permite un acercamiento a la obra sin la trampa de la interpretación en clave autobiográfica” (227). En efecto, estas consideraciones sobre lo que hay detrás de la escritura “terminada” nos obligan a ver el género autobiográfico de una manera diferente. Para Di Cío, estos procedimientos de edición por parte de los autores tienen una incidencia real en el fluir futuro de los textos (229), sin embargo, esta incidencia se presenta indirectamente en lo publicado ya que se ausenta en la superficie textual. Tampoco puede excluir la participación de la autora como lectora primera de sus textos y finaliza con la hipótesis de que: el hecho literario como actividad “tiene en cuenta el trabajo previo como parte integrante de la obra, como actividad que libera hasta cierto punto, el sentido “atrapado” en la materia” (236).

---

<sup>17</sup> Publicado en la revista *Recto/verso*, No. 2, diciembre, 2007.

Por último, aludiré al trabajo de Diedre Becerra Gamboa llamado *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético* (2014). Ahí utiliza la metodología otorgada por la intertextualidad para explicar manifestaciones como la re-escritura: “A través de la dinámica lectura/relectura; escritura/reescritura emprende un camino que la llevará a reapropiarse de la voz ajena. Pizarnik es la lectora incansable que colecciona palabras de quienes son sus modelos, aquellos que conforman su filiación y que servirán para construir su voz propia” (106). Becerra Gamboa concluye que la re-escritura le sirve a la autora para publicar posteriormente textos de valor literario, si bien esto es cierto, ese tránsito entre lo oculto y lo dispuesto a publicación es más prolífero de lo que parece.

El andamiaje por la crítica y la teoría conforma disyuntivas, acuerdos y pautas para repensar el caso de la re-escritura en los *Diarios* de Pizarnik. Las citas aquí congregadas constituyen un conjunto de sugerencias para re-plantear las preguntas y, por supuesto, las respuestas sobre la problemática aquí mostrada. Esta investigación, entonces, concentra su interés en el proceso re-escritural que Pizarnik llevó durante su estancia en París y su regreso a Buenos Aires (1962-1964). Para ello, analizaré y cotejaré una serie de entradas originales (especialmente el diario de 1962) con los “Apéndices” incluidos en la nueva edición (particularmente, el I, II, V y VI, sin embargo, haré referencia a los demás). En el capítulo II hay un espacio explicativo del orden de los apéndices y sus contenidos (2.1 “Dispersión y organización del *corpus*”).

Las preguntas que guían el presente análisis son: ¿cómo se relaciona el diario contextualmente y por qué resulta el modo propicio de reflexionar sobre el sujeto, la escritura y el arte a mediados del siglo XX?, ¿cómo participa la re-escritura en ese andar reflexivo y de qué manera incide en las concepciones del lenguaje, sujeto, contexto e identidad?, ¿qué

tipo de experiencia sirve de fundamento para el conocimiento de sí y cuál desemboca del diario una vez finalizado el trayecto entre la re-escritura, la consumación y la reunión de los fragmentos?

Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, a décadas de su creación, siguen abriendo enigmas sobre el sentido autobiográfico; propuestas sobre la escritura y el lenguaje que, si bien parecen participar como instrumento o medio, no dejan de ocultarnos su esencia. Pizarnik descubrió, desde mi visión, el espacio existente entre la máscara y el rostro que esconde el lenguaje. Esta investigación se propone demostrarlo a lo largo de sus capítulos y continúa una línea sugerida por los autores arriba reunidos.

## I. PREÁMBULOS DEL PROYECTO POST-VANGUARDISTA

¿Por qué mantuvimos nuestros nombres? Por costumbre, únicamente por costumbre. Para confundirnos a nuestra vez. No para volvernos imperceptibles, sino para volver imperceptible aquello que nos hace actuar, experimentar o pensar. [...] Hemos sido ayudados, inspirados, multiplicados.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rizoma*

En el esbozo general de un contexto de producción específico puede encontrarse una postura política y moral que posiblemente limite las lecturas y los diagnósticos de una aparición artística determinada. Resaltar causas y efectos conlleva la selección precisa del material que sirve a los fines de una explicación de la historia. Como en este estudio no concluiré con adopciones de etiquetas complacientes (llámese estética romántica, surrealista o poesía maldita), habré de colocarme cuidadosamente en la cuestión de la continuidad o discontinuidad de la historia del arte tras el periodo vanguardista, específicamente la dislocación de la palabra poética y la aceptación de su procedimiento fragmentario.

El lector que imagino para estas páginas me cuestiona sobre si esto es un *excursus* o una manera sutil de contradecir un método estructuralista. Y, entonces, me obliga a justificar el porqué es necesario, finalmente, hacer un paréntesis contextual que soporte ciertos juicios sobre la obra de Alejandra Pizarnik que, anteriormente, he indagado sólo desde la perspectiva formal. Además de advertir al posible lector de estas líneas que lo siguiente a exponer me dirige a la relevancia áptica que tiene la propuesta poética de una escritora como Pizarnik en un periodo donde los recursos estéticos buscaban, angustiosamente, un efecto de asombro y de novedad.

Antes que adjudicar a la autora supuestas intenciones descubiertas en mi nombre y reveladas sólo como una evidencia de mi escondida inquietud; y antes que ceñirme al documento biográfico para comprender qué enfermedad o lucidez extraña poseía Pizarnik, me interesa indagar el conflicto de cómo escribir (en este caso) después de la absorción del arte por parte de la industria cultural: producto del triunfo y fracaso—como apunta Peter Bürger— de las vanguardias históricas.

### **1. 1 El fragmento como principio y construcción de una crisis**

Para fines meramente expositivos, aludiré con frecuencia a un concepto que me permite englobar el periodo dentro del cual el fragmento se asume como centro estético e ideológico: “la era de la fragmentación”. Evidentemente, es un nombre provisional que me sirve para referirme a la etapa fraguada entre el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el fin del siglo XX, es decir, la era crítica de las concepciones de totalidad y unidad. Si bien esta percepción se generalizó, cabe mencionar que la respuesta latinoamericana fue productiva y completamente innovadora, de tal modo que las décadas del 60, 70 e incluso la época literaria denominada como “post-boom” enmarcaron los resabios que dejaron las vanguardias.

La fragmentación es una constante en los procedimientos artísticos del periodo y me permite hacer un diagnóstico unitario, lo cual ya resulta paradójico. En otras palabras, la fragmentación se vuelve *el* procedimiento, la constante y la variable es el resultado, la obra de arte. Sin embargo, el hecho de asumir lo fragmentario como parte estética ¿no nos lleva también a dar por sentado el estadio anterior, es decir, la unidad? ¿por qué se comienza a crear a partir del fragmento en un momento en específico?

Estas cuestiones nos conducen, a la par, a otras zonas opacas: ¿por qué el sujeto, al igual que la constitución del arte, se confronta a la crisis de su totalidad? ¿por qué, de pronto, parece ya no ser posible salvar al hombre del fin de su historia? El caso de Alejandra Pizarnik nos ayuda a considerar que estas previsiones no eran determinantes en el vestigio vanguardista. Afirmo, incluso, que su propuesta poética y diarística coloca en su centro la discusión del lenguaje residual como el material idóneo para pensar en la capacidad de la poesía y la palabra, incluso en su sentido comunicativo. Es justo en este sitio donde cabe preguntarse: si el individuo ya no se visualiza a sí mismo como unidad, ¿qué lugar tiene la expresión en su proceder estético?

Cuando especulamos sobre el fragmento, solemos pensar en dispersión y caos, pero, a su vez, omitimos la posibilidad de la correspondencia entre las partes. La alusión al destrozado de algo que, anteriormente, preservaba su unidad nos provoca resoluciones tendientes al pesimismo, en principio, ya que intuimos de forma superflua que se llega al cataclismo fortuitamente dada su irreversibilidad y su imprevisión.

La era vanguardista, que no es aún la era a la que he aludido en el comienzo, trabaja artísticamente con un nuevo tipo de obra de arte. Empero, no es la novedad lo que me interesa destacar, sino la institucionalización de un método que tenía como fin su propio quehacer; sin embargo, no se trata de confundir las semejanzas con el esteticismo, y tampoco la tendencia al inmanentismo. Señalo un aspecto que permitió tres situaciones fundamentales: la autocrítica, la autoconservación y la autoconfiguración, es decir, la autonomía del arte.

No obstante, Bürger explica una paradoja e insinúa el fracaso de las vanguardias y de la etapa posterior en su falsa anulación de la autonomía: “Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta

de la neovanguardia ha de ser inauténtica” (*Teoría de la vanguardia*, 107). Es decir, para protestar es necesario nombrar a la institución como lo que es, y en ese momento se cimienta o se da por sentada su autonomía.

Podemos discurrir que, efectivamente, el cuestionamiento fijo de los procedimientos artísticos anteriores (tradicionales) y el atentado de las formas “correctas” de escribir, de pintar, de componer, etc., lleva en sí mismo la apertura del asombro. El desplazamiento de las posturas éticas y morales, y la preferencia por la colocación de una realidad distinta que supera la idea estable de la praxis vital (la noción de la representación en los contenidos) asume el derrumbe como la fórmula prolija por antonomasia.

Esta advertencia da paso a lo que se expone en *Teoría de la vanguardia* como obra inorgánica, en otras palabras, la dispersión como recurso y fin. Para Bürger, la alegoría como el concepto con el que Benjamin explica un cierto carácter de la literatura barroca sirve para plantear las manifestaciones inorgánicas vanguardistas:

Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico [...] Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad (131).

Por otro lado, la alusión al montaje como recolección y superposición de elementos que provienen de entornos diversos y opuestos en apariencia, nos lleva a la delimitación de una constante: el fragmento como material, método y finalidad. ¿Fragmentos de qué? En principio—y a lo cual sólo aludiré de momento—de realidad que, en montaje, engendran la dificultad al acceso interpretativo, es decir, la raigambre de la conceptualización del arte, el secreto del sentido unívoco.

La situación a partir de lo anterior nos muestra el principio de la dificultad: el recuerdo de que “no hay nada nuevo bajo el sol” parece, más bien, una sentencia y una determinación inapelable. Son mayores los diagnósticos apocalípticos que las elucubraciones respecto a una posible solución que corriera el afán por el *shock*; autores como Arthur C. Danto, Theodor W. Adorno, Andreas Huyssen, Jacques Rancière, incluso el propio Walter Benjamin, mantienen apagado el brío por una recuperación del aura en las obras de arte. En esto vemos otra condición de la era de la fragmentación: la imposibilidad del arte en el marco de las alternativas nulas.

La diferencia entre la posición del abandono del arte y el intento por elevar sobre las huellas una construcción posible es notoria a partir del espacio geográfico. La visión apocalíptica ondeaba sobre occidente sin retroceso viable. No obstante, ¿por qué se afianza la idea de una crisis del arte y, por ende, del lenguaje, de la expresión, del individuo en el imaginario social (por utilizar el término de Baczko) de una sociedad en específico? Ya el acuerdo colectivo de una crisis nos habla de una afirmación naturalizada. Ciertamente es que los asuntos bélicos expanden la percepción de algo que se está perdiendo; en principio, la unidad de la historia y la continuidad de una condición “estable”. Empero, el diagnóstico de un extravío se comparte entre los mismos que creen formar parte de algo unánime *per se*. Ahora, más allá de la situación armada entre naciones o disputas fraguadas de manera local (el caso de Argentina también se podría incluir), que efectivamente producen símbolos infranqueables de derrota, baste indagar sobre lo que se “historiza” como reconocimiento genealógico y lo que se propone a raíz de ese resultado.

Presento, a continuación, una reducción del problema que puede, finalmente, verificarse en las teorías que componen el callejón sin salida del arte, del progreso humanista,

de la historia, de la modernidad etc.: el artista no tiene un real conflicto con el reconocimiento de su profesionalización; el artista ya se ha consumado en la sociedad como agente cultural perteneciente a una institución, que es el arte mismo. Todo ello ha representado la paradoja de las vanguardias; el fracaso de la abolición del arte como élite y la fortaleza de una especificidad del arte como autonomía. Las vanguardias, como manifestación finalizada, han colocado al artista post-vanguardista (asumido como tal) frente a la aparente disyuntiva única: tomar el arte en su eficacia dentro de la industria cultural<sup>18</sup> y favorecer su adopción en los museos o, retomar el camino de la representación y los contenidos sociales para “tomar conciencia” de la realidad y conducirnos a la revolución y posterior salvación del hombre.

## **1.2 Las vanguardias y post-vanguardias frente al concepto de experiencia**

Se ha dicho de Pizarnik que su poética retoma lo que los surrealistas intentaron desarrollar en su *ismo*: la unión de «vida» y «obra». Se dice, a la par, que ella admiraba el trabajo de los autores surrealistas y que los leyó ávidamente —el caso de Bretón es singular. Esto ha conducido a la crítica a la fácil etiqueta de la obra poética de nuestra autora, al señalamiento único de recursos temáticos (el sueño, la locura, la muerte) o retóricos (la metáfora y el símbolo) como justificación de una estética continuada aún finalizado el surrealismo. Ciertamente realizó dos viajes a París y que se involucró intelectualmente con personajes asociados a la vertiente surrealista: Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues e incluso, en esa misma lista, Julio Cortázar. Sin embargo, este hecho cercano a la vida social

---

<sup>18</sup> Esto, incluso, puede corroborarse en el tipo de proyectos estéticos nacidos en la generación de Pizarnik. Si bien Octavio Paz se movía en varios ámbitos que ponían en duda su adscripción total hacia una vertiente, en el periodo que nos interesa, la decisión por el surrealismo pareciera anacrónica e inviable, ya canónica.

de la autora no nos demuestra como tal que ella haya desarrollado, bajo programa, esta vertiente artística.

La biografía que realiza César Aira es muy puntual en señalar que Pizarnik escribió en la “estela del surrealismo” y que no puede pasarse por alto este suceso, esta condición. Analizar su obra al margen del surrealismo es más factible y no le resta virtud a una obra que respondía (y responde) a una disyuntiva clausurada para la época. Aira, contemporáneo también de Pizarnik, precisa las contradicciones que se gestaban en el surrealismo, es decir, detecta puntillosamente los factores endebles de un movimiento que se presenta como algo realizado en sus propósitos:

El juicio crítico seguía a la vuelta de la esquina, como lo prueba el apotegma: “Si un tonto solemne escribe según el procedimiento surrealista, escribirá solemnes tonterías”. Ahí estuvieron por debajo de su propia invención; habríamos preferido que el procedimiento surrealista bastara para transformar a un tonto solemne en un poeta. Sea como sea, las vacilaciones y contradicciones de la doctrina surrealista en su larga y accidentada historia provienen de esas premisas exigentes y su choque con la realidad (*Alejandra Pizarnik*, 13-14).

El surrealismo, en su intento por unir la praxis vital con el arte, optó por un modo revolucionario donde las posturas políticas se adherían al desesperado intento de “salir a las calles” a levantarse con las armas del lenguaje. Esta acepción que pretendía relacionar la estructura con el poder se soslaya cuando, en el trabajo clasificatorio, los críticos requieren llenar la casilla de los partidarios del arte bajo el nombre de una corriente. Observan en la figura de Alejandra Pizarnik el logro surrealista, exceptuando la consigna y la finalidad que el *ismo* llevaba consigo en el marco del materialismo histórico.

El punto de partida es, sí, una dificultad: ¿cómo abrir paso a una tercera señal de un camino nuevo, que no conduzca ni a la mercantilización del arte pop, ni a la representación

social en el contenido de un texto? ¿cómo escribir después de lo que han denominado, en *vox populi*, el fin del arte? ¿cómo decir, qué palabras usar, cómo expresar, cómo esbozar ese camino tercero? ¿cómo reconocerse en medio de una crisis, en medio de los fragmentos de una etapa de determinaciones, institucionalizaciones, conceptualizaciones?

Bürger responde a este tipo de confrontaciones a partir de lo siguiente:

Debemos preguntarnos, desde la experiencia falsa de la superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (*Teoría*, 110).

Del anterior vértice indico, también como una vía tercera, la apertura del tema para ingresar al sitio de ruinas con el que Pizarnik fragua su libro total por antonomasia. Y, si se cree posible estudiar a la autora argentina desde el contexto de producción como un mito enigmático *per se*, es menester, a la par, sustentarlo desde la desnaturalización y no desde las elucubraciones donde se adivinan intenciones de autor, enfermedades psíquicas y acontecimientos de índole personal que derivan siempre en el texto como catarsis.

La estética vanguardista no omite su interés por explorar el terreno de la experiencia, incluso considero que se coloca en el eje de sus disposiciones artísticas. Pero, ¿cómo se suscribe el conocimiento vital en relación con una cierta concepción del arte? Hasta este punto se ha aludido entre líneas, sin embargo, valdría subrayarlo: las vanguardias históricas tomaron como finalidad el desvanecimiento de los límites entre la «praxis vital» y el arte; una pretendida supresión del sistema de valores capitales que entronizan un discurso meramente formal y técnico, digamos así, el modo correcto de hacer y percibir el arte. La extensión de los lindes que determinan dónde comienza la vida y dónde finaliza el arte

cambiaba, por ende, también las formas de hacer y entender las manifestaciones artísticas en relación con el contexto ideológico, económico, político, social, cultural, etc.

Desde esta advertencia se puede vislumbrar el sitio que ocupa la experiencia en el desarrollo de las vanguardias históricas. Entender de esta forma el arte conllevaba, a la vez, a construir un conocimiento sobre la existencia—en cualquiera de sus facetas— que no se privaba de admitir una multiplicidad de la realidad potencial. Es decir, la experiencia se asumía como contenido, fachada y vínculo donde el *ser del arte* era la ocupación misma de todos los rincones de la existencia. Por otra parte, los procedimientos, ya sea de inmediata referencialidad donde lo estético no se diferencia de los discursos realistas o periodísticos — es decir, aquellos donde la descripción pretende la mayor objetividad sobre la realidad social— o las fórmulas del arte donde lo formal cierra su sentido a su reproducción estructural y artificial —el arte por el arte—, excluyen la conciliación entre la experiencia vital y la experiencia estética. Es aquí donde las vanguardias inscribieron, en principio, su labor, aunque finalmente esta avenencia terminó en la radical inmersión en lo político o en la radical autonomía del arte. Podrían observarse otros matices para comprender a profundidad esta evolución de los propósitos vanguardistas y su desviación. No obstante, para el propósito de esta investigación, por ahora sólo basta enfocarnos en esta posición de la experiencia.

Para el periodo en el que se posiciona lo fragmentario en todos sus aspectos: estético, ontológico, teológico, fenomenológico, político, social, etc., el concepto mismo de la experiencia se transforma, así como su relevancia en la praxis vital y el arte. Walter Benjamin asume un extravío progresivo de la «transmisión» y el «intercambio» de la experiencia como motivación histórica. La experiencia, entendida también, como la apropiación general de un sentido histórico (temporal, testimonial, didáctico, tradicional en tanto memoria) compartido

y dispuesto a la empatía. Si reflexionamos su acepción y entendemos el auge de la novela (según Benjamin) como la manifestación de una imposibilidad de la transmisión, pensamos también que la experiencia obtiene un demérito historiográfico. ¿De qué sirve ya mantener en el contenido de las obras una experiencia conceptual, individual, inaccesible y antipática?:

La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana (“El narrador”, 115).

Cuando Benjamin resalta el hecho del individuo inmerso en su soledad, pero no considera que la individualidad o la soledad en sí mismas sean algo negativo —Adorno mismo ve en ello una virtud de las vanguardias<sup>19</sup>—, es decir, le interesa destacar la antipatía como el carácter moderno de la narración: el cierre de los contenidos, el hermetismo de la experiencia; como algo ajeno al entendimiento de los otros. Crearse una experiencia tan aislada que no pueda ya transmitirse, ni intercambiarse, ni trascender.

La “era de la fragmentación” se apoya en la conceptualización como la resignación del quiebre de los sentidos totales. La empatía sólo puede conseguirse por un acuerdo entre la libertad de la interpretación y la obra como algo delimitado *per se* y en virtud de sus categorías como arte. El *kitsch* es, ante todo, conceptual y su logro reside en el despojo de lo explicativo, lo narrativo, lo expresivo y lo empírico. El único sitio para la aparición del significado es el proceso solipsista, ya no el histórico:

Pronto quedó claro que el intento europeo de escapar del «ghetto» del arte y de romper con la esclavitud de la industria de la cultura también había acabado en fracaso y frustración. Tanto en el movimiento de protesta alemán como en el Mayo francés del 68

---

<sup>19</sup> Esta defensa de las vanguardias puede verse en su texto “Lukacs y el equívoco del realismo” en la compilación titulada *Polémica sobre realismo*, publicada por Ediciones Buenos Aires, en el año de 1982.

la ilusión de que la revolución cultural era inminente se fueron a pique ante las duras realidades del *status quo*. El arte no fue reintegrado en la vida cotidiana. La imaginación no llegó al poder (Huyssen, 148).

En otras palabras, la experiencia misma se ha conceptualizado, es una causa que nadie puede comprender ya como algo universal; ni siquiera el hombre mismo. Se tiende mayormente a la descripción de un hecho dado, como inmutable, como natural, más que a su historización y su genealogía. Esto es producto de la distancia que el individuo posee hacia su experiencia propia y a la experiencia transferible. De aquí parte Alejandra Pizarnik para la conformación de su diario.

César Aira analiza y argumenta de manera sólida la participación de la “documentación” como sustento de aquello que los vanguardistas decididamente tomaban como experiencia vital y comenta, a la par, que este “documento” se desplegaba de modo paralelo a la obra artística, pero jamás se conectaba. La necesidad de construir un sustento documental surge, bajo estos términos, del vacío de una praxis sustentable en sí misma y se presenta como un registro donde el contenido, paradójicamente, exige la representación y la referencialidad:

La “documentación”, que a mi juicio es la más fecunda invención del surrealismo, reemplaza a la expresión, que es el modo clásico de relacionar vida y poesía (clásico en el sentido de “normal”: de hecho, es el modo romántico de hacerlo). El rechazo a la expresión, que fue la bandera de combate de las neovanguardias de los años 60 y 70, ya estaba en el surrealismo (37).

A este respecto, Aira dio por sentado que la expresión concebía la relación óptima entre vida y poesía y, por otra parte, que este método gestaba el “documento”. No obstante, ¿cómo puede realizarse un registro o un “documento” sin que la expresión (romántica, si se quiere) sea el procedimiento efectivo? El proceder documental de los surrealistas fracasó, no

sólo por la producción paralela de la poesía y la vida, sino del intento por construir un registro que no hiciera real distinción entre un poema, un panfleto o una biografía decimonónica. El desvanecimiento de los límites entre los distintos discursos (sean expresivos o no), dificulta también la determinación de sus fines.

El problema no reside en si las manifestaciones deben ser genéricas o deben, por obligación, tener una finalidad específica. Afirmino, incluso, que la era de la fragmentación se desarrolla sobre la base de este borramiento de los límites discursivos, y no representa como tal un inconveniente. Lo que puedo constatar es que el surrealismo sí buscaba una finalidad y que estaba fuera del marco institucional del arte que ellos mismos levantaron, es decir, fuera de la autonomía del arte.

Dicho en otros términos, el surrealismo sí buscaba atender la autonomía del arte, pero, a la par, se valía de esta autonomía para “salir a la calle”. De modo que, la exigencia de un registro de la praxis vital como soporte de la relación con el arte, se convierte en un ensayo fingidor de conciliación y una forma de ocultar su apego y gusto al *status* del arte.

En este sentido, Aira redondea esta discusión dando un sitio privilegiado a Pizarnik en tanto que su proyecto contraría los intentos surrealistas por el “documento”: “En A. P. la documentación, puramente autobiográfica, reincorpora lo subjetivo, y con ello la calidad; el poema se vuelve documento de su propia calidad” (37). He aquí otro de los puntos de los que se desprende mi estudio.

¿Cómo hallar lo subjetivo en un espacio donde la expresión no es un recurso efectivo para ocupar el lenguaje? ¿Cómo hacer un poema (en la noción en la que se comprende también literatura) donde no se agoten los sentidos por vía del hermetismo del material, es

decir, cómo escribir sin conceptualizar y, por ende, sin aniquilar el significado de lo dicho? ¿Cómo aparecer todavía bajo la expresión, si la subjetividad se ha desplazado por el proceso autónomo? Este es el panorama al que Alejandra Pizarnik se enfrenta en las post-vanguardias.

### **1.3 El proyecto de lo uno en lo múltiple**

Comenzaré este tercer subcapítulo con una reflexión en torno a la obra poética de Alejandra Pizarnik, ya que servirá de punto explicativo al momento de adentrarnos en el análisis del *corpus* que he seleccionado. Especialmente, porque este recorrido por sus trabajos poéticos y su concepción misma de la poesía, en relación con el sujeto de la experiencia, subyace en el desarrollo de sus diarios.

En los poemarios finales de Pizarnik: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) e *Infierno musical* (1971), está presente el conflicto de cómo el sujeto (lírico, hablante, enunciador) puede poseer el lenguaje y darle significaciones propias que le sirvan a la expresión. Este problema, además, se expone por medio de una doble faceta simultánea: la temática y la poética. La primera, convierte en motivo temático la búsqueda de la expresión y el cómo puede el sujeto volver a habitar el lenguaje. La segunda, manifiesta el tema mientras lo realiza, es decir, mientras se despliega el tema se construye esa búsqueda por la expresión en la estructura del poema. Este carácter dialéctico madura en los tres últimos poemarios de la autora. En realidad, no estamos frente a una obra poética que retoma los temas tradicionales bajo su modo tradicional: *decir*, sino en su dicotomía *hacer/decir*. Ya desde aquí hallo un rasgo singular de proponer una poética. El poema *dice* y *hace* el decir.

En esta misma dialéctica, se han enlistado temas que recorren la totalidad de los poemarios de Pizarnik, como si se tratase de algo aislado y detectado en casos específicos

que, después, es posible clasificar: la muerte, la locura, la infancia, el dolor, la memoria, el desdoblamiento, etc. En el caso de esta poética, todos esos motivos configuran la isotopía universal que parte de la premisa primaria: “cómo conservarse dentro del lenguaje”. Así, los temas comportan aún la simultaneidad.

Lo subjetivo, bajo esta acepción, tiene ese doble carácter: se tematiza el desdoblamiento de *quien escribe* (“crea un canto de leprosa/entre yo y la que me creo” (*Poesía*, 196), “náufragas que son yo” (197), “[...] ella canta junto a una niña extraviada que es ella” (213), “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos” (223), etc.), pero para llegar a la consumación del tema se tiene que impersonalizar el sujeto de la enunciación, por eso observamos una voz que aparenta un *off* y que habla sobre entidades terceras. En la poesía, esta simultaneidad puede comprenderse como el acceso al sentido literal y al sentido semántico.

En los *Diarios*, el discurso también se construye de forma simultánea, pero el plano textual no permite sólo la presentación de lo poético, porque entonces el registro no se diferencia. Aquí, la dificultad no reside únicamente en un problema expresivo por el cual existe una desposesión del lenguaje y la imposible permanencia del sentido literal frente a la arbitrariedad, el conflicto recae en cómo el autor como sujeto de la experiencia se planta frente al él, el conocimiento de sí y su transmisión, es decir, ¿cómo relatar?, ¿qué contar? y ¿para qué? Sin embargo, considerar que los *Diarios* se configuran sólo como una rectificación del error surrealista reduce el panorama. Tales contrariedades son el espacio preciso para formular respuestas al denominado fin de las vanguardias y su visión de imposibilidad. El diario es el texto fragmentario por excelencia, pero me interesa resaltar, sobre todo, la paradoja.

Escribir un diario como manifestación inorgánica<sup>20</sup> es, de algún modo, evidente en una etapa de obras literarias que han perdido su unidad constitutiva mediante una ruptura con la tradición y la representación de lo social. Si concebimos que la era de la fragmentación también se distingue por el extravío de la experiencia y, asimismo, de la historia absoluta (hegeliana), la búsqueda del autoconocimiento y la re-apropiación de la experiencia individual es un punto de partida prometedor para el arte ¿Cómo volver a asir el conocimiento de sí desde el lenguaje? ¿Cómo acceder al lenguaje sin una finalidad de representación y documento surrealista?

Únicamente a través del diario se puede configurar un sujeto que, a la vez que se erige, va conformando su experiencia. Esto sucede también en dos planos: el textual (la poética) y el invocativo (creación de la memoria)<sup>21</sup>. Lo he llamado “creación” porque el encuentro de este sujeto con la memoria es primigenio. El diario, en el caso de Alejandra Pizarnik, no tiene como núcleo la presentación de lo anecdótico, por esa razón no es equiparable con la autoficción donde los acontecimientos asociados a la vida del autor conforman un parteaguas.

Peter Bürger, en “La aniquilación del yo en el acto de escritura: Maurice Blanchot”, ha asumido ya el proceder inorgánico de ciertas obras de arte y en el análisis del método estético de Blanchot distingue un aspecto que bien se puede corresponder con la poética de Pizarnik:

---

<sup>20</sup> Según el propio Bürger, en *Teoría de la vanguardia*, la inorganicidad del arte de vanguardia no reside en su amenaza a unidad general, sino a la correspondencia tendida entre las partes (los fragmentos) con un nuevo tipo de totalidad. No por ello, canónicamente estructurada. De aquí se deriva su estudio sobre el procedimiento estético del montaje (112).

<sup>21</sup> Esto encuentra su explicación en el Capítulo II de esta investigación.

El suceso no tiene otro lugar que el texto y ningún otro tiempo más que el de la escritura o el de la lectura. En tanto que escrito, ha ocurrido ya siempre, en tanto que algo por leer, se halla siempre en el futuro. Si se entiende *Nadja* como una búsqueda del yo, entonces el acaecer del que informa el texto no es el hecho desligable de éste. Blanchot se toma en serio la pretensión de autenticidad de los textos surrealistas; sin embargo, mientras que Breton conecta entre sí vida y escritura de tal modo que la escritura se convierte en un momento de la vida, en Blanchot la vida se convierte en un momento de la escritura. Para él, sólo en la escritura hay experiencia en el sentido enfático (284).

Pizarnik estaría más cercana a la estética de Blanchot, que a la de Breton, pues no deja de singularizar su proyecto escritural. La escritura es el momento de la experiencia o, viceversa, la experiencia es el momento de la escritura. Se experimenta la escritura (literalmente), también se experimenta la significación histórica de la praxis (semánticamente) que sólo puede traducirse como una re-apropiación del sentido de la experiencia, pero no de aquella individualizada, aislada, sino de la connotación total de lo experimentado, es decir, de asumirse en una posición donde ha finalizado la “comunicabilidad” de la experiencia.

La paradoja reside, entonces, en que los *Diarios* de Pizarnik poseen la virtud de la dispersión. Nos hallamos frente a una obra fragmentaria, inorgánica, construida por diversos discursos: esbozos de poemas o relatos, dibujos, planificaciones, anécdotas de aparente intimidad, anotaciones o glosas sobre textos específicos, etc. Quien los ha estudiado dando por sentado que es una obra unitaria o pensada en unidad (como el caso de las autobiografías auto-ficcionales o las novelas que se reproducen con el procedimiento de las escrituras del yo), ha soslayado que el diario, bajo todas las advertencias preliminares, es el espacio preciso para *experimentar*, en el entendimiento amplio de la palabra, un re-planteamiento de la disposición de la crisis del arte, de la historia, del pensamiento.

Para asirme con firmeza a un deslumbramiento teórico en donde, por cierto, se resuelve esta paradoja, aludiré a un pasaje de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot, autor que, además, Pizarnik leyó en el año 1964<sup>22</sup>:

Lo otro es lo que me expone a la «unidad», haciéndome creer en una singularidad irremplazable, como si yo no debiese fallarle, al tiempo que me retiro de aquello que me tornaría único: yo no soy indispensable, cualquiera es, en mí, llamado por lo otro como aquello que ha de socorrerlo —lo no-único, lo siempre sustituido. Lo otro es a su vez siempre otro, prestándose sin embargo al uno, otro que no es ni esto ni aquello y, no obstante, cada vez, lo único, a lo cual le debo todo, incluida la pérdida de mí (18).

#### **1.4 La escisión original o la génesis del diario**

En sentido general, el diario se consume a través de una relación totalmente temporal, es decir, en las páginas del diario se conserva una memoria histórica de quien escribe; el día a día. A partir de esta idea, resulta prescindible el estilo escritural de quien toma el diario como un espacio libre en el que se prioriza el contenido, y no la forma. El contenido está regido, pese a sus múltiples temáticas, bajo la importancia de la anécdota y la necesidad de mantenerla en la memoria, como un relato todavía vivo. Asimismo, el carácter de la escritura se dispone en secreto: la tradición del diario íntimo mantiene la noción de que quien escribía, en principio, se contaba así mismo, no a otros. Y aún con la intención de hacer pervivir una experiencia ya pasada, o acontecida en lo inmediato, a través de la materialidad del lenguaje. En otras palabras, lo vivido se trasladaba de la memoria a la huella escritural. Hablamos en términos generales, pero comúnmente conocidos. La relación entre vida y escritura se

---

<sup>22</sup> Según el “inventario de lecturas” que Patricia Venti ofrece en su libro *La escritura invisible*, editado por Anthropos en el año 2008. Aunque, los datos rígidamente cronológicos seguramente no agotan la totalidad de las lecturas. Es probable, asimismo, que Pizarnik haya leído a Blanchot hasta el final.

percibía de forma fiel, sin embargo eso no libera el conflicto que esta investigación se propone indagar.

Aún en nuestros días, el diario posee esa flexibilidad, al igual que la epístola. No pertenecen a elites determinadas, son textos de uso común. No obstante, el ámbito literario absorbió el diario como género, sin perder de vista la naturaleza de su estructura. En este sentido, es llamativo que el diario haya pasado de la intimidad a la exhibición. Aún si consideramos las diversas formas en que se presenta este género, el fenómeno más notable es el paso de lo privado a lo público. Hablo, por cierto, del diario construido por escritores (como se pudo observar en la introducción). No como invención o relato desarrollado en marcos ficcionales (por ejemplo: *La náusea* de Jean Paul Sartre o *El libro vacío* de Josefina Vicens); diarios elaborados al modo fiel de una novela. Me refiero, entonces, al cuaderno de escritura que, especialmente en el periodo post-vanguardista, se presenta en voz de sus autores como una visión fiel y cercana a los distintos procesos de creación (por ejemplo: *Diarios* de Salvador Elizondo o, el caso que nos atañe, *Diarios* de Alejandra Pizarnik). Es notable que, en estos casos, la intervención de los autores en la edición de sus volúmenes haya sido explícita:

A partir del año 54, la escritora argentina comenzó a llevar un diario y alrededor de 1965, seleccionó las entradas de los años que vivió en París -cuatro en total- y los modificó casi en su totalidad. El texto reescrito es una especie de “autoedición” que, parece tener dos objetivos: uno personal y otro literario. A nivel personal, eliminó las referencias sobre su madre y lo que estaba “pasado y acabado” a nivel personal se convirtió en material literario. Hubo dos publicaciones, la primera, “Diario 1960-1961”, cuyas dieciocho prosas poéticas, en su mayoría breves, formaban parte de un proyecto más ambicioso [...] (Venti, “Censura y traición”, 29).

Esto nos lleva a pensar, ¿la exhibición de lo privado qué intenciones creativas satisface? Efectivamente, parte del proceso escritural del diario conlleva la idea de hacerse visible, de presentarse desnudo ante el juicio. Parte de la realización de un documento temporal de lo experimentado incluye lo manifiesto, lo ostensible, como recurso y como intención. Para indagar más a fondo sobre este punto, quiero señalar una evidencia primera y presente en este modo de desarrollo del diario: la escisión.

El principio creativo del diario, me atrevo a afirmar, es la necesidad de separar a la persona autoral (en cualquier caso, el sujeto vivencial) del personaje. Es decir, en la poesía, y aún más en la narrativa, se lleva a cabo esta división —el estructuralismo se encargó ya de alumbrarnos a este respecto—, no obstante, en el diario este quiebre se explicita y se convierte en el fundamento de su construcción. La relación entre «vida» y «obra» se fractura, ya que, aún en el modo más convencional del diario, el yo se relata a sí mismo ciertos detalles, ciertas anécdotas, ciertos pensamientos, como si no hubieran sido vividos por la misma persona y fuese necesario escribirlos. Tal es el caso del diario de Katherine Mansfield, a quien Pizarnik, por cierto, leyó en ocasiones repetidas, o el diario de Virginia Woolf. Las entradas del diario ya no sustentan o continúan la existencia del sujeto, antes bien, ponen en duda todo aquello que se materializa por medio del lenguaje. El lector primero es, indudablemente, el que escribe<sup>23</sup>: “Si me preguntan para quién escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza, tácitamente, la existencia del personaje. //De modo que somos tres: yo; el poema; el destinatario” (Pizarnik, “Prólogos...”, 300).

Sin embargo, ¿para qué realizar esta escisión, este distanciamiento? ¿por qué contarse lo vivido, lo pensado, lo imaginado, como si se tratase de algo desconocido a expensas de ser

---

<sup>23</sup> En el Capítulo II se amplificará esta idea del lector primero.

descubierto y revelado? El diario no sustenta la existencia, Antonin Roquetin lo comprende al final de *La náusea*. Para hablar de sí mismo hay que dividirse, mirarse como otro desconocido, pero que es posible conocer. El conocimiento propio no surge del afán por asirse a la creación por medio de la vida, o por buscarse un refugio en el lenguaje. Específicamente en Pizarnik, la falta de un sitio donde guarecer hace posible la explosión de lo dicho. El lenguaje delata violentamente las aristas del sujeto y sólo este desgarramiento le devela su condición propia.

En torno a la obra de Pizarnik se han hecho constantes las determinaciones a través de las nociones de desdoblamiento, juegos especulares, escritura esquizofrénica, entre otras. En cierto modo, no resulta un hallazgo señalar una escisión donde, efectivamente, la misma estructura poética evidencia el efecto de la multiplicidad del sujeto lírico. El procedimiento en los *Diarios* transcurre de manera similar, pero nos hallamos ante un fenómeno que se vuelve necesario y problemático. Sobre todo, en estos casos donde, explícitamente, el personaje es homónimo del autor y donde la relación entre los sucesos ahí reservados (en la escritura) son completamente asociables con momentos vivenciales del autor (esto último es cuestionable salvo por el hecho de que existe el testimonio histórico de otras personas que sustentan los sucesos. No obstante, la intimidad del diario sobrevive sólo en función de la experiencia del autoconocimiento, y no del aparente realismo que tienen las entradas, sustentadas sólo bajo el principio de autoridad). Ante esto cabe advertir que el vínculo entre lo vivido y lo dicho no se presenta de esta manera tan superficial. No estamos en el ámbito de la autoficción.

La idea de la autoconservación, según Deleuze, sólo es posible en el condicionamiento de la separación entre quien escribe y aquello que dice. La prueba de su

persistencia está marcada por la ausencia de explicaciones testimoniales en torno a la obra: ella se explica sola, no requiere la evidencia de su principio autorial. La escisión se vuelve un fundamento para la concepción del arte verdadero. No obstante, en el diario este quiebre se percibe de forma explícita, no implícita: su procedimiento se muestra en todo momento y sólo así podemos entender el diario como primer encuentro. Pero de ello hablaré con detenimiento en el capítulo tercero.

¿Cómo, pues, se establece la escisión? Vale decir que quien escribe y elabora el diario no lo hace con una intención de una validez personal o del “dar cuenta” de la vida propia a los demás para que en ellos permanezca la memoria de alguien que ha experimentado tales o cuales cosas. El diario parte del examen de sí mismo como otro. Ser visto desde afuera permite la crítica y el examen propio, pero no de un yo ya terminado o acabado, si no, justamente del *ir hacia uno mismo*:

La escritura autobiográfica es una escritura analítica: si bien aún ignora el sentido final del recorrido (¿quién podrá conocerlo? La autobiografía más auténtica, la más acabada, sería la de un escritor que muriera con la pluma en mano: de nuevo su obra habría llegado a ser —habiéndose unido el sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación— la escritura del diario), conoce los pormenores y los episodios (Miraux, p. 39).

En la obra de Alejandra Pizarnik encontramos todo el tiempo este proyecto: no la lamentación de una pérdida dirigida hacia una búsqueda, un re-encuentro, sino la plenitud de mirarse como alguien desconocido, venido al mundo. En el diario no observamos marcadamente la diferenciación entre el que habla y el que oye, porque el enunciante (autor) de alguna forma está determinado por el destinatario (personaje), y viceversa. La palabra se ha cedido desde el momento en que se escribe, y es, a la vez, el momento en que el autor lee

al personaje; en el momento que lo lee lo está encontrando. Sin embargo, no hablamos de esa lectura posterior que se realiza tras la finalización de la obra total, nos referimos a la lectura como equivalencia de análisis propio, de examen de sí mismo, según Miraux.

En la poesía de Pizarnik es reconocible la toma de palabra, el desdoblamiento y la distinción de roles: un yo que habla a un tú, y un destinatario que, efectivamente, responde y expone su enunciado. No obstante, comprendemos la desaparición del sujeto en la pérdida de rostro e identidad del yo. Esto, a la par, coloca en desequilibrio la certeza del *quién* habla, *quién* enuncia y *quién* subjetiva el enunciado. Por ello, la mayor parte de la crítica pizarnikiana recurre a los *Diarios* para sustentar una figura autoral vacía de significación en los parámetros poéticos, ello también ante la premisa débil de que el diario funge como certeza de que existió determinada persona, como prueba de existencia, como manifestación pura de una personalidad y, por lo tanto, de una identidad. La conservación de un rostro.

Los *Diarios* desenvolverían el procedimiento contrario: ellos son el espacio de hallazgo y encuentro individual. El cisma no marcaría un conflicto de identidad o la pérdida de un rostro, sino la comprensión de uno mismo, el inicio de otra historia, la palabra renovada. Lo fragmentario muestra todas las partes de la vida de aquel que *se es*. Esta percepción de entenderse como otro, no atenta a la misma consumación del diario, antes bien, es su posibilidad. La escisión se efectúa como comienzo creativo, no obstante, para el posterior acercamiento de las partes: *el que he sido* y *el yo*. Nora Catelli señala que Barthes encuentra en los diarios cuatro motivos por los cuales ciertos escritores deciden llevar un diario: “la invención de un estilo, el afán de testimoniar una época, la construcción de una imagen, y, por último, el laboratorio de la lengua, en que el diario es concebido como taller de frases” (110). A lo anterior yo sumaría, definitivamente, el encuentro consigo mismo.

## II. RE-ESCRITURA Y MODOS DE NARRAR LA AUSENCIA

Sacar la palabra del lugar de la palabra  
y ponerla en el sitio de aquello que no habla [...]

Roberto Juarroz, *Duodécima Poesía Vertical*, 1.

La re-escritura se posiciona como una de las manifestaciones más desafiantes a la idea de referencia total en cualquier tipo de textualidad. La autobiografía como género de legitimidad propia omitió los ejercicios de cambio editorial a los que se somete posteriormente. Esto se debe, principalmente, al demérito del proceso creativo como parte integral de la obra. El secreto (a veces) de la creación todavía es algo que se mantiene al margen, incluso más allá de los debates sobre la muerte del autor. Aún no podemos declarar la total nulidad del individuo en los procedimientos de prensa y edición, pero asumimos que ese sujeto ha quedado vetado de la autonomía del texto, es decir, en su desprendimiento primero y vinculación posterior con los lectores.

El supuesto al que he llegado hasta este punto de nuestro estudio, aparentemente paradójico, desvela dos situaciones por señalar. El autor ocupa su estadio de corrector primero y, por otro lado, en ese ejercicio suscribe la re-escritura como parte de lo creado. En esta tónica volveré a retomar los matices de la escisión, ya que nos devuelve la consideración de que, aún la certeza del artificio creativo nos adentra en la ruptura, no sólo de sujeto, sino del quiebre del relato y su “interior”. Más adelante me detendré en ello.

La segunda edición de los *Diarios*, aún trabajada por Ana Becció, representa el asentimiento de que se busca una lectura más completa bajo la mirada del oficio estricto de la escritora en todos los niveles: el íntimo y el profesional. Críticas como Patricia Venti y

Cristina Piña<sup>24</sup> han señalado este hecho como un ordenamiento forzado del *corpus* por parte de la editora con fines completamente impuestos. En parte, para generar efectos fingidos bajo exigencias ajenas que pretenden ocultar datos sobre la vida privada de la autora. Aunque estos dos textos anteceden a la segunda edición, señalan la manipulación del material editado para concluir que lo que leemos en los *Diarios* es una idea parcial del diario como obra literaria. Aún con estas consideraciones, que si bien señalan los aciertos (al pasar) o errores del trabajo editorial, no podemos soslayar la existencia de textos que conforman el aparato re-escritural del diario. La segunda edición añade, en forma de apéndices, los legajos que Alejandra Pizarnik construyó como versiones alternas trabajadas de sus *Diarios*.

En esta investigación he colocado en primer lugar la lectura crítica del material omitido en la primera edición del 2003, ya que, más allá del debate en torno a las mutilaciones y manipulaciones de los manuscritos de Pizarnik, concordamos en que existen los archivos que avalan el método re-escritural. Ahora, para llegar a la explicación del tipo de experiencia que interesa resaltar, enfatizo la necesidad de este proceso como parte constitutiva de los *Diarios*, pues responde a los fines de publicación y en ese gesto habita la pertinencia de un nuevo relato. Becció pasa por alto, coincido, la presencia de entradas anecdóticas que ponen en entredicho su lectura total del diario de una escritora, pues afirma en repetidas ocasiones que Pizarnik no pretendía realizar un relato de su vida. No justifica esa interpretación del *cómo* de la anécdota, más que a través de exclusión de los procedimientos que sugieren esta presencia. No obstante, existen abundantes entradas que, presentes en la edición o anuladas, nos muestran facetas de alto contenido referencial. El propósito reside en comprender de qué

---

<sup>24</sup> Pueden consultarse, a este respecto, los textos siguientes: “Confrontaciones y selecciones. Las perplejidades de un objeto en mutación” de Cristina Piña. Pertenece a la “Séptima entrada” de su libro *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*. Y, por otro lado, “Censura y traición” de Patricia Venti que sumó a su libro *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*.

modo opera esta aparente referencialidad. Baste, entonces, analizar cómo participan este tipo de fragmentos en la línea de investigación abordada pues, por otra parte, contribuyen a la interpretación del motivo de la experiencia.

## 2.1 Dispersión y organización del *corpus*

La re-escritura, en este mismo sentido, se presenta como el recurso más llamativo al momento de revisar el *corpus*. Este procedimiento nos devuelve la certeza de que el diario se mueve entre la formación de un conocimiento sobre la vida de sí mismo y la construcción de un discurso literario con características singulares, es decir, entre lo referencial y lo literario. Precisamente en medio de ambas categorías encuentro el problema que abarca, por una parte, la imprecisión entre la referencia y lo referido y, por otro lado, el conflicto de cómo hablar de sí cuando se ha dificultado la concepción misma de la experiencia y su posible relato.

Alejandra Pizarnik preparó, en distintas ocasiones, la corrección de un grupo de entradas extraídas de su diario y sus cuadernos de notas. Conocemos, hasta el momento, la edición de una serie de entradas dispuestas a publicación: «Diario 1960-1961»<sup>25</sup> y «Fragmentos de un diario, París, 1962-1963»<sup>26</sup>. No obstante, la 2ª edición a cargo de Ana Becció (Lumen, 2014) incluye material que fue omitido en la primera (2003). Estos textos inéditos se incorporaron en la nueva edición en forma de apéndices y poseen la relevancia de

---

<sup>25</sup> Esta selección está compuesta por 39 entradas que Pizarnik re-escribió y ordenó bajo ese nombre. Fue publicada en 1962 con este título en la revista *Mito* (1961-1962).

<sup>26</sup> Según nos explica Patricia Venti, esta selección fue modificada por Pizarnik de tal forma que, las entradas originales pasaron del ámbito “confesional” al plano enteramente literario bajo la presentación de “complicados aforismos”. Este grupo de entradas re-escritas se prepararon para su publicación en la revista *Poesía=Poesía* y *Les lettres Nouvelles* en el año de 1964.

ser segundas versiones (en ocasiones hasta terceras) escritas por la autora en diferentes periodos y bajo diferentes propósitos.

De esta manera, concibo la importancia de enmarcar el *corpus* de esta investigación considerando la existencia de estos apéndices, ya que nos presentan una lectura más amplia de los *Diarios*, no sólo como un aparato testimonial sin cuestionamientos. La edición incluye seis apéndices que abarcan el trabajo re-escritural de cinco años (1960-1964). Este periodo coincide, en parte, con el espacio existente entre la publicación de *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1964). Las entradas publicadas en *Mito*, *Poesía=Poesía* y *Les lettres nouvelles* dan cuenta, en teoría, de un proceso de corrección constante iniciado, *grosso modo*, en 1962 y finalizado en 1964<sup>27</sup> (según los apéndices recogidos en el volumen de 2014, solamente).

Los Apéndices se presentan de la siguiente forma: “Apéndice I (Antes de 1960)”: textos mecanografiados de diez hojas con correcciones a mano. El subtítulo que indica el año está de por sí en el manuscrito. Se trata de versiones segundas de entradas que aluden al verano de 1950 y los años anteriores a 1960. Este es el único apéndice que destaca por el procedimiento permanente y evidente del paso de la primera o segunda persona, a la tercera “Ella se envidia a sí misma” (988), “Ella cree que lo irremediable no es el tiempo sino la palabra” (988), “Ella se ama porque tiene miedo de odiarse” (991), “Está decidida a ganar la indiferencia” (991), etc. No obstante, ninguna entrada tiene fecha específica (día y mes) para hacer posible el cotejo entre el original y la re-escritura. Entre los apéndices recogidos, ese primero es la excepción dentro del periodo indicado anteriormente (1960-1964). Por último,

---

<sup>27</sup> Como dato añadido, y con fines de ubicación biográfica, cabe señalar que Pizarnik realizó este trabajo re-escritural durante su estancia en París (1960-1964). Lo que algunos autores tendientes al biografismo han considerado una etapa clave en la vida de la autora.

vale mencionar que este traslado del modo personal al impersonal mediante la tercera persona, recuerda en gran medida el recurso gramatical de despersonalización que se encontraba en la poesía y, también, la reflexividad de las acciones. Por esta razón, el análisis actual no abarcará este apéndice, sin embargo, no deja de ser menos importante, ya que demuestra la experimentación gramatical en el traslado de los discursos; el “Apéndice II”, según nos comenta la editora en la nota, se trata de la transcripción del cuaderno que la autora tituló *Resumen de varios diarios 1962-1964*, esta labor re-escritural se inició cuando Pizarnik llegó a Buenos Aires, en marzo de 1964.

El análisis presente prioriza la pertinencia del segundo apéndice ya que es el más sustancial y del que se extraen más versiones, especialmente de las entradas de 1962. En otros apéndices es notorio el trabajo sobre el diario de este año; el “Apéndice III (Les tiroirs de l’hiver. 1960-1962)”, según Becció, recoge las 12 hojas mecanografiadas y corregidas por parte de Pizarnik. El legajo contiene la nota «Journal 63» y el subtítulo “Les tiroirs de l’hiver” (1960/2). Este apéndice contiene el borrador de lo que se publicó en la revista *Mito*, 39-40, en el año de 1962 bajo el nombre «Fragmentos de un diario». Sobre este material publicado se han hecho las investigaciones en torno al sentido literario del diario<sup>28</sup>, por esta razón, no tendrá tanto peso en el análisis presente; el “Apéndice IV (1961-1962)” lo transcribió la autora en un orden no cronológico, no obstante abarca los dos años señalados. Una vez transcritas las entradas en 32 hojas engrapadas y mecanografiadas, fueron corregidas a mano por Pizarnik. En el análisis me enfocaré, sobre todo, en el orden nuevo de los textos; el “Apéndice V (Lenguaje)”, el más breve de todos, se trata de un legajo de cuatro hojas en las

---

<sup>28</sup> Cristina Piña, Patricia Venti (ya citadas), Franz Graziano en *Semblanza* e Isaura Conteras Ríos en su tesis *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*, entre otros.

que la autora escribió a mano “*carp. jaune*” y “*Lenguaje*”. Este apéndice resulta significativo ya que es el único de los seis que se forma a partir de un tema o motivo en particular, sin embargo, pequeño. Es de llamar la atención que las entradas recogidas ahí aludan, en principio por el contenido, a la concepción que Pizarnik deseaba señalar sobre el lenguaje; y, por último, el “Apéndice VI” que tiene relación, en su mayoría, con el Apéndice II. Podría anticiparse que se trata de versiones terceras de los años 1962 y 1963. Este apéndice es especialmente alumbrador al momento de cotejar con las versiones segundas, ya que es más notorio el trabajo literario en estas entradas. Se comprende, así, que este sexto grupo de textos se re-escribió en fechas posteriores al Apéndice II, también en el año de 1964.

De esta forma, en el análisis se hará referencia a estos apéndices mediante las siguientes abreviaturas: “Apéndice I (Antes de 1960)” = AI, “Apéndice II” = AII, “Apéndice III (*Les tiroirs de l’hiver*)” = AIII, “Apéndice IV (1961-1962)” = AIV, “Apéndice V (*Lenguaje*)” = AV y “Apéndice VI” = AVI. Una vez detallada la organización de las entradas re-escritas y la relevancia que tendrán dentro de la investigación, vale comenzar a desplegar el análisis a partir de tres cuestiones base.

## **2.2 ¿Por qué, cómo y qué se re-escribe?**

Probablemente, la respuesta básica y primera del porqué Alejandra Pizarnik ejerce una labor repetida de re-escritura reside en la motivación de construir una obra literaria a partir de su diario, es decir, y de acuerdo con Ana Becció, mostrar el diario de una escritora: un laboratorio de frases por encima de la intimidad o el testimonio; la constante reflexión en el oficio escritural. No obstante, trataré de ir más allá de la idea evidente en torno a la causa de la re-escritura y el procedimiento de auto-edición. Considero, pues, pertinente recurrir a un aspecto del que ya he hablado en el capítulo antecesor y que aquí habré de vincular con

los parámetros que sirven a la autora para generar versiones segundas o terceras de un texto primero: el fragmento. En otras palabras, cómo se re-escribe (mediante qué trayectos) y qué de las entradas originales sirve de material para corregir, modificar, añadir o aniquilar.

Efectivamente, esto nos conduce a cuestionamientos de otro tipo: ¿Qué clase de proyecto estético se forma a partir de este ejercicio re-escritural? ¿Cómo responde a la limitación de las posibilidades artísticas, a la clausura de la representación, a la desintegración del sujeto, a la pérdida de la experiencia y del relato? Es decir, ¿qué relevancia tendría re-hacer un texto que surge, comúnmente, de la inmediatez, pero no está determinado por un protocolo literario? Por ahora, no tenemos manera de comprobar que Pizarnik haya decidido tener este material auto-editorial para su posterior integración en una obra. Por su parte, la editora Ana Becció presenta “las intervenciones de la autora en sus diarios en un determinado periodo de su vida” (“Acerca de esta edición”, 9) como prueba del método de escritura de Pizarnik y la revelación de sus intenciones como diarista:

Los textos mecanografiados [...] son una auténtica reescritura, una extremada síntesis de su puesta en escena interior y la captación de un instante de esa escena, de lo cual resulta un fragmento o apenas una frase próximos en tono e intensidad a los poemas que dará a conocer a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, publicado en 1968. [...] En esta nueva selección, corregida y aumentada de los *Diarios*, presentamos al lector los tres textos de ésta época: el previo, es decir las entradas de cada uno de los cuadernos de fecha corrida, y los otros dos, completos, en los apéndices que figuran al final del libro (Becció, 10-11).

Si bien Becció no realiza en su prólogo un estudio crítico de estos manuscritos agregados al final del libro, sostiene que la pertinencia de su inclusión reside en que la autora conservó los borradores que dan cuenta de este proceso re-escritural: “indicándonos que es consciente del valor intrínseco que tienen” (11). Esta justificación aún resulta insuficiente

debido a la amplitud del material que incluyó y al que agrega notas mínimas. En este caso, no podemos aseverar que Pizarnik haya resguardado sus resúmenes y sus re-escrituras para develar el espacio tras bambalinas del desarrollo de su diario. No obstante, denotan un trabajo posterior que, en principio, no puede determinarse tan fácil tratándose de un diario.

Como he dicho anteriormente, el asunto de la re-escritura se relaciona con el concepto que abordé en el capítulo anterior. El fragmento como una constante ideológica y estética en una determinada época. Esta condición, como veíamos, vuelve opacas las novedades artísticas y el conocimiento que el individuo puede formarse de sí mismo. Cuando interpreto el proyecto literario de Pizarnik como una tercera vía en la que el arte ya no tiende a los recursos realistas, ni a la conceptualización o abstracción, atiendo a un punto del que valdría decir más que sólo una premisa.

En la tónica desprendida del tema de la re-escritura, es necesario subrayar que permea un consenso en la época post-vanguardista tendiente a la imposibilidad de volver a “lo uno”. Síntoma de la instrumentalización de la razón, el sujeto ve aniquilado su poderío en todos los ámbitos. La desposesión del lenguaje centraliza el conflicto de las representaciones artísticas. Los conceptos ideológicos, hechos por cierto de signos, se desintegran en la definitiva desvinculación con la praxis social. Por este motivo, había expresado el corolario de que Alejandra Pizarnik crea bajo estas condiciones en ruinas. El sujeto deja de hallar refugio en la casa del lenguaje y, por lo tanto, pierde su modo de vincularse con el mundo.

Pizarnik, insisto, trabaja con los resabios del paso de la era de la fragmentación y, en ese sentido, establece una búsqueda para hacerse de los medios posibles y fundar infaliblemente un sentido, más que novedoso, paradójico. Dicho de otro modo, indaga en lo omitido, lo latente, lo oculto, lo que subyace a la esencia, lo que conforma la otra parte del

lenguaje y de su referente: la ausencia o lo latente, aquello que ella denominó “el otro lado del río”. Si se fracasó en lo concreto y sus modos de aparecer, cabe elucubrar en lo invisible, la irrealidad, lo escondido en la palabra: el silencio.

El diario, de acuerdo a lo anterior, constituye la consolidación de esa búsqueda en donde la autora decide comenzar por los fragmentos de ella misma como sujeto de la experiencia. Finalmente, el diario, sea íntimo o literario, se construye normalmente con los instantes de un día vivido, pero desde la noción de que algo ha faltado y debe ser enunciado, y por lo tanto fundado. Pizarnik asume la importancia de que toda palabra sucede a su ausencia: antes de la palabra, la ausencia, y después de ella también. El lenguaje ocupa la cosa de lo nombrado. Digamos así, que esa es la pauta máxima de su creación. Por ello, la re-escritura hace posible la aparición de lo suprimido y, además, la modificación, la dinámica según la cual pueden resignificar algo.

### **2.2.1 Voz, persona y gesto: montajes del sujeto**

Dadas las condiciones del *corpus*, vale comenzar a remitir a ciertos pasajes que sirven de apoyatura analítica de las nociones teóricas aquí utilizadas. Aludiré aquellos que enfatizan los procedimientos de índole enunciativa, es decir, las entradas donde es hallable uno o varios recursos gramaticales tendientes a la inscripción de un *posible sujeto*. No obstante, no podré avanzar en esta ruta sin anticipar que esta posibilidad indica, por otro lado, la contraparte de lo que convencionalmente se conoce como *referencialidad* a la autoridad que valida los hechos de *lo referido* (lo que en Lejeune se resuelve fácilmente bajo la fórmula de lo autobiográfico y sus distintos pactos).

Cabe mencionar, desde ahora, que en los tres apartados ulteriores las pautas para el análisis refuerzan la idea de una construcción montada del sujeto en aras de otras implicaciones (la anécdota, el tiempo y la autocrítica) —esto se irá aclarando conforme el desarrollo de los subcapítulos. En lo que aquí compete, se trata de evidenciar el uso de ciertos recursos gramaticales o estructurales que se producen coherentemente con la estética posterior del período al que he aludido en el primer capítulo de esta investigación. De modo que, en principio, partimos del hecho de que Alejandra Pizarnik trabaja con los resabios estéticos de la vanguardia y, armónicamente, con los fragmentos de su propia vida. Esto le permite resignificar las concepciones implicadas en su oficio escritural y aquellas con las que establece un puente hacia su contexto.

Vale comenzar por un corolario que encierra deducciones más específicas y dispuestas a comprobarse por medio del actual análisis. Las marcas enunciativas donde recae el hallazgo de un sujeto comportan el montaje de una fisonomía discursiva, es decir, el ensamble de rasgos que conforman una fachada o una apariencia de lo representable; aquello que en otro momento se perfiló como el fingimiento de una personalización. No obstante, en el espacio de los diarios este ensamble sale a la luz como la alternativa a un género que posiciona lo referencial como validez y punto de partida. Más adelante me detendré en la explicación del montaje.

Es momento de iniciar con el primer recurso de experimentación de lo personal: la voz o voces dentro del diario de Pizarnik. Como he dicho anteriormente, el uso de este método gramatical puede observarse a partir del cotejo de las versiones y en el supuesto de que co-existen resúmenes o re-escrituras alternas a las entradas originales. Cabe destacar que hay entradas que poseen más de dos versiones y, considero que en ellas reposa la mayor

evidencia de lo trabajado por la autora, no como intenciones, sino como constantes. El presente análisis le dará privilegio a estas re-escrituras ya que presentan de manera más clara el trayecto hacia su proyecto literario, esta recopilación puede consultarse en el anexo de esta investigación.

El AI se genera bajo la ostentación del juego gramatical de las personas del discurso. De hecho, este método por el cual se personaliza o despersonaliza el texto es más recurrente en los trabajos poéticos de la autora. Hablo, pues, del cambio de la primera persona del singular (yo) a segundas o terceras personas gramaticales (tú o ella). Esta modificación de las voces personales crea el efecto de que hay un enunciante omitido en tanto que agencia de las acciones, pero presente únicamente por la palabra. Eso que podría bien entenderse con la analogía de la *voz en off*. En este AI, nos hallamos frente a la única referencia temporal anticipada desde el subtítulo “Antes de 1960”. Si bien las fechas no son el único punto de apoyatura entre una versión y otra, la misma generalización de periodos en este AI nos da cuenta de un interés singular. Sin embargo, por ahora, me interesa subrayar la operativa de las voces:

Hubo una vez **una niña que comprendía** todas las cosas y todos los seres. Solamente vacilaba ante dos palabras: SÍ y NO. Y cuando las personas grandes —las inventoras del SÍ y del NO— las pronunciaban, **la niña sentía** un perfume peculiar que luego se le reveló plenamente cuando vio por primera vez el cadáver de un hombre. **Ella no comprendía** lo prohibido. Y por consiguiente ignoraba lo permitido. **Ella creyó** que por el solo hecho de vivir se puede hacer lo que la propia sangre demanda. Así nació su alejamiento del Bien y del Mal. Como un ángel primitivo asistía a los actos de las personas grandes, temblando de ignorancia y de risa. A veces **se divertía** en imitarlos y comenzaba a juzgar a los pájaros o a condenar al mar. Pero lo ridículo del juego la

molestaba y prefería tornar a sus interminables diálogos con las flores (*Diarios*, “AI”, 987)<sup>29</sup>.

Este apéndice es lo más cercano al uso de una narración en tercera persona mediante la cual el enunciador se priva del rol de sujeto activo de las acciones. No obstante, considerando que este AI es la re-escritura de lo dicho en la década del 50, se comprende una búsqueda por el borramiento del sujeto que escribe: “Ella se envidia a sí misma [...]” (988), “Ella sufre cuando estudia [...]” (988), “Ella no teme a la muerte [...]” (988), “Ella eligió el sufrimiento [...]” (988), “Ella cree que lo irremediable no es el tiempo sino la palabra” (988), “Romper significa, para ella, suicidarse” (989), etc<sup>30</sup>. Existe una insistencia por dejar explícito el pronombre “Ella” y todos los pasajes del AI se construyen bajo esta fórmula.

Por otra parte, dentro del mismo apéndice, se recogen dos versiones del verano de 1950, sin embargo, la tercera persona permanece:

#### **Re-escritura 1:**

(PRIMERA PRESENTACIÓN DE A. M.) **Ella se envidia** a sí misma. Todos sus esfuerzos se dirigen a ser lo que ya es pero que de alguna manera no es aún. A veces, **mirándose** en el espejo, **se dice**: Daría mi vida por tener ojos tan bellos como los míos (988).

#### **Re-escritura 2:**

(A. M.) **Ella se envidia** a sí misma. Todos sus esfuerzos se dirigen a ser lo que ya es pero que de alguna manera no es aún. **Su mirada alcanza lo físico**. A veces,

---

<sup>29</sup> Todos los subrayados son míos y se realizan para enfatizar el caso de las terceras personas y sus respectivas conjugaciones. De aquí en adelante, todos los resaltados en negritas pertenecen a este tipo de señalamientos propios. Las cursivas pertenecen al original.

<sup>30</sup> La mayoría de los casos del AI responden a esta estructura personal: “Ella piensa siempre en suicidarse”, “Ella teme ese día, tanto más que sabe lo cercano que está”, “Ella ya no sufre: ella es su sufrimiento”, “Pero ella no puede enloquecer”, “Y ella trata de colaborar”, “Ella no tiene amigos”, “Ella los deja creer porque no sabe cómo descreerlos”, estas citas se hallan en la página 989 de los apéndices. Los casos se repiten numerosamente a lo largo del AI.

**mirándose** en el espejo, **dice**: Daría mi vida por tener ojos tan bellos como los míos (990).

Aunque las variaciones son mínimas, subrayo la añadidura de la frase “Su mirada alcanza lo físico” y la omisión del reflexivo en la segunda re-escritura antes de los dos puntos y seguido. En esencia, la elección de la tercera persona permanece en ambos casos y lo general del borramiento. La frase añadida funciona como un *amplificatio* del acto de observar. En definitiva, la oración final determina lo temático y el recurso técnico del desdoblamiento. Por esta razón, la omisión del reflexivo en la segunda versión otorga fuerza a lo dicho por el sujeto “ella”, ya que hasta ese punto el desdoblamiento se evidencia, aunque ya estaba sugerido por medio del objeto indirecto de la primera oración del fragmento.

Este tipo de experimentaciones con la sintaxis y la morfología dan cuenta de la presencia de diversas voces en el discurso y su posterior despersonalización, principalmente. Empero, el método resulta eficaz sólo en tanto que omisión del enunciadore como agente de lo referido. Como había comentado al comienzo de este capítulo, el AI ejemplifica únicamente una faceta del proyecto literario de Pizarnik<sup>31</sup>; el más cercano a los métodos poéticos utilizados por la autora, es decir, un desdoblamiento en donde la tercera persona o la segunda representan el escondite del hablante.

Por otra parte, el resto de los apéndices dan cuenta del abandono de ese procedimiento de re-escritura. No hablo en específico del uso aislado de la tercera persona, sino de ser el único utilizado. De hecho, en las re-escrituras recopiladas en los demás apéndices, los

---

<sup>31</sup> La editora añade una nota en este AI que valdría recuperar dadas las condiciones de re-escritura: “Al pie de esta hoja, A. P. anotó, con otra tinta y probablemente mucho después, «comparar con diario 1956, párrafos sobre L. O.»” (1099). El verano, supuestamente referido, comienza en la página 187 y finaliza en la 193 (Cuaderno de febrero a marzo de 1956; tiene un poema inicial llamado “Verano”).

recursos son diversos, pero coherentes con su proyecto. A continuación, veremos algunos de ellos para distinguir el tipo de montaje del sujeto.

Las re-escrituras del AII<sup>32</sup>, en especial, parten de técnicas sorprendentemente contrarias a las del AI. En relación al sujeto, se halla una tendencia hacia la “personalización”, es decir, las marcas de enunciación permanecen en primera persona, la mayoría de ellas son pronombres personales (yo) explícitos y tácitos, verbos conjugados (sobre los tiempos verbales se hablará en el subcapítulo 2.2.3), reflexivos, posesivos (mi), objetos indirectos (a mí) y deícticos de otro tipo (aquí, ahora y algunos demostrativos). Esto no indica que no existan variables personales (tú, ella/él, nosotros, ustedes, ellos), verbales, reflexivas (te, se, nos), posesivas y de complementos indirectos, solamente destaco la coherencia de las constantes, en relación, incluso, con lo visto en el AI y los medios poéticos usuales.

Pongamos por ejemplo el siguiente caso del año de 1962 para poder distinguir las modificaciones y supresiones:

**Original:**

(22 de julio) Desde hace dos días **lucho** con **mis ganas** de dormir a toda hora. Jamás **bebí** tanto café, tanto té. Son estos **mis pequeños suicidios silenciosos**, sin escándalo, sin decir a nadie que **no quiero vivir**. Curioso este fracaso total a pesar de que se tomaron tantas precauciones. Se ha caminado toda la noche a tientas, en la oscuridad absoluta; no se lloró, no se quejó, no se musitó: ni siquiera se respiró. Pero te descubrieron igual. Te agarraron y te la dieron como si nada. Sí. Como si nada [...] (*Diarios*, 423).

---

<sup>32</sup> La editora Ana Becció comenta, como nota al pie, que este apéndice se transcribe y corrige cuando Alejandra Pizarnik vuelve de su viaje a París, en el año de 1964, en el mes de marzo.

### **Re-escritura 1:**

(22 de julio) Deseos de dormir a toda hora desde hace dos días. Jamás **he tomado** tanto café, tantos excitantes. [Son éstos **mis pequeños suicidios silenciosos**. Es curioso haber caído tan al fondo, curioso porque se tomaron tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas; no se lloró; no se musitó; no se quejó; ni siquiera se respiró como se deseaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada.] Sí. Como si nada [...] (“AIF”, 994).

### **Re-escritura 2:**

(22 de julio) Pequeños suicidios silenciosos. Extraño haber caído tan al fondo después de tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas: no se lloró; no se gimió; ni siquiera se respiró todo lo que se necesitaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada<sup>33</sup> (“AVI/1962”, 1077-1078).

Si bien la re-escritura primera no añade marcas de enunciación a las que ya había en el original, tampoco fueron suprimidas del todo o reemplazadas por una tercera persona. Pizarnik elige la pervivencia de la primera persona como referente discursivo mediante una variación de la temporalidad verbal. Podría hablarse sí de un aminoramiento gradual de la enunciación, no obstante, la R1 mantiene la presencia del sujeto de la enunciación. Llama la atención, por otro lado, la aparición de los corchetes en la R1 para presentar una separación discursiva entre lo que se dice linealmente y lo que se dice al margen.

En la R2, Pizarnik se decanta por la total omisión de las marcas enunciativas, se privilegia el uso de las frases adjetivas, el uso del infinitivo y las oraciones impersonales afirmativas y negativas: “Se caminó toda la noche a tientas”, “no se lloró”, “no se gimió” y “ni siquiera se respiró todo lo que se necesitaba”. El uso del “extraño” demuestra su

---

<sup>33</sup> Se añade la siguiente nota por parte de la editora Ana Becció: Al dorso de esta hoja, escrito a mano con birome: «Je ferai un vers de pur néant», Guillaume de Poitiers, S. IX.

ambigüedad personal e impersonal, aunque a partir de la R1 puede comprenderse como una omisión del copulativo de la versión anterior: “Es curioso”. En las tres versiones se mantiene la oración en segunda persona: “Pero te descubrieron igual” como una posible continuidad del hablante.

Ahora, expuestas algunas de las posibles miradas al cotejo de versiones de la entrada del 22 de julio de 1962, resulta pertinente presentar algunas premisas: la R1 sufre modificaciones, respecto al original, en cuanto a las marcas enunciativas explícitas (pronombre, verbo y posesivos), pero continúa la presencia del sujeto, finalmente; a diferencia de la R2 que despersonaliza el texto mediante el pronombre impersonal “se”. No obstante, y dado que aquí sólo se ha presentado el fragmento que sobrevive en la versión final —la que sí se reprodujo íntegramente— para fines visuales y de fácil cotejo, la R1 persiste en el empleo de marcas enunciativas: “Me olvidé de P.” (995), “P. me abrió una herida muy vieja” (995), “Estoy en mi cuarto y estoy afuera” (995), “Todo el día esperé la carta de B. y no llegó” (995), “[...] debiera obligarme a rehusar” (995), etc<sup>34</sup>.

La insistencia por manifestar al sujeto de la enunciación nos dirige a un terreno donde las explicaciones se reducen al mínimo: la elección sobre la manifestación del sujeto se despliega como un regreso a los métodos referenciales; la exhibición del sujeto conduce al modelo de desaparición y fingimiento aprovechado en la poesía; por último, la personificación del texto nos indica una práctica montada donde podemos señalar acciones (pasivas, casi siempre) de un sujeto sin nombre (en las re-escrituras primeras no aparece el nombre propio) y adjetivado mínimamente por medio de terceras personas: somnoliento (a), triste, abstraído (a), etc., pero que finalmente permanece detrás de la escritura, no como autor,

---

<sup>34</sup> El resto de las marcas enunciativas pueden comprobarse en el anexo de esta investigación.

sino como personaje. Cuando hable de las anécdotas en el segundo subcapítulo de este estudio, se irá complementando mi actual hipótesis.

Veamos otro caso, también del año 1962<sup>35</sup>:

**Original:**

(25 de julio) Este diario —sea cual fuere su valor estético— — podría ilustrar un estudio sobre la contención y la expansión literarias. Pero **debo decirme** que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de **creerme creando** mientras lo **escribo**. Aclaremos (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso que lo que **supongo**. El yo de **mi diario** no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además, este diario es un instrumento de conocimiento. Esto **no lo creo** demasiado (La Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella) De todos modos, nada más precario que este intento de **explicarme**. Lo que sucede es que **sufro** —ahora: 19:30 h— y el desahogo lacrimonoso no me es permitido ni ningún otro y tengo miedo y el verano **me da miedo** y los ruidos que suben de la calle **me dan miedo** y sobre todo el reloj que marca una sola vez las 19:30 h, y después habrá la noche y los deseos inconclusos y la espera y estas ganas de llorar y no poder —porque se ha perdido en todo y se ha perdido en lo que nunca se ha tenido y «nadie antes que **yo había sabido** de qué muertes sordas, irremediables, están hechos los días de **mi vida**» [...] (*Diarios*, 429).

**Re-escritura 1:**

(25 de julio) El yo de **mi diario** no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe.

Sucede esto: **sufro**. Son las 19:30 h. **Tengo miedo**. Se ha perdido lo que nunca se tuvo [...] (“AII/1962”, 997).

---

<sup>35</sup> De igual forma, las entradas se reproducen de manera parcial. Se toma como referencia la última versión para poder establecer de mejor forma un cotejo con las anteriores. No obstante, en el anexo a este estudio, pueden consultarse las versiones completas. Los ejemplos expuestos de aquí en adelante se recortan bajo esta idea.

## Re-escritura 2:

(26 de julio<sup>36</sup>) El *yo* de **mi diario** no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe (“AV”, 1076).

Este es un ejemplo singular ya que, a la par del uso de recursos estructurales, la personalización se tematiza y declara la concepción en torno a la cual se construye el sujeto de la enunciación del diario. De hecho, la entrada original abunda en explicaciones sobre los objetivos de escribir un diario, sin embargo, en la re-escritura, permanece únicamente la frase donde se conceptualiza el *yo*. Por otro lado, la simplificación de las oraciones por acciones concretas o intransitivas hacen de la R1 una versión tendiente al vértigo, es decir, a la acumulación de hechos: “sufro”, “escribo”, “estoy”, “sé”, etc. De igual forma, el sujeto permanece como hablante dentro del discurso con oraciones como: “aprendí la suprema negación del azar” (997), “allí esperaba algo, alguien” (997), “[...] a mi voz que habla para no decir” (997), “Hablábamos con palabras vivas [...]” (997), etc.<sup>37</sup>

Me detendré, ahora, en el rasgo temático que conceptualiza la idea del sujeto a lo largo del diario, no sólo en las re-escrituras, también en los cuadernos originales que componen el libro, así podremos llegar al porqué del montaje. En esta entrada hallamos varias disquisiciones que definen la poética alrededor del *yo* en el espacio diarístico. En la oración resultante de la R2 se inscribe el papel del *yo* del diario a través de una advertencia, no obstante, irónica: “no es, necesariamente, **la persona** ávida por sincerarse que lo escribe”. El juego irónico reside en que la validez del diario, digamos, su franqueza, está desde el inicio puesta en entredicho: tomando como cierta la frase o, incluso, dándola por mentira. Se insiste en este mecanismo en otras oraciones como: “creerme creando mientras lo escribo”, “[...]”

---

<sup>36</sup> Esta versión se encuentra en el AV nombrado “Lenguaje”, pero se ejerce un cambio en las fechas.

<sup>37</sup> El resto de las marcas pueden comprobarse en el anexo.

este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado”. Además de las acotaciones incluidas en los paréntesis de la versión original sobre “La Culpable” y “La Defensa”.

En otras palabras, existe un quiebre en el soporte de la validez de lo dicho referencialmente en aras de la sinceridad de quien lo escribe. A este fenómeno lo he denominado “persona”, ya que se trata de una prosopopeya del lenguaje, considerando que el lenguaje puede escenificarse, es decir, ser el lugar de la teatralidad y la re-presentación, entendiendo la representación en su sentido especular y, por tanto, poco concreto. También aquí es donde podemos hablar de un montaje en el que relucen las bisagras del artificio, sin llegar a ser puramente estructura.

En entradas alternas, el *yo* se investiga como concepto armónico con el desdoblamiento que permite la ironía<sup>38</sup>: “El yo huye de mí hacia las plazas, a atraer marineros, a comprar flores de maíz quemado y caminar cantando «je t’endrai» [sic]” (“26 de septiembre 1954”, 25), “Yo reflejándome en mí a la inversa (mí reflejado en yo). Es decir que en vez de mirarme en mi espejo quiero que mi espejo se mire en mí (“2 de julio de 1955”, 53), “Sólo contemplo mi ser como si yo sería [sic] otra. Mi yo que observa parece un juez serio y honrado mientras que mi yo que actúa (escribe) se siente culpable como un chiquillo travieso que simula confusión y arrepentimiento, pero que sabe que será perdonado” (“9 de agosto 1955”, 149), “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás —aprisionado— del que tengo” (“21 de noviembre

---

<sup>38</sup> Otras entradas que explicitan esto son: “12 de febrero 1958”, “19 de enero 1959”, “2 de febrero 1959”, “9 de julio 1960”, etc.

1958”, 250), “Descubrimiento de los límites del yo. Vuelta a la cordura” (“11 de enero 1963”, 548), entre otros. El diario está condicionado por este tipo de inmersiones en el yo.

El motivo del espejo se complementa con la multiplicación de los sujetos, tanto a nivel enunciativo como en el plano temático; esto, en principio, ha dado mucho de qué hablar por parte de la crítica. A partir de la lectura de los fragmentos anteriores se puede afirmar, en efecto, la existencia de un sentido especular con respecto al *yo* del diario o sujeto de la enunciación. Sin embargo, no hay que dar por supuestas las interpretaciones que confirman el desdoblamiento como una evidencia en la obra de Pizarnik.

Como he dicho, la divisibilidad del sujeto opera de manera ambivalente, insisto: a nivel estructural y a nivel temático. La observación recae en si los fragmentos están dados *per se* o se producen a la par del texto (como el caso de la poesía). La segunda sugerencia, quizá la más conocida, contribuye a las interpretaciones del lado vanguardista bajo las que se sustenta la teoría de una ruptura estética y una tendencia a la desaparición del sujeto, al atentado de su integridad: crítica al realismo. La primera, la más llamativa a mis propósitos, parte de una desintegración del sujeto (discursivo y social) que afecta directamente el campo estético, pues sufre modificaciones a causa del imaginario social y sus consensos, esto a la par desestabiliza la racionalidad. El estudio de las post-vanguardias sin su consideración genealógica opaca las obras estéticas creadas en esta época.

La crisis de la racionalidad coincide con el surgimiento de debates en torno a la crisis de la autoría: efectivamente, el sujeto está siendo cuestionado ya que pierde centralidad y referente. Trabajos importantes como “La muerte del autor” de Roland Barthes (1967) y “¿Qué es un autor?” (1969) de Michel Foucault, por mencionar un par, ilustran las implicaciones arriba esbozadas. La expresión y el lenguaje pierden, por ende, veracidad una

vez destituido al sujeto como fuente originaria. Giorgio Agamben, en correspondencia con Michel Foucault, destaca la gestualidad entre los matices de la función autoral:

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central (“El autor como gesto”, 87).

Entendido el gesto como el movimiento que sustituye el *decir*, la sugerencia, más que la evidencia, el silencio por la palabra, la ausencia en el sitio de la expresión. La ironía, ya que Pizarnik siempre considera la otra cara de las cosas, radica en que la gestualidad se afianza en el mismo ejercicio escritural, ¿cómo puede un gesto reemplazar a la palabra en aras del uso del lenguaje? Usando la misma escritura para *decir* (en el sentido literal) que *no se está diciendo* (en el sentido semántico), si se me permite la conclusión. El montaje del sujeto, según lo anterior, opera de acuerdo a la desintegración ya dada y como resultado manifestado en lo artístico, no del todo al modo vanguardista. La conformación de una dinámica de voces (permanencia de la primera persona del singular), la prosopopeya del lenguaje y la gestualidad de esa máscara, dan pie a la constitución de un sujeto nuevo: el presentado en la textualidad y la repuesta a la segmentación del individuo moderno.

### **2.2.2 Anécdotas de lo que se ausenta**

La anécdota, básicamente, remite a la esencia del relato que incluye los sucesos mediante los cuales puede comprenderse una totalidad: el sujeto de la enunciación (narrador), el sujeto de la acción (personaje), las acciones (temporalidad), las circunstancias del lugar (el espacio) y los comentarios sobre la enunciación (narración). Estas propiedades se conocen convencionalmente en el ámbito literario, e incluso en el extraliterario. En los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, la anécdota aparece como una experimentación de la referencia y de la

representación. En otras palabras, los apéndices dan cuenta de que lo re-escrito por vez primera (R1) se vincula con la prueba de una posible narrativa. Digo «posible» ya que los cambios de la versión original a la R1 van por el lado de la inclusión de elementos narratológicos que bien podrían asociarse con un relato decimonónico o autobiográficamente pactado: sin incertidumbre de que quien escribe se auto-representa en el texto estableciendo referencias hacia su pasado y su historia, donde, además, puede hablarse de un conocimiento de sí, fiel a lo escrito.

Antes de que comience a traer a cuenta los fragmentos que facilitan el análisis, debo indicar que las re-escrituras tomadas para manifestar lo dicho en este apartado pertenecen (en su mayoría) al AII y el AVI en el periodo de 1962 y 1963. Las entradas originales marcan la pauta de omisión y modificación; no obstante, llamaré la atención sobre las R1 y R2, ya que en ellas se establece una diferencia que nos dirige, de poco en poco, al proyecto más literario de Pizarnik. El periodo me interesa sobremanera porque en él las re-escrituras exhiben una decidida experimentación con la referencia y la forma convencional del diario íntimo, o la novela bajo el formato tradicional.

A partir del mes de junio de 1962, las R1 inauguran una tendencia hacia lo anecdótico a través de la inclusión de personajes (nombres propios abreviados por la letra inicial), determinaciones temporales y narrativas. Es decir, comienza a seguirse una historia cronológica en la que son reconocibles los personajes, la voz narradora y las acciones. Esto, de hecho, contradice las búsquedas de la disolución del sujeto en el plano discursivo y remarca la vuelta de los métodos narrativos canónicos, es decir, los realistas. No obstante,

¿regresar al uso de esta metodología no anula las vías donde indicaba<sup>39</sup> una salida al problema estético de las post-vanguardias por parte de Pizarnik? En efecto, aparentemente este montaje de las R1 se mueve en el terreno novelesco, sin embargo, los elementos que Pizarnik toma para la composición de estas re-escrituras primeras se emplean no sin ironía, ambigüedad y ambivalencia. Aquí, y argumentando la existencia de la versión original, el trayecto inverso de la fragmentación hacia la unificación privilegia la función realista dentro de los apéndices.

He anticipado diversas premisas que insinúan ya una de las hipótesis. Por ello, en este punto conviene comenzar a exponer algunos de las ocasiones en las que se presenta lo comentado anteriormente. Primero, con un cotejo:

**Original:**

(27 de julio de 1962) Si se dejara ir, si se dejara dejarse, ah, entonces podría ir a cualquier lado, si se dejara o dejase o dejaría.

«Elle n'en pouvait plus d'exister.»

Malditos relojes. Cada instante que pasa me desangra, como si me pasara a mí. Nada más idiota que la experiencia del tiempo por los relojes y no obstante aquí estoy: temiendo que se haga tarde. Pero no sólo es tarde sino que es noche.

Me gustaría vivir siempre si el mundo se redujera a mi habitación, dije.

Sofismas de la soledad embriagada en la memoria de días no solitarios. El verano me corroe, y después me expulsa. Cuanto al invierno, es la estación del rotundo amor por mí misma. Queda como solución tratar de vivir sin estaciones, sin tiempo y sin espacio. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...* (Diarios, 432-433).

**Re-escritura 1:**

(27 de julio de 1962) **B. sonrío con los ojos**, es decir, allí principia su sonreír. **Sonríe** como si dijera sí. Ahora sé lo que quiere decir: «una sonrisa envolvente».

---

<sup>39</sup> Aludía a una tercera vía en el capítulo primero como sitio donde se posiciona la importancia del proyecto pizarnikiano.

¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo —desde el río hasta **sus ojos amados**— para terminar «exactamente como un perro». *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que **pasa** es como si me pasara a mí.

Sofismas de la memoria embriagada en la evocación de ciertos instantes. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...* (“AII/1962”, 999).

### Re-escritura 2:

(27 de julio de 1963<sup>40</sup>) ¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo, desde el río hasta **sus ojos amados**... *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que **pasa** es como si me pasara a mí (“AVI/1963”, 1086).

\*

(25 de julio de 1962<sup>41</sup>) Sofismas de la memoria embriagada por la evocación de algunos instantes muy viejos.

*Voici les morts qui ne parlent qu'à toi* (“AVI/1962”, 1079).

La comparación de estas tres versiones demuestra, por una parte, la inclusión del personaje [B.] en la R1, inexistente en la versión original. Pareciera un detalle menor, sin embargo, las re-escrituras no suceden solamente en el plano de la corrección, sino en la añadidura de elementos que originalmente habían sido descartados. Además, la elección de estas implantaciones es coherente con los propósitos estéticos de lo narrativo y lo anecdótico. Pese a que la acción es breve, sabemos que [B.] sonrío, aunque su objeto sea atípico: “con los ojos”. Por otro lado, en la R2 se vuelve a omitir a [B.] como referente de lo anecdótico y se retorna a la generalización del “nosotros” introducida en una pregunta; el posesivo “sus

---

<sup>40</sup> Esta versión pertenece al Apéndice VI, sin embargo, se marca como una versión del 27 de julio del año de 1963, cuando en realidad se iguala con la entrada de la misma fecha, pero de 1962. Se desconoce si fue un error de edición, o estuvo organizado de tal forma desde la re-escritura. Considerando la versión del día 25, adjudicado también de manera errónea, podemos concebir que hay tres fechas en total donde aparece el mismo texto pero en tres versiones distintas, donde además cambia la fecha.

<sup>41</sup> Este fragmento del original del 27 de julio de 1962, en el Apéndice VI se considera parte de la versión del día 25 de julio, sin embargo, el último asterisco de la segunda versión se compara sólo con este apartado del 27.

ojos” refiere a una segunda persona de la que no tenemos razón, salvo por pre-existencia de la R1. Se tiende en los casos de R2, entonces, a la despersonalización nuevamente.

El vaivén entre lo personal y lo anecdótico; entre la subjetividad y la despersonalización se establece en los tres fragmentos reproducidos anteriormente, es decir, muestran una dinámica inconstante, empero perfilada hacia el trabajo literario. ¿Cuál es la razón por la que se opta, en las R1, por la incursión narrativa? La faceta aparentemente anecdótica construye un relato supuesto en un tiempo secundario, es decir, se crean referencias de lo personal sin soslayar que se trata de un montaje:

**Original:**

(1 de octubre de 1962) ¿Qué escribir? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿De qué manera? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Por qué?

*Departamento de St. Michel.* Cuchillos oxidados. La cocina. El olor a flores muertas. El miedo helado, miedo con olor a cosas muertas. Ruidos de uñas en las paredes, agujas en los pestillos, botellas con telarañas y la escalera del estudio de la place Clichy. Los siete pisos que subía llena de terror. El incendio. La cortina negra.

El miedo a medianoche de abandonar los bulevares y hundirse en las sombrías callecitas. Miedo físico, indeterminado, ambiguo, imposible de explicar. Y **el paseo por Les Halles con A. P. de M.** Mi mirada a las putas. Ganas de pedir perdón y también lascivia siniestra, sensación polvorienta (*Diarios*, 500).

**Re-escritura 1:**

(1 de octubre de 1962) **Paseo por Les Halles con A. P. de M.** Miradas a las putas: ganas de pedir perdón pero también siniestra lascivia, sensaciones polvorientas.

Mirarse mirar mirando (“AII/1962”, 1010).

## Re-escritura 2:

(1 de octubre de 1962) Se cerró como un animal atemorizado. ¿Las rejas dentro de mis ojos o las rejas frente a mis ojos? Ahora comprendo: es un espacio de necesidades que no colmará nadie, nunca (“AVI, 1962”, 1082).

En este ejemplo, no nos enfrentamos a la implantación, pero permanecen los referentes anecdóticos en la R1. Lo llamativo aquí es el privilegio que se le da a los sucesos netos por sobre la descripción espacial del “Departamento de Saint Michael” en la versión original y las preguntas retóricas iniciales, que, por otra parte, cuestionan el mismo quehacer escritural. Además, salvo la permanencia de las fechas, nos encontramos con uno de los ejemplos llamativos por la total modificación de lo semántico y temático de los fragmentos. Nada nos permite anclar la interpretación de que algo del discurso haya persistido. Queda supuesta la cuestión de que el AII recoge “resúmenes” de los diarios de cierto periodo, sin embargo, ¿por qué resumir por hechos y no por impresiones o sutilezas? En las R2 se tiende a la eliminación de anécdotas precisas y pervive el rescate de lo que posteriormente podría publicarse: ya sea como indicio de un poema futuro o como “Fragmentos de diario”.

En los apéndices existen otras re-escrituras que ostentan el método anecdótico. Haré mención de algunos que, evidentemente, aparecen en las R2. Ello podría ilustrar la metodología bajo la cual se congregan las segundas versiones: “(29 de julio 1962) ¿A qué juega B.? [...] (¿Qué hace B.? ¿Qué deshace?)” (“AII/1962”, 1000), “(30 de julio) Le aconsejé a Ch. este título [...] Seguro que jamás se lo dirás a B., jamás le pedirás ese gesto” (“AII/1962”, 1000), “(3 de agosto) J. es maravilloso. Se enamoró de mí, tan extraño nuestro encuentro. / ¿Y B.? [...] No ver más a B.” (“AII/1962”, 1001). El caso singular del 5 de agosto, donde las acciones sobresalen. Además, extraigo la segunda parte completa de la re-escritura. No aparece en la versión original y se incluye en la R2 como un anexo:

**R2:** (5 de agosto) **J. me conmueve**, aun ahora, aun en medio de todo esto. **Le dije algo de lo que me pasa con B. No respondió. Caminamos** por los *quais* hasta la medianoche. **Acercó su cara a la mía, me dijo** «por qué hay que sufrir tanto». Al volver **hicimos el amor. Para invocar a B.** O fue una venganza pueril mía, tal vez. O tal vez, en lo oscuro, **yo era B. y J. era yo. Y yo decía que sí en nombre de B.** (No puedo más.) (“AII/1962”, 1003)<sup>42</sup>.

No se trata aquí de acordar una lectura totalizante de los *Diarios*. No en todos los años las re-escrituras se realizan por duplas, por ejemplo, el año de 1964 no tiene R2 en el AII. Tampoco todos los años reproducen lo anecdótico como segundo momento de la re-escritura. Mi interés reside en mostrar aquellas entradas que sí poseen segundas re-escrituras que, casualmente se concentran en el periodo que Pizarnik trabajó mayormente: el año de 1962. Por último, este pasaje que rescato —junio a diciembre de 1962— concentra uno de los problemas que fácilmente podrían resolverse con la mirada del realismo o del diario convencional. Digamos, en este sentido la crítica se analiza, primordialmente, aquellos pasajes que convienen a la deriva interpretativa, pero que por otra parte la ponen en jaque.

Finalmente, vale resumir las sospechas que deja el análisis. Las R1, respecto a las R2, añaden o privilegian las marcas anecdóticas o aquellas donde podemos señalar un personaje, un grupo de acciones, una cronología y un espacio. Estas versiones segundas responden a un ejercicio experimental, pero no ingenuo, del relato referencial. Los resúmenes que componen el AII tienden a la presentación de terceras personas a las que se les designa un suceso. Las R2, en cambio, omiten, nuevamente, la incursión de la anécdota y en ellas permea la impersonalización y los fragmentos aforísticos. En el supuesto de la inexistencia de las R2

---

<sup>42</sup> Reproduce algunas de las entradas de forma cronológica, es decir, en el orden temporal de aparición del Apéndice II. Por esta razón, omito las subsecuentes, sin embargo, pueden consultarse en el anexo a esta investigación. Este tipo de inclusiones es más notorio en el periodo de junio a diciembre del año de 1962. En el diario original, hay pocas alusiones a [B.] y la mayoría se realizan en el año de 1963.

podría considerarse la decisión de retomar los métodos tradicionales de representación, sin embargo, y ya que existen estas terceras versiones, puede examinarse una tercera postura, no en la que recae la rectificación final y la decantación por la desaparición del sujeto, sino la búsqueda de una nueva novelística<sup>43</sup>.

Ahora, y para cerrar las hipótesis en torno a la anécdota, he incorporado en el título el complemento “de lo que se ausenta” y hasta este punto no me he detenido a explicar la razón. Bien, ¿por qué el asunto del relato vendría acompañado un modificador circunstancial: la ausencia a modo de advertencia? Aprovecho esta pregunta para redondear la idea sobre el sujeto de la enunciación y la prosopopeya del lenguaje. Las R1 montan el sitio de aquello omitido en las experiencias primeras (inauguración del conocimiento), aquello inventado, silenciado o imposible en tanto vivenciado. La tensión entre las R1 y las R2 hacen explícita la búsqueda por formar el relato de aquello imposible. Incluso, yéndonos a la síntesis de las acciones, lo que se cuenta es lo que viven los otros, el relato de lo ausente. Esto último podrá complementarse dentro del subcapítulo próximo. El relato, pese a que se asocia con el narrador-testigo, no deja de posicionar en el foco lo que los demás realizan. La gestualidad, en este sentido, comprende un tipo de pasividad donde todo se convierte en reacción y no acción “activa”, valga la redundancia, del sujeto.

### **2.2.3 Juegos de temporalidad**

Definidas las connotaciones del sujeto de la enunciación y la cuestión anecdótica, he sugerido algunos puntos desde los cuales puede hablarse de los tiempos verbales. Su relación con los personajes de tercera persona y con el enunciador. Concibo por juegos temporales

---

<sup>43</sup> Sobre esto se hablará más ampliamente en el apartado 2.3.

aquellas dinámicas desplegadas para provocar un efecto de acción y sucesión, así como la modificación de las fechas en las R1 y R2 como un propósito meramente creativo. Naturalmente, resultaba importante iniciar por indagar la postura de los sujetos para comprender el tipo de verbos con los que suelen relacionarse. El análisis sobre la temporalidad se facilita bajo las indicaciones anteriores.

En primer lugar, vale reconocer los tiempos verbales que Pizarnik suele adjudicarle al pronombre personal “Yo” o los casos donde el enunciador ingresa por vía del complemento en las re-escrituras y cómo se modifican respecto al original, sin olvidar que en las R1 existe una fuerte construcción narrativa. Observemos casos específicos relacionados con lo que he venido analizando en los apartados anteriores<sup>44</sup>:

**Orig.:** (18 de septiembre) He soñado [que iba donde me esperaban], no estoy, me esfumaré, me iré, nunca debí salir, me dirijo, me cierra, te ha ofrecido [mi cuerpo] (*Diarios*, 489, 490).

**R1:** (18 de septiembre) He soñado [que me esperaba en donde no estoy], me iré, me dirijo, me cierra [Tu nombre], te ha ofrecido [mi cuerpo] (“AII/1962”, 1008).

**R2:** (18 de septiembre) Lo veo [en todos los lugares que no frecuento], me iré (“AVI/1962”, 1081).

Las diferencias entre la entrada original y la R1 son prácticamente mínimas. La primera persona se vuelve agente de las acciones principales o paciente en las que funge como complemento. Si observamos, en las tres versiones se mantiene presente la figura del yo como centro de los verbos, salvo por el hecho de que hay un aminoramiento de las marcas enunciativas en la versión final. Como ya he indicado, esto se debe más a una búsqueda

---

<sup>44</sup> En este punto del análisis, se exponen, a modo de lista, los verbos conjugados en primera persona. Se toman como referencia las re-escrituras para recortar la versión original y ubicar el momento de modificación.

vinculada al trabajo literario, aunque claramente este ejercicio no sería visible sin la existencia de las dos versiones anteriores. La selección de los tiempos verbales, a lo largo de las re-escrituras, tiende al empleo del pretérito perfecto compuesto. Sobre este uso temporal cabe decir que indica hechos pasados que tienen relación con la temporalidad desde la que se enuncia. Es el tiempo verbal exacto para referir más a un tiempo de la enunciación que al tiempo de la acción pasada. Lo cual, en principio, ya nos sugiere la relevancia que posee el acto de “hablar” o de escribir (invocación<sup>45</sup>). En cambio, el uso del tiempo pretérito perfecto simple obliga a dirigir la mirada hacia las acciones finalizadas en el pasado. En la R2 es más notoria la mudanza del PPC al presente de indicativo y el futuro.

Observemos otro ejemplo:

**Orig.:** (11 de noviembre) Debo de haber soñado, oí que me decía: «Despierta porque si continúas soñando [te volverás loca]», lo que estás por ver no puede ser visto por alguien que después desee retornar, yo me respondí [«Acepto tocar fondo»], me asfixiaba, me dolía el corazón [como si me estuvieran perforando], calculé y comparé la loca y mi vida lúcida y repetí: «Quiero ir hasta el final» (*Diarios*, 525).

**R1:** (11 de noviembre) Soñé que me decían «Despierta, quien vea lo que estás por ver no puede retornar más», lo que estás por ver, respondí [«Tengo que tocar el fondo»], sentí que me asfixiaba, me dolía el corazón, comparé la vigilia lúcida, repetí [«Tengo que tocar el fondo, háganme doler todo lo que quieran»] (“AII/1962”, 1012, 1013).

**R2:** (11 de noviembre. *Sueño*) Me dijeron, despierta [tú], quien vea lo que verás no retorna, yo dije, tengo que descender, me arrastraron, empezó a dolerme [todo], hice cálculos, compraré [la vigilia], dije, háganme doler [ustedes a mí], yo tengo que descender (“AVI/1962”, 1083).

---

<sup>45</sup> Sobre este aspecto se hablará en el capítulo III de esta investigación, igualmente el concepto “evocación”.

En esta entrada, más allá de la depuración, resulta notable la transformación de los verbos en las re-escrituras y, asimismo, el juego con las temporalidades. En la R1, las acciones principales del sujeto de la enunciación son: soñar, responder, sentir, comparar y repetir. Aunque se trata de verbos conjugados activamente, son de acciones de decir o de pensar. Como tal, los verbos conferidos al sujeto no representan una sucesión ágil o dinámica, en cambio las terceras personas “hacer doler”. En la versión original todas las acciones recaen en el sujeto como agente y como paciente (primera y tercera persona) y de aquí se deduce un desdoblamiento explícito. En las R1 y R2 se anula la partición de las voces y se incluyen terceras personas indefinidas. Como evidencia constante, la R2 se hace patente la despersonalización.

Veamos, finalmente, alguno de los momentos donde la anécdota impera en las segundas versiones para poder comprobar si algo de las conjugaciones influye en la construcción del relato. Enumeraré a continuación los verbos que predicán a los personajes en las R1: le confesé a B., se lo dije [a B.], me encontré con P. [¿Aún nos amamos? ¿Y B.?], me olvidé de P., P. es la causa de mi somnolencia crónica, P. me abrió [una herida muy vieja], una niña muy triste obraba extrañas metamorfosis, hablamos [Ch. y yo de E.], E. «trabaja» [con los espejos], se ha de desnudar, ha de danzar, ella no puede ver, ella no debe de reírse, cuando se ríe emite una suerte de segunda risa falsa, sabe [ella, E.], [E.] fabricó [la imagen cabal para representar a la que quisiera ser], la hizo [a la imagen], B. tendrá que venir, B. sonrío, lloró [ella], B. [a qué juega], ¿qué hace? [B., ¿qué deshace? [B.], Y B. lo sabe, J. [se enamoró de mí], J. [no respondió], acercó [J.], me dijo [J. a mí], B. vino a verme, Reapareció P., B. me obsesiona, E. D. [vino a mi cuarto], se desnudó [E. D.], dijo varias veces [E. D.],

E. me recordó, B. [se ofende], comimos [nosotros] con Marguerite Duras, a B. no le gustan los libros de M. D., hablamos [nosotros], entre otras formas verbales<sup>46</sup>.

Lo que predomina, en primera instancia, es la aparición de verbos activos conjugados en modo indicativo para las terceras personas. La variedad de las acciones (de comunicación, de pensamiento, de movimiento) estriba generalmente en estas entidades terceras. Hablo, por cierto, únicamente de las desinencias halladas en las R1 ya que en estas versiones impera la mayoría de las inclusiones de personajes omitidos o anulados en la versión original. Con lo cual, verificamos la preponderancia de agentes y actantes en las R1, en comparación con las R2 donde la despersonalización se patenta.

En términos generales, confirmamos la proliferación de personajes y acciones activas en las R1 y la posible constitución de un relato al modo tradicional (en cuanto a los rasgos definidos en el apartado 2.2.2 y los requerimientos de la anécdota). No obstante, esta sucesión produce la opacidad de los actos cumplidos por la primera persona del singular, ya que el “yo” tiende a obrar pasivamente, en la medida en que los verbos expresan condición, estado o recepción de la acción tercera. Por esto se insinuaba la apertura a un relato de lo ausente, de aquello que solamente pueden vivir otros en sacrificio del sujeto de la enunciación y, pese a todo, el enunciador toma la voz para montar una historia supuesta e invocada desde el lugar de la escritura. Los juegos temporales complementan la finalidad de integrar una historia que, bien podría considerarse la de Alejandra Pizarnik o la de un sujeto montado en aras de la

---

<sup>46</sup> El resto de las conjugaciones puede corroborarse en el anexo de este estudio. Las formas verbales aquí reproducidas comportan la cronología del mes de junio a octubre de 1962, se presentan en el orden de aparición. Lo escrito en corchetes es la recuperación del sujeto o complemento de los núcleos verbales.

experimentación con lo indecible. Aunque, realmente, la vida de ella o la del narrador comienzan a un mismo tiempo con la escritura.

#### **2.2.4 El tercer lugar vacío: comentario y autocrítica**

Vuelvo, y ya que hemos llegado al final de la revisión metodológica de las re-escrituras, al punto de inicio de este capítulo: el autor como primer lector de su obra. Vale desprender el siguiente análisis bajo la consigna de que todo trabajo creativo-literario atraviesa una etapa de lectura y corrección —salvo casos extraordinarios y fantásticos— a cargo de sus autores. De cualquier forma, en el caso que me ocupa, estas inmersiones quedan explícitas en el proceso re-escritural. Digamos así, toda re-escritura demuestra una lectura de sí mismo y es ahí también donde puede inscribirse lo autobiográfico.

En la tercera faceta de la escritura, digamos, aquella que no prescinde de la existencia y participación de un sujeto creativo, pero que a la vez reafirma la escisión, hallamos la participación potencial del lector, el autocrítico y el re-escritor. En este subcapítulo me enfocaré en la relevancia de la lectura como fundamento de la misma creación. Empero, no me refiero, por ahora, al lector posterior que bien podríamos ser usted o yo, sino al lector que se posiciona como una tercera entidad suprimida en el funcionamiento de la obra, es decir, el lector-creador.

En el subcapítulo 1.4 aludía a una afirmación que Pizarnik expresa sobre la certeza de un destinatario: ¿para quién se escribe?<sup>47</sup> La partición a la que apunta nuestra autora alumbra, en cierta medida, la trinidad que defiende desde su arte poética. Ese “yo” enmarca,

---

<sup>47</sup> Me refiero, precisamente, a la siguiente cita: “Si me preguntan para quién escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza, tácitamente, la existencia del personaje. //De modo que somos tres: **yo; el poema; el destinatario**” (Pizarnik, “Prólogos...”, 300). Puede encontrarse el pasaje completo en la edición de la *Prosa completa*, Lumen, Barcelona, 2017.

por un lado, la escisión: hablar de sí mismo como otra; empero, por otro lado acudimos a la función construida de un lector que no puede ser sino el escritor mismo, en primer plano. Este lector primero [lectora], a la vez, ejerce una función de autocrítica que después se va a definir con la re-escritura.

Cierto es que no hay prueba de que Pizarnik pretendiera publicar sus correcciones como lo que son, ni tampoco sus re-escrituras (como han sido reproducidas por Becció en la última edición), por ello no he querido establecer pruebas en lo testimonial, sino en lo que hay de material a nuestro alcance. Esto revela, intencionadamente o no, una parte importante del proceso creativo que, además, destaca por enfrentarse a la redacción y re-escritura de los diarios. La re-escritura, en este sentido, opera también con la participación activa de la autocrítica: como incursión narrativa y como presencia operadora de la reunión de los fragmentos. Hablaré de lo anterior conforme avance este subcapítulo.

Veamos, en primer lugar, el aspecto narrativo de estas intervenciones. Como he indicado, el montaje de la subjetividad, la inclusión de indicadores anecdóticos (personajes y hechos) y el dinamismo temporal van construyendo la posibilidad de un relato. La pertinencia de un narrador en este proceder parece urgente. Pues bien, en las R1 particularmente, existe un uso distintivo de los comentarios que incorpora una visión desde fuera y de otro tiempo, es decir, el tiempo del acto enunciativo y no de los actos aludidos. Por ejemplo, el caso que observábamos en la R1 del 22 de julio de 1962, hay todo un fragmento que se presenta con corchetes:

[Son **éstos** mis pequeños suicidios silenciosos. Es curioso haber caído tan al fondo, curioso porque se tomaron tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas; no

se lloró; no se musitó; no se quejó; ni siquiera se respiró como se deseaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada.]<sup>48</sup> (“AII”, 994).

Podría decirse desde ahora que Pizarnik usa los deícticos de un modo frecuente y con cierta naturalidad. La recurrencia del procedimiento, al menos de los pronombres demostrativos, nos obligan a mirar al propio lenguaje como el sitio de referencia directa. El caso anterior muestra esta connotación del espacio escritural como sinónimo de “mis pequeños suicidios silenciosos”. Es así que concibo la mirada desde fuera, incluso del contenido, pero convirtiendo la misma referencia en tema. Además, el adjetivo “silenciosos” abre nuevamente la paradoja: ¿cómo puede el silencio hablar o decir?

Las injerencias del discurso se dan, comúnmente, por medio de paréntesis, corchetes, guiones largos o, inclusive, podríamos sumar las frases en francés (aparecidas a veces con comillas francesas y regularmente en cursivas) pues distinguen una especie de falsa cita (las citas a otros autores aparecen bajo nombre) o la mediación del exotismo en relación con el español. Reproduzco, a continuación, casos específicos. En la entrada del 25 de julio de 1962 (R1) Pizarnik mantiene algunos de los comentarios que había escrito en el original. Lo interesante aquí es que, frente a la libertad de las re-escrituras, haya privilegiado la permanencia de las intromisiones:

**R1:** [...] Y ese lugar de silencio perfecto entrevisto tantas veces entre los horrores del alcohol. (**Deseo muerto, compañero traidor**) [...] Las ganas de morir son inminentes y sin embargo tomarás un libro que no te gusta, estudiarás la forma — **que desprecias**— en que este o aquel poeta célebre (**injustamente, según tu**

---

<sup>48</sup> Otros ejemplos de este tipo de intervenciones se enlistan a continuación: “(Si lo que me sucede es el amor debo preguntar qué es el amor)” (1081), “(Esto me pasó a los tres años)” (1010), “(esto lo digo también por mí)” (1012), “Su «inocencia me hace llorar». (La mía también)” (1014), “Como cuando estoy ebria, en un presente vívido —tal vez imaginario pero esto es muy difícil de saber— [...]” (1024), “(nostalgia de Buenos Aires, de lo familiar)” (1032), “Por mi parte soy fiel a mi rechazo (¿Hasta cuándo lo seré?)” (1033), etc. Todos estos comentarios se encuentran en las R1.

**parecer)** expresó sentimientos [...] que no compartes. [...] **(Y habrá la misma sed, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío.)** [...] Alguien —**tal vez muchos**— tiembla a mi lado [...] **(B. tendrá que venir)** [...] *Es la hora de horadarse* (“AII/1962”, 997, 999)<sup>49</sup>

Todas las oraciones subrayadas son intervenciones impersonales o en segunda persona. Además, enfatizan el cambio de voces y, por ende, el cambio discursivo. De modo que la presencia de estos paréntesis coloca lo dicho por fuera de las acciones o, simplemente, por fuera de la línea del discurso. Se trata, pues —retomando lo dicho en el primer apartado sobre el sujeto—, de un tipo de gestualidad a través de la que se supone a un “yo” hablando a un “tú” sin tener la certeza de ninguno; sólo queda la del enunciado mismo. Sobre los comentarios citados, cabe decir que las modificaciones respecto del original son mínimas, sin embargo significativas. Dicho de otro modo, en las versiones primeras las frases se reproducían sin ningún signo parentético, empero en las R1 los signos amplifican el sentido especular de las voces. La oración “*Es la hora de horadarse*”, pese a que no mantiene el uso de los paréntesis o los guiones, interviene con las cursivas estableciendo una distinción con el discurso lineal. Esta función la llevan a cabo las frases en francés que, por otro lado, hay una tendencia a conservar en las tres versiones:

**Original:** (27 de junio de 1962) Miedo, agua gritada, miedo, hendidura de miedo, entendida. *Pas compris, pas compris un seul mot de ce que tous parlent. J'ai rien vue, rien compris. Pas entendue un seul cris, un seul mot. Pas de peur. Peur de pas* (*Diarios*, 417).

**R1:** (27 de junio de 1962) Un sumirse en la luz agujereada del amanecer lluvioso. Situaciones imposibles. Viento, tiempo. *Pas compris. J'ai rien compris. Pas compris un seul mot* (“AII/1962, 991).

---

<sup>49</sup> Puede cotejarse con la entrada original de los *Diarios* (páginas 427 a 432). También puede encontrarse el cotejo completo en el anexo a esta investigación.

**R2:** (27 de junio de 1962) Un sumirse en la luz harapienta del amanecer lluvioso. *Pas compris. Pas compris un seul mot* (“AVI/1962, 1077”) <sup>50</sup>.

Más que aventurar una posible traducción de los fragmentos, señalo la relevancia de esta clase de oraciones francesas. Como anunciaba antes, el idioma francés en los diarios comporta un exotismo arraigado (hacia el lenguaje, hacia los lugares y hacia las obras de autores franceses). Podría explicarse fácilmente de manera biográfica ya que, como es conocido, Alejandra Pizarnik viajó en dos ocasiones a Paris y se relacionó de cerca con el círculo de escritores, filósofos y artistas en boga. Incluso, a favor de estas razones, ella trabajó en las re-escrituras en su estancia en Paris y, por otra parte, a su llegada a Buenos Aires en el año de 1964. No obstante, las explicaciones no resuelven la obstinación del uso extranjero en un diario donde todo lo que ingresa pasa por el cálculo y la corrección.

Nos enfrentamos, entonces, a una clase de gestualidad donde habla otro en una lengua extranjera en los límites de lo que podría llamarse “linealidad” del texto. Aunque, claramente, esta linealidad está dada solamente respecto a la cronología que presenta cada encabezado de las entradas. Tomo aquí el sentido lineal considerando que hay un primer texto del cual, en algunos momentos, se realiza una pantomima. Lo que en ocasiones he referido como “juego especular”. Pues bien, aunque desde las entradas originales encontramos la irrupción de estas construcciones francesas, en las R1 funcionan como el “detrás” de la escritura, es decir, el agente que monta la representación de un supuesto relato; en las R2 contribuyen a la despersonalización y al trabajo literario, ya que en ejemplos como éste también se re-escriben.

---

<sup>50</sup> La entrada del 27 de julio de 1962, 31 de enero de 1963, el 13 de septiembre de 1963, el 10 de noviembre de 1963 y el 15 de noviembre de 1963 son otros casos visibles.

Por otra parte, las intervenciones operan como una autocrítica explícita al cuerpo textual “diario” o una indagación sobre lo que se realiza con él:

**R1:** (6 de diciembre) Mi diario del 62: «Se trata de un problema musical»<sup>51</sup>. Coordinación. Ritmo. Desencuentros. Mi lado izquierdo y mi lado derecho. Abuso y deterioro de mi lado derecho. *Relaxe*: no lo hice bien en el brazo izquierdo como si fuera inútil o como si no fuera mío.

Al hablar acentúo excesivamente la primera sílaba. Énfasis fuertísimo en la primera sílaba acompañado de un movimiento de expulsión de «todo» el aire quedándose luego la respiración sofocada.

La crítica va por el lado escritural y por el oral. La re-lectura de los diarios pasados le permite moverse auto-textualmente por lo ya escrito y afianza la búsqueda del cómo podría decirse algo de la mejor manera. Más allá de esta problemática, también está en juego el cómo podría siquiera hablar y, por tanto, escribir:

**R1**<sup>52</sup>: (7 de julio de 1963) Configurar. El gesto «humano, demasiado humano» lleva a falsear la literatura. Por eso hay que ocuparse de la zona «vidente», no de la que sufre en cuanto criatura azarosa. Hay gestos —muy difíciles de hacer y de interpretar— que no deben quedar en su enunciado. Por ejemplo: *saber que todo es signo que hay que develar no es aún haberlo hecho*. No es aún leer su clave, interpretar su música. **No se trata de escribir «Escribir silencios» sino que se trata de escribir silencios**. Configurar en vez de proponer la configuración. No la exhibición sino el enigma en toda su belleza. **Debo dejar de escribir este diario**. No preguntar «¿cómo vivir?» sino dar vida.

Si consideramos que la franqueza no recae en la fidelidad de las palabras en relación con los hechos vividos, sino en la certeza de las indagaciones del cómo vincularse con el

---

<sup>51</sup> Alusión específicamente a la entrada del 2 de febrero de 1963, no del año 62: “Me tortura pensar que nunca escribiré en una bella prosa. Y ello por una razón mental, por esta semiafasia que me obliga a romper cualquier ritmo incipiente. Pensando en el asunto, **se trata de un problema musical**, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo” (Diarios, 559, 560).

<sup>52</sup> La edición omite el original del día 7 de julio de 1963, por lo tanto, no es posible realizar un cotejo.

mundo y su lenguaje, esta entrada devela mucho de lo que para Alejandra Pizarnik significaba escribir un diario<sup>53</sup>. En cierta medida, el ejercicio del diario es la pregunta constante de “¿cómo vivir?”, no la respuesta del «vivir». Dicho de otro modo, el diario es la formulación de la pregunta, pero no la certeza de lo vivido.

Para Salvador Elizondo, la autocrítica debiera considerarse parte esencial de la literatura pues en esta faceta de la creación se esconde “la naturaleza del que ve” y en la obra, “la naturaleza del que es visto” (“La autocrítica literaria”, 202): “Ya no dialogan nada más el Yo del escritor y el Tú del lector, sino también el Él del crítico que opina desde un sitio impreciso del escenario” (199). Esta imprecisión es la que yo, soterradamente, llamé “el tercer lugar vacío”; la participación detrás o fuera del discurso, pero que no obstante se muestra en las líneas del diario como la afirmación de la ausencia. Es decir, aquel tercer agente del discurso aparece como un afianzamiento del sujeto montado u ocultado tras la máscara. Aquella posibilidad de ocupar lo no vivido, lo ignorado, lo indecible y de suscribir el lenguaje en la imposibilidad, en el olvido del *decir* lo vivido (sobre este punto se ahondará en el capítulo III).

### **2.3 La búsqueda de la novela nueva**

Resumo, ahora, lo que he desarrollado como el análisis de esta investigación. A partir de lo anterior puedo determinar algunas conclusiones. Las re-escrituras manifiestan un trabajo progresivo de depuración, eliminación y añadiduras de ciertos elementos con respecto al original. Las modificaciones realizadas por la autora responden a constantes que pueden revisarse con sus respectivos argumentos. El tipo de experimentación sobre estas re-

---

<sup>53</sup> Otras entradas que hacen evidente la reflexión en torno al diario son: 28 de julio de 1962, 3 de agosto de 1962, 11 de noviembre de 1963 y 15 de noviembre de 1963, por mencionar algunas del diario total.

escrituras tiende a cuatro procedimientos estéticos: el montaje del sujeto, la inclusión anecdótica, los juegos de temporalidad y la autocrítica. Esto, por otro lado, puede apreciarse especialmente en las R1 ya que, en ellas, recae una búsqueda por la concepción de un relato o una narración tendiente a los procedimientos convencionales. Es decir, las R1 reúnen los mecanismos mediante los cuales puede configurarse una narración en sentido lato: narrador, personajes, espacios, tiempos activos (sucesivos) y narración. No obstante, la pre-existencia de las versiones originales obliga a ver este supuesto relato de una manera distinta.

En otras palabras, las R1 componen un relato que podría leerse de forma independiente a las entradas originales; esta narración está montada a la manera de un diario convencional o lo que podría asociarse con una autobiografía tradicional. Sin embargo, si observamos las bisagras que unen todos estos procedimientos notamos que todos cumplen un mismo propósito: formar el relato de la ausencia. Esto se refuerza cuando comparamos con las entradas originales y respondemos a las preguntas ¿por qué, cómo y qué se re-escribe?

Desde otra perspectiva, las R2 continúan el trabajo re-escritural, pero esta vez partiendo de la vuelta a la despersonalización y la tendencia al trabajo literario, es decir, fragmentos más cercanos a la estructura del aforismo literario o las prosas poéticas. Digamos así, las R2<sup>54</sup> revelan una fase secundaria, aunque no menor, del diario; una experimentación por la brevedad y la contundencia léxica: “(3 de enero) En mí se habla en infinitivo” (“AVI/1963”, 1088). Incluso, los fragmentos publicados en *Mito* y en *Poesía=Poesía* tienen mayor semejanza a las R2.

---

<sup>54</sup> La mayoría de estas re-escrituras segundas pueden encontrarse en el Apéndice VI de la nueva edición de los *Diarios*.

Bien, después de este resumen es posible reunir una sola hipótesis: la relevancia del proyecto diarístico de Alejandra Pizarnik reposa en la experimentación que va de los textos dispuestos como originales (génesis y escisión) al proceso re-escritural (R1 y R2) incluido en los apéndices de la nueva edición. En efecto, esta labor funciona de manera dinámica; existe un vaivén entre la desaparición del sujeto y el montaje de la subjetividad por medio del relato convencional. El enfoque del análisis justifica el tipo de narración que se genera como momento segundo a las versiones primeras. Lo que podríamos denominar “anecdótico” yace en la impronta de elementos nuevos y carentes en las entradas iniciales. Lo «faltante» nos conduce a la conclusión de que pueden preverse constantes de omisión: la anulación del sujeto, la exclusión de personajes, la recurrencia de tiempos infinitivos, impersonales y poco verificables y el ocultamiento del agente juicioso. Hablo de una «propensión» sin descuidar la amplitud de la edición y sin ningún afán totalizador de por medio.

Cuando se leen los *Diarios*, puede descubrirse la manifestación clara de un proyecto en el que Pizarnik trabajaba a lo largo de los años: la consumación de una novela. Por una parte, la narración desarrollada en las R1 da cuenta de ese propósito, empero no podemos simplemente extraer del diario ese intento. Expongo, a continuación, parte de la entrada del día 11 de abril de 1963 —también tiene una R1— donde se revela mucho de lo que he intentado traer a cuenta:

**Original:** [...] Quiero decir que debo forzarme una retórica personal, si es que deseo escribir un libro en prosa. [...] Aun así, no entiendo qué me paraliza apenas decido empezar la novela. Yo sé: es mi impotencia a la fidelidad, a la continuidad. Tal vez, en una semana o un mes lo podría escribir, encerrándome y no saliendo nunca, obligándome, esforzándome. Capítulos cortos. Un solo tema, una sola escena de locura. Esto es lo terrible: quisiera limitarme, pero también quisiera decirlo todo. Además, escribir sabiendo que lo escrito será «malo». ¡Cómo me odio cuando calculo

y preveo! Pero tal vez en el verano, en julio y agosto, me encierre a escribirlo. Como una prisionera. Como una condenada a trabajos forzados. Esto es más que importante, esto es urgente. Y sin embargo, estoy en el error: tratar de ganar tiempo, de apurarme. Pero si lo escribo... Después de todo he aceptado vivir (el martes) para eso. ¿Tengo fe en mí? No. Además, tengo la sensación de mi ignorancia, de mi estado prematuro. He leído demasiado y mal. ¿Sé lo que es una novela? ¿Lo sabré si la escribo? Oscilación entre el diletantismo y el esteticismo. Dostoievski y Mallarmé. A pesar de esto, aún no sé manejarme con los verbos complicados (*Diarios*, 580, 581)<sup>55</sup>.

La búsqueda de una continuidad solamente puede estar dada a propósito del diario y “la obligatoria” consecución de los días como marca cronológica. La fidelidad de la que habla como un impedimento recae en la distancia que se establece entre lo vivido, lo visto, lo concreto y la palabra o palabras que podrían designarlo. El trecho que separa lo real de sus posibilidades nominales es uno de los grandes problemas abordados en la obra de Pizarnik, quizá uno de los más importantes y de los más productivos, paradójicamente. De modo que también representa un conflicto al momento de trabajar con el género novelesco. La novela que ella figura como futura debiera cumplir un equilibrio entre el esteticismo —el cuidado de las formas y lo abstracto— y el azar —lo más cercano a la escritura automática y los procedimientos vanguardistas. Lo último, naturalmente, confirma las posibilidades en boga y en polémica: la tendencia al artificio o el ya sabido vanguardismo; sumado a ello, el regreso al realismo.

El objetivo de escribir una novela<sup>56</sup>, finalmente, se cruza con el desarrollo del diario —coinciden, curiosamente, las fechas que ella establece como probables con su ejercicio re-

---

<sup>55</sup> La entrada del 24 de julio de 1962, añadida en el Apéndice II, insiste en la continuidad que podría otorgarle el diario, aunque su finalidad sea ilusoria.

<sup>56</sup> El diario contiene diversas menciones sobre la realización de la novela. Incluso, se llega a hablar de una especie de “novela autobiográfica”; algunos de los casos más notables son: “Junio de 1955”, “1 de agosto de 1955”, “11 de noviembre de 1955”, “8 de diciembre de 1957”, “30 de abril de 1958”, “18 de julio de 1959”, “8 de octubre de 1959”, “26 de junio de 1960”, “26 de junio de 1962”, “4 de julio de 1962”, “28 de marzo de

escritural— y sus exploraciones: “Escribir sobre lo que puedo para llegar, algún día, a escribir sobre lo que quiero. / El destino de este diario: hallar en él algo a modo de continuidad” (“AII/ 1962”, 996), “Escribir un diario es disecarse como si se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos” (“AVI/1963”, 1094), “¿Qué quiero contar? No tengo nada que denunciar, mejor dicho, denuncio todo y a todos. Lo que falta es lo concreto. Hablar, por ejemplo de una mesa, de un rostro, de un suceso. Vago, ando, vaco, erro por el lugar de las disociaciones. Apresar un hecho, un rostro. Todo es más rápido que mi pluma” (*Diarios*, 581).

El tipo de novela que Pizarnik examinaba con el paso de los años no se consumó como tal, no obtuvo un desarrollo individual separado de la exposición de sus bosquejos e investigaciones. Podría hablar, sí, de apuntes en torno a la prosa, el estilo, los personajes, el tema (que casi siempre se asumía autobiográfico), las palabras, la realidad a la que lograra referirse, etc. Además, y dicho todo lo pertinente en este capítulo, se ejecuta un ensayo-prueba de la novela en las R1 donde rescata o inventa personajes, anécdotas, oraciones afianzadas a lo aparente-referencial y un sujeto del que “valdría la pena escribir”. Lo cual, en principio, ya supone la configuración de un relato sobre lo imposible y sus conjeturas. Finalmente, el diario encarna, irónicamente, lo que Pizarnik sospechaba como la novela nueva. Las R1 y las R2 no podrían sustentarse sin la pre-existencia de un fallo, de un vacío, de algo no dicho o todavía indecible.

Para terminar este capítulo, acudiré a la exposición de una última entrada que, desde mi punto de vista, refiere a la única muestra del inicio de esa inexistente novela: “(16 de

---

1963”, “1 de octubre de 1963”, “14 de diciembre de 1963”, “16 de octubre de 1964”, “22 de abril de 1969”, entre otros. Esto ya muestra la frecuencia con la cual Pizarnik proyectaba su novela, año tras año.

octubre de 1964) Excitación enorme en cuanto imagino el ritmo de la novela que quisiera escribir. Que quisiera escribir *en un día*. Y no obstante, tiene que ser escrita hoja por hoja, palabra por palabra. Mi relato «Palabras» es una introducción a esa novela” (*Diarios*, 698). Y, añadido en su prosa completa, la novela —que sigue siendo un umbral y que aún está por decirse— comienza de la siguiente manera:

Se espera que la lluvia pase. Se espera que los vientos lleguen. Se espera. Se dice. Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzado, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable (“Palabras”, 26).

### III. RE-SIGNIFICACIÓN DE LA EXPERIENCIA O FUNDACIÓN EN SEGUNDA

#### POTENCIA

“La invocación nos lleva [a nuestro destino] mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio. La historia de la magia, que no es sino el aspecto irracional de la historia de la poesía, consigna preeminentemente todos aquellos vocablos, o combinaciones de vocablos, mediante los cuales el anhelo se concreta”.

Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”

La crisis de los conceptos que apuntan al proyecto iluminista y su decadencia<sup>57</sup>, nos remiten directamente a la mutación de las concepciones de lo racional, lo individual y el conocimiento de lo concreto. Términos como «sujeto», «identidad», «experiencia» y «sentido histórico» están marcados por el extravío de su significación, ya sea por circunstancias colectivas de índole social o circunstancias de orden individual.

En la obra de Alejandra Pizarnik la posición de estas nociones de la comprensión del mundo se dificulta desde el comienzo del proceso estético; sin embargo, no deja de plantearse una posibilidad ante la reducción de las innovaciones artísticas en el periodo post-vanguardista<sup>58</sup>. Esta investigación se ha propuesto ilustrar, en el curso de sus apartados, el proceso mediante el cual la autora indaga la destitución del sujeto de la experiencia (como continuación de una crisis que afecta también el panorama estético) y la búsqueda implícita de su solución; además, este capítulo presenta una hipótesis frente al conflicto de la pérdida

---

<sup>57</sup> Las investigaciones desarrolladas por la Escuela de Frankfurt abundan a este respecto e indagan en las consideraciones de Kant y la rápida embestida del capitalismo (en particular, los avances tecnológicos) como sistema que despersonaliza y despoja al hombre de su condición racional y, por ende, emancipatoria de cualquier condición social.

<sup>58</sup> Este periodo se ha indagado con mayor profundidad en el capítulo II de esta investigación.

del fundamento de la experiencia. Primeramente, es necesario retomar el carácter simultáneo y dialéctico del procedimiento estético efectuado en la obra pizarnikiana: el problema de la consumación de la experiencia, a la vez que se tematiza, se ejecuta, es decir, se materializa. Si tiramos del hilo, comprendemos que se trata principalmente de una complicación nacida del plano textual. De modo que hablo de la pesquisa sobre el logro expresivo y de un tipo particular de presentación de su contrario: “el silencio” (sobre este motivo, ahondaré en el apartado segundo); discurro también sobre una resolución encontrada a través *de y en* las palabras. La escritura de su diario se ejercía a la par de la planificación y conformación de sus poemarios. La dependencia entre ambas potencialidades esboza el proyecto de Alejandra Pizarnik.

En efecto, la labor consiste en trazar el camino nostálgico, es decir, en descubrir el *cómo* del extravío del rostro, la relevancia del recuerdo, la sustancia del relato y la concepción de la experiencia. Si bien todo ello parece obrar en el campo contextual, no habremos de soslayar el hecho de que las deducciones sólo pueden partir del espacio literario, su lectura y de una concepción precisa de la escritura en su relación con el mundo.

Así, ¿qué y cómo expresar la experiencia de un individuo que ha perdido su rostro, su identidad, su figuración?, ¿de qué tipo de experiencia se habla cuando aludimos a la pérdida del pasado y, por tanto, a la pérdida de la reminiscencia?, ¿acaso el extravío de la identidad no es ya el borramiento de aquello que reconocemos como nuestro, de la conexión de ese conocimiento con la posibilidad de relatarlo?, ¿qué se puede hacer con los vestigios del lenguaje, el ser y su temporalidad después de la crisis de los significados y la “era de la fragmentación”? Partiré de aquí para anunciar tres razonamientos viables que perfilan el trayecto entre lo extraviado y lo recobrado, con la intención de sugerir tres posibles hipótesis:

a) La pérdida de la identidad y la forma del relato, b) El tiempo y lugar de la escritura en los *Diarios*, y c) La experiencia fundacional y apertura empática.

### **3.1 La pérdida de la identidad y la forma del relato**

Cabe señalar, como resumen, una conclusión previa. Nos hemos adentrado en el período post-vanguardista no sin antes acotar la importancia que las vanguardias históricas tuvieron en el marco de las formas estéticas y sus efectos. El corolario apunta la dificultad con la que el individuo (el artista) se enfrenta a la desvinculación de la vida social y la autonomía del arte. La resolución en torno al triunfo o fracaso del proyecto vanguardista, respecto a la unión de ambos ámbitos, queda en segundo término al mirar la certeza latente: el arte, después de las vanguardias, ha mutado drásticamente desde su definición, su historia, sus procedimientos estéticos y su recepción.

Aquí se establece un punto de ruptura y transformación. Como he explicado en el capítulo II de esta investigación, las vanguardias colocan en un terreno movedizo la certeza sobre los conceptos convencionales con los que el arte trabaja. Sin embargo, la experiencia se mantenía como sustancia en el centro de las finalidades, ya sea como actividad estética o como amplitud de su transmisión y efecto en el contexto. El detrimento de la experiencia no sólo surge tras el fracaso vanguardista, sino por sucesos que inmovilizaron al individuo como sujeto racional. Si bien me interesa dirigir esta re-significación al plano de la escritura, específicamente al caso de Pizarnik, es bajo estas consideraciones que la experiencia se asume como algo distinto dentro del discurso autobiográfico.

Modificado el enfoque desde donde el autor concibe su obra; cuestionado el origen y el destino de lo escrito (en el caso que nos ocupa); despojada la relevancia del individuo

como potencia del todo racional donde el lenguaje y los discursos artísticos se independizan de su significante y cobran autosuficiencia en su relación con el mundo y sus sentidos dados, la situación del arte condiciona su efectividad y limita la presencia de un ideal auténtico.

En la “era de la fragmentación”, como he aducido desde el comienzo, existe una imposible “vuelta atrás” al instrumento de la razón como vínculo y poder hacia el exterior y el interior de los seres. La razón conduce, inconmensurablemente, a discursos donde la autonomía de las formas priva al sujeto de cualquier situación donde medie el lenguaje (visual, oral, escrito, pictórico, cinematográfico, etc.). Entonces, ya no se presenta como el modo de ser en el mundo. En cierto sentido, el poemario *Extracción de la piedra de la locura* ilustra este despojamiento: el sujeto ha perdido el poder de las palabras y, por lo tanto, sobre las cosas del mundo. El lenguaje, la escritura, el poema asume su condición autónoma y se impone ante cualquier figuración humana. Esta dominación se comprende en las post-vanguardias como la necesidad de interpretar una obra que ya no requiere de lecturas, sólo de exhibiciones.

Bajo este contexto, el lenguaje despoja de sí todo intento de apropiación. La obra poética de Pizarnik exhibe la lucha por la reapropiación del sentido a través de las palabras; por ello mismo «el silencio» comporta otro de los motivos centrales de su poética, no obstante, no podrá comprenderse su connotación sin el vínculo con lo escindido. La expulsión del reino de las palabras, la certeza del paraíso perdido constituye también la base de la imposibilidad expresiva. El “jardín”, la tierra prometida, sólo puede verse —como en el caso de Moisés, desde la cima del monte Abarim— desde el límite, y bajo la consigna de que no fue permitido acceder: “Sólo vine a ver el jardín” (403), dice un “texto de sombra”, “heredera de la visión/ de un jardín prohibido” (252), “aquel [el poema] que nunca escribirás porque es

un jardín inaccesible” (431). La alegoría del jardín representa, entre otras cosas, la destitución del individuo de aquello que puede decir y, por lo tanto, de aquello que puede ser creado por el lenguaje. En el próximo apartado ahondaremos en esta previsión del espacio escritural. Así, pues, la emancipación devuelve al lenguaje su condición primigenia, su cualidad divina:

Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación —la luz, la música, el silencio— que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo. Por no poder ir más lejos, porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios (Steiner, 56).

El carácter ambiguo atiende a esta impotencia de engendrar un sistema de signos que, a la vez que se ejecuta gesta su referencia. La torre de Nemrod, a la que también alude Steiner, ejemplifica la desvinculación con lo divino a través del castigo donde la confusión de los significados es medular. ¿Cómo reconocerse, entonces, en el estatuto de lo incomprensible y exilado?, ¿qué decir y cómo expresar algo preciso si cualquier mensaje está condenado a la abstracción? Este fenómeno de lo abstracto conecta directamente con el procedimiento estético post-vanguardista donde el sentido reposa en la conceptualización de una idea trasladada al objeto artístico. Este ejercicio produce en sí dos efectos: la obra está creada para una sola interpretación y, por otra parte, la ausencia de explicación originaria provoca la multiplicidad de lecturas hasta el infinito, ya que no existe una representación tangible pues ésta permanece sacrificada por el concepto.

Efectivamente, Alejandra Pizarnik se enfrenta a la posibilidad de adoptar una escritura conceptual y únicamente simbólica; sin embargo, ante el difícil cometido de reapropiarse del lenguaje y construirse un rostro propone una salida singular que bien podemos empalmar con las teorías de Gilles Deleuze acerca del rizoma y la multiplicidad, así también

con la desterritorialización y el acontecimiento. En principio, la inversión de los valores de lo personalizado y lo desfigurado facilita el desarrollo de un proyecto poético sin carencias. Para Deleuze, la destitución del sujeto da acceso al lenguaje en su forma pura y sin determinaciones de índole política (por nombrar las colocaciones de poder y delimitaciones sistémicas, “binarias”):

El autor crea un mundo, pero no existe mundo alguno que espere por nosotros para ser creado. Ni identificación ni distancia, ni proximidad ni lejanía, puesto que en todos esos casos uno se ve obligado a hablar por, en lugar de..., cuando en realidad tiene que ser todo lo contrario. Hay que hablar *con*, escribir *con*. Con el mundo, con una porción del mundo, con las personas. Y nada de una conversación, sino una conspiración, un arrebató de amor o de odio. En la simpatía no hay ningún juicio, lo único que hay son conveniencias entre cuerpos de cualquier naturaleza (Deleuze, Parnet, *Diálogos*, 62).

El extravío del rostro y de la identidad multiplica las posibilidades del lenguaje, le exime de las limitaciones sistemáticas donde intervienen posturas morales, perspectivas cerradas (abstracciones), juicios arbitrarios, etc. Esta valoración nueva nos introduce en una de las paradojas de la obra pizarniana: la multiplicación de los sujetos (gramaticales, incluso) propicia el borramiento de la identidad: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, *Poesía*, 264), “algo en **mí** no se abandona a la cascada de cenizas que **me** arrasa dentro de **mí** con **ella** que es **yo**, **conmigo** que **soy ella** y que **soy yo**, indeciblemente distinta de **ella** [el subrayado es mío]” (264). La pregunta a formular ya no sería ¿quién es *yo* o quién es *ella*?, sino ¿por qué *yo*, *tú* y *ella* son nombres sin sustancia, gramaticalmente presentes (exhibiendo su pluralidad), pero ausentes en su referencialidad y significación? Esto, por otra parte, nos muestra el otro lado del conflicto; no solamente nos enfrentamos a

la imposibilidad de conciliar la praxis vital con el ejercicio artístico, también concebimos la pérdida esencial de la experiencia, es decir, su sustancia.

La poesía de Pizarnik manifiesta, por un lado, la improbable expresión y la nostalgia de lo extraviado y, por otra parte, la apertura autónoma de las múltiples formas del *decir*, del *nombrar* y de *ser* del lenguaje, no ya el rastreo de lo individual como fuente primigenia o como desarrollo de las intenciones autorales. En esto reside la paradoja y la virtud. ¿Cómo puede, entonces, conformarse un retrato testimonial en un espacio literario donde el fundamento es la “vida” de una persona?, ¿el proceso de despersonalización sucede únicamente en el plano poético?, ¿cómo resolver este problema en los *Diarios* de una autora que complejizó la *representación* artística?

Como había anticipado, el trabajo poético de Pizarnik empata con la realización de sus *Diarios*. Este suceso notable nos ayuda a realizar una lectura más completa de su obra. Cuando me refiero a un proyecto artístico no aísló la efectividad de su poesía ni de su diario, al contrario, considero que ambas formas son el resultado de una misma exploración y un mismo diagnóstico enfrentados a las ruinas de lo ontológico, la expresión y la propiedad de las palabras. He anticipado, además, la hipótesis de que ambas facetas son complementarias. La primera explicita el conflicto y la segunda es la propuesta ante el vacío, la orfandad y la ausencia.

El brete trasladado al plano autobiográfico aparenta no tener salida más que la afirmación de que el sujeto vuelve a imperar en los relatos. Antes de ingresar a las reflexiones puntuales de los *Diarios*, haré un esbozo de la modificación del relato como sustento de la experiencia y el conocimiento de lo concreto. Si bien el intento de trasponer la vivencia personal a la expresión nos remite al romanticismo, el pensamiento posmoderno no es

ingenuo a esta pretensión luego del periodo vanguardista. La conformación del relato propio no puede ocupar o retomar los métodos tradicionales de representación, una vez desmentidos en su efectividad y su realización socio-política, también así, la completa inmanencia de las estructuras. ¿Cómo, entonces, construir el relato de un sujeto borrado del lenguaje?

Giorgio Agamben nos sugiere lo siguiente: “[...] lo que el relato cuenta es precisamente la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración. Todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego” (*El fuego y el relato*, 12). El fuego es, para Agamben, la alegoría de la fuente primitiva, el comienzo del ritual que funda una tradición, la conservación del misterio. Una vez extinguido el fuego y, por tanto, las maneras de hacerlo re-surgir, la historia inevitablemente se modifica y su relato comienza a reproducirse, nostálgicamente. En esta medida, hablo de un tono nostálgico en la poesía de Pizarnik, en ella el fuego representa las palabras. El pasado remite únicamente a la preservación de la pérdida, no ya del fuego.

De modo que, consideramos en este punto dos aspectos de la memoria: el pasado colectivo (tradicional) y el pasado individual. No obstante, el relato post-vanguardista disocia el sentido histórico-social del individual, en principio porque las aristas definitorias del sujeto están borradas y, por otra parte, porque no se sabe muy bien qué destino acaece, cuando la ruptura con la tradición se ha automatizado. La vuelta hacia el realismo conmina a recobrar un obsoleto método de representación; la vuelta hacia la desautomatización reincide en el develamiento de los procedimientos estéticos como artificios que pretenden romper la autonomía del arte. Por ello también la necesidad una nueva forma de relatar, incluso, la comprensión de la misma vida.

Es aquí donde, como he anunciado constantemente en capítulos anteriores, se abre la tercera vía en la que lo real (lo vivencial) no puede testimoniarse, pero sí crearse desde el espacio literario. ¿Qué es lo *real*? Lo que surge de lo escrito, lo siempre nuevo, no la memoria de lo vivido, pero sí la comprensión de que la tradición ha extinguido sus fuegos y que la memoria imposibilita una anagnórisis de lo propio cuando la identidad se ha clausurado.

En el caso de los *Diarios* nos enfrentamos a un problema mayor, es decir, el material con el que trabaja el género autobiográfico está basado, ordinariamente, en hechos considerados reales (aun cuando se someten a la autoficción), sin embargo, su veracidad no se comprueba sino mediante el testimonio extra-literario. Respecto de Alejandra Pizarnik, sus diarios sirvieron de fundamento literario para los testimonios que propiciaron la configuración de su propia vida: entrevistas a familiares, amigos y especialistas; biografías escritas por literatos, críticos o familiares; documentales que esbozan la vida cronológica de la autora hasta su muerte. En otras palabras, la existencia de los *Diarios* produjo el establecimiento del mito autoral y, por ende, la base para construir versiones de su material biográfico. Este mismo proceso contribuyó a la fácil asociación de la obra literaria de Pizarnik con sus sucesos meramente vivenciales, para anunciar que la autora fortaleció el vínculo «vida» y «obra».

Si retomamos el esquema del proyecto vanguardista, donde el fin era desdibujar los límites entre el arte (autonomía) y lo social (soberanía)<sup>59</sup>, hallamos frente a nosotros la constante sospecha de que la obra de Pizarnik continúa las vanguardias ya que acerca (aparentemente) los sucesos de su vida con la creación artística. No obstante, el trayecto que

---

<sup>59</sup> Sobre esta dicotomía, Christoph Menke estudia la conciliación entre ambos procesos. El concepto de “autonomía”, tomado de Theodor W. Adorno y el de “soberanía” retomado de George Bataille. Los dos capítulos inaugurales del libro *Estética y negatividad* ahondan en esta polémica.

va de «vida» a «obra» no se resuelve con facilidad, en el caso que me ocupa, debido a la ausencia de una identidad. No me refiero, por supuesto, a la identidad psicológica, sino a la dificultad de moldearse un rostro, una personalidad y por ende un relato en el espacio literario.

Con base en lo anterior, esta investigación se centra en el conflicto del origen del material biográfico como certeza dentro del espacio de los *Diarios*. Es decir, ¿es la personalidad y el rostro autorial el punto de partida del despliegue escritural de un diario aparentemente íntimo? Desde el principio comprendemos un quiebre en el consenso con las escrituras del yo: no se trata únicamente de inventariar el día a día de una vida; este modo de diario parte de la certeza de que no es accesible lo propio y, por lo tanto, su *decir*. Para Miraux, el diario como género se encarga de “enlazar el hilo de la existencia” (16), no obstante, para Pizarnik la existencia misma está descolocada. No esa forma de existir que nos conduce a la afirmación de los datos rígidos: fecha y lugar de nacimiento, residencia y trayectoria, sino a la concepción de que sólo se existe *por* y *para* el lenguaje. Así, accedemos al problema inicial: el individuo no puede entrar en el lenguaje poético o literario si no es mediante la escisión y el ámbito autobiográfico no puede desarrollarse para “las escrituras del yo” (Starobinski y Lejeune) si no impera la relación de la identidad del narrador con la identidad del “héroe” de la narración (Miraux, 18).

Los *Diarios* de Pizarnik establecen un modo de identidad que no dista mucho de la metáfora dentro de su obra poética; las figuraciones son, también, formas sustantivadas que no pretenden la referencialidad real<sup>60</sup>: “Soy un signo de interrogación rodeado de ojos y de

---

<sup>60</sup> Se han seleccionado algunos de los más explícitos ejemplos a lo largo del *corpus* total con la finalidad de ampliar la interpretación.

fuego. Mi base es un cenizero [sic]. Mi cabeza es humo que asciende en ondas grisazuladas” (40), “Soy un ser triste vestido por error de euforia. Soy un ser amargado que goza ante cualquier nimiedad que haga olvidar la amargura” (79), “Soy una enorme herida. Es la soledad absoluta. No quiero preguntar por qué” (196), “Soy un vacío convulsionado por el dolor. Sufro. Sólo sé que sufro. Sólo sufro. Y nada más. Y nunca más” (200). Sin embargo, se hace explícita y recurrente la presencia del nombre propio “Alejandra” y en ese punto las interpretaciones críticas atienden a la relación directa del autor con su obra, digamos, el aspecto que marca la referencialidad del texto hacia el contexto; del personaje de la narración con su narrador “real”.

Para esta contradicción basta recordar lo que Roland Barthes explica en *S/Z* acerca del recurso estructural del nombre propio:

A veces se habla aquí de Sarrasine como si existiese, como si tuviese porvenir, un inconsciente, un alma, pero de lo que se habla es de su *figura* (red impersonal de símbolos manejada bajo el nombre propio de Sarrasine), no de su *persona* (libertad moral dotada de móviles y de un exceso de sentidos): no se prosiguen investigaciones, sino que se desarrollan connotaciones; no se busca la verdad de Sarrasine, sino la sistemática de un lugar (transitorio) del texto; se marca ese lugar (bajo el nombre de Sarrasine) para que entre en las cortadas de la operatoria narrativa, en la red indecible de los sentidos, en el plural de los códigos (78).

Si bien Barthes parte del hecho novelesco-realista y sus personajes, su propuesta teórica sirve a esta investigación en cuanto al sentido formal del nombre propio separado de las posturas morales que podría poseer una persona social. El concepto de *figura* responde a la escisión de la que ya hemos hablado, es decir, la *figura* vendría a ser el resultado del quiebre, la creación y posición del sujeto dentro del espacio escritural, el bloque independiente y auto-conservado (según Deleuze).

Bajo ese supuesto, el nombre propio “Alejandra” (aunque coincidente con la persona autoral) se presenta como un espacio simbólico desprovisto de certezas biográficas. Esto se explicita, además, en que la mayoría de sus apariciones corresponden a una tercera persona alejada (en apariencia) de la voz principal del enunciador<sup>61</sup>: “Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo” (75), “[...] Hay una sensación de aridez vergonzosa. Así va la vida, Alejandra. Tengo deseos infinitos de suicidarme. Sonrío [...]” (91), “[...] ¡Sigamos caminando, Alejandra, sigamos caminando! Caminaremos hasta la odiada y temida Muerte en la que cesará la odiada y temida Vida” (127)<sup>62</sup>, “Alejandra, preguntáronte «cómo te trata la vida». Tú dijiste: No la conozco” (191), “[...] Por eso no creo en los espejos y no conozco mi cara. Aun muerta me hundiría en la Gran Nada y no en la humilde ausencia de Alejandra, que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto” (496).

Aun en los casos donde el nombre propio se asocia directamente con el enunciador, encontramos la dislocación del sujeto: división entre quien pregunta o increpa y quien responde, es decir, el sujeto se multiplica: “Pero... ¿has de ser feliz algún día? ¿Has de sentir en tu alma el genuino reflejo de un amor pleno? ¿Ha de amarte alguien alguna vez? ¡No! ¡No! ¡Mil veces no! ¿Y tú habrás vivido, Alejandra? ¿Y tú? ¿Y tú?” (80). Este procedimiento estético también se efectúa en su poesía y es un claro acceso a la impersonalidad.

---

<sup>61</sup> La selección de los ejemplos es parcial y se realiza con la finalidad de ampliar la interpretación.

<sup>62</sup> Esta entrada del 5 de agosto de 1955 está versada sobre este modo de aparición del nombre propio en tercera persona. Incluso, hacia el final del pasaje el nombre cobra una suerte de personaje independiente del cual el enunciador desea liberarse.

En los apartados que a continuación se desarrollan, ahondaré en la dificultad de la identidad como origen del ámbito autobiográfico y estableceré la relación que este conflicto tiene con la construcción de una experiencia diferente de la histórica o contextual.

### **3.2 El tiempo y el lugar de la escritura en los *Diarios***

En *Invocación y evocación de la infancia*, Salvador Elizondo distingue dos formas de re-construir el pasado: el recuerdo de las sensaciones surgidas de una experiencia en una determinada época (evocación) y la reconstrucción o figuración de un momento a partir de la enunciación y combinatoria de ciertas palabras (invocación), es decir, se trata de dos procedimientos inversos; en el primero, se recuerda, se reconstruye y hasta entonces el establecimiento de esa memoria puede conducir a una concreción (el caso de las escrituras del yo); en el segundo, la configuración escritural de un momento lo re-crea en el instante mismo en que nace: se escribe o se pronuncia para recordar. Este breve ensayo de Elizondo nos sugiere el inicio de este segundo apartado, ya que, según lo que he explicado con anterioridad, los *Diarios* de Pizarnik suceden a la manera de la *invocación*, como se evidencia en el epígrafe.

¿A qué tiempo puede aludir la invocación?, ¿qué es aquello que se invoca a través de las palabras?, ¿es el «pasado» el tiempo que fundamenta el diario? Frente a los cuestionamientos anteriores, me dispongo a presentar una serie de hipótesis que indagan en la estructura temporal y, por lo tanto, espacial del diario a partir de algunos conceptos teóricos. El ensayo de Elizondo alumbra un aspecto que interesa a esta investigación a partir de la propuesta de los métodos para acceder a la memoria. La inversión conceptual que efectúa nos permite adentrarnos en un plano simultáneo de la escritura: el “proferimiento”

ejecutado en el presente construye, a la par, un pasado al que ya no puede accederse por medio de la evocación, es decir, permanece perdido, ya sólo puede construirse.

En la obra de Alejandra Pizarnik el conflicto del tiempo se vincula directamente con la auto-referencialidad y, por ende, con el lenguaje. El extravío de la identidad y el quiebre del individuo con la posesión de las palabras implica, principalmente, la imposibilidad de la anagnórisis y su posterior relato. “Reescribí tres páginas del diario de 1962. Dificultad con los verbos y con la estructura de la frase cuando hablo de hechos concretos. Por ejemplo: no sabía cómo decir que de niña paseaba por las calles” (*Diarios*, 689). La auto-referencialidad opera en el momento en que los significantes de las palabras carecen de significados; en otras palabras, la escritura sustituye el sitio de la cosa que se nombra (o el concepto, o la idea) y, bajo estas premisas, la escritura es el sitio de las ausencias o “las invisibilidades”, como Pizarnik misma aducía.

La presencia de las palabras escritas evidencia la ausencia de la cosa en sí: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (*Poesía*, 223). De esta manera, la referencia verdadera, en tanto corporalidad, es el lenguaje mismo<sup>63</sup>. El “yo” del poema, el nombre propio “Alejandra” como supuesto personaje protagonista de una vida singular sustituye cualquier entidad “real”: “Presencias inquietantes, / gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje/ activo que las alude, / signos que insinúan terrores insolubles” (*Poesía*, 264). Del “ser” sólo quedan «gestos de figuras», «alusiones» e

---

<sup>63</sup> Roman Jakobson llama la atención sobre esta capacidad auto-referencial cuando, en la función poética, el mensaje se orienta hacia sí mismo por medio del metalenguaje. Esta indagación puede explorarse en el texto “Lingüística y poética” dentro de sus *Ensayos de lingüística general* editados por Seix Barral.

«insinuaciones», no certezas. Así, el sitio de la referencia es el poema, el diario; el sujeto literario forma parte de esa misma espacialidad.

La reconciliación de lo impersonal-autoral y lo literario-estético es una de las resoluciones al problema del inmanentismo radical de los estructuralistas, posteriormente desmentido, y sirve a esta investigación en tanto que la escisión fundamenta las trayectorias subsecuentes del texto hacia entornos extra-literarios:

La pérdida del nombre propio es la aventura que se repite a través de todas las aventuras de Alicia [en el país de las maravillas]. Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante. Así, el yo personal tiene necesidad de Dios y el mundo en general. Pero cuando los sustantivos y adjetivos comienzan a diluirse, cuando los nombres de parada y descanso son arrastrados por los verbos de puro devenir y se deslizan en el lenguaje de los acontecimientos, se pierde toda identidad para el yo, el mundo y Dios. [...] Como si los acontecimientos gozaran de una irrealidad que se comunica al saber y a las personas, a través del lenguaje (*Lógica del sentido*, 29)

De modo que el diálogo con lo exterior no se pierde, pero se modifica el lugar de origen de esa comunicación; ahora se concibe desde dentro del campo literario hacia afuera, por ello mismo es necesaria la ruptura inicial de la identidad personal. Este método, estético en su totalidad, traduce el recorrido de la obra pizarkniana. En el caso del diario, el extravío de la identidad disloca la temporalidad; ya no es el pasado de un individuo biológico, sino la apertura al tiempo de la escritura donde se invoca un tiempo en el momento en que se construye, por lo tanto, auto-referencial, el tiempo de la escritura:

Continuaré con este diario. «Necesito tener una referencia», dice siempre Cristina. Ahora lo entiendo. «Una referencia», algo que la relacione consigo misma. Por eso lleva tantas libretas y cuadernos. Es que los días pasan por oleadas. Hoy he mirado el

calendario largamente, sin poder creer en la fecha. ¿Cómo diablos he podido llegar hasta el 29 de agosto sin percibirlo? Esto me asusta (*Diarios*, 282).

La temporalidad de los diarios está fijada, en primera instancia, por la continuidad y linealidad cronológica de los días. Por otra parte, este parteaguas determina la estructura del texto mismo y, al enfrentarse a esta obligada regla, las variaciones genéricas son limitadas. No obstante, el proceso de invocación del que hablé al inicio proporciona una distancia entre el realismo o el retrato y la construcción de una obra donde tiempo y espacio se inauguran a la par.

Cuando Deleuze alude al «acontecimiento» enmarca un modo de ser intempestivo de la literatura. En otros términos, el acontecimiento sólo es operable en el plano escritural, no en el contextual. Deleuze habla, así, de la cuarta dimensión de una proposición cuando atiende a la «expresión» como *lo dicho*, no como *lo aludido* o *lo significado*: “El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas” (*Lógica del sentido*, 50). Convenimos en que el sentido “temporal” se efectúa únicamente en la carencia de lo referido, es decir, en el silencio de las cosas como entidades de significación *per se*:

Ha sucedido algo extraño y nuevo. Fue un silencio. Luego la sensación insostenible de que guardo un desierto de cenizas. Pero apareció una luz, un relámpago, algo más profundo que mi subconsciente, algo anterior a mi vida. Y escuché una voz que dijo así: «Aquel que quiera salvar su vida la perderá, pero el que quiera darla, la volverá, en verdad, viva». Jamás he comprendido como hoy. Todo esto es de una seriedad indefinible. Es como si me hubieran surgido alas. /Cada objeto vive, ahora. Todo tiene perfume, color, presencia (*Diarios*, 234-235).

El diario explota y pone en evidencia, bajo las premisas anteriores, su propio ejercicio estético, digamos así, su metodología metalingüística. Por esta misma razón, la temporalidad

del diario es la que se *dice* (o se construye), no la que se *alude*, por más que el discurso se presente como una re-creación del pasado de un individuo en específico. En el intento por re-plantear, re-cobrar o re-vivir, el sujeto se enfrenta al requerimiento indispensable de escindirse, de “guardar silencio” como fuente de origen y “simbolizarse”, por ende, hacerse signo: puro significante.

### **3.3 Experiencia fundacional y apertura empática**

La divergencia que tuvieron las vanguardias frente a la continuación del fundamento de representación o figurativo del arte conduce, inevitablemente, al re-plantamiento de las concepciones que indagan su esencia y la necesaria renovación de los procedimientos estéticos. La post-vanguardia confronta un problema mayor, como hemos visto en el capítulo I: el arte sólo es posible en tanto la certeza de su autonomía. Esta consideración nos conduce a la dificultad del establecimiento probable del plano referencial; en inicio, el concepto de «autor» o «sujeto» (por ampliar el rango terminológico) y «obra» en sus demarcaciones fronterizas. De manera que el proyecto inicial de las vanguardias se vuelve el centro problemático de las post-vanguardias. Las investigaciones del post-estructuralismo atienden, en gran medida, a los conflictos estéticos puestos sobre la mesa por parte del periodo antes referido y, por supuesto, respecto al ámbito teórico-literario.

¿Cómo figurar la vida de un sujeto despojado de la posibilidad de expresarse? Digamos, así, que la escritura autobiográfica se convierte en un desafío artístico para la post-vanguardia ya que implica la seductora exigencia de construirse un retrato, pero el veto (sólo en el sentido autónomo del arte) de retomar los métodos estéticos del realismo como una salida fácil:

Este diario —sea cual fuere su valor estético— podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión* literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de creerme creando mientras lo escribo. Aclaremos (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso que lo que supongo. El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además, este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado (La Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella). De todos modos, nada más precario que este intento de explicarme. (*Diarios*, 429).

El método metalingüístico es, en cierta medida, la forma de explicitar la auto-referencia y no la justificación del testimonio. El procedimiento sube a la superficie del texto y se vuelve su propia materialidad: he ahí la imposibilidad primera, *decir* la ausencia del *decir*: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir *yo* es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí” (*Diarios*, 629), “Escribir un diario es disecarse como si ya se estuviese muerta. Mi búsqueda del **silencio**<sup>64</sup> lo corrobora. También —y sobre todo— mi deseo de inmovilidad, mi fervor por las posiciones físicas que evocan la de los muertos” (635).

¿De qué forma de experiencia hablamos cuando el texto parece cerrarse en sí mismo? ¿Cómo ir más allá de la inmanencia de la obra y cómo es posible, todavía, regresar a la transmisión del relato? Para los fines de esta investigación, habría que detenernos en la definición tomada en cuenta del término «experiencia». La primera asociación que suele realizarse a esta palabra es la «consecución de una enseñanza» como derivación de las distintas prácticas vitales. Posteriormente, se habla de sucesos como manifestaciones de la experiencia en general. Aquí, entendemos por «experiencia» a la formación de un cierto tipo

---

<sup>64</sup> El subrayado en negritas es mío y se destaca para aludir al motivo trabajado en el apartado anterior.

(o tipos) de conocimiento a partir del acceso posible a las diversas formas de lo vital. Cuando esa construcción del conocimiento se aprueba y se comparte, entonces se hace factible su pervivencia como parámetro moral. La experiencia perdura en tanto consenso y transmisión, aun cuando ésta parta de sucesos múltiples.

En la disquisición previa destaco una constante: la certeza de los hechos, es decir, su realización, su realidad, su validez, es la prueba misma de que existe la experiencia. Por lo tanto, sólo lo real puede ser experimentado y, por ende, conocido. No obstante, en el plano de las ideas o en el ámbito imaginario existe un tipo particular de conocimiento donde sujeto y objeto (el ser de la experiencia y la materia experimental) comulgan:

La expropiación de la experiencia arroja sin embargo una sombra sobre ésta última [la experiencia auténtica o real]. Esa sombra es el deseo, es decir, la idea de una inapropiabilidad e inagotabilidad de la experiencia. [...] Incluso el fantasma, verdadero origen del deseo [...] es también —como mediador entre el hombre y el objeto—la condición de la apropiabilidad del objeto del deseo y por lo tanto, en última instancia, de su satisfacción (Agamben, *Infancia e historia*, 27, 28).

Para G. Agamben, la escisión entre el ser de la experiencia y lo experimentado implica, en primera instancia, la validación de cierto tipo de conocimiento adquirido de los hechos concretos mediante de la racionalidad. El sujeto, al no formar parte de lo experimentado, requiere necesariamente formular un saber que refiera a lo vivido, pero no es la experiencia en sí (esto se explica en el método científico y su pretensión de objetividad). En el caso de “la fantasía”, el sujeto se vuelve objeto de sí y, en consecuencia, experiencia pura, pero no validada por lo concreto; paradójicamente “experiencia pura” en tanto imposibilidad de “experimentación auténtica”.

Ante la ausencia de un sujeto en el marco de lo literario, se reduce la oportunidad de formar un conocimiento de lo propio, no obstante, y he aquí la oposición, la exclusión del sujeto del espacio escritural materializa un modo de experiencia orgánica, es decir, la experiencia en sí o, lo que he aludido desde el título, la experiencia fundacional. Blanchot concibe, de igual manera, que la exclusión del sujeto propicia la auto-conservación del espacio literario:

Todo escritor, todo artista conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo. Ella lo mantiene apartado, se ha vuelto a cerrar el círculo en el que ya no tiene acceso a sí mismo, y en el que, sin embargo, está encerrado porque la obra inconclusa no lo abandona. No le faltan fuerzas, no es un momento de esterilidad o de fatiga, o bien, la misma fatiga es la forma de esta exclusión. Impresionante momento de prueba. Lo que el autor ve es una inmovilidad fría de la que no puede apartarse, pero cerca de la cual no puede permanecer, que es un enclave, una reserva en el interior del espacio, sin aire y sin luz, donde una parte de sí mismo y, más aún, su verdad, su verdad solitaria, se ahoga en una separación incomprensible (Blanchot, *El espacio literario*, 45).

El diario de Pizarnik, además de tematizar esta ruptura, la realiza como procedimiento estético primigenio. Incluso, a lo largo de su desarrollo observamos alusiones a diarios de otros escritores: Franz Kafka, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Charles Baudelaire, Julien Green, Du Bos y Cesare Pavese, como sugerencia de que la autora investigaba, la esencia de esos textos autobiográficos como espacio recurrente y dispuesto al análisis. De esta forma, obtenemos dos facetas de la experiencia: la fundacional (aquella que genera un conocimiento separado de lo concreto, objetivo, pero que conserva en sí el saber de lo vivido, es decir, es experiencia en tanto que inaugura el conocimiento vivencial) y la estética (aquella efectuada en el plano literario como materia de sí misma, en otras palabras, auto-referida y metalingüística).

La experiencia fundacional, de acuerdo a lo anterior, permite la existencia de entradas del diario muy cercanas, en apariencia, al relato que recrea un tiempo pasado vivido por un determinado individuo, a saber, la evocación. Sin embargo, esta guisa de la experiencia únicamente puede efectuarse ante la condición irremediable del extravío de la identidad. En efecto, las entradas del diario desplegadas en este sentido, revelan aquello oculto por el suceso real: “V. O. no aceptó publicar mi libro. Lo veo como un castigo a mi desorden. Todo va mal a causa de mi dispersión. Y también de mi ambición, que frustro con mi dispersión” (*Diarios*, 689). El comentario o el paréntesis posterior a la enunciación del hecho (“no aceptó publicar mi libro”) desplaza el sitio de relevancia de aquello vivido. En las entradas de este tipo no existe un intento por re-crear lo pasado, sino la configuración de lo oculto tras el hecho (“Lo veo como un castigo a mi desorden [...]”).

Para Czarina Lagarda López y Rosa María Burrola Encinas, este tipo de pasajes del diario aparecen en menor medida debido a que se privilegia la conciencia del lenguaje sobre la representación de una vida:

El predominio de asuntos que competen más a la vida interior que a asuntos cotidianos o colectivos es por lo que el diario de esta escritora se ofrece como un caso poco frecuente en las letras argentinas, ya que en el panorama de la escritura autobiográfica nacional, el relato nace fuertemente marcado por acontecimientos políticos, por lo que la conjunción escritor-nación marcará el recorrido del yo por los espacios públicos y privados (“Estrategias de autorrepresentación...”, 166, 167).

Efectivamente, este señalamiento, si bien engloba aspectos directamente contextuales, enmarca una situación donde impera la opción del realismo y la representación de lo político-social. Pizarnik, ante este panorama, elige trabajar en el plano donde el tema principal es el lenguaje, porque en él reside el mayor conflicto, incluso en la comunicación con lo exterior. Aquí también reside su distancia con las vanguardias. Sin embargo, no hay

que omitir el lugar que ocupan las entradas con temáticas de lo cotidiano, pues en ellas se revela la renovación de la escritura autobiográfica:

El perrito de A.: Príncipe Tutú del Monte. ¿Qué tiene que no dejo de pensar en él? ¿Por qué todos le sonreían y lo tocaban? ¿Qué hay en los perros que no hay en la gente? Nunca conocí a nadie que me suscitara deseos irrefrenables de sonreírle y acariciarle. Éste es el misterio de Tutú del Monte (*Diarios*, 717, 718).

En el espacio diarístico, todo hecho se inaugura en el momento en que se construye, pero no es el significado de lo vivido o la ficcionalización de un suceso personal, sino la simultaneidad del tiempo y el espacio a través de la omisión de lo figurativo. Los diarios de Franz Kafka se desarrollan bajo la misma consigna, no son gratuitas las constantes lecturas que realizó Pizarnik con admiración y con el reconocimiento de la semejanza entre sus formas escriturales. M. Blanchot anota lo siguiente sobre los diarios de Kafka:

[Kafka] escribió todo lo que le importaba, acontecimientos, descripción de personas y de lugares, descripción de sueños, relatos comenzados, interrumpidos, recomenzados. Por lo tanto, no es sólo un “Diario” como hoy se le entiende, sino el movimiento mismo de la experiencia de escribir, lo más cercano a su comienzo y en el sentido esencial que Kafka le otorgó a esa palabra. En esta perspectiva debe leerse e interrogarse el *Diario* (*El espacio literario*, 51).

A partir de la correspondencia anterior, podemos trasladarnos a la segunda operación de la experiencia, es decir, la estética. En cierta medida, las últimas líneas de la cita sobre Kafka esclarecen la base de este tipo de muestra de la experiencia. Cuando en las entradas del diario se privilegia la atención sobre el modo preciso de consumir un cierto tipo de estructura literaria o, la persistencia en las preguntas e indagaciones en torno al diario como espacio literario, leemos el procedimiento estético por antonomasia. Dicho en otras palabras, el artificio sale a la luz y se vuelve el centro temático de la escritura.

Bajo esta precisión, los pasajes que se acercan al proceder poético también forman parte de la experiencia estética puesto que concuerdan en el énfasis de la materialidad del lenguaje: los signos, el significante y el desplazamiento de lo anecdótico por la esencia oculta de las eventualidades, es decir, el acontecimiento en su máxima prueba. A esta capacidad de la escritura, Barthes la llamó segundo grado: “Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego, escribo que escribo: es el segundo grado. Ya Pascal: "Pensamiento que se me escapa, yo lo quería escribir; 'escribo, en cambio, que se me escapó'" (Roland Barthes por Roland Barthes, 26).

Los siguientes pasajes del diario de Pizarnik ejemplifican esta potencia: “Sin saber cómo ni cuándo, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con palabras. ¿Es esto imposible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir” (*Diarios*, 720), “Me horroriza mi lenguaje. Miento todo el tiempo. Si hablo miento. Hay que averiguar por qué. Hay que demorarse. Me gustaría escribir en forma muy simple y clara. Basta de retórica” (*Diarios*, 723). La facultad de autocrítica también surge en este campo: “Leí mi libro. /La muerte es allí demasiado real, si así puedo decir; no el problema de la muerte sino la muerte como presencia, como luz malsana” (728), “Nada de fervor por el poema. No me parece bueno. Por otra parte, fue escrito con una ira que ya no siento. / El problema es el de siempre. No tengo textos *finalizados*” (736).

Por su parte, Czarina y Burrola afirman lo siguiente respecto de esta vertiente de la experiencia:

[...] además de un relato de vida, los diarios se constituyen como cuadernos de aprendizaje y de ensayo. En ellos, y a través de ellos, la poeta argentina figura,

modela y afina la imagen que quiere proyectar de sí misma. Se puede observar la dolorosa lucha interna por trascender sus dudas e inseguridades hasta llegar, por momentos, a asumirse con plenitud como escritora. La lectura de sus diarios revela, de igual forma, sus preocupaciones por no ser aquello que otros esperan de ella, como ser humano y principalmente como escritora (168).

Cabe destacar la idea del “aprendizaje y el ensayo” pues la “imagen o figura” fungen como proyección del yo. No obstante, para ambas críticas de la obra pizarkniana, estos recursos se despliegan mediante el procedimiento figurativo, es decir, la constitución de un personaje en los diarios se efectúa ante la exigencia todavía de lo externo. En otras palabras, la experiencia va del origen natural al espacio escritural y la conformación de un yo “otro” aparece como una fácil resolución de la identidad.

He expuesto, al inicio de este último inciso, la definición que ronda en torno a la palabra «experiencia» y he destacado su principio de concepción epistemológica. Si bien, la enseñanza (resultado de la vivencia) es parte del conocimiento adquirido, no puede consumarse más que en aras de lo objetivo o concreto. La experiencia perdida a la que me he referido como premisa básica de esta investigación supone el impedimento del conocimiento como consecución de lo vital, no obstante, lo que interesa señalar es el conflicto derivado de la supresión de la identidad como instancia de saber. En el momento en que el sujeto se desplaza del centro del texto y el lenguaje ejerce dinamismo *per se*, el acercamiento a lo propio parece dificultarse y, en efecto, la constitución de la enseñanza y su transmisión. En esto he omitido una evidencia: la autobiografía (el diario, en el caso que nos ocupa) es el procedimiento mediante el cual se accede al conocimiento de lo viviente, pero sólo en una segunda potencia. A continuación, me detengo en ello.

La experiencia “auténtica”, señalada por Agamben y retomada conceptualmente en este estudio, se valida en tanto la conservación de la correspondencia con lo real o concreto. Esta primera instancia de la experiencia es la que se “sacrifica” o se obliga a la desaparición para el logro del conocimiento puro: experiencia en segunda potencia. La experiencia fundacional, como he nombrado a la realización de la ausencia/presencia de lo vital, concibe un modo de conocimiento que, más allá de la afirmación de un sistema autónomo y cerrado, abre sus relaciones con lo exterior y admite la participación de un lector o receptor de lo denominado experiencia “estética”. El texto, en tanto conocimiento en sí mismo, expresa sus posibilidades y, en este sentido, el diario instaura una vía para replantear los procedimientos terminantes de la vanguardia.

¿Qué papel juega el lector en este *conocimiento de sí* que parece volvernos al solipsismo? Para Pizarnik, la relación que se establece entre obra y lector debe diferir en tanto que no se comparten ideas: “Nunca he buscado al lector, ni antes, ni durante, ni después del poema. Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría, la emoción, de saberme comprendida” (“Prólogos”, 300-301). Si el pacto entre autor y personaje se genera a partir de la escisión original y la posterior aproximación entre ambos para mirarse por primera vez, la relación entre obra (o “héroe”, llegado el caso) y lector posee la misma lógica: a través del distanciamiento y la diferencia, puede fundarse una lectura que suscribe la comprensión, también de ese otro (el personaje de los *Diarios*). En esa lectura, el poema, la obra, se *termina*, pues el lector re-crea.

La metáfora del manuscrito hallado en una botella resulta análoga al caso que estudiamos. El autor desconoce el destinatario de su enunciado, no lo contempla al momento de la enunciación (considerando que el lector es testigo, y no personaje, por tanto no es, en

principio el oyente), no puede sino saber que está del otro lado de la isla, del otro lado del río, y que será él quien halle la botella. En realidad, la escritura ya realizada, finalizada (aunque en el caso de los *Diarios* la obra no se cierra como tal, únicamente ante la extinción de los días del autor) es un hecho secundario, es decir, el diario no prevé su final a excepción de que termine el autor de escribir (los motivos pueden ser diversos: del detenimiento de la pluma a la muerte, aspecto que señala Miraux). Sobre todo, en el diario, el lector se comunica con el personaje en una segunda potencia, ya que el diálogo primordial está entre el autor y *sí mismo*, a la par que el personaje se va configurando. Nos parece poco válido aceptar, entonces, que el motivo de los *Diarios* en Alejandra Pizarnik sea atestiguar una época, ya que, antes de intentar ilustrar al lector respecto a una visión epocal, un contexto social-histórico, yace un afán por modificar las acepciones de la experiencia: “Exasperación espacial. Ignoro en dónde están mis escritos. Son demasiados y son demasiado. Imposible saber dónde estoy si antes no los ordeno” (Pizarnik, 784).

El diario es el confesonario, el habitáculo donde el yo habla ante un desconocido, sin embargo, como si se hablase a sí mismo. El otro sólo escucha, no juzga. Mantiene el carácter de haberse dicho como un secreto y se preserva su enigma a los demás —sólo en principio. Por ello, lo dicho siempre es una revelación, conserva el tono de intimidad, aunque la obra se abra, posteriormente, a los lectores. Es en este sentido que hablo de apertura empática.

### **3.4 La presencia de la ausencia: relatar el silencio**

A lo largo de las disquisiciones anteriores he sugerido la hipótesis que engloba las consecuencias de la re-significación de la experiencia. En principio, y de acuerdo con la teoría de Agamben, esta transformación del conocimiento de la praxis vital modifica las

formas de relatar y transmitir. Walter Benjamin enmarca esto como un fenómeno enteramente moderno:

Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren liberarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, «el ser humano», y están ahítos y cansados (Benjamin, “Experiencia y pobreza”, 221).

Esta lectura de la modernidad sirve a nuestros fines ya que, aunque al inicio de “Experiencia y pobreza” Benjamin alude específicamente al efecto que tuvo la Gran Guerra en los combatientes, precisa una de las condiciones por las cuales la experiencia sufre modificaciones en su sentido histórico y humano. El anhelo del ser de sustraerse de cualquier responsabilidad de recordar, re-configurar, aprender y transmitir se coloca en el punto opaco de los cuestionamientos. ¿Por qué el hombre ha querido desvincularse del relato de sus vivencias y de cualquier empatía con la enseñanza ajena?

Primero, tras la revisión de los subcapítulos anteriores, se puede concebir una respuesta: debido a que no hay un modo lingüístico posible de vincularse ya con las cosas. La apabullante impronta del capitalismo y la fácil aceptación de los discursos mercantiles de parte del arte —procesos asociados con el *kitsch*— hacen de las capacidades creativas del individuo un concepto enteramente redituable en términos comerciales. Por otro lado, la razón como un instrumento de dominación hace de los discursos lingüísticos una herramienta de ruptura violenta con las cosas del mundo.

Es aquí donde aparece la indagación sobre el núcleo de la transición entre vanguardia y post-vanguardia. No podía llevarse este problema al terreno poético, únicamente; la

experiencia como fundamento en la poesía no es tan radical como la puesta en jaque del género literario que aparentaba dominar las certezas que los autores de la línea autobiográfica tenían sobre sus propias vidas. Había que atentar la simulada comodidad de hablar sobre sí mismo como algo de máximo saber y de absoluta verdad. Por esta razón, Pizarnik se adentra en las zonas crípticas de la representación, la referencialidad y la experiencia.

Los poemarios de Pizarnik manifiestan con frecuencia la ruptura entre el origen y lo nombrado, incluso en el límite entre lo dicho y su referencialidad, su incidencia real-actual: “no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (*Poesía*, 398-399). Si bien este quiebre entre la escritura y su efectividad sin referente presencial (el “hecho atómico”, según Wittgenstein) aparenta una obviedad, en la obra de Pizarnik se vuelve el principio temático y estético, es decir, se privilegia la reconsideración del sujeto erradicado como causa primera del “silencio” o “la ausencia de las cosas”.

Los procedimientos estéticos de los que Pizarnik se vale se desenvuelven de un modo dicotómico, de forma que existe un asidero lógico completamente afirmativo. Por esta razón, sus corolarios despliegan dialécticas antitéticas que finalmente se comprenden como paradojas: el lado circular de la reflexión. De esta manera, uno de los binomios centrales en su obra, me atrevo a decir que el más importante, se formula como: la presencia de la ausencia o, dicho de otro modo, la escritura del silencio.

¿Qué queda entonces por experimentar si la multiplicación de las significaciones del lenguaje provoca, a la vez, la ausencia de una verdad primitiva? Aun si los vocablos conforman un nombre propio (distinción personal) no revelan nada del rostro, ni de su identidad: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra” (*Poesía*, 65). Este matiz del

desconocimiento del nombre como propiedad se despliega y amplifica en *Textos de sombra* que, si bien es una recopilación póstuma, se anunciaba en sus archivos como la preparación de un libro íntegro. Lo trascendente de estos poemas no es, ciertamente, si fueron o no reunidos y editados por la autora, sino el examen de la cuestión en el que la personalidad no está supeditada a una etiqueta, empero sí a la ausencia, al contenido vacío de las palabras:

Esta potencia reveladora del verdadero lenguaje literario como poesía es, sin duda, el acceso a la palabra libre, aquella que la palabra «ser» (y quizá lo que designamos bajo la noción de «palabra primitiva» o de «palabra-principio» [Buber]) libera de sus *funciones* señaladoras. Cuando el escrito está *difunto* como signo-señal es cuando nace como lenguaje; dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí, signo sin significación, juego o puro funcionamiento, pues deja de ser utilizado como información natural, biológica o técnica, como paso de un ente a otro o de un significante a un significado (Derrida, “Fuerza y significación”, 22, 23).

La obra poética de Pizarnik exhibe la lucha por la reapropiación del sentido a través de las palabras, por ello mismo «el silencio» comporta otro de los motivos centrales de su poética; no obstante, no podrá comprenderse su connotación sin el vínculo con lo escindido. De modo que no hablo del «silencio» sólo como tema, sino como procedimiento. Es decir, el enmudecimiento sucede a nivel de la ejecución, no únicamente como despliegue semántico. Entre más proliferan las significaciones, mayor es la densidad de lo callado y de lo vivido como experiencia motivada del acto de escritura.

El sentido paradójico de los procedimientos con los que Pizarnik resuelve la ausencia de la personalización también se realiza positivamente, aunque la crítica se centre en destacar la inflexión desgarradora con la que “relata” temas como la locura y la muerte. Evidentemente, existe un tono nostálgico que surge de cómo el yo permanece expulsado del lenguaje, pero en la superficie literaria (en la estructura) se desenvuelven probabilidades.

El interés del diario reside en su insignificancia. Ésa es su inclinación, su ley. Escribir cada día, con la garantía de ese día y para recordarlo, es una manera cómoda de escapar tanto al silencio como lo que hay de extremo en la palabra. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. Así nos protegemos del olvido y de la desesperación de no tener nada que decir (Blanchot, *El libro por venir*, 221).

Esta posibilidad «cronotópica» implica también la paradójica instancia donde la anulación personal conduce a la apertura de la expresión: aquello que se ha olvidado, lo extraviado en el tiempo, la pérdida del lugar de origen y el reconocimiento de sí. El diario soluciona la dicotomía ausencia/presencia del significado en la escritura, es decir, trabaja con la materialidad del “silencio”. Empero, ¿cómo puede el “silencio” volverse sustancia cuando alude, por sí mismo, a la antítesis de cualquier formulación del *decir*?

En la obra de Pizarnik, el “silencio” es un motivo central y guarda un vínculo íntimo con el conflicto de la posesión del lenguaje. El poema 18 del poemario *Árbol de Diana* (1962) reduce en tres versos el carácter de ese motivo: “como un poema enterado/ del silencio de las cosas/ hablas para no verme” (120). Cabe señalar un aspecto de la enunciación: la impersonalización del texto nos sugiere la presencia de un “tú”-destinatario que se compara con la entidad de un poema. No obstante, su caracterización refiere a la limitación de las cosas en tanto que fundamentos de significaciones, la aparente contradicción del verso final incluye al sujeto lírico (impersonal) como receptor pasivo de una acción igualmente connotada en el *decir*: “hablas”. Dicho de otro modo, el poema sólo puede *ser* cuando, en su manifestación, oculta a la cosa misma: el sujeto lírico está “escondido” como condición primordial para la presencia del poema: “No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este —digamos— «diario»?” (*Diarios*, 678).

El estado en el que permanece el diario resume esta dialéctica entre la presencia y la ausencia o entre la escritura y el silencio. La inclusión de los comentarios sobre el proceder poético ayuda a redondear la especificidad de la concepción del lenguaje que Pizarnik toma como primordial en todos los casos. Digamos así, que en la escritura se debe sacrificar la presencia de lo dicho, pero a la vez, lo escrito se coloca como única presencia:

La noche insiste en ser un silencio. Yo golpeo a las puertas de la noche.

Nada de autocompasión. Es menester volver al silencio, no al silencio redondo, compacto, sino al silencio relativo (Diarios, 211).

Lo que subyace en la escritura es un carácter del silencio, una forma de presentarse ante el espacio literario. Además, en segunda naturaleza, el diario coloca en su contenido el relato de todo lo que estuvo ausente en la praxis vital. En este sentido hablamos, también, de una experiencia fundacional. Lo que se dispone a relatar Pizarnik en el diario, “el tiempo perdido”, es el logro escritural de aquello ausente, imprevisible, escondido en la presencia de las cosas. Así, retomo el concepto que Agamben instala en la transformación de la experiencia post-moderna. Todo relato nuevo dispone, naturalmente, la noción de que algo se ha extraviado en el camino hacia el conocimiento de sí:

Pertenece a la naturaleza misma de la novela ser, al mismo tiempo, pérdida y conmemoración del misterio, extravío y evocación de la fórmula y el lugar. Si la novela, como parece hoy ocurrir cada vez más, deja caer la memoria de su ambigua relación con el misterio, si, cancelando toda huella de la precaria, incierta salvación eleusina, pretende no tener necesidad de la fórmula o, peor aún, dilapida el misterio en un cúmulo de hechos privados, entonces la forma misma de la novela se pierde junto con el recuerdo del fuego (13).

Esta interpretación sobre la novela vale, como Agamben menciona en cierta ocasión, para toda la literatura. El diario que desarrolla Pizarnik sucede en esta línea donde se

privilegia la permanencia del vestigio de lo extraviado, en este caso, la experiencia, el vínculo del lenguaje y las cosas, el rostro, la unidad, la razón en pos de la virtud, el pasado, etc.:

Este yacer anegada en mí misma, este no perderme jamás de vista —aun en la enajenación—, ¿a qué obedece? A que no encuentro nada que sea más interesante que yo. Sólo me entero de las cosas cuando me golpean. Así, gracias al silencio de Orestes, he pensado por vez primera en él. Cosa que jamás hice cuando deliraba de amor por mí. Esta manera de ser me hace perder y ganar. Perder en cuanto a que me encadena, me impide enfrentar el mundo, y más aún, me deja a merced del mundo. **Pero, por otra parte, en el reverso del mundo, donde yo estoy, se ven muchas cosas vedadas para los otros.** A propósito de mi incomunicación estuve pensando en la posibilidad de enloquecer, posibilidad que me aterroriza. Pero estoy demasiado cansada como para inquietarme «activamente». Pensándolo bien, ¿no será demasiado tarde para reconstruirme? ¿No habré perdido definitivamente? (*Diarios*, 219, 220).

En cierta medida, aquí reside la única “esperanza” de salvar el arte y de salvar la praxis vital. Por esta razón el proyecto de Pizarnik instaura una posibilidad de construir aún en la época del vértigo mercantil. Es decir, donde la desproporción de los individuos pareciera no tener retroceso y donde el arte se juega su autonomía frente a la amplitud de los discursos conceptuales y la clausura de lo empático. Como alude Agamben, el traslado del misterio al acopio de “los hechos privados”.

## CONCLUSIONES

### Desde el tercer lugar vacío

Lo que acabas de leer, lector, antes de ser una declaración de resultados, es una congregación de preguntas que me hice cuando terminé de revisar la segunda edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Notarás que el hilo conductor de cada capítulo y cada apartado traía a la superficie un listado de cuestiones donde figuraba un interés personal que posteriormente se convirtió en una formal investigación literaria. Esto no es, de ninguna manera, una clase de excusa o justificación *a posteriori*. Más bien, pretendo hacer notar un hecho: la lectura de la obra pizarnikiana deja a su paso premisas que pueden concebirse como ciertas pero que a la par se vuelven preguntas otras. Aquello que aparecía ante mis ojos como una resolución me respondía con la incógnita de lo incierto.

Claramente, la sensación de “incerteza” configura un punto de despliegue creativo para Pizarnik. Si algo comparto con los autores que la han leído, aunque desde otros focos, es el encuentro con lo invisible, lo indecible, lo ausente y lo no dicho de la misma vida y el lenguaje en la obra de la autora argentina. Me sumergí en la indagación de sus causas y lo que obtuve fue una propuesta de lectura, más que una imposición crítica. Así, cada capítulo de este estudio representa una óptica distinta del problema general: ¿Cuál es el proyecto estético que Pizarnik presenta a partir de su diario y sus distintos esquemas “por fuera”?

Entonces, el capítulo primero es la mirada más separada del problema, aunque entre más distancia se tomó, el panorama se amplió para manifestar sus aristas: la post-vanguardia exige de las obras de arte nacientes la maestría del asombro, pero, sobre todo, la expectativa de generar una obra sin la presencia del individuo como origen, imagen y explicación. Esta

vista del problema hace surgir los asuntos más evidentes y, por lo tanto, aquellos que la mirada omite cuando permanece demasiado cerca. Aquí, además, se inscribe la relevancia total del diario de Pizarnik en el momento en que se escribió y se publicó aisladamente (en vida de la autora). Es decir, las consideraciones que rodean la obra develan el porqué de su aparición y el porqué de su relevancia.

El segundo capítulo —la menor distancia que tomamos ante la obra— aventura una interpretación y un estudio analítico, como quien intenta descubrir lo que hay detrás de las formas. Por ello, este enfoque privilegia el sitio de la enunciación y su disposición creativa, los deícticos, los tiempos verbales y los modos en los que se incrustan pasajes autorreferenciales y metalingüísticos. El asunto de la re-escritura, por cierto, comunica la visión panorámica y la última perspectiva. Este capítulo intermedio indaga en el tipo de montaje que Pizarnik despliega mediante la subjetividad, la representación, el tiempo y el oficio de escritor. Lo cual brinda la posibilidad de notar las potencias de la creación y lo vital, al unísono.

El capítulo último —la decisión de volverse a separar de la obra de arte para establecer una conexión completa y una reflexión final— me condujo al corolario donde una resignificación de la experiencia y la transmisión del relato asoma, formando así la apertura empática; indisociable del diario. Precisamente, aquí se reúnen el análisis de la estructura y la interpretación de la obra como una propuesta de lectura. Por tales razones, algunos motivos reaparecen: la pérdida de la identidad, la imposibilidad del relato, la experiencia estética frente a la experiencia fundacional y, finalmente, la pertinencia de un relato del silencio.

¿Qué puede extraerse como colofón del trayecto entre la lectura y la exploración? Pues bien, el *Diario* de Pizarnik presenta dos fases de la creación: aquella que se configura

por detrás del texto visible pero que no deja de influir en la esencia del texto original; la re-escritura permite la autocrítica, la invención y la reunión de los fragmentos de sí. Y, por otro lado, aquella auténtica, primordialmente por ser la que atraviesa el principio de escisión para escribir sobre sí mismo; la que funda la experiencia y sirve de pauta para otro tipo de experimentaciones posteriores, para finalidades diversas. La revelación de la segunda potencia discursiva: la re-escritural, no fue causa, en principio, de la autora sino de la editora. No obstante, deja ver la complejidad de un ejercicio calculado que excede las explicaciones testimoniales.

El análisis de los apéndices incorporados en la segunda edición abre la ocasión para disponer del material inédito en aras de una observación que enriquezca las investigaciones futuras sobre el diario. Pues, como también he intentado manifestar, este diario se distingue por varias razones: su valor estético; su impronta en la era de la fragmentación; la re-significación del conocimiento propio y la experiencia; la concepción de la escritura derivada de él y; por si fuera poco, la ejecución de *la palabra* de todo aquello que no podría ser expresado, experimentado, visto, dicho en la naturalidad de las vivencias. Por eso, este diario se inscribe como una oposición a las formas de la memoria, el recuerdo, el pasado y a la presentación o exposición concreta de lo vivenciado. Me detendré un poco en esto.

La disidencia entre las concepciones que fundamentan los *Diarios* y otros escritos autobiográficos convencionales yace en el desplazamiento del origen, pero sin la necesidad de asesinar al autor, sino sirviéndose de él para construir el vacío. Es decir, esta obra incompleta, conformada por fragmentos de una mujer que vive desde la escritura aquello que no podría ser en la realidad. Experimenta, además, la conformación de un diario (desde las re-escrituras primeras) convencional en el que impera una supuesta lógica narrativa y

referencial, pero que no es sino la escenificación del conocimiento propio, la puesta en escena de una realidad in-experimentable e inexistente auténticamente o primigeniamente. Y, al final, busca satisfacer propósitos literarios desde los fragmentos que han quedado.

¿De qué hablan, entonces, los *Diarios* y cuál sería su fundamento, su naturaleza? Paradójicamente, los *Diarios* parten de una indagación crítica sobre el lenguaje y el sujeto que lo intenta poseer. En ese sentido, todas las apoyaturas surgen del brete inicial. De modo que el proceder metalingüístico funciona como procedimiento, pero ciertamente es una finalidad. El diario habla sobre lo impronunciable, lo que subyace a la realidad y en este sentido *dice* el silencio, pero no semánticamente, sino como la ostentación misma de su esencia. El lado opuesto del binomio palabra/silencio.

Pizarnik contribuye, en esta medida, a las discusiones posteriores que se hicieron en la línea de la deconstrucción, cuyos objetivos estribaban en la comprensión de ambos polos de la lengua: lo representable por vía léxica y lo omitido en presencia del lenguaje. Considero que Pizarnik ya estaba en esa ruta de las previsiones sobre lo indecible que, más tarde, trabajarán ávidamente Jacques Derrida, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze y Giorgio Agamben.

Todos estos teóricos colocan sobre la mesa la pertinencia de aquello de lo que nadie ha hablado, debido a la imposibilidad de hacerlo. Pues, efectivamente, al momento de presentar lo ausente, vuelve a aniquilarse la viabilidad de lo inefable. Por ello, para Agamben, por ejemplo, esa eternidad de lo indecible es todavía, en nuestros días, lo que hace posible la literatura y su inmortalidad. Aún en la muerte, la escritura es algo que no puede darle fin a esa experiencia.

En los proyectos de Roland Barthes<sup>65</sup>, por otra parte, se presenta la figuración de una novela tercera que declare y exteriorice las potencias de la vida, aún en su condición fragmentaria y sin asideros en la experiencia. Ahí comienza a ser factible retomar el género autobiográfico para atender su centro de legitimidad referencial. Justamente, el desuso de los retratos que buscan ser fieles a la realidad y la exposición (o esconder vanidosamente) de la vida como un espejo, mediante el cual se reconoce y reconstruye el pasado, reside en la coyuntura de los fragmentos: ideológicos, sociales, políticos y estéticos. Hablar de sí en ese contexto demuestra más un aspecto cínico o narcisista de difícil aceptación, pero también de difícil disenso.

¿En qué orden puede concebirse un diario sin la pretensión jactanciosa de un retrato testimonial y cómo puede todavía sustentarse el diario bajo la desfiguración del sujeto? Consecuente a la elucubración elemental del lenguaje y la escritura, Pizarnik descubre un modo de reunión que se contrapone a las visiones apocalípticas de las post-vanguardias. Las dinámicas que establece a partir de sus re-escrituras delatan un asunto más allá del sencillo carácter literario que puede otorgársele. Ese proyecto opera como las distintas formas en que puede reunirse el individuo y cómo esa articulación puede observarse como una “vida nueva”. Por eso mismo, el origen se desplaza y se instaura un punto de partida sin antecedentes experimentados o evocados.

Los *Diarios*, así, reconstruyen y re-significan atributos que van de lo contextual a lo puramente artístico. Por último, reúnen un sentido erótico y tanático que, más que oponer sus fuerzas, presentan la duplicidad de aquello que no deja de ser la vitalidad misma. El proyecto

---

<sup>65</sup> Pueden nombrarse algunas obras como *Fragmentos de un discurso amoroso*, *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Diario de duelo* y *Diario de mi viaje a china*.

estético de Pizarnik discrepa con su tiempo y la ideología imperante. Puede afirmarse, inclusive, que esta nueva corporalidad simboliza la única alternativa de la desposesión y el extravío: “La ausencia, el sin amor, la certeza —su descubrimiento— de que sin amor me ahogo y siempre me ahogué. Pero la ausencia viva, el cuerpo de la ausencia, tocarla ahora, respirarla. Esfuerzo inédito esta espera sostenida por mí, hecha a mano, a alma” (“AIV”, 1074).

Entonces, uno como espectador, como lector, como visitante, va induciendo el final de una mirada sobre la obra para poder dar paso a una nueva visión. Como si aún no fuese suficiente haber reunido ciertas proposiciones que, además, soportan una deriva argumentativa. Pues, como ya he dicho anteriormente, la presencia del silencio y la ausencia deja lugar nuevamente a algo siempre imprevisto. ¿Cómo puede comprenderse, puramente, la ausencia si, en el momento de su relevación, ya está abandonada su naturaleza incierta e inexperimentable? Esto da lugar a preguntas nacientes que, sin duda, responden a lo inagotable de ciertas obras que no cesan de abrirse.

## ANEXO<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> La recopilación presente busca ilustrar y guiar la lectura de la investigación y los pasajes que sirven de ejemplo a ciertos argumentos. El orden de presentación es cronológico (de acuerdo a las fechas de las entradas originales), sin embargo se notará un patrón de exposición: Original/ Re-escritura 1 y Re-escritura 2. Como se ha dicho en algunos apartados de la tesis, la selección se realizó tomando como privilegio el diario del año 1962. Para nuestros fines, el Apéndice II sirvió de pauta para mostrar las relaciones que de ahí se desprenden hacia otros apéndices (especialmente el V y el VI). De modo que, sin excepción, todas las Re-escrituras 1 (R1) aquí presentadas se extrajeron del Apéndice II. Sobre las Re-escrituras 2, mayoritariamente se rescatan del Apéndice VI, en caso de excepciones, se añade un indicador que distingue su origen. Finalmente, reproduzco únicamente las entradas que poseen tres versiones (la original, R1 y R2), ya que esto facilita la comprobación de lo analizado en el Capítulo II. El diario de 1964 no tiene terceras versiones en el Apéndice II, por lo tanto se excluye. Las demás entradas referidas dentro del estudio, y que no corresponden con la lógica aquí mostrada, pueden consultarse directamente en la edición.

## 1962

**Original:** (22 de junio) He soñado que lloraba.

Debo hablar con X. de lo difícil que es ser yo. De mi dificultad de vivir conmigo. A veces, yo me conmuevo ante mí, me siento tan frágil, tan genial, que temo herirme, anonadarme, como si yo fuera algo demasiado precioso.

Pregunto si los demás piensan tanto en ellos mismos como yo en mí. Debo preguntar muchas cosas, aprender muchas cosas, dada «su inexperiencia innata, querido príncipe Mishkin».

La llamada. El mar. El beso al leproso. El ser sombrío. Sombra asesina. Mía. Un eco del espejo. Una semejanza dotada de frases racionales. Frase del espejo. Música rota. Me habían prometido huir. Ver en mí algo más que una memoria detenida. Me habían prometido el exacto significado de las decisiones, el veneno que hace sonreír por última vez. O la locura tal vez —que llega una sola vez—, sola, feliz, rodando en bicicleta por un jardín de amapolas. Una sola vez. Una sola vez gemir en el lugar del olvido. Memoria detenida. Me lo habían prometido. Y también la caza de las frases espectrales en el silencio insomne. Me lo habían prometido. Y el temor y temblor y terror de que me hayan olvidado. Quién es yo —dijo—. Pequeña desnuda bajo un gran paraguas. Me habían prometido una serenidad idiota, un olvido parcial de toda sed y de todo hambre. Un sueño sin imágenes. Un abrazo sin movimiento.

Un verbo ilícito, una punición de ruina, un morir de pie como un axolote en su jaula de vidrio, bebiendo tiempo y excretando horas sin importancia. Historia de un mito subterráneo, historia de un elemento cóncavo, ubicado entre los omóplatos, una caja de música en los pulmones, un ángel comiendo bananas en el sexo.

Y aun las voces nerviosas arden en cada miembro. Una voz grave para mi brazo, una aguda para mis dedos. Un sumirse insoportablemente en la luz con agujas del amanecer nocturno y expirar, apenas humedecida, apenas vuelta de una humilde posición de enamorada de la nada, entonces las situaciones imposibles, el beso feroz en cada miembro, viento, tiempo, Prometeo enharinado sacudiéndose sus ratas. Miedo, agua gritada, miedo, hendida de miedo, entendida. *Pas compris, pas compris un seul mot de ce que tous parlent. J'ai rien vue, rien compris. Pas entendue un seul cris, un seul mot. Pas de peur. Peur de pas.*

**Re-escritura 1:** (22 de junio) Preguntar muchas cosas, estudiar, aprender, dada «su inexperiencia innata, querido príncipe Mishkin».

Me había prometido el exacto significado de las decisiones. Y también no perseguir frases espectrales en el silencio insomne. Me lo había prometido.

Morir de pie como un axolotl bebiendo tiempo en su jaula de vidrio. Las voces arden en cada miembro. Un sumirse en la luz agujereada del amanecer lluvioso. Situaciones imposibles. Viento, tiempo. *Pas compris. J'ai rien compris. Pas compris un seul mot.*

**Re-escritura 2:** (22 de junio)<sup>67</sup> Preguntar muchísimo, estudiar, aprender, dada «su inexperiencia innata, querido príncipe Mishkin».

Me había prometido el exacto significado de mis decisiones. Me había prometido no perseguir frases espectrales en el silencio insomne.

Las voces arden en cada hueso. Un sumirse en la luz harapienta del amanecer lluvioso. *Pas compris. Pas compris un seul mot.*

**Original:** (19 de julio) No se puede soñar impunemente.

Ni como luz ni como sombra. Una inocencia total.

A veces, problematizar un hecho real es más ingenuo que torturarse por un sueño. Y ello porque en el sueño no hay tiempo, o, hay tiempo detenido.

**Re-escritura 1:** (19 de julio) Ni luz ni sombra. Una inocencia total.

En este caso, problematizar lo real (P.) es más ingenuo que torturarse por un sueño (B.).

**Re-escritura 2:** (19 de julio)<sup>68</sup> Ni luz ni sombra. Una inocencia total.

**Original:** (22 de julio) Desde hace dos días lucho con mis ganas de dormir a toda hora. Jamás bebí tanto café, tanto té. Son estos mis pequeños suicidios silenciosos, sin escándalo, sin decir a nadie que no quiero vivir. Curioso este fracaso total a pesar de que se tomaron tantas precauciones. Se ha caminado toda la noche a tientas, en la oscuridad absoluta; no se lloró, no se quejó, no se musitó: ni siquiera se respiró. Pero te descubrieron igual. Te agarraron y te la dieron como si nada. Sí. Como si nada.

Me he olvidado de P. o, tal vez, P. es la Gran Causa de mi somnolencia crónica de estos últimos días. A veces es una suerte que todo pase para hacerse pasado. La venida de P. abrió una vieja herida. Sufrí.

---

<sup>67</sup> Esta segunda re-escritura aparece en el Apéndice VI.

<sup>68</sup> Esta versión aparece, también, en el Apéndice VI.

Ya no lo recuerdo. Pero me pregunto si la finalidad que busco es el cese del sufrimiento. No engañarse: no hay finalidad y el sufrimiento no cesa nunca.

Me niego a la continuidad y al historicismo. Toda idea de progresión, de crecimiento lento, me exaspera. De la misma manera el pasado, las manos de los viejos muertos viniendo a mi atroz vigilia para decirme que no es nueva mi manera de sufrir ni de expresar lo sufrido. Que los viejos muertos se abracen estúpidamente con los viejos muertos. Yo no tengo pasado ni familia ni religión ni patria. Lo que me incumbe, entonces, es cantar como la primera hija del sol: a los gritos y mediante sonidos inextricables. (Todo esto, para lamentar lo siguiente: mi imposible deseo de aprender a vivir suave y lentamente, y de realizar una obra coherente y madura que crezca como un árbol.)

Narración tácita de un minuto de silencio. El cielo se va. La tierra se fue hace mucho. En fin: todo lo que solamente tiene nombre y es llamado pero que jamás responde, todo lo que viene envuelto en una torva sensación de grandeza, se va. Quedo en la fiesta de los sentidos abiertos, afuera, a la intemperie, en un sitio oscuro como un nombre, y me reconozco rodeada de bestias veloces y negras que pasan en el vértigo de una carrera que nadie comprende. Así soy yo seriamente —dije— entre el peligro y el riesgo, el miedo y el temor, el sexo y los deseos. Una canción ávida de respuesta llenaba los oídos de tanta hermosura que la idea de la muerte se cubrió de azúcar y se hizo pequeña como un barco en una zanja. Pero la carta que espero no llegó aún y por eso no comprendía esta noche de fiesta y de reencuentros. Porque si espero algo de este lado de las cosas, algo llamado *carta*, con qué intención me dono a las imágenes que alguien prepara para mí, por error seguramente, pues ese alguien no sabe que por una carta que espero de este lado de las cosas, rehúso todo deseo mío de renacer en el olvido de la noche. Y si no has podido hablar, si no has sabido hacer uso del lenguaje para desempeñar tu humilde trabajo de enamorada, ¿por qué tengo que embriagarme ahora con palabras indefensas y trágicas, que sólo evocan canciones demasiado bellas? Me gustaría un olvido fabuloso. Pero este deseo pertenece a antiguas noches, cuando una niña de seda obraba extrañas metamorfosis bajo la luna de enero, en el espacio vacío y amurallado, cuando era tristemente verano y los deseos de morir se disolvían en un llanto inexplicable. La culpa por haber visto, por haber soñado. Si un rayo te trizara.

**Re-escritura 1:** (22 de julio) Deseos de dormir a toda hora desde hace dos días. Jamás he tomado tanto café, tantos excitantes. [Son éstos mis pequeños suicidios silenciosos. Es curioso haber caído tan al fondo, curioso porque se tomaron tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas; no se lloró; no se musitó; no se quejó; ni siquiera se respiró como se deseaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada.] Sí. Como si nada.

Me olvidé de P. o tal vez P. es la causa de mi somnolencia crónica. P. me abrió una herida muy vieja.

Cuando se aprenda a crecer lentamente, como un árbol.

Es el alba. Todo lo que tiene nombre se va. Fiesta de los sentidos. Estoy en mi cuarto y estoy afuera, a la intemperie. Una canción ávida de respuesta me llena de hermosura. Todo el día esperé carta de B. y no llegó. Entonces, ¿por qué este instante de reencuentro dichoso? Esperar algo —una carta— desde este lado de las cosas debiera obligarme a rehusar a este renacimiento en el olvido de la noche. Y si no he sabido hablarle, si no supe cumplir por el lenguaje un humilde acto de enamorada, ¿por qué me embriago ahora con palabras indefensas y trágicas que evocan canciones demasiado bellas? Pido un olvido fabuloso. Pero este deseo pertenece a antiguas noches, cuando una niña muy triste obraba extrañas metamorfosis en el espacio vacío y amurallado, cuando era verano y los deseos de morir se resolvían en un llanto inexplicable.

**Re-escritura 2:** (22 de julio) Pequeños suicidios silenciosos. Extraño haber caído tan al fondo después de tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas: no se lloró; no se gimió; ni siquiera se respiró todo lo que se necesitaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada<sup>69</sup>.

**Original:** (23 de julio) Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo.

Pero hay una manera de sentir el tiempo que odio con todas mis fuerzas porque en esos instantes u horas me odio a mí y a los demás y a todo. Después de una sesión de «tiempo odiado» apenas logro reponerme. Regreso como una enferma y tengo miedo de mi fragilidad como una enferma. Así hoy, después de cuatro horas en el Departamento de Policía donde estuve parada, esperando, con un ensayo sobre «arte revolucionario o arte imaginario», que leí como una esquimal, sin reconocer el sentido de las palabras. Luego tomé un taxi y cuando pasé por una plaza muy bella casi lloro porque sentí que también yo había entrado en el engranaje absurdo del trabajo y de los papeles y que me habían robado mi tiempo. Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota aún que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión «ganarse la vida» como sinónimo de «trabajar». En dónde está ese idiota.

Con Ch. nos complacemos en imaginar lo que hace E. cuando está sola: hablar, mover inútilmente los objetos, decirse «¡Perfecto!» (con admiración) cuando algún acto de carácter técnico culmina felizmente (cambiar una lámpara, sacar el hielo de la heladera, destapar una botella, etc.). Pero yo creo que tiene que «trabajar», también, con los espejos pues por algo será que tiene tantos. Entonces, se ha de desnudar y cubrirse de trapos a la manera de velos y ha de danzar hasta caerse al suelo como

---

<sup>69</sup> Se añade la siguiente nota por parte de la editora Ana Becció: Al dorso de esta hoja, escrito a mano con birome: «Je ferai un vers de pur néant», Guillaume de Poitiers, S. IX.

un títere, después de haber tropezado con los muebles que ella no ve puesto que se sabe en un teatro, ante un público que la aclama enardecido.

Todo esto me da risa. Pero ella no debe de reírse. Se lo siente porque cuando se ríe con nosotros le sale una segunda risa falsa, la auténtica ha de soltarla en su soledad llena de espejos. Y aun cuando sonrío lo hace como con lástima por ella y por nosotros, pues sabe que nos concede los restos de su sonrisa triunfal.

Quiero decir: lo que hace que E. sea una loca en vez de una artista genial es un leve problema de atención. Todas esas muecas y danzas y gritos y frases debieran ser encauzadas hacia otro destinatario que un espejo. Una tela, una hoja en blanco. No sé. Pero me pregunto si todos esos esfuerzos que endereza al Divino Carajo que es un espejo existirían si el espejo fuera súbitamente velado. El espejo, para ella, somos nosotros tal como ella quisiera que fuésemos, y es en ese nosotros idealizado en donde ella se refleja tal como quisiera ser. Ahora bien: ¿de dónde viene esa imagen cabal y exacta de ella tal como quisiera ser? ¿Qué hace que la haya hecho de esa manera y no de otra? ¿Y por qué esa otra ha de ser desechada como «no existente» dado que existe en su deseo y es su máximo deseo? Lo trágico de la imagen lo terrible de la abstracción y de la invisibilidad es algo que muy pocos comprenden.

**Re-escritura 1:** (23 de julio) Todo el día en la prefectura de policía para renovar mi *carte de séjour*. Al volver pasé por el Luxembourg y lloré porque también yo, aunque no lo quiera, estoy en esa zona odiada de papeles y trabajo diario. ¿Qué es eso de «ganarse la vida»? ¿Quién fue el idiota que plasmó esta expresión siniestra?

Estuve en lo de Ch. Hablamos de E. tratando de imaginar lo que hace cuando está sola en su cuarto: hablar, cambiar el lugar de los objetos, decirse «¡Perfecto!» y felicitarse al culminar con felicidad una acción técnica o mecánica (cambiar una lámpara, extraer el hielo de la *frigidaire*, descorchar una botella, etc.). Pero yo sospecho —con fuertes suposiciones— que E. «trabaja», también, con los espejos (por algo será que tiene tantos). Sospecho que se ha de desnudar y cubrirse de pañuelos a manera de velos y ha de danzar hasta terminar en el suelo, como un títere, después de haber tropezado con los muebles que ella no puede ver puesto que se sabe en un teatro, ante un público que la aclama con furor.

Esto me conmueve y me da risa. Pero ella no debe de reírse. Y esto lo sé porque cuando se ríe entre nosotros emite una suerte de segunda risa falsa —la auténtica ha de reservarla para su soledad llena de espejos—. Y aun cuando sonrío se advierte una piedad triste por ella y por nosotros, pues sabe que nos está concediendo los restos de su sonrisa triunfal.

Ahora bien: que E. sea una loca en vez de una gran artista implica sólo un leve problema de dirección. Esos gestos y gritos y frases debieran tener otro destinatario que un espejo, es decir, una tela, una hoja en blanco, un instrumento musical... Pero me pregunto si todos esos esfuerzos tensos que endereza al divino carajo que es un espejo, continuarían apareciendo si alguien velara los espejos de E. Después de todo, para ella el espejo somos nosotros tal como ella desea que seamos y en ese «nosotros» abstraído se refleja ella como quisiera ser. Pregunto: ¿de dónde proviene la imagen cabal y perfectamente detallada que fabricó E. para representar a la que quisiera ser? ¿Por qué la hizo de esa manera y no de otras? ¿Quién o qué dirige una elección semejante? Y además, si su imagen de sí existe en su deseo, y es su máximo deseo, ¿por qué la desecharemos por «no existente» si existe en ella?

En lo de Ch. me reí de E. pero aquí, pensándolo, siento con dolor lo trágico de las imágenes, lo terrible de la abstracción y de la invisibilidad.

Quisiera ayudar a E. pero no la soporto más de media hora. *Alors...*

**Re-escritura 2:** (23 de julio)<sup>70</sup> Es el alba. Todo lo que tiene nombre se evade de mi mirada. Estoy en mi cuarto y estoy a la intemperie. Una melodía inescuchada me colma del presentimiento de la perfecta belleza.

¿Por qué ahora este reencuentro dichoso con el instante o con nada? Esperar algo —aun si es sólo una carta— en el lado de aquí, debiera llevarme a rehusar este renacimiento en el olvido de la noche.

Y si no he sabido hablarle, si no supe ejecutar por el lenguaje un simple gesto de enamorada, ¿por qué me embriago ahora con palabras indefensas y trágicas que evocan canciones demasiado bellas?

**Original:** (25 de julio) En un principio está el miedo a la muerte. Como si yo le dijera a alguien que espere. No estoy lista aún para vivir, no estoy preparada. Ni para amar. Ni para nada. Pero del «otro lado» pueden muy bien preguntarme qué hago que no me apuro, o simplemente, preguntarme qué hago para estar preparada cuando llegue el momento.

*Cuando llegue con sus ojos de niebla.*

*Los ojos que tengo en los míos tatuados*

*en mis entrañas dibujados.*

---

<sup>70</sup> Esta versión aparece en el Apéndice VI.

Lo que deseo es una revelación. Que algo o alguien se abra, mágicamente, y yo pueda, al fin, comprender el sentido de mi espera.

Todo esto debiera implicar una creencia en unas «fuerzas superiores» a quienes trato de aplacar y apiadar; en un mundo que sería la otra orilla de éste. Que yo sepa, mi ateísmo es completo, no por razonamiento sino por despecho. Si nadie nunca me ayudó con el milagro, me permito desconocer, ignorar, y negar.

Además, el misterio me atrae en la medida en que me es negado el pensar. ¿Pero qué es el pensar? Digamos que soy un lento gemido, que dentro de mí alguien muy trágico recita sordamente y con sollozos el pequeño poema balbuceante que es mi vida —desde que me recuerdo hasta nuestros días.

AQUÍ

No obstante la tierra, el desamor, los ojos cerrados, las lágrimas contenidas en ellos, el deseo que se evapora ante los rostros reales, la sabiduría apócrifa de la que se aduerme en la espera. Me habían dicho: te vendremos a buscar. Lo oí claramente. Ventana cerrada, rota, por donde yo columbraba la continuidad horrible de una sola estrella. Los deseos enunciados mediante voces llorosas, en el vacío de una noche que no convencía a nadie. Las arenas fosforescentes. La luna roja una noche, furiosa, obcecada, en la que aprendí la suprema negación del azar en mi vida. Mudez de mis años en la umbría distancia infantil. Hay a veces un color a soga de ahorcado, a terraza blanca y roja en donde yo yacía desnuda, en espera de algo, de alguien. Tanta espera, ¿para qué tanta espera? Para llegar al día de hoy, a mi garganta clausurada, a mi voz temerosa que habla para no decir. Brutalidad del olvido. Orilla de largos silencios como cuchillos. Si una vez se hubiera creado esa isla del silencio bellísimo entrevista —tantas veces— entre los horrores del alcohol. Deseo muerto, compañero traidor. Nos habían hablado con palabras vivas y calientes y he aquí las ruinas y la sombra, la carencia de edad, de sexo, y una sed inverosímil que sólo requiere sustitutos. Se ha perdido el deseo auténtico, el que alentaba en los sordos veranos del suburbio infame bajo la noche temblorosa —y tú desnuda y deseante como la única criatura de un universo de promesas ineluctables.

Este diario —sea cual fuere su valor estético— podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión* literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de creerme creando mientras lo escribo. Aclaremos (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso que lo que supongo. El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además, este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado (La Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella). De todos modos, nada más precario que este intento de explicarme. Lo que sucede es que sufro —

ahora: 19:30 h— y el desahogo lacrimonal no me es permitido ni ningún otro y tengo miedo y el verano me da miedo y los ruidos que suben de la calle me dan miedo y sobre todo el reloj que marca una sola vez las 19:30 h, y después habrá la noche y los deseos inconclusos y la espera y estas ganas de llorar y no poder —porque se ha perdido en todo y se ha perdido en lo que nunca se ha tenido y «nadie antes que yo había sabido de qué muertes sordas, irremediables, están hechos los días de mi vida».

De allí la necesidad de trabajar juiciosamente y aprender todo tipo de retórica vieja y nueva. A fin de decir hermosamente que se ha perdido y que se sufre indeciblemente. Las ganas de llorar son inminentes y sin embargo te levantarás, tomarás un libro que no te gusta, estudiarás la forma —que desprecias— con la que este o aquel poeta famoso (injustamente, a tu parecer) expresó sentimientos y percepciones y recuerdos y vivencias que no compartes de ningún modo. Luego te dolerán los ojos, toserás varios minutos, seguirás fumando, postergarás para mañana lo que tuviste que haber hecho ayer, y cansada, sorda, muda, no sufrirás más porque tu cuerpo ultimado a poemas malos estará tan agotado que te parecerá inocente. Entonces te dormirás brutalmente hasta que el reloj dé las 7:30, hora de putear contra la pobreza, y tomarás té y fumarás tosiendo y te irás por las pequeñas calles sucias «que conocieron Dante y Strindberg y Rilke» y tu sed de desmoronamiento te hará mirar ávida cada signo de desecho y de muerte. Por eso piensas: «Mientras haya enfermedad y muerte habrá un lugar para mí». (Y habrá la misma sed de entonces, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que no se sacia sino en la contemplación de un vaso vacío.) Éste será tu día, el que ya es hoy, ahora que ya no son más las 19:30 h, pues la noche ya se acerca sin traerte nada. De modo que te roban y te despojan y te succionan y te vacían, dejándote de nuevo a ti contigo, a quien odias.

De manera que no hay culpables ni defensores. No hay causas ni efectos. Has tratado de respirar, de vencer tu muerte apostada en tu garganta. Pero en cuanto tú apareces todo se hace invisible, todo es imagen lejana, que está del otro lado de tu visión, en un lugar al que accedes en la medida en que te destruyes y te desintegras.

Pero el silencio es algo cierto, verdadero. Por eso es bueno escribir, estar sola y escribir. En el silencio. Yo no estoy sola. Alguien —tal vez muchos— tiemblan en este cuarto mal alumbrado, debajo de mi mano sobre el papel, entre las sombras. Gente que he amado. Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros y sumideros de llamadas ahogadas por un orgullo único, un temor de ser humillada por gente sin realidad, que no debiera importarme, dada su naturaleza invisible. Todo esto para reventar como una perra caliente, cualquier día de lluvia.

Entre lo de fuera y yo ningún entendimiento. Como si yo no me diera cuenta de que estoy hecha de odio y de desilusión. En verdad, la gente de carne y hueso me horroriza y me obliga a escapar como

una solterona ante un bello miembro viril. ¿Pero qué hago anotando mis características y señas particulares? No hacer escándalo, por favor, y que esto termine cuanto antes es el ferviente ruego de quien suscribe.

Como si todos estuvieran muertos. Qué idiotez la de creer que al escribir algo se abrirá y tú podrás ver lo que nadie desea: una señal para seguir un viaje infernal. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante. Nada de lo que quisiste te hizo ser otra. El viento feroz, la cueva de harpías que me remiten a mi espejo de cada día.

Algo invoca, algo evoca, algo pide cláusulas, penitencias, remisiones, revisiones, oh tiempo —relojes execrados, rechinar de mis nervios cuando las campanas anuncian la hora. La hora de horadarse. La hora del oráculo. La hora de la oración tensa para que la hora deshonorante no llegue. Algo pide treguas, limitaciones, algo, en suma, pide piedad. ¿A quién? Vieja historia. Y es esto mi vida. Bella historia. El deseo no muere. Quién me dio la vida, quién apagó mi lámpara, quién le quitó el techo a mi casa, quién me robó el fuego. Bello quejarse. Lirismo consolador y a poco precio. Que suenen las melodías de siempre, tan viejas, tan pocas, tan de aquí hasta allí. En ti nada sobrepasa nada. Te espeluznas con cuatro sombras idiotas y buscas un rincón donde ocultarte.

Sin duda la vida, para una que yo sé, no es demasiado fácil. Sin duda no es por culpa de ella ni de nadie. Hay gente que sabe y gente que no sabe, mas una que yo sé se quedó en el medio del saber y del no saber. Esto no es verdad, esto es ambiguo, lenguaje inútil. Nunca, con hoy, he sentido estos deseos superlativos de encontrar la causa, la raíz, el origen, de mi sufrimiento. La distancia de mí a mí es la que existe entre los otros y yo. Si me dejara en un rincón, tranquila, sucia, con juguetes rotos e inofensivos. Podría pasar encantadoras veladas rumiando frases fantasmales y recuerdos de cosas no habidas. Pero alguien te ensilla, te monta, te hace correr por puentes y montañas. La ambición es una de las tantas abstracciones de la mierda. Y el deseo de gloria es otra. Cuanto al dinero es el monumento a la mierda. Ahora bien: ¿qué hago yo entre tanta mierda? Enmierdarme, si se me permite el galicismo.

**Re-escritura 1:** (25 de julio) Comprender el sentido de mi espera. Imposible continuar así como si se tratara de aplacar y apiadar a «fuerzas superiores» que habitan un mundo que sería la otra orilla de éste.

No obstante, el desamor, los ojos cerrados, el deseo que se evapora frente a los rostros reales, la sabiduría apócrifa de la que se duerme en la espera. La infancia, esa ventana cerrada por la que columbraba la continuidad horrible de una sola estrella. Los deseos enunciados mediante voces llorosas. Esa noche al borde del mar: la fosforescencia de las arenas, la luna roja en lo oscuro —

furiosa, obcecada—, noche en que aprendí la suprema negación del azar. Terraza blanca y roja, allí esperaba algo, alguien. ¿Para qué tanta espera? Para llegar al día de hoy, a mi voz que habla para no decir. Y ese lugar de silencio perfecto entrevisto tantas veces entre los horrores del alcohol. (Deseo muerto, compañero traidor.) Hablábamos con palabras vivas, ardientes, y he aquí las sombras de pronto, la carencia de sexo, esta sed que sólo requiere sustitutos. Se ha perdido, en un instante, el deseo auténtico, el que alentaba en tus noches temblorosas.

El *yo* de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe.

Sucede esto: sufro. Son las 19:30 h. Tengo miedo. Se ha perdido lo que nunca se tuvo.

Aprender todas las retóricas, viejas y nuevas, a fin de decir hermosamente que se ha perdido y se sufre. Las ganas de morir son inminentes y sin embargo tomarás un libro que no te gusta, estudiarás la forma —que desprecias— en que este o aquel poeta célebre (injustamente, según tu parecer) expresó sentimientos, percepciones, recuerdos y vivencias que no compartes. Luego te dolerán los ojos, toserás, seguirás fumando, postergarás para mañana lo que prometiste hacer el año pasado, y por fin, cansada, insensible, cesarás de sufrir porque tu cuerpo ultimado a poemas malos se sentirá tan agotado que te parecerá inocente. Entonces, dormir brutalmente hasta que el reloj te anuncie las ocho, hora de putear contra la vigilia, y beberás café y fumarás tosiendo y te hundirás en las pequeñas calles sucias «que conocieron Dante y Strindberg y Rilke», y tu sed de ruinas te hará contemplar ávida cada signo de desecho y de muerte. Y pensarás: Mientras haya enfermedades y muerte habrá un lugar para mí. (Y habrá la misma sed, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío.)

He querido vencer esta muerte apostada en mi garganta. Y apenas aparezco todo se hace imagen lejana que está en un lugar al que accedo si me destruyo y me desmorono.

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. Gente que he amado. Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros, sumideros de llamadas ahogadas por mi orgullo, por este temor de ser rechazada por gente sin realidad, que no debiera importarme, dada su naturaleza invisible.

Debe de ser idiota esta creencia mía de que al escribir veré una señal, algo con que seguir. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante. El viento feroz, la cueva de harpías que me remiten a mi llamada de cada día.

(B. tendrá que venir.)

Alguien invoca, alguien evoca, alguien pide penitencias, remisiones, revisiones. *Es la hora de horadarse*. La hora del oráculo. Alguien pide treguas, límites. ¿A quién? Vieja historia.

Pero no. Que suenen las melodías de siempre, tan viejas.

Y todo por cuatro sombras idiotas que te dieron miedo.

Alguien que yo sé yace en el medio del saber y del no saber. Yace inmóvil. Lenguaje inútil: nunca, como hoy, sentí estos deseos superlativos de hallar la causa, la raíz, el origen, de mi sufrimiento. Pero ¿y si me dejara tranquila? Después de todo podría pasar encantadoras veladas rumiando sucesos fantasmales y recordando cosas no habidas. Todo este pedir, querer, buscar, tratar, pertenece a las abstracciones de la mierda como el dinero, la ambición y el calcular. Ahora bien: ¿qué hago yo entre estas cosas? Enmierdarme, si me permites el galicismo.

**Re-escritura 2:** (25 de julio)<sup>71</sup> Comprender el sentido de mi espera. Imposible continuar así, como si se tratara de aplacar y apiadar a fuerzas superiores habitantes de un mundo que sería la otra orilla de éste.

\*

Esta creencia mía de que escribiendo veré una señal, algo con qué seguir. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante. El viento feroz, la cueva de harpías que me remite a mi llamada de cada día.

\*

Alguien yace en el medio del saber y del no saber. Lenguaje inútil: nunca, hasta hoy, he sentido estos deseos superlativos de hallar la causa, la raíz, el origen de mis sufrimientos. ¿Y si me dejara en paz? Después de todo, yo podría transcurrir deliciosas veladas recordando sucesos fantasmales y pensando en cosas que no existen.

\*<sup>72</sup>

Sofismas de la memoria embriagada por la evocación de algunos instantes muy viejos.

*Voici les morts qui ne parlent qu'à toi.*

**Original:** (27 de julio) Si se dejara ir, si se dejara dejarse, ah, entonces podría ir a cualquier lado, si se dejara o dejase o dejaría.

---

<sup>71</sup> Esta versión se incluye en el Apéndice VI.

<sup>72</sup> El fragmento después del asterisco pertenece, en realidad, a la entrada del día 27 de julio de 1962.

«Elle n'en pouvait plus d'exister.»

Malditos relojes. Cada instante que pasa me desangra, como si me pasara a mí. Nada más idiota que la experiencia del tiempo por los relojes y no obstante aquí estoy: temiendo que se haga tarde. Pero no sólo es tarde sino que es noche.

Me gustaría vivir siempre si el mundo se redujera a mi habitación, dije.

<sup>73</sup>Sofismas de la soledad embriagada en la memoria de días no solitarios. El verano me corroe, y después me expulsa. Cuanto al invierno, es la estación del rotundo amor por mí misma. Queda como solución tratar de vivir sin estaciones, sin tiempo y sin espacio. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...*

**Re-escritura 1:** (27 de julio) B. sonrío con los ojos, es decir, allí principia su sonreír. Sonríe como si dijera sí. Ahora sé lo que quiere decir: «una sonrisa envolvente».

¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo —desde el río hasta sus ojos amados— para terminar «exactamente como un perro». *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que pasa es como si me pasara a mí.

Sofismas de la memoria embriagada en la evocación de ciertos instantes. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...*

**Re-escritura 2:** (27 de julio)<sup>74</sup> ¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo, desde el río hasta sus ojos amados... *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que pasa es como si me pasara a mí.

\*<sup>75</sup>

Cuando yo muera, ¿quién me lo va a decir? (Esto le dije, pero mis palabras eran como máscaras solitarias caminando a la altura de un rostro en una tarde de lluvia.)

**Original:** (28 de julio)

I

---

<sup>73</sup> Este fragmento del original del 27 de julio de 1962, en el Apéndice VI se considera parte de la versión del día 25 de julio, sin embargo, el último asterisco de la segunda versión se compara sólo con este apartado del 27.

<sup>74</sup> Esta versión pertenece al Apéndice VI, sin embargo, se marca como una versión del 27 de julio del año de 1963, cuando en realidad se iguala con la entrada de la misma fecha, pero de 1962. Se desconoce si fue un error de edición, o estuvo organizado de tal forma desde la re-escritura. Considerando la versión del día 25, adjudicado también de manera errónea, podemos concebir que hay tres fechas en total donde aparece el mismo texto pero en tres versiones distintas, donde además cambia la fecha.

<sup>75</sup> El fragmento que sigue al asterisco pertenece, en realidad, a la entrada del 27 de julio.

—Cuando yo muera, ¿quién me lo va a decir? —le dije como rogándole. Pero ni yo sabía el alcance de la pregunta, la calidad especial de ese amor secreto. Me miró con piedad; tal vez era eso lo que yo esperaba, que me dijera:

—Yo.

Y así comprometerlo hasta el fin de la eternidad, ya que no me atrevía a enumerar las frases habituales de una enamorada joven y viviente. Por eso le conté mi amor por otro, agregando la falta de correspondencia de ese amor. Y entonces, casi llorando, le dije:

—Y cuando me muera, ¿quién me lo dirá?

A la espera, sinuosa y enfurecida, de que se apiade de mi fingida locura amorosa por otro que por él y me diga:

—Yo.

Pero yo no sabía si él sabía o no sabía que mis palabras eran como máscaras solitarias paseándose a la altura de un rostro humano en una tarde de lluvia. Así flotaba mi extraño lenguaje.

Y qué miedo tenía yo de que súbitamente me descubriese armada de mi muerte y de palabras densas y pétreas, mintiendo ominosamente con la mirada y con los nombres:

—Hace tanto tiempo que lo conozco, tanto tiempo que lo amo... Ahora se ha ido no sé adónde, pero lejos, en todo caso, de mi persona enamorada. Como si la finalidad de su viaje fuera más un irse que un ir, un irse de mí, la que lo espera y esperaba; aún lo esperaba cuando estaba él aquí, llenando con su presencia el amado lugar de su ausencia, obligándome a olvidar al ausente que yo amo para introducirme en el helado círculo en que dos se aman solamente. He amado a solas tanto tiempo que su rostro me ocultaba su rostro y sus ojos sus ojos y su voz su voz. He esperado tanto tiempo que viniera que cuando vino se fue.

Entonces vi que sus ojos eran de piedad. Casi vi llanto en sus ojos soñados. Pensé: «se puede morir de presencia». Pero apenas lo pensé supe que nunca, antes, había sufrido tanto. «Dile la verdad», me dije. «La estoy diciendo», me dije. «Pero no, la otra, la leve, dile que el otro no existe, dile que el otro es él.» (Corazón ciego, salta en tu cueva de pasiones contrarias. Llévame al borde del delirio, en donde la soledad es peligrosa, y rostros plateados e inertes cierran a la fuerza mis ojos de locura y de rabia.)

Cuando me vi a solas en el lugar que me dejó quise gritar mi nombre, para que al menos no supiera a quién dirigirme si me pasaba algo. Porque ya entonces presentí que lo peor que me iba a pasar era

que nada me pasaría. Y también entonces me vi yendo como voy ahora: pequeña alucinada por las calles sucias, buscando en cada rostro la presencia del que solo aun ausente; vagando lentamente entre las viejas mendigas —que me prefiguran— y los viejos borrachos adheridos a canciones que nadie compuso nunca, que sólo sirven para un instante, para una sola calle, pues están hechas de delirios atroces y de palabras obscenas que quisieran ser puñales. Pero yo no buscaba, he buscado hasta volverme ciega, pero no he buscado ni me he vuelto ciega.

Lo vi sonreír con su ternura inimaginable. Demasiada sonrisa para quien llevó tantos años su herida por donde sólo llovía sal. Casi le digo: «Solamente te amo a ti. Si te fueras para siempre, si solamente te fueras de mí para dejarme a mí contigo...». Pero repetí:

—¿Quién se acercará a mi cadáver y me dirá: Estás muerta? Aunque no lo pueda escuchar lo sabré, algo en mí lo sabré, porque algo en mí no morirá conmigo, algo en mí esperó demasiado tiempo como para no poder oír esas palabras. ¿Quién lo dirá?

—Yo.

Lo miré. Estaba llorando. «Para llegar a esto te ha sido preciso miles de noches de insomnio, en una tensión que estiraba tus nervios hasta el otro lado de la noche, en la oscuridad esquiva donde las sombras baten sonidos que son sus nombres amados, en el desenfreno de una llamada inarticulada y torpe, en un rito cotidiano en el que tú, pálida y afiebrada, bebías alcohol para someterte más rápidamente a las leyes del amor que no sacia.» Lloraba por mí. «Demasiado tarde esta fiesta lujosa en honor de la muchacha polvorienta comida por el deseo. Demasiado tarde esta exhibición de piedad humana con sus límites y terminaciones. ¿Cuánto tiempo puede seguir llorando? ¿Cuánto han de darme sus ojos en esta noche impecable con estrellas que son estrellas y una luna real que no oscila?»

Quise decirle: «Ven a mí, ahora que nadie nos ve, ahora que lo verde de este maléfico jardín entró en la austeridad anónima de una noche de verano. Ven a mí: si vienes, las estrellas seguirán siéndolo, la luna no se cambiará con colores ultrajantes ni habrá metamorfosis dañinas. Nadie verá que tú vienes a mí. Ni siquiera yo, pues yo ya estoy muy lejos, yo ya estoy en otro mundo, amándote con una furia que no imaginas. Ven a mí si quieres salvarte de mi locura y de mi rabia, ten piedad de ti y ven a mí. Nadie lo sabrá, ni siquiera yo, pues yo estoy vagando por las calles de otra ciudad, vestida de mendiga vieja, acoplando tus nombres a canciones oscuras que son como puñales para fijar mi delirio. Mi sangre, mi sexo, mi sagrada manía de crearme yo, mi porvenir inmutable, mi pasado que viene, mi atrio donde muero cada noche. Oh ven, nada ni nadie lo sabrán nunca. Aun cuando yo no lo quiera ven. Aun cuando yo te odio y te abandone, ven y tómate a la fuerza».

Una vez más el lenguaje se me resiste. No el lenguaje propiamente dicho sino mi deseo de conjurar mis deseos por medio de una detallada descripción de lo que deseo ver en alguna realidad hecha del material que quieran con tal de que no sea de palabras ni sobre el blanco temible de una hoja de papel. A veces es la sed, a veces el llanto de un abandono sin historia. A veces lloro en mi sed, lloro por medio de mi sed, porque a veces mi sed es mi comunión, mi manera de vivir, de testimoniar mi nacimiento, de librarme y de dar acto de fe. Pero a veces lloro lejanamente por la otra que soy, la evadida en mi sangre, la ilusionada, la aventurera que se fue en la noche a perseguir los tristes rostros que le presentó su deseo enfermo.

Si todo esto fuera verdad, qué pérdida estoy perdiendo, qué sufrimiento increíble no hace su orgía de expiaciones. Me gusta reírme de la persona humana en lo que tiene de absurda desde los cabellos hasta el cuello. Sólo el sexo merece seriedad y consideración porque el sexo es silencio.

Si todo esto fuera verdad, qué hago que no me lloro en mi funeral. Vencida, resistida, derrotada, ultimada a garrotazos, a tiros, a puñaladas... y oh, cómo se resistía la salvaje muchacha de los ojos tan verdes, cómo se debatió en el estrecho lugar que le asignaron para perderse. Fue necesario una insistencia común, la ayuda de todas las asociaciones del infierno y del olvido para que alguien como ella se dejara quitar su rostro enamorado que sólo fue una máscara que sólo se hizo polvo.

Entonces le dije:

—Si me muriera ahora mismo, ¿quién injuriará a la muerte? Lo pregunto de nuevo: ¿quién puteará hasta quedarse sin voz? ¿Quién dirá: es una pérdida magnífica, una pérdida lujosa?

—No yo —dijo sonriendo.

—Entonces lo de antes, ¿fue una mentira? —dije. Pasos en el jardín. Un policía silba. «No dejes que las estrellas entren en tus ojos.» Saco un cigarrillo y fumo.

—No yo —repitió con una voz cansada, monótona.

—Entonces, ¿el llanto era mentira? —dije.

Y me dije: «Si supiera qué poco me importa lo que dice. Si supiera qué poco me importa cómo me mira. Si supiera qué poco me importa que su piedad sea amor o su amor indiferencia. Si supiera qué lejos estoy de los nombres y de las palabras, de la verdad, de la mentira, del cansancio, de la monotonía. Si supiera que no me importa morir así como no me importa vivir porque estoy ya muy cansada de mi enfermera y mi guardiana, de curar a la lejana que soy, a la evadida que me fui, a la maravillosa enamorada más sutil que el viento, detenida ahora por algún pecado insoluble, en su sitial

de noche y de desgracia, hermanada a la melancólica soledad de un lugar blanco y pétreo donde ella llora su amor inexplicable».

Me levanté, me fui. Fumaba a lo largo del Sena y cerca del Quai Voltaire bajé a ver el río. Había mendigos bebiendo o silenciando o cantando o fornicando. Me acerqué a los que bebían y les dije:

—Cuando me muera muy pronto, si alguna vez muero, no recordarán el olor a tristeza del río, no recordarán el gusto del vino atado a la lengua, no recordarán el color de la noche en los ojos de los ahogados sino que recordarán mi voz, mis palabras que flotan como máscaras, como cáscaras vacías que nunca contuvieron nada, y recordarán mis ojos verdes que pagaron al amor el más alto tributo, y recordarán mi nombre que significó mucho para quien lo llevó como un arma en la noche de los grandes reconocimientos y del dolor sin desenlace. Así me dejé violar como tantas otras noches similares.

¿De dónde viene esta historia o historieta inarticulada? (De lo más profundo de su subconsciente, dice la famosa psicoanalista Alejandra P.) Lo cierto es que me sume en una tristeza de habitación vieja y polvorosa, muy mal iluminada, de habitación que sólo yo conozco y de cuya tristeza hablaré algún día cuando esté menos asustada y exhausta que ahora, después de haberme mandado este cuento o poema que me hace dudar de mi salud mental y que, en todo caso, me obliga a pensar en mí con verdadera conmiseración.

Bueno. Son las 12 de la noche. ¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de «prenda íntima») y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima.

Son las 12 de la noche. Lo repito. Qué importa recomenzar antiguos hábitos nocivos si el dolor es el mismo, hoy que en el año 55. Y dentro de cuarenta años, si vivo —es un decir; pero espero no estar en esta «farsa imbécil»—, si vivo, repito, escribiré con mano temblorosa: «Son las 12 de la noche en mi augusta vejez solitaria. La noche está del otro lado de la ventana y yo, encerrada en una habitación vieja, polvorosa y mal iluminada. Me acuerdo de una noche del año 62 (creo que era el 28 de julio a las 24 horas): yo tenía miedo y para distraerme prefiguré mi vida: me imaginé en el año 2002 escribiendo en una pieza —vieja, polvorosa, y mal iluminada—: “La noche está del otro lado de la ventana, etc., etc.”».

Ahora son las 12:30 h. Si la maldita —vieja solitaria y mentirosa y sucia y borracha— que seré (tengo miedo) escribiré lo que digo ahora ello será la exacta prueba de que también para mí ha existido algo a modo de destino.

Pero no estoy angustiada (¿qué importa, por otra parte?) sino asombrada. Bueno, después de tanto «andar caminos, pasar trabajos... soles y lluvias», arribar («ser depositada por el viento» —Real Academia Española—) y abrir los ojos a una noche extraña, confusa, en la que escribí el cuento-poema más extraño y confuso de mi vida. Esto me apena, me anonada, me sopla un viento enfermo —el que me deposita en la orilla de esta noche extraña, confusa—. Apenas respira ya quien no hizo sino fumar, toser y escribir un cuento que le duele. Ve con esta sombra ulcerada por tu mundo sediento. Ve con tu gusto a hospital. Rodeada de desechos, de cosas muertas que giran en tu memoria de princesa loca encerrada en tu torre de furia y de silencio.

Esta cosa confusa, esta nebulosa. Si te pudieras ayudar. Si en ti se hablara, se conversara, se hicieran polémicas y mesas redondas sobre tu confusión y tu extrañeza. Tengo miedo. Yo fui pequeña si mal no recuerdo, y ahora soy grande, creo. No es ésta la cuestión. Pero si en mí lloraran, si entonaran endechas y cantos de gemidoras al alba.

Una de la mañana. Se ha fumado hasta convertir la garganta en un pozo ciego donde merodean acechadores con hachas y antorchas. Incendiarios, por supuesto. Y me quemarán, y me mirarán volar por el aire y la tristeza y la confusión y la etcétera, etcétera.

**Re-escritura 1:** (28 de julio) Le hablé. Lloró. Es increíble, pero hablamos y lloró.

21:30 h. Escribí un cuento que me sume en una tristeza de habitación vieja y polvorienta, mal iluminada.

Son las 12 de la noche. Supongo que dentro de 40 años, si vivo —espero que no—, si vivo, supongo que escribiré con mano temblorosa: «Son las 12 de la noche en mi augusta vejez. La noche está del otro lado de la ventana, y yo, encerrada en una habitación triste, polvorienta, mal iluminada. Me acuerdo de una noche del año 62 (creo que era el 28 de julio a las 24 horas): yo tenía miedo y para distraerme prefiguré mi futuro; me imaginé en el año 2002 escribiendo en una habitación vieja, polvorienta, mal iluminada: La noche está del otro lado de la ventana... etc., etc.».

«Arribar: ser depositada por el viento» (Real Academia Española).

Noche extraña, confusa, en la que escribí el cuento más extraño y confuso. Como si un viento enfermo —el que me deposita en la orilla de esta noche extraña, confusa— me hubiese arrebatado sin siquiera desearlo. Esto hice: fumar, toser y escribir un cuento que me duele.

Memoria de princesa loca encerrada en una torre de furia y de silencio.

Yo fui pequeña, si mal no recuerdo, y ahora soy grande, creo. Una de la mañana. Entonan endechas y cantos de gemidora al alba.

**Re-escritura 2:** (28 de julio)<sup>76</sup> Recién escribí un cuento que me hunde en una tristeza como de habitación polvorienta, vieja, mal iluminada. Son las 12 de la noche. Sin duda, dentro de 40 años, escribiré con mano temblorosa: Son las 12 de la noche en mi augusta vejez. La noche está del otro lado de mi ventana y yo, encerrada en una habitación triste, polvorienta, mal iluminada. Me acuerdo de una noche de 1962 (era el 28 de julio a las 24 horas). Yo tenía miedo y para distraerme prefiguré mi futuro; me imaginé en una noche del año 2002 escribiendo en una habitación vieja, polvorienta, mal iluminada, un texto que comenzaba así: La noche está del otro lado de la ventana, etc., etc.

\*

Arribar:... Dejarse ir con el viento.

Diccionario de la Lengua Española.

Noche extraña, confusa. Escribí el cuento más extraño, el más confuso. Como si un viento enfermo —el mismo que me deposita en la orilla de esta noche extraña, confusa— me hubiese arrebatado sin desearlo él ni yo. Esto hice: fumar, toser y escribir un cuento que me duele.

**Original:** (31 de julio) Aún no es el presente, dices. Y como si el tiempo no iría [sic] a corroerte, adoptas actitudes de estatua.

Que te has ido de ti es un decir, una forma verbal hallable en todas las literaturas. Que no quieres amar. Ah, que no quieres amar ni pensar en el imposible de siempre. Que yo sea mi propio imposible, sí, desde luego, pero que me la hagan de tal manera que yo sólo sea un receptáculo de lugares comunes sobre el amor y la ausencia y el abandono. Me ruego no despertar al amor hasta que yo muera.

Temor de usar mi miedo para hacer de él literatura. Aunque esto es, naturalmente, literatura. Lo que no importa, al menos en mi caso. No execro de la literatura, no execro de nada ni de nadie, pero que me usen (una vez más) para que dos sombras hagan el amor dentro de mí, que me transformen en la celestina de dos espectros. Que se busquen solos, los espectros, su increíble campo de refocilamiento. Yo quiero tocar las cosas, quiero tomar vino, quiero cantar cuando hay guitarras cerca y dar a la palabra espectro su significado espectral.

---

<sup>76</sup> Esta versión pertenece al Apéndice VI.

Por eso: escribir hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos.

Escribir. Fácil es escribirlo. Pero narrar mis atardeceres de prisionera entre las sombras... De nuevo me vuelvo trágica. Apenas me olvido, las sombras encarnan y con ellas mi esperanza. Pero aún eufórica, pregunto: ¿qué esperas, corazón, de toda la tristeza a medianoche? Porque a veces no soy muy mala conmigo, a veces, en medio de aquella desgracia y del anochecer, me digo palabras lentas, cálidas, de una delicadeza que me hace llorar, porque son las que no te dice nadie, las que jamás te dijeron, ni siquiera cuando cabías en la palma de una mano.

Que estás mal, que estás enferma, que tu abandono y desconsuelo son derivados de una niñez errónea: lo sabes perfectamente. No obstante, quisieras —y cuánto; en verdad lo único que quieres— ser uno de los dos espectros que asilas en tu memoria. Lo sabes: el nombre del espectro, su país natal; sabes cómo y por qué vino a perderse en tu ignorancia. ¿Qué hacer con ello? Estoy débil y cansada de calcular las posibilidades de reencarnar lo imposible. Aun saber que no hay solución me intranquiliza como si la hubiera. La verdad es otra: te expulsaron con ganas, te echaron con entera conciencia de lo que hacían. No son obsesiones de joven histérica. Es muy cierto. Lo recuerdo. ¿Fue o no verdad que golpeé la puerta cerrada hasta romper los vidrios? ¿Y fue o no fue verdad que pediste y te negaron? ¿Y fue o no fue verdad que te ultimaron a gritos y te despreciaron y te negaron para siempre? Recuerdo que fui alegre, que sonreía, que dije palabras encantadoras. Sentía mi ingenio, mi dulzura, mi libertad para encantarlos y hacerlos morir de gozo con mi persona maravillosa. Recuerdo que vine ebria, desgarrada, mordida. ¡Oh, pero todo esto es la historia de una desilusión! Tengo un cerebro de modista y confundo mis amores ridículos y los transformo en grandes tragedias que me harían morir de risa si yo no estuviera complicada en el asunto. Angustia incapaz: nos habían dicho: pasaremos a buscarte. Pero ¿quién no oye esa invitación? Pero ¿qué me preocupa que la oigan o que la hayan oído si aquí estoy yo que la oí? Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed. Y no es la hora del suicidio. Hay sol y muchas cosas que serán materia de mis poemas. Quiero vivir. Pero cómo con este miedo. No puedo vivir así, con este miedo. Y tú lo sabes. Y yo lo sé.

19 h. Las horas, las horas. Un largo espacio sin tiempo. Una confusión de soles y lunas. He aquí lo que deseo. Mas ¿a quién le importa lo que deseo? Una confusión de soles y lunas, una confusión de días y semanas. ¿Qué quiero? Quiero mi antiguo tiempo sin horas.

21 h. Habla de tu delirio. No sé si para liberarme, qué significa liberarse. Habla de tu delirio, de lo que deseas. Finalmente, y como argumento para que te convenzas: los santos hablaron generosamente

de sus deseos por quien no estaba junto a ellos. Pero yo no comprendo esta noche del alma. No sé con quién me deseo unir, a quién contemplar.

No eran nadie y sin embargo me expulsaron, me echaron. ¿Quién me ayudará a comprender mi búsqueda? Hablar, yo ya no puedo hablar. Decir qué. Sobre qué. Lo temido llegó y aún lo temes.

Quiero hablar de mi delirio. ¿Quién no está? ¿Quién está ausente? Que venga y me responda. Que se atreva a entrar en mi mirada real, en mis ojos que miran. Pero que no se esconda en mí.

Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible. Quién me envenena con un amor oscuro y sin vida. Quién anida detrás de mis deseos.

Lujuria anónima. Tristeza de un deseo sin nombre. Y aunque lo tuviera, quién soy yo para haber sido condenada a un único alimento mágico. Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible. Lo repito: quién me designó a mí para que sólo yo vislumbre las posibilidades del amor imposible.

**Re-escritura 1:** (31 de julio) Los ojos de B.

Dar a la palabra espectro su significado espectral.

Escribir como quien cierra hábilmente una herida. Y que nadie sepa nunca que yo sé.

(¿Y si le dijera?)

Aun saber que no hay solución me intranquiliza como si la hubiera.

19 h: No puedo vivir así. Y B. lo sabe. Y yo lo sé.

Confusión de soles y de lunas.

24 h: Hablar, yo ya no puedo hablar. Decirle qué. Lo temido llegó. Esta condena a un único alimento mágico.

Lo ausente tiene un extraño modo de manifestarse.

**Re-escritura 2:** (31 de julio)<sup>77</sup> La ausencia, el sin amor, la certeza —su descubrimiento— de que sin amor me ahogo y siempre me ahogué. Pero la ausencia viva, el cuerpo de la ausencia, tocarla ahora, respirarla. Esfuerzo inédito esta espera sostenida por mí, hecha a mano, a alma.

---

<sup>77</sup> Esta versión se incluye en el apartado IV “1961-1952” y la editora añadió la siguiente nota a este Apéndice: “Texto mecanografiado de 32 hojas grapadas y con correcciones a mano de la autora. La fecha 1961-1962 está escrita a mano como encabezamiento en la primera hoja, en la que figura el primer fragmento”. Las entradas

**Re-escritura 3:** (31 de julio)<sup>78</sup> Alguien muere de sed y no bebe porque no le viene la idea de unir el acto de beber al sentimiento de la sed.

**Original:** (3 de agosto) Calma, desenfreno, calma, desenfreno. Horas enlutadas y un minuto blanco. Paisaje de dientes de tigre. Muda, la alucinada; ciega, la devastada; la imposibilitada por su país de muros amándose. A tientas la de la lengua castrada, llevando un hato de sílabas enemigas que jamás se unirán en palabras, fiebre de hablar, furor de amar, lenguaje desgarrado, sólo ella lo penetra para encararse con el vacío de las sílabas primitivas, en un tiempo de lianas y fieras, anterior a cualquier fuego y a cualquier cielo.

Paisaje de sal. Ojos sueltos enloquecidos giran en una penumbra perpetua: te miran, te ven, te la ven, te la descubren. ¿Quién está aquí? ¿Quiénes están aquí? Y estas risas en un corredor donde un enmascarado te bordea con cuchillos para tatuar tu cuerpo en la pared, para que de ti quede una sombra siniestra y después nada. ¿Nada más que miedo al filo de la noche? Abrázame, péntrame, hazme llenar la noche con gritos de mi cuerpo; dame tu luz, tu sexo real en la cercanía salvaje. Húndeme, empálame, dame tu sexo, vertiginosamente dame tu sexo, mójame, delírame. Tengo miedo: los relojes existen más allá de las horas, aún en esta selva de caricias y lenguas furiosas están los relojes, dando con un candor que me mata la hora de mi locura. Que la den, que me la des, nadie me saca de los relojes. Tiempo imbebible. ¿Lo hubieras creído que iba a ser de esta manera procaz? No. Alguien no esperaba horas y minutos. Desgárrame. Alguien no creía en el paso del tiempo. ¿Qué hablo? ¿A quién? ¿Contra qué? ¿Quién está aquí? ¿Qué ojo, qué lejanía bastarda se acumula en los rincones de mi habitación? He vuelto a sonreír como una idiota, a reír y a llorar en cuanto veo los relojes. La hora de qué cosa. La ira de qué cosa. Candor de los relojes. Candor de los espejos. Quién se mira mirándome. Quién se admira, se exclama, se exhausta. Lenguaje cortado, mano abandonada en la plaza. Hubiera pedido sólo silencio, hubiera proclamado la edad del silencio.

Espacio de ojos asesinos. Si yo estoy aquí es por tu culpa. Tú quisiste, tú me la hiciste. Era tan fácil de cualquier modo. ¿Quién no envenena a un perro? ¿Quién no asusta a un niño? ¿Quién no cuenta un cuento horrible a un idiota? Era tan fácil que me la hiciste. Si el ahogado no opone resistencia al que lo ahoga, qué sentido tiene ahogarlo, qué sentido tiene repetir una muerte, un gesto de desenlace dramático que ya se cumplió cuando era el momento. Qué sentido tiene desenterrar a los muertos y

---

están en desorden cronológico y no se especifica si pertenecen al año de 1961 o 1962. Sin embargo, la edición presente no añade ninguna entrada del 31 de julio del 61, por lo tanto, se deduce que es una tercera versión de ese día en el año 62.

<sup>78</sup> Esta versión sí se incluye en el Apéndice VI con la fecha de 1962, sin embargo, se trata de una re-escritura del día 30 de julio. He decidido respetar su aparición bajo este día para mostrar los juegos temporales en otro plano.

romperles los huesos a palos. Qué sentido tiene estrangular a la que yace violada y fría. Es esto lo que no entiendo: esta liturgia enloquecida. Todos se dieron cuenta y las ratas atrapan a las trampas, la prisionera vigila a las cadenas, la del espejo me mira con angustia, a mí, la idiota que la refleja. No comprendo. No sé. No conozco. No reconozco. Llévame en vilo en tu sexo por los tejados de la ciudad. Seremos ángeles obscenos, una vez más. Pero alguien no vio el principio de este drama, alguien llegó en la escena de la cólera que se pierde en un caos embrollador de hilos entremezclados, en una jaula laberíntica llena de criaturas fantásticas unidas por todas partes y tratando de salir y la orquesta, detrás, ensordece y arrolla los gritos y las injurias, y de pronto bestias interminadas como hálitos perpetuos de algo muy espantoso, algo hijo de un pensamiento eterno, algo pasa indefiniblemente, con un paso lentísimo y ese algo pasa, y pasa, cinta atroz, banda para mis ojos que aúllan. Entonces, debo quedarme aquí, asistiendo, sintiéndome morir de no comprender, mientras me maduran, me envejecen, me recostan, me inicuan. Son los relojes. Los veo. Los tiemblo. «El verano llega —me dicen—, contempla el verde maniatado a los muros de las casas de los suburbios infectados de silencio. He aquí el calor, el sol, que te hará cantar cantos menos desgarrados.»

Horror del sol, del calor, de la luz, de la noche, de una risa quebrando el silencio mortuorio. Plantas que me acusan y flores —las flores me hacen llorar a gritos—. He aquí. He aquí. Aquí no hay nada, poseedor de las sombras, poseedor de mil manos en mi garganta. Abrázame. Es tarde. Abrázame. Es noche. Abrázame. Es día. Pasar mi dolor a otro día, mi hato de verdades malolientes, purulentas. Oscuro. Tengo miedo. Tengo miedo. Calor, sol, me hacinan, me hierven, este cuerpo inocente, confuso.

Si una no comprende una se queda en un sintiempo doloroso. A veces me gustaría registrarme por escrito en cuerpo y alma: dar cuenta de mi respiración, de mi tos, de mi cansancio, pero de una manera alarmanamente exacta, que se me oiga respirar, toser, llorar (si pudiera llorar). Ahora sé por qué escribía mi «diario de horas» del año 55. Sin duda me asusta mi insensibilidad y lo imposible de anexarme por los medios comunes al mundo externo. Por eso, hasta quisiera hacer el amor por escrito, si ello fuera posible, si ello fuera posible.

Alguien mira el mundo desde debajo de una alcantarilla. También desde aquí se ve. Y se juzga, se condena, se reprueba. Si alguna vez me sacaran de mi escondite me volvería loca furiosa, hablaría una lengua inventada, me pondría a bailar danzas obscenas y no querría comer ni beber. (Aunque esto dependería del carcelero que me liberara.)

Me pregunto: ¿qué quiero? Como si me lo fuera a dar. Yo sé lo que quiero. Y lo que me espera. Pero lo que me espera ya llegó. De manera que espero algo peor aún. De todos modos —confesémoslo—

, nada te espera. Es esto lo peor. Y sufrir por adelantado a causa de ello. Mírate en el espejo: aún certifica juventud. ¿Te importa? Sí, en la medida en que me dan tiempo para fortificarme y esperar a que nada llegue. Como previsora eres previsora. Como prudente, te preparas sistemáticamente a que el encuentro —llamémoslo así— no te duela tanto. ¿Todo esto para qué? Ahorrarse el sufrir, ahorrarse y guardarse y abstenerse. ¿Para qué? Pero ¿para qué lo contrario? Ojalá muera yo pronto. Es lo único que podría contrarrestar mi programa de lento e ininterrumpido sufrimiento.

**Re-escritura 1:** (3 de agosto) J. es maravilloso. Se enamoró de mí, tan extraño nuestro encuentro...

¿Y B.? Sílabas enemigas que no se unirán en una palabra.

*Medianoche.* Los relojes existen más allá de las horas. Pero alguien no esperaba tener del tiempo esta revelación procaz. ¿Qué lejanía bastarda se acumula en los rincones de mi habitación? He vuelto a temblar como una idiota cada vez que miré el reloj. La hora de qué cosa. Tú lo quisiste. Era tan fácil. Era tan fácil que me lo hiciste. Pero qué sentido tiene ahogar a un ahogado, qué sentido tiene reiterar un gesto que se cumplió en su instante preciso, qué sentido tiene desenterrar a un muerto y romperle los huesos a palos. Liturgia enloquecida. No comprendo. No conozco. No reconozco. Algo pasa indefiniblemente con paso lentísimo, algo pasa, cinta atroz, banda para mis ojos que ya no ven. Entonces quedarme así: asistiendo, asintiendo.

(5 de la mañana)

Una mirada desde debajo de la alcantarilla. También desde aquí se ve. Y se juzga, se condena, se reprueba.

No ver más a B.

**Re-escritura 2:** (3 de agosto)<sup>79</sup> Hablar yo ya no puedo. Esta condena a un único alimento mágico.

**Original:** (9 de agosto)<sup>80</sup>

**Re-escritura 1:** (9 de agosto) Desvanecimiento por la tarde. «Ver el infinito en un grano de arena.» J. sabe.

**Re-escritura 2:** (9 de agosto)<sup>81</sup> Vértigos. Sensaciones de muerte, inminente. ¿Culpa de B.? ¿Culpa de mi educación?

---

<sup>79</sup> Esta versión pertenece al Apéndice VI.

<sup>80</sup> La edición omite la entrada original del 9 de agosto.

<sup>81</sup> Esta versión pertenece al Apéndice VI.

«La culpa está en la lila que no florece.»

**Original:** (18 de septiembre) Que no estamos en el mundo es más que una verdad. Que no queremos estarlo, que no lo queremos por una cuestión de náuseas. He soñado que iba a donde me esperaban, que me esperaban en donde no estoy. Ubicuidad de una sombra: está a la vez en todos los lugares que no frecuento. Te muerden, te arrancan, te devoran, ves tus fragmentos, tus desechos, tus sobras. Alma querida, tus ojos me dan ganas de arrancarme los míos y que los coman los perros, tus ojos me obligan a persistir en este mundo del que estoy ausente. Una sola señal tuya y me esfumaré, me iré al lugar de las desapariciones, de donde nunca debí salir.

Palafreneros bellos: los imagino, los invento en mi deseo funesto. Y que se acuerden de mí, que miren a esta desnuda, que la sueñen y [*ilegible*], que el deseo los invite a seguirme, a buscar mi cuerpo inanimado, que me deseen como estatua, como muchacha de porcelana que a veces canta cuando la lluvia espeluznante adquiere colores de pájaros selváticos. Si la muerte es silencio es a su conquista que me dirijo. A tientas, temblorosa en mi desnudez, envuelta en la noche. Apenas grito: sólo tu nombre cuando tengo miedo, tu nombre que es una llave mágica que me cierra todas las puertas. Necesito de toda mi inocencia, de toda mi maldad para sobrellevar mi desnudez ardiente. Solamente pensar en tus labios, en tus manos, posadas en mi cuerpo que no quiere ser secreto para ellas, que les ofrece sus últimas guaridas, sus más lejanas resistencias. Ahora es la hora de andar a solas, en amistad con mi delirio. Esto no es una feria ni la desnuda se mostrará entre globos de colores adivinando fechas y uniones posibles. No es un cuento de hadas. Hay demasiadas sombras siniestras y demasiada angustia sorda y acelerada y demasiada cólera y sosas que dentellan y centellan con ira y risas y rezos terribles. En verdad es sólo un ofrecimiento, un abrirse la herida, un llamear en la noche sedienta. Y ni siquiera eso: tal vez sólo un llorar, un acariciarse la mano derecha con la mano izquierda.

**Re-escritura 1:** (18 de septiembre) He soñado que me esperaba en donde no estoy. Ubicuidad de una sombra: está en todos los lugares que no frecuento.

Una sola señal tuya y me iré al lugar de las desapariciones.

(*3 de la mañana.*) Si la muerte es silencio es a su conquista que me dirijo.

Tu nombre es una llave mágica que me cierra todas las puertas. Mi cuerpo te ha ofrecido sus últimas guaridas, sus más lejanas resistencias. Ahora es la hora de andar a solas con mi delirio.

**Re-escritura 2:** (18 de septiembre)<sup>82</sup> Ubicuidad de su rostro. Lo veo en todos los lugares que no frecuento. Una sola señal de su rostro y me iré al lugar de las desapariciones.

**Original:** (19 de septiembre) Silencio hecho de huellas de pájaros azules, isla suspendida en el aire a la que llego izada por tus ojos, cofre de carbones inextinguibles entre los que hay una niña de seda debajo de una pequeña sombrilla japonesa. Silencio donde siempre llueve de muchos colores: aun junto al fuego y leyendo me caen gotas amarillas o rosadas o negras. Silencio bello como mis manos que no acaricias, mis manos que siempre dejan partir barcos de papel plateado, de nombres maravillosamente obscenos, de un perfume a lluvia y a mirada de loca gritando en un balcón muy alto. Silencio, el mío, el triste, el abierto, el desinteresado, el lujurioso, el magnífico, el que arrastra fotografías amarillas de relojes de arena, ídolos para rezar que nadie venga en la noche de las grandes esperas, palabras mutiladas que muestran su sangre caliente. Mi silencio, mi delirio, mi nombrarte — en cuanto te nombro las paredes hacen el amor y yo, entre ellas, respirando apenas, mirando sin embargo el espejo que te aguarda para ennegrecerse, porque cuando vengas no necesitaré más que tus manos ciegas que me reconocerán en la noche, aunque yo esté en una absurda manifestación de millones de cuerpos y tú en otra enemiga, tus manos se iluminarán como linternas y mi cuerpo será fosforescente y nuestras iluminaciones se acercarán como dos barcos en un océano inenarrable.

**Re-escritura 1:** (19 de septiembre) Soñé con fotografías amarillas de relojes de arena, con ídolos para rezar que nadie venga en la noche de las grandes esperas, con palabras mutiladas que perdían sangre.

**Re-escritura 2:** (19 de septiembre)<sup>83</sup> Ahora sería la hora de andar a solas en amistad con mi delirio. Viejos grabados con relojes de arena y palabras mutiladas que manan sangre. Y que nadie venga en la noche de las grandes esperas.

**Original:** (20 de septiembre) La libertad como un agua ni siquiera soñada cuando bordeo un jardín público y miro los árboles a través de las rejas que comienzan a temblar en mis pupilas hasta que me pregunto quiénes están rodeados de rejas: el jardín o mis ojos. Reflexionar sobre la poesía es prudente, tranquiliza; anotar cuestiones poéticas, hacer aforismos que indiquen cómo ha de escribir el poeta o qué es la poesía. Sí: sentada junto al escritorio, tomando café. Pero intentar hacer el amor contigo dentro de un poema, pero arrancarme palabras tibias en donde estar me yo y mi deseo de ti, pero buscarte entre frases peligrosas, de manera de encontrarte con tus brazos que me esperan y furiosa,

---

<sup>82</sup> Esta versión aparece en el Apéndice VI. La editora añade a esta versión la nota siguiente: Al dorso de esta hoja, a mano: *car c'est ma folie que j'appelleis amour*, Giraud Riquier

<sup>83</sup> Esta versión aparece en el Apéndice VI.

obstinada, como alguien que encuentra un sostén en el preciso instante de su caída, precipitarme a tus ojos abiertos, tu sonrisa que debieran celebrar más que sustento hecho de tu mirada, mi alimento incierto, mi única invocación. En un principio fue el amor violento.

Nerval-Aurélia. Cuenta su «enfermedad» que tuvo dos fases.

1) amor por Aurélia. Amor imposible *culpable de una falta*. Conocimiento de otra mujer en Italia. Busca enamorarse de ella pero no puede. Nace una fuerte amistad entre los dos. Las dos se conocen. Aurélia lo perdona a instancias de la otra. G. vuelve a París.

**Re-escritura 1:** (20 de septiembre) La idea de la libertad irrumpiendo en mí cuando bordeo el Luxembourg y miro los árboles a través de las rejas que comienzan a temblar en mis pupilas hasta que me pregunto quiénes están rodeados de rejas: el jardín o mis ojos. Reflexionar sobre poesía; hacer aforismos que indiquen cómo ha de escribir el poeta o qué es la poesía. Si: sentada en el sillón, tomando café. Pero querer hacer el amor contigo dentro de un poema, pero buscarte en cada palabra...

**Re-escritura 2:** (20 de septiembre)<sup>84</sup> Te hemos dado lo necesario para un puro comprender. No has aceptado; preferiste arder en un fuego extraño. (Si lo que me sucede es el amor debo preguntar qué es el amor.)

**Original:** (1 de octubre) ¿Qué escribir? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿De qué manera? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Por qué?

*Departamento de St. Michel.* Cuchillos oxidados. La cocina. El olor a flores muertas. El miedo helado, miedo con olor a cosas muertas. Ruidos de uñas en las paredes, agujas en los pestillos, botellas con telarañas y la escalera del estudio de la place Clichy. Los siete pisos que subía llena de terror. El incendio. La cortina negra.

El miedo a medianoche de abandonar los bulevares y hundirse en las sombrías callecitas. Miedo físico, indeterminado, ambiguo, imposible de explicar. Y el paseo por Les Halles con A. P. de M. Mi mirada a las putas. Ganas de pedir perdón y también lascivia siniestra, sensación polvorienta.

**Re-escritura 1:** (1 de octubre) Paseo por Les Halles con A. P. de M. Miradas a las putas: ganas de pedir perdón pero también siniestra lascivia, sensaciones polvorientas.

Mirarse mirar mirando.

---

<sup>84</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

**Re-escritura 2:** (1 de octubre)<sup>85</sup> Se cerró como un animal atemorizado. ¿Las rejas dentro de mis ojos o las rejas frente a mis ojos? Ahora comprendo: es un espacio de necesidades que no colmará nadie, nunca.

**Original:** (2 de octubre)<sup>86</sup>

**Re-escritura 1:** (2 de octubre) De nuevo me persigue la imagen de Emilia muerta. También su hermano, que le cubría la boca con la mano para que los que se acercaban al féretro no la viesen sonreír. Pero cuando me acerqué yo y vi esa mano blanca, sudorosa, sobre el rostro de cera de Emilia, la apartó y yo miré labios negros y dientes como de una materia amenazadora. Después el hermano se volvió loco pero lo volví a ver en la esquina del liceo exhibiendo su sexo a las alumnas. Cuando me vio dejó de sonreír y se me acercó. Corrí, él me perseguía con su mano cubriéndose la boca.

Pero también recuerdo algo muy viejo: una extraña mañana que me pareció tener forma de círculo — en un jardín de plantas enormes, densas y pesadas—. En ese círculo de luz había un solo pájaro — creo que era un colibrí—. (Esto me pasó a los tres años.)

**Re-escritura 2:** (2 de octubre)<sup>87</sup> Déjate morir dócilmente sin preocuparte por saber de dónde proviene esta coalición misteriosa que reniega de ti a pesar de estar formada por quienes fuiste.

**Original:** (20 de octubre) ¿Qué alimentos para el alma? ¿Cuáles para el cuerpo? Una palabra solitaria basta para matarme. O un espejo.

Los sueños, sí, pero a qué hora. No a toda hora como en tu caso. Un jardín donde no se respira, una distancia enloquecida, un correr para sólo no llegar. Y el «querido cuerpo» con su sexo adorable, ¿por qué no se evade de mí el tenebroso? Hago el amor y deseo recuperar mi rostro poético. Hago poemas y no los termino porque los deseos más obviamente físicos me acometen. Y habrá un tiempo para amar y otro para encontrar las distancias olvidadas. Sí. Alguna vez. Cuando los rostros de los demás no me den la exacta medida de la soledad.

Las alusiones perdidas.

Comme si je brisais à coup de pied, sauvagement, la harpe qui murmurerait mon nom dans le vent de la nuit.

KLEIST, p. 55

---

<sup>85</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>86</sup> La edición omite el original de esta fecha.

<sup>87</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

*La sombra en la poesía de Pedro Salinas* (Santander, 1962).

He aquí un breve ensayo que más bien es un comentario amoroso. El autor admira profundamente a Salinas y en ningún momento desmiente esta admiración. Murciano tiene una fuerte conciencia del peligro que entraña la explicación de la poesía. «Peligro» porque las más de las veces desemboca en ignorancia pedantesca. Y tanto es así, que uno de los capítulos —«El escritor y su sombra» (título de un magnífico ensayo literario de Gaëtan Picon)— aborda exhaustivamente el problema de la *objetividad poética* apelando a los mejores testigos de la poesía tanto del pasado cuanto contemporáneos: san Juan de la Cruz, Coleridge, Vicente Aleixandre, etc. Críticos y poetas nos hablan de la imposibilidad de comprender *perfectamente* el poema. Desde san Juan a Aleixandre hay una insistencia en el maravilloso misterio que es todo poema y la poesía en general. (Aleixandre: «No sé lo que es poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable».) De allí que cualquier intento de esclarecer el poema deba ser un acto de amor, un arrimo amoroso, acompañado de conocimientos de los límites que se imponen. La actitud de Murciano es reveladora de esto último que decimos. Su breve ensayo es una meditación sobre el significado de las sombras en la poesía de Salinas. A lo largo de su obra Salinas atribuye a las sombras calidades diversas. En un principio la sombra es su lugar de reposo («esa dureza de la sombra donde asentarnos...»). También es la materia de su sed. («Sed de sombra. La sombra, fruto dilecto», dice Murciano.) A veces es el testimonio de su *culpa metafísica*. Otras es una criatura que sabe del poeta más que él mismo («sabe cosas de mí que yo no sé»). En suma: los poemas de Salinas están poblados por un «delirio de sombras» como dice Murciano.

El capítulo que nos parece más importante es el de «Salinas, poeta amoroso». Allí nos habla Murciano de la identificación del objeto amoroso —la amada— con la «sombra o alma». Agreguemos que la concepción amorosa de Salinas, tal como la sentimos en su poesía, es una de las más personales de la literatura contemporánea. Y más aún: ofrece una complejidad que no es muy frecuente en la poesía amorosa española. Lo que hace que los jóvenes (se adhieran) a esta poesía es esa problematización de los grandes temas: el amor, la muerte, la realidad o irrealidad del otro, etc., que se encuentra también en los mejores artistas de nuestro tiempo. Y no nos referimos solamente a la poesía sino también al cinematógrafo, a la pintura, a la novela, etc. Salinas ha comprendido como casi nadie que el *esto* no siempre es lo contrario del *aquello*. *Je suis un autre*, dijo Rimbaud. Y Salinas a su amada: «Se te está viendo la otra». Por eso tiene razón Murciano cuando dice: «una obra poética creadora de un amor original, personalísimo, hasta diríamos sin precedentes en la literatura española».

Después de este «descenso a los infiernos» de las sombras, Murciano nos conduce al encuentro del poeta con su amada, a la fusión del cuerpo y el alma, del cuerpo y la sombra, a la «verdad de dos»... «Y ahora os beso a las dos / en ti sola.»

«Vive la sombra en el poeta desde su nacimiento hasta su muerte, desde su primero a su último libro.»

C. Murciano nos ha mostrado una maravillosa aventura: una lucha cuerpo a cuerpo de un poeta que no retrocede ante el misterio que se encarna en donde posa su mirada. Agr...[sic] este hermoso itinerario que ha trazado con una prosa sumamente poética. La que merece la alta poesía.

**Re-escritura 1:** (20 de octubre) Los sueños sí, pero a qué hora. No a toda hora como en tu caso. Correr para sólo no llegar. Y el «cher corps» con su sexo adorable ¿por qué no se evade de mí el tenebroso? Hacer el amor deseando terminar cuanto antes para escribir un poema. Escribir un poema y no finalizarlo a causa del deseo de hacer el amor. Y habrá un tiempo para amar y un tiempo para cubrir las distancias olvidadas.

Comme si je brisais à coup de pied, sauvagement, la harpe qui murmurerait mon nom dans le vent de la nuit.

KLEIST, p. 55

**Re-escritura 2:** (20 de octubre)<sup>88</sup> Escribes velozmente. Corres para tan sólo no llegar. Y el *cher corps*, ¿por qué no se olvida de mí el tenebroso?

Y habrá un tiempo para los cuerpos enlazados y un tiempo para salvar las distancias olvidadas. Y aprenderás a reconciliarlos, a reconciliarte.

**Original:** (11 de noviembre) Anoche debo de haber soñado algo muy importante pues detrás de ese sueño oí que me decía: «Despierta porque si continúas soñando un solo segundo más te volverás loca irrevocablemente. Lo que estás por ver no puede ser visto por alguien que después desee retornar. Lo que has de oír es lo más importante que existe en el mundo». Yo me respondí (mi voz sonaba débil, enferma): «Acepto tocar fondo». Tuve un miedo espantoso. Me asfixiaba, me dolía el corazón como si me estuvieran perforando. Dudé un segundo pero me volvió el valor de antes. Calculé y comparé la locura y mi vida lúcida y repetí: «Quiero ir hasta el final». Cuando desperté no recordaba nada sobre lo que vi o me dijeron. Pero me siento débil y enferma y extrañamente fatigada.

---

<sup>88</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

*Pierre Reverdy: Cinco cartas de Apollinaire:* algunas parecen de un niño jugando a los espías. Se siente perseguido y censurado por su pieza *Les Mamelles de Tirésias*.

*Blaise Cendrars:* fragmento de su libro *Bourlinguer*, en donde Cendrars cuenta la angustia que sentía R. en la Biblioteca Nacional, el deseo que sentía de comenzar a cavar con sus manos, como un topo, un agujero por donde el aire pueda entrar.

*Max Jacob:* considera que los grandes poemas nacen en épocas de guerra y que Reverdy es el poeta de la guerra. (El texto de Jacob es de 1916.) Lo considera un poeta clásico. Encuentra que en los libros de Reverdy el pensar está, pero callado, puesto en su lugar (en el que le corresponde), que es el silencio. «*R. rassemble en paraissant disperser*. R. es dueño de sí mismo, es un poeta conciente: un poeta clásico.» El poema de R. está hecho a la manera de un cuadro: «aquí agrega un azul, allá un rojo...».

*P. Schneider*

«Nadie, en nuestro tiempo, se ha dispuesto de tal manera a despertar la fuerza del espíritu en la carne débil.»

(Traducir fragmento p. 246.)

«La obra de Reverdy es como un poco de agua en el hueco de la mano.» «Reverdy a toute sa vie écrit le même poème, mais ce poème n'a jamais cessé d'être neuf comme au premier jour.»

Este número nos permite también enterarnos del alto nivel de la crítica literaria en Francia.<sup>89</sup>

2 en el mundo de Reverdy, el espacio posee los atributos del tiempo: pasa, fluye, se pierde.

*Tout ce qu'on voit*

*Tout ce qu'on croit*

*C'est ce qui part.*

Mundo de metamorfosis incesante: todo gira con excesiva rapidez. Uno no está nunca preparado porque «le vent, le vent *lugubre et moqueur*, qui tourne les pages de la vie plus vite qu'on ne peut les lire».

S. considera esencialmente el movimiento en la poesía de R.

---

<sup>89</sup> La editora añade aquí una nota: Esta frase está escrita a la derecha del cuaderno y encuadrada.

**Re-escritura 1:** (11 de noviembre) Soñé que me decían: «Despierta. Quien vea lo que estás por ver no puede retornar más. Lo que estás por ver es lo más importante que existe en el mundo». Respondí con voz débil, enferma: «Tengo que tocar el fondo». Entonces sentí que me asfixiaba, me dolía el corazón como si lo perforaran. Comparé la vigilia lúcida y los sueños y repetí: «Tengo que tocar el fondo, háganme doler todo lo que quieran».

**Re-escritura 2:** (11 de noviembre. *Sueño*)<sup>90</sup>. Me dijeron: Despierta porque pronto será tarde para abrir los ojos. Quien vea lo que verás no retorna al lugar de los despiertos.

Yo dije: Tengo que descender al último fondo.

Me arrastraron a un ámbito negro. Todo empezó a dolerme con un dolor nuevo. En mitad de la asfixia hice cálculos; serenamente comparé la vigilia y el sueño y dije: Háganme doler si así lo quieren. Yo tengo que descender al último fondo.

**Original:** (24 de diciembre) Desperté con unas ganas inminentes de tener una granja llena de conejos, pollos y pavos.

Carta [a] Octavio Paz sobre el cuento que no finaliza.

Cuando fueron en su busca:

- 1) ... no la encontraron porque se había comido a sí misma, por descuido, mientras se miraba en el espejo.
- 2) ... la tomaron, le arrancaron los brazos y las piernas y dejaron el resto en la *frigidiaire* porque aunque antropófagos muertos de hambre eran precavidos.
- 3) ... comenzó a llover y la sobreviviente danzó desnuda en la lluvia para celebrar su salvación pero sobre todo para mostrar su hermosa cabellera verde.
- 4) ... ella les dijo: *J'ai un peu de caviar et un peu de paté. Je vous le donne si vous m'épargnez.*
- 5) ... no la encontraron pues ya hacía doce años que faltaba de la casa. Era la diosa de la lluvia y nadie se había dado cuenta.
- 6) ... ella dijo: *Merde alors!* Si me comen, nunca más les dirigiré la palabra. Ni siquiera «bonjour». Ellos se asustaron porque más vale sentir hambre que comerse una muerta colérica.

**Re-escritura 1:** (24 de diciembre) ¿Cómo terminar el cuento interrumpido que me envió Octavio?

---

<sup>90</sup> Esta versión está en el Apéndice VI.

... comenzó a llover y la sobreviviente danzó desnuda en la lluvia para celebrar su salvación y también para exhibir su hermosa cabellera verde.

... no la encontraron. En verdad, hacía ya doce años que estaba ausente. Era la diosa de la lluvia y nadie se había dado cuenta.

... no la encontraron porque se había comido a sí misma, por descuido, mientras se miraba en el espejo.

... ella dijo: *merde alors!* Si me comen nunca más les dirigiré la palabra. Ni siquiera *bonjour*. Ellos se asustaron porque más vale sentir hambre que comerse una muerta colérica.

... la tomaron, le arrancaron los brazos, las piernas, le comieron la cabeza y dejaron el resto en la *frigidaire* porque aunque muertos de hambre eran precavidos.

Prefiero la 2.<sup>a</sup> «versión».

Tal vez se dice yo con más convicción y fuerza en la medida en que la garganta está contraída. ¿Querré deducir que el yo se evaporaría gracias a un tratamiento de relaxe?

**Re-escritura 2:** (24 de diciembre)<sup>91</sup> Desperté viéndome como un cuerpo sin piel, una llagada.

**Original:** (28 de diciembre) Sí. Las horas hundidas en el día, las horas cortadas con violencia. Para que haya relojes y encuentros, para impedir que la cabeza caiga sobre el pecho y se sienta el puro fluir de la ausencia. Pregunto con urgencia: ¿qué es importante? Rápido: ¿debo vivir aún? Si todo en mí dice de un no querer, de una fatiga de siglos. Lo importante es esto: no eres una gran poeta. Lo importante es que me destino a ser una pequeña artífice de palabras duras e imposibles. Que me arrebatase una lejana voz y que cante por mí un canto jamás oído. Luego moriré. Pero por una sola vez, que me haga cantar puramente. Es que todo exige esfuerzo y técnica, para sólo darse cuenta de que una no podrá nunca hacer aquello por lo que vive.

**Re-escritura 1:** (28 de diciembre) Y todo para impedir que la cabeza caiga sobre el pelo y se sienta el puro fluir de la ausencia.

Cambio de tinta, de color de papel. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Ya no tengo nada que decir. Tampoco quejarme de ello. El silencio

---

<sup>91</sup> Esta versión se recoge en “Fragmentos de un diario”; incluido en el Apéndice III “Les tiroirs de l’hiver”. Aunque no se hace explícito el año al que pertenecen estos fragmentos, la fecha del 24 de diciembre coincide temáticamente con las versiones anteriores y no existe correspondencia de ningún tipo con entradas originales de años anteriores o posteriores al 62. Con lo cual se deduce que esta versión se deriva del original del 24 de diciembre de 1962.

destruyó: quedan algunos poemas como huesos de muerto. Poemas que no entiendo, que cincelo y deformato en mis noches de miedo. Se ha perdido el significado de la palabra más obvia. Y aún me apresuro, aún me hundo con urgencia en estados mentales de negación y de asombro. Una levísima presión, un invisible roce de lo que te es hostil y ya no escribirás más. Estamos a pocos pasos de una eternidad de silencio.

**Re-escritura 2:** (28 de diciembre)<sup>92</sup> Y todo para que no caiga la cabeza sobre el pecho y empieces a sentir el puro fluir de la ausencia.

## 1963

**Original:** (3 de enero) En verdad, nadie escribió nunca más de tres o cuatro —diez a lo sumo— poemas perfectamente bellos e «importantes». De Quevedo a Reverdy y de Chrétien de Troyes a mí, que a pesar de mi juventud ya hice *uno*.

Un apuro. Una urgencia. Para ir adónde. Ya no recuerdo a quién amo, no recuerdo si amé alguna vez. Sólo una sed, una avidez de tener un instante mío, un instante de encuentro cierto con algo, con alguien. En verdad, nada me importa ya, nada me importa más. Podría orinar en la calle. Podría cantar a los gritos, podría exponerme desnuda en un pedestal. He perdido el respeto *definitivamente*. Sólo queda una extraña piedad, por mí y por todos. Sensaciones de éxodo. Seguridad de estar sobreviviéndome. No me importa. Miro las caras por la calle y me sube la risa. Sólo me pongo muy seria cuando pasan niños, particularmente si tienen ojos claros. Lo que me acecha desde que me recuerdo es la abstracción. Me penetró y me invadió. Todo lo que siento aparece con mayúscula. Se agotaron los hechos y los actos. En mí se habla en infinitivo.

¿Hay algo más idiota que una conversación sobre el amor en la cual cada hablante empieza todas las frases con *yo*? Es lo que *yo* vengo haciendo desde hace días con A., con O., con C., etc. Pero mi sueño es, como siempre, mi deseo de no pensar en mí. Mi ejemplo debiera ser M., que tiene veintiún años. Cuando hablo con ella el mundo se mejora. Su *inocencia me hace llorar*. (La mía también.)

**Re-escritura 1:** (3 de enero) Se agotaron los actos. En mí se habla en infinitivo.

---

<sup>92</sup> Esta versión se recoge en el Apéndice VI. No obstante, el Apéndice II omite la fecha del 29 de diciembre que sí aparece en el VI. Esta entrada del 29 es muy semejante a lo dicho en la primera re-escritura del día 28 del mismo mes. Esta versión del 29 se colocará en el cotejo del Apéndice VI.

¿Hay algo más imbécil que conversar sobre el amor cuando cada hablante empieza todas sus frases con *yo*? Es lo que yo vengo haciendo todos estos días con A., con Y., con C., etc. Pero cuando hablo con M. el mundo se mejora. Su «inocencia me hace llorar». (La mía también.)

**Re-escritura 2:** (3 de enero)<sup>93</sup> En mí se habla en infinitivo.

Esto es lo trágico; yo sé lo que quiero.

**Original:** (2 de febrero) Encuentro con el escritor A. D. Cada vez que se refería a un libro era a uno que yo no había leído. Esto me subía la risa que contuve en todo momento pero que encendía mis ojos y ampliaba mis labios. Consecuencia: en la mitad de la conversación ya se había dado cuenta de mi ignorancia literaria y de mi linda sonrisa, por lo cual comenzó a sonreírme y a preguntarme cosas más personales. Pero también... preguntarme qué pienso de Saint-Beuve, de Montaigne, de los libros anónimos sobre hierbas mágicas... Además el excelente señor me doblaba en edad (respuesta que me di a mi leve culpa por no haber leído a «sus» autores). Lo principal de este encuentro es que por primera vez descubro que *je n'ai pas lu tous les livres*... Pero lo que me preocupa es mi manía actual de leer siete u ocho libros a la vez.

Soñé con J. C. Grandes cantidades de algo: digamos de cartas, de *tickets*, algo de papel. Subterráneos y cañerías. Hay un chico que está conmigo. Él se escapa. Yo no. Creo que él y yo somos la misma persona, un andrógino desdoblado.

A. D. ama la literatura a la manera de A. P. de M. o sea una literatura sin relación alguna con la ética ni con la psicología. (Gourmont, Paulhan, A. P. de M., Borges, etc.) O sea, un estilo bello, lo fantástico, el erotismo, el misterio, lo extraño... Comprendo que tiene razón. El único que me impide acceder a ese mundo de mandarins es Dostoievski... y mis problemas personales.

*16 h.* Me tortura mi estilo —después de todo lo es—. Me tortura pensar que nunca escribiré en una bella prosa. Y ello por una razón mental, por esta semiafasia que me obliga a romper cualquier ritmo incipiente. Pensando en el asunto, se trata de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo.

En verdad, todo esto es una falla de atención, un temblor constante allí donde los demás piensan.

**Re-escritura 1:** (2 de febrero) En suma, se trata de un problema musical. O de sufrir de un temblor constante en ese lugar en donde los demás piensan.

---

<sup>93</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

**Re-escritura 2:** (2 de febrero)<sup>94</sup> En suma, se trata de un poema musical o de un temblor en ese lugar al que se refieren los demás cuando dicen «alma».

**Original:** (4 de febrero) Pasado imaginario, presente inexistente. Gran consuelo: pensar en el futuro; pensamiento imposible a causa de que no hay a quien proyectar hacia el temido, el aborrecido porvenir aborrecido. Metafísicamente hablando: se toca la disolución de la conciencia. Pero aun este conocimiento lleva lastres oníricos como si no fuera yo quien lo conoce. *Je ferai un vers du pur néant*. Eso hago. Eso hice. Enfermedad de irrealidad. ¿Admirar qué? ¿Alabar qué? El poema —cosa que me fascina en lo que tiene de dureza material, lo cual es otra ilusión. El lenguaje es cosa mental. Yo no puedo hablar ni escribir más. Yo no puedo hacer nada.

No se trata de descender al infierno de esta confusión. No hay dónde descender. No hay espejo, no hay reflejo. No hay por dónde empezar. Lo que sucede es que no sucede. Ni rostro ni máscara. Un tanto de angustia y un sordo deseo de desaparecer. Ni hambre ni sed pero tampoco lo otro. Ni siquiera un vaso vacío. Quemaron la casa. No hay ni cenizas. Se perdió el lugar del siniestro. Necesito tocarme la cara para recordarla. Y aun así enseguida la olvido. Me olvidé. Sólo recuerdo esto: me olvidé. De todos modos, hablando con claridad y alevosía, digamos que es así como termina alguien que comenzó así. ¿Recobrar el tiempo perdido? ¿Perdido por quién si yo no existía así como no existo ahora (para mí, naturalmente)? Aun esto que digo, en son de queja, no me alude demasiado. Creo hablar de mí. Estoy ofendida como si no me hubieran invitado a una fiesta (adonde anhelaba asistir). Supongo que la fiesta era en mi casa y yo quien la daba. Supongo muchas cosas. Pero estoy harta de emplear métodos de investigación y análisis para saber en dónde estoy. Todo en mí es falso. Pero no soy yo la culpable. Simplemente me he tendido redes. Me busqué. Me gustaría, después de todo, saber para qué me busco y qué me puedo importar. No soy tan agradable como para dedicarme a cazar a este extraño pájaro de mal agüero que lleva mi nombre. ¿Quién o qué soy? El error, uno de los tantos, proviene de esta estéril búsqueda juzgada imposible. De todos modos, de todos los modos posibles o no, tú sabes esto: no puedes vivir y la muerte te da pavor. ¿Cómo morir si no se empezó a vivir? Te deben la vida y te darán la muerte. Hay algo anormal en todo esto. El 2 viene antes del 1. Esto me pone furiosa.

**Re-escritura 1:** (4 de febrero) No hay a quien proyectar hacia el temido porvenir aborrecido. O sea: se va desde muy cerca la disolución de la conciencia. Pero aun esta visión es onírica como si no fuera yo quien ve y sabe esto que digo. Enfermedad de irrealidad. El lenguaje es cosa mental. Yo no puedo escribir más.

---

<sup>94</sup> Esta versión está en el Apéndice VI.

No es posible descender al infierno de mi confusión. No hay manera de descender. No hay espejo, no hay reflejo. No hay por dónde empezar. Lo que sucede es que no sucede. Ni rostro ni máscara. Ni hambre ni sed pero tampoco sus contrarios. Ni siquiera un vaso vacío. Quemaron la casa. Se perdió el lugar del siniestro. Ni siquiera cenizas. Me olvidé. Sólo recuerdo esto: me olvidé. Aun esto que digo no me alude demasiado. Creo estar hablando de mí. Estoy ofendida como si no me hubieran invitado a una fiesta a la que anhelaba asistir. Supongo que la fiesta era en mi casa y yo quien la daba. Supongo muchas cosas. Pero me gustaría saber, después de todo, para qué me busco y qué me puedo importar. El error, uno de los tantos, proviene de esta búsqueda estéril. De todos modos, de todos los modos posibles o no, sabes esto: no puedes vivir y la muerte te da pavor.

**Re-escritura 2:** (4 de febrero)<sup>95</sup> No es posible el descenso a los infiernos de mi confusión. Lo que sucede es que no sucede. Ni rostro ni máscara. Ni hambre ni sed pero tampoco sus contrarios. Ardieron las casas y nadie encuentra el lugar de los siniestros. Nada, ni cenizas. Me olvidé. Sólo recuerdo que me olvidé. Tal vez estoy hablando de mí. No me siento aludida. Estoy, sí, ofendida, como si no me hubieran invitado a una fiesta a la que deseaba asistir. Sospecho que la fiesta la organicé yo en mi propia casa<sup>96</sup>. Investigaciones estériles en busca de mi persona. De todos modos, de todos los modos, sabes —y esto con perfecta certeza— que no puedes vivir y morir te da pavor.

**Original:** (24 de febrero) En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño.

**Re-escritura 1:** (24 de febrero) Las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no puedo otorgar realidad a las cosas las nombro y creo en sus nombres (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué escribo los poemas que escribo que son inmóviles y estáticos como cosas. Es mi sueño de un materialismo dentro del sueño.

**Re-escritura 2:** (24 de febrero)<sup>97</sup> Las palabras son cosas y las cosas palabras. Al no poder creer en la realidad de las cosas, las nombro y luego creo en sus nombres: el nombre se vuelve real y la cosa nombrada es la fantasma del nombre. Ahora sé por qué escribo poemas tan inmóviles<sup>98</sup>. Es mi sueño de un materialismo del sueño.

---

<sup>95</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>96</sup> Aquí se añade una nota de la propia Alejandra Pizarnik: “La celebraban en mi honor y en mi propia casa”.

<sup>97</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice V “Lenguaje”.

<sup>98</sup> La editora añade una nota aquí: Encima de «inmóviles» escribió «extáticos».

**Re-escritura 3:** (24 de febrero)<sup>99</sup>

... hablaba como si el silencio fuera un muro, y las palabras colores destinados a cubrirlo.

MARGUERITE YOURCENAR, «De cómo Wang-Fo fue salvado»

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie.

NERVAL, «Vers Dorés»

**Original:** (11 de marzo) El hastío es en serio. Por eso hay que trabajar. En tanto no se muere, en tanto se muere una de hastío.

Lo que produce hastío es sobre todo saber que se tiene razón de hastiarse. El error sería lo contrario. Nada más hastiados que tener razón. Nada más inútil. Por eso se buscan las desgracias. Cuando yo busco sufrir cometo un error pues sé, de antemano, que no hay razón para sufrir, quiero decir, que nada me alcanza profundamente. Por eso juego a sufrir y este juego es un sufrimiento doble: se sufre y se sabe que es mentira.

Contra el hastío: leer, comer, hacer el amor y embriagarse... Y sufrir, como decía.

Por algo muy grande he perdido. Lo perdí a los 17 años, cuando comenzaron a decirme que yo era una «auténtica poeta». Perdí el sentido del juego, la atención profunda de mis antiguos ojos azules. Quisiera retornarme la vieja mirada: escribir poemas como cuando dibujaba un árbol, una casita, un caballo y un pájaro. O sea: actuar sin destinatario mental o real. Sin finalidad. Sin para qué ni por qué. Como cuando estoy ebria, exactamente como cuando ando ebria, sin tiempo, en un presente imaginario que no me importa. Sin causas ni efectos. Sin prudencia. Sin precauciones. No sé si desorden pero el orden no significaría nada. Esto deseo: salir por la puerta trasera de este súbito mundo adulto en el que me introduce a causa de mi cédula de identidad, del espejo y de los valores vigentes. Pues yo me niego, yo rehúso, yo quiero jugar y jugarme. *Ange inviolé*. Yo sé lo que sucede: nada de importante. Nada es importante y yo lo sé. ¿De qué sirve saber? ¿De qué sirve preguntarme para qué sirve? Servir. Nada más inútil que algo que sirve. Porque nada es útil o inútil en mi caso. Pero he perdido mi no preguntar. He perdido mis ojos asombrados y silenciosos. He perdido mi humildad ante mí misma. Me he perdido y el sólo querer buscarme sería la corroboración definitiva de mi pérdida.

---

<sup>99</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

*Nota sobre el primer libro – Biblioteca de R. C. – A. C. (el mate, Valéry, Rilke) – demostrar «la belleza de mi espíritu» – la revolución – los tiros. Lawrence y consejos para los recién casados.*

**Re-escritura 1:** (11 de marzo) *Il faut travailler*. En tanto no se muere, en tanto se muere una de hastío.

Lo que más hastía es saber que se tiene razón de hastiarse. Nada más hastiador que tener razón. Nada más inútil. Por eso se buscan las desdichas. Cuando yo busco sufrir sé, de antemano, que no hay razón de sufrir. Por eso juego a sufrir y este juego es un sufrimiento multiplicado: se sufre y se sabe que es mentira.

En estos últimos años perdí mi sentido lúdico, mi atención infantil al juego. Quisiera retornarme mi vieja mirada. Actuar como antes: sin destinatario mental o real y, sobre todo, sin finalidad. Como cuando estoy ebria, en un presente vívido —tal vez imaginario pero esto es muy difícil de saber— en el que no existen las precauciones, los cálculos, el sentido del orden o del desorden. O sea, he perdido mi no preguntar. He perdido mis ojos asombrados y silenciosos. He perdido la humildad que era lo único que me permitía vivir. El solo querer recobrar todo esto es una corroboración definitiva de mi pérdida.

**Re-escritura 2:** (11 de marzo)<sup>100</sup> He perdido mi atención infantil. Retornarme la antigua mirada. Vivir sin destinatario mental o real, sin finalidad, igual que cuando ebria (engarzada en un presente vívido en donde no existen las precauciones, los cálculos, el temor al caos). Pero he perdido mi no preguntar. He perdido mis ojos silenciosos. La voluntad de recobrarlos es una prueba definitiva de mi pérdida.

**Original:** (18 de marzo) Suicidarse es perder la noción de la fatalidad y del destino. No tener más miedo de lo que todavía puede venir a hacerme doler y sufrir. Suicidarse es reconocer que lo peor está ocurriendo ahora. El suicidio es el rechazo rotundo del presente. Por eso pocos neuróticos ansiosos se suicidan, están siempre a la espera de un mal mayor. Suicidarse implica la máxima atención y lucidez, decirse «esta soy yo, ahora, aquí». Y saber, también, que no se debe esperar más. Suicidarse es cerrar una puerta, la de la sala de espera.

*Leo Madame Bovary.*

**Re-escritura 1:** (18 de marzo) Suicidarse es reconocer que lo peor ya está ocurriendo ahora y aquí. Ello implica la máxima lucidez.

---

<sup>100</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

Las caras en la calle. Nadie se deja ser paisaje.

**Re-escritura 2:** (18 de marzo)<sup>101</sup> Suicidarse es poseer aquella máxima lucidez que permite reconocer que lo peor está ocurriendo ahora, aquí.

**Original:** (14 de abril) Esa extraña noche con A. en un hotel de Saint-Michel. Yo estaba enferma y el Dr. F. me había prohibido hacer el amor —se lo había preguntado sin timidez así como le pregunté si podía fumar. El núcleo de esa noche era la consigna de no arribar al orgasmo. Nunca estuve tan excitada ante otro cuerpo. No lograba separarme de A., apenas mi sexo perdía contacto con el suyo me invadía un murmullo sexual que se distribuía en todas las partes de mi cuerpo, hasta en las yemas de los dedos. Como cantos de millares de pájaros en un lugar soleado. Miríadas de estremecimientos suavísimos. Encendía la lámpara, la apagaba. A. se me aparecía en todo su misterio. Su rostro, trivial en lo cotidiano —si no fuera por sus párpados pesados e inflamados que dan a su rostro, cuando sonrío, una sabiduría vieja, casi judía—, su rostro era tan bello que me dolía: más que bello. En esa noche poseyó lo que yo busco vanamente en todos los rostros: una sombra de fatalidad inescrutable, un silencio que entraña palabras presentidas. Creo que lo que me excitaba de tal manera extrema era la idea poética de morir haciendo el amor. Además, la debilidad aliada a la fiebre me sumergían en esa zona sin relación con lo cotidiano en la que siempre deposité mi única esperanza y que hasta esa noche yacía en un imperio soñado de acceso imposible a causa de su irrealidad. Sentía mi pequeño cuerpo como algo frágil y precioso, un sedoso animalito enfermo, y se lo confiaba a A. que lo acariciaba y amparaba con el suyo delgado y fuerte. Al borde del orgasmo yo le susurraba un «no» muy quedo, muy sigiloso, y era una palabra clave pues nos encendía, nos desesperaba, prolongaba el espasmo mediante ondulaciones nuevas que aparecían y desaparecían en nuestros sexos. Encendía la luz para tomar los medicamentos mientras A. fumaba y me contemplaba con sus ojos enormes y tristes en donde se habían acumulado, esa noche, los extraños elementos de mis deseos más profundos, más callados, más ocultos.

Otro engaño: creer que se debe transportar a la hoja de papel el «hecho en bruto». El problema es este: acordar el ritmo interior a lo estético. Quiero decir, cuando escribo sin cálculos retóricos mi prosa tiene un ritmo peculiar: violento y decidido. Intentar embellecer esa prosa mediante correcciones y sustitución de palabras implica deshacer, en parte, ese ritmo. He aquí el problema. Ahora que leo el libro de Mandiargues siento ira contra el esteticismo. M. fabricó este libro. No sé por qué me irrita tanto.

---

<sup>101</sup> Esta versión se encuentra

**Re-escritura 1:** (14 de abril) Visita de A. C. Recordé nuestro extraño encuentro en un hotel de Saint-Michel. Yo estaba enferma, nos acostamos sabiendo que yo no podía, que llegar al orgasmo significaría desvanecimiento, colapso, vértigos, etc., etc. Extraña excitación. Como cantos de pájaros en un lugar soleado. Miríadas de estremecimientos suavísimos. El rostro de A. tenía un misterio antes inimaginable. Esa noche había en su rostro lo que más amo: algo hecho de un silencio que entraña palabras presentidas, fatales; inescrutable rostro que me dolía hermosamente. Creo que lo que me excitaba tanto era la fantasía folletinesca de morir haciendo el amor. La debilidad aliada a la fiebre me depositaba en un lugar en donde siempre proyecté mi única esperanza. Y también la prohibición del orgasmo que finalizó en una serie de espasmos que duraron hasta el mediodía. En sus ojos se acumularon, esa noche, mis deseos más callados, los más ocultos.

**Re-escritura 2:** (14 de abril)<sup>102</sup> Cubrió su rostro lo que más amo: un silencio que escondía palabras fatales, palabras presentidas, no formuladas, pero que están presentes como sombras amigas. Rostro suyo doliéndome con hermosura. Yo estaba enferma y me encendía hasta el delirio la posibilidad de morir haciendo el amor. La fiebre hizo de mí una muy feliz náufraga: me proyectó a un lugar que hasta esa noche había sido el imposible emblema de mi esperanza.

**Original:** (16 de abril) Le dije: No encuentro la salida.

Me dijo: ¿Es necesario encontrarla?

Puedes jugar con los conceptos, darlos vuelta, abrirlos, en fin, todo lo que quieras. Por eso vale un poema: porque no excita a los contrarios. Pero también podría decir que sí los excita, lo cual, de todos modos, no tiene importancia. Una sola lágrima convence más que diez volúmenes de dialéctica. ¿Convence de qué? De que el lenguaje, cuando no se erige en poesía, no consuela, no puede ser interiorizado y creído como se cree en un rostro amado, en un recuerdo. Esto está muy bien pero apenas señala mi desesperada soledad cuando salí de lo de X.

**Re-escritura 1:** (16 de abril) No encuentro la salida.

¿Es necesario encontrarla?

Puedes jugar con los conceptos, darlos vuelta, abrirlos, en fin, todo lo que quieras.

Las palabras no consuelan, no pueden ser interiorizadas y creídas como sucede con un rostro amado. Esto está muy bien pero apenas señala mi desesperada soledad cuando me despedí de M. L.

---

<sup>102</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

**Re-escritura 2:** (16 de abril)<sup>103</sup> Miedo proveniente de un más allá de toda causa. O quizá, es sólo porque hoy estuve con alguien cuya existencia me forzó a recordar que sin amor no puedo vivir<sup>104</sup>.

**Original:** (24 de abril) Sensaciones de interioridad prisionera. Como si el órgano de la percepción fuera de vidrio y estuviese empañado. Desacuerdo. Discordia. Primera aparición del deseo de la pureza o, al menos, una suerte de receptividad alerta, si no a perpetuidad, al menos por unas horas. Anoche casi pienso en la muerte pero recordé mi edad y me dispensé felicitándome por la cantidad de tiempo que me concedo.

No escribo por temor a la cantidad, a no saber en dónde guardar el poema o qué hacer con él. Releyendo *Las aventuras perdidas* descubrí mi condena: sólo lo que me cueste esfuerzos increíblemente duros y crueles durante ardientes noches de tabaco y café y corazón precipitado y manos temblorosas, sólo aquella hoja cubierta de signos y señales emanados de mi esfuerzo, será válido, importante, y tal vez duradero. Mi condena es la de tener que arrancar una máscara sirviéndome de fuerzas superiores a las mías. Ante otros la máscara se desprende como una hoja de un árbol. Ahora comprendo por qué no pude nunca procurarme un maestro o alguien a quien imitar, aunque fuera parcialmente. Pero tal vez a causa de mi visión empañada debo hacer gestos de ciega, esfuerzos de ciega. O sea que los demás saben desprender la máscara mirando con serenidad y hondura en qué lugar y de qué manera está prendida.

Zolla: *Cecilia o...* Está muy bien el arquetipo del experto como hacedor del futuro, como solucionador de lo que no tiene solución: el psiquiatra, el ginecólogo... (Tú lo sabes mejor que nadie.)

Ant. fantástica – Ant. S. Oc[ampo] – Selección poemas míos – rep. Ionesco – M. Fernández

no todos sino ése, un lugar, no digo un espacio, hablo de qué – un agujero – una cara – un color absoluto – no la noche – hablo de lo que no es – hablo de lo que conozco no el tiempo – sólo todos los instantes – no una voz – no – sí – no – un lugar de ausencia – eso es a lo que me destino – un hilo de miserable unión, su lugar de peregrinación – digo qué no es – un día, que no es ni puede ser un día, veré lo que ya no será un rostro agujereado, veré lo que no podré ver, a causa de estos ojos que sólo nacen para evaluar la ausencia.

**Re-escritura 1:** (24 de abril) 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

---

<sup>103</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>104</sup> Aquí la editora añade una nota: Al pie de la hojita: *N'ai-je done pas marché!*, Höld[erlin], p. 10.

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.

Mirar un rostro tal como es. Alguien ve a medias, lo ve todo a medias. Su ojo ausente rehace lo visto simultáneamente al ojo presente que observa y es un fiel testigo. Pero el ojo huidizo no solicita del mundo más que un punto negro, un punto de partida para irse lejos del mundo a remendar el agujero de ausencia apenas entrevisto. El otro ojo es excesivamente determinante. Lo que recuerda lo recuerda de una manera abrumadoramente justa. Pero alguien está de parte de la ausencia. Por eso mira el mundo con un solo ojo, el que la invita a evadirse de las miradas y de lo que se mira.

**Re-escritura 2:** (24 de abril)<sup>105</sup> Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad. Dicho sea de otro modo: como si mis dos ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo, el ojo presente. El huidizo no solicita de la realidad más que un punto negro, un punto de partida desde donde proyectarse hacia no sé qué lejanía indecible en donde remendar con lo apenas entrevisto el perpetuo agujero de ausencia. El otro ojo, por lo contrario, mira de una manera abrumadoramente justa. Mas en vano solicita mi asistencia, pues mi favorito sigue siendo el ojo que invita a irse lejos de la mirada, lejos de lo mirado.

**Original:** (27 de junio)<sup>106</sup>

**Re-escritura 1:** (27 de junio) Lo único importante: «enterrer l'Arbre du Bien et du Mal». Para quien padeció este suceso, ¿cómo sobrelleva el yo precario de cada día? Volver a ese «entierro» es un dolor semejante al de nacer.

Abrazar la vida con la conciencia de la partida pronta. Pero los deseos. Misterio del deseo y de sus sufrimientos. Aun el deseo de suicidarse tiene algo de prodigioso, señal de la realidad de otra realidad que se desea sin conocerla. Otro misterio: la posesión (deseo de lo imposible).

**Re-escritura 2:** (27 de junio)<sup>107</sup> Un viejo muro, un perro, un niño, te dicen lo mismo. Puedes sonreír al niño y aun al perro.

¿Y al muro? También al muro.

---

<sup>105</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>106</sup> La edición omite el original de esta fecha.

<sup>107</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

**Original:** (7 de septiembre) Antes de dormirme obsesión por el lenguaje. ¿Para quién hablo? ¿Para quién escribo? Respondí con una escena imaginaria: yo en el Tíbet o en Vietnam viviendo sola en una cabaña, sin hablar con nadie por ignorancia del idioma de mis vecinos. Esto se relaciona con mi perpetua tentación del escondite: ir a donde nadie me conozca, en donde yo no conozca a nadie. También me tienta su exacto contrario (nostalgia de Buenos Aires, de lo familiar). Volviendo al principio: ¿por qué no puede hablar un niño de pocos meses? Porque está hecho de deseos irreprimibles. El aprendizaje del habla coincide con el autocontrol. El silencio, el llanto y los gritos son «expresiones» del deseo en estado puro. No hay un lenguaje del cuerpo. Querer hablar con el cuerpo *exclusivamente* implica locura e idiotez (Nijinski. Diario de Harry C. Artaud). Lo terrible del lenguaje: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada vale la experiencia de otros diálogos anteriores. En mi caso, lo trágico aumenta porque ahora debo comunicarme con los demás en francés, en una lengua hecha de palabras que en mi mente resbalan casi siempre sobre las cosas, como si la palabra fuera demasiado grande o pequeña para ajustarse a las cosas. De todos modos, hablar me hace sufrir, me da la seguridad de mentir, aun si respondo «son las nueve de la noche» mirando mi reloj. Hablar con alguien es darse mutuamente noticias de sí, testimoniarse. Cuando hablo siento que me traiciono, también cuando escribo. No se me oculta que todo esto deriva de mis deseos demasiado fuertes, estridentes, «absolutos». El lenguaje es la valla de los deseos, el lenguaje los recorta y los encierra. La tremenda intensidad de un instante amoroso es indecible. No es un desafío al lenguaje pues el lenguaje no existe en un instante así. Digo «amoroso» pero también «doloroso». El dolor se dice por un grito o por el silencio. Hablar o escribir es mi ingenuidad mayor. Tratar de contener lo que se desborda. Entonces, nada más paradójico en mí que la escritura y el diálogo. Lo mío es el abrazo sexual, mis ojos mirando el cielo, la embriaguez, el sueño, las alucinaciones. Dominio acechado, perseguido por las necesidades externas. Hablo y escribo para defenderme, para ganar mi espacio silencioso. No creo en la poesía. Ningún poema puede dar cuenta de la intensidad de los deseos. A lo sumo, puede redactar, posteriormente, una crónica más o menos fascinante de lo que pasó, pero un poema no es algo que *sucede*. Tal vez el poema pueda invocar el suceso o consolar de su no venida. Cada vez que entra la lógica, cada vez que hay preocupación por leyes de armonía —arbitrarias y heredadas—, cada vez que se oculta el lugar del caos, entra la mentira flagrante, la falsedad en estado puro. Por mi parte, soy fiel a mi rechazo. Tampoco creo en la moral: la moral es la gramática del deseo. Tal vez sea útil, pero lo útil, en mi caso, es inútil. ¿Hablo tal vez de un estado animal? Sí y no. En todo caso, hay algo profundamente repugnante en los «valores» humanistas y algo profundamente imbécil en lo que hasta ahora se dijo o se hizo para oponérseles.

**Re-escritura 1:** (7 de septiembre) Noche de insomnio. Pensé en el lenguaje, toda la noche pensando en el lenguaje. ¿Para qué hablo? ¿Para qué escribo? Respondí con una escena imaginaria: yo en el Tíbet o en Vietnam viviendo sola en una choza, sin hablar con nadie por ignorancia del idioma de mis vecinos. Esto se relaciona con mi perpetua tentación del escondite: ir a donde nadie me conozca, a donde yo no conozca a nadie. También me tienta su exacto contrario (nostalgia de Buenos Aires, de lo familiar). Volviendo al principio: ¿por qué no puede hablar un niño de pocos meses? Porque está hecho de deseos irremediables. El aprendizaje del habla es el del autocontrol. El silencio, el llanto y el grito son «expresiones» del deseo en estado puro. No hay un lenguaje del cuerpo. Querer hablar con el cuerpo *exclusivamente* significa locura (Nijinsky, Artaud). Lo terrible del lenguaje: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada valen las experiencias de otros diálogos anteriores. En mi caso, lo trágico del lenguaje es más intenso ahora pues debo hablar en una lengua extranjera —palabras que en mi mente resbalan casi siempre sobre las cosas, como si la palabra fuera demasiado grande o pequeña para ajustarse a las cosas—. Pero en cualquier idioma —aun en el mío— hablar me hace sufrir. Cuando hablo siento que me traiciono, y también me traiciono cuando escribo. No se me oculta que esto deriva de mis deseos (demasiado intensos). El lenguaje es la valla de los deseos, el lenguaje los recorta y los encierra. La tremenda intensidad de un instante amoroso es indecible. No es un desafío al lenguaje pues el lenguaje no existe en un momento así. Hablar o escribir es mi mayor ingenuidad. Tratar de contener lo que se desborda. Entonces, nada más paradójico en mí que la escritura o el diálogo. Lo mío es el abrazo sexual, el sueño, la embriaguez, las alucinaciones. Dominio acechado por lo externo y sus necesidades. Hablo y escribo para defenderme, para ganar mi espacio silencioso. Ningún poema puede dar cuenta de la intensidad de los deseos. A lo sumo puede redactar, posteriormente, una crónica de lo que pasó. Pero un poema no es algo que *sucede*. Tal vez el poema pueda invocar el suceso o consolar de su no venida. Cada vez que entra la lógica, cada vez que hay preocupación por leyes de armonía —arbitrarias y heredadas—, cada vez que se oculta el lugar del caos, entra la mentira flagrante, la falsedad en estado puro. Por mi parte, soy fiel a mi rechazo. (¿Hasta cuándo lo seré?)

*La moral es la gramática del deseo.* Tal vez sea útil pero lo útil, en mi caso es inútil.

La moral, mi tentación perpetua, es la muerte del arte. Adagio japonés sobre la poesía como pintura dotada de voz. Vuelvo a mi execración del tiempo y del movimiento y vuelvo a mi nostalgia de la inmovilidad. Ello, como reacción al movimiento frenético de palabras y de imágenes que me acontece ahora que estoy presa en el miedo, en la tentación supersticiosa de ofrecerle dádivas a la suerte si no sucede lo que más quiero.

**Re-escritura 2:** (7 de septiembre)<sup>108</sup> Noche de insomnio. Pensé con tristeza en el lenguaje. ¿Para qué escribo? Respondí con esta escena imaginaria: vivo en el Tíbet, sola, en una choza. Nunca hablo con nadie pues ignoro el idioma de mis vecinos.

¿Por qué no habla un niño recién nacido? Porque sus deseos y temores son demasiado intensos. El silencio, el llanto y el grito son «expresiones» del deseo puro.

Lo terrible de la conversación: nunca se está preparado para dialogar, no existen ensayos previos, de nada valen las experiencias de otros diálogos.

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.

Cada vez que interviene la razón, que me preocupo por leyes de armonía —heredadas o no—, que escamoteo y sustraigo el caos, la mentira se me vuelve evidente, se aparece como una visión, como si fuera una revelación sobrenatural.

La moral es la gramática del deseo.

**Original:** (5 de octubre) Anoche las fantasías de siempre. Este mes y medio ha sido inútil. Nada aprendí, nadie despertó en mí. ¿Qué otro castigo inventaré? ¿El retorno a Buenos Aires? Allí hasta las flores moviéndose al viento me llenan de terror, por emplear una imagen delicada.

M. L. y el dar, el ofrecer, el ayudar. ¡Y cómo desaparece la estética de la desgracia! ¡Cómo no se trataba de hablar con bellas imágenes sino de dar una mano viva! Recordar esto: no pude leer ni escribir en este último mes y medio. No tuve «pensamientos sublimes». De nada me sirvieron las grandes ideas ni los hermosos poemas. Arrastrarse por el pantano de las evidencias demasiado evidentes. (Cuando buscaba sangre para el simulacro ningún asombro estético, ninguna gana de hacer chistes.)

Siempre lo de siempre: en cuanto estoy obsesionada por problemas que no le conciernen me demuestra asiduidad y simpatía, tanta que termino por olvidarme de los problemas y me reenamoro de quien tanto me dio y me ofreció cuando yo, inquieta... Una vez que su rostro entra en mí, ella desaparece en una forma maligna —por ejemplo, no viniendo después de haber prometido venir— y haciéndome sufrir mucho más que antes, cuando no me consolaba.

---

<sup>108</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice V “Lenguaje”.

Es así como se empieza a sufrir irónicamente. Primera aparición de la ironía. No es el amor el que sufre en mí ahora y me impide respirar (y mejorarme pues después de todo estoy en un hospital, enferma). No. No es el amor. Recién me dije: el remedio es simple. Es despeñarme por la ventana de este sexto piso. Lo sucedido (me refiero al célebre mes y medio último) se resuelve en la misma y vieja y estéril sensación (corroborada objetivamente) de abandono de parte de todos. Junto a ello hay algo nuevo: asco por mí. Asco físico por mí.

Y el abandono de L. Tan inesperado aunque tal vez buscado.

Que todo esto es sin importancia lo sé, al diablo si lo sé... Pero qué ¿es preciso arrastrarse siempre por el lugar de los hechos terribles para que M. L. se decida a darme la mano? Cuando todo es evidente hasta la náusea, cuando me vio con cara de cadáver y cuando oyó mi voz tan débil recordó, o no sé si recordó, sintió piedad, amor al prójimo, etc. Esto necesitan: que estés en el último cuarto de hora. Entonces te dirán palabras hermosísimas y podrás reventar tranquila. Pero qué fastidio si la fiebre baja, si el pulso se normaliza, si no hay pruebas ni evidencias... Soy injusta. M. L. quiso venir pero no pudo por exceso de trabajo, sin duda. ¿Y quién me permitirá creerlo? Le hubiera bastado venir un segundo, darme la mano y volver a irse. Todo esto hubiera durado entre tres y cinco minutos. «À cause de ce peu qui me manque / j'aspire à tant de choses / à presque l'infini.»

**Re-escritura 1:** (5 de octubre) ¿Qué otro castigo inventar? ¿El retorno a Buenos Aires? Allí hasta las flores moviéndose al viento me llenan de terror.

Cómo desaparece la estética en la desgracia... «Quand le malheur bat son fil, comme il découde, comme il découde...»

Y cómo no se trata de hablar con bellas palabras sino de dar una mano viva. Arrastrarse por el pantano de las evidencias demasiado evidentes... (cuando buscaba sangre para el simulacro ningún asombro estético, ninguna gana de hacer chistes).

Siempre lo de siempre: en cuanto ando obsedida por conflictos que no le conciernen me muestra tanto amor y tanta asiduidad que me olvido de los problemas y me vuelvo a enamorar de quien tanto me dio y tanto me ayudó cuando yo, inquieta... Pero es suficiente que se dé cuenta de mi estado para que me haga sufrir mucho más de lo que sufría antes con los viejos conflictos que sus consuelos solucionaron. Es así como se empieza a sufrir irónicamente.

Debo despeñarme por este sexto piso. Todo esto es sin importancia pero ¿es preciso andar siempre por el lugar de los hechos terribles para que M. L. me diga lo que me dijo? Necesita que todo sea evidente hasta la náusea (hemorragias, dolores insoportables, desvanecimientos...). Entonces te dicen

hermosas palabras de amor. Le hubiera bastado tan poco para mantenerme tranquila, un mínimo gesto, una frase, no sé, le he pedido tan poco... «à cause de ce peu qui me manque...».

**Re-escritura 2:** (5 de octubre)<sup>109</sup> Espera del milagro. Igualmente de niña, cuando caminaba dichosa, segura de que me seguía una presencia protectora, divina. Cuántas veces le ofrecí la ocasión de manifestarse... Me detenía con los ojos cerrados: «Va a suceder, hálame, está por suceder, hálame...».

Y ahora. Llueve y lo espero y tal vez no venga y lo amo.

**Original:** (22 de octubre) Todo es más simple y más complejo de lo que creo, de lo que quiero. Miedo de la soledad. No quiero luchar en contra de la soledad. Pero ello no depende de mí. Nada de lo que me concierne depende de mí. ¿Qué me concierne? M. L. y ahora, M. J., concreciones de mi sentimiento de abandono. Es increíble el miedo que tengo.

Miedo —esto es risible— del gato. Sobre todo cuando se lamenta.

Lo que salva (?) a M. J. es su no necesidad de un testigo. Lo que me condena a una soledad humillante es mi necesidad de él. Es preciso pensar mucho en ello. En por qué trabajo mejor si M. J. está cerca de mí.

**Re-escritura 1:** (22 de octubre) M. L. y M. J., concreciones de mi nuevo sentimiento de soledad.

Esto es risible: el gato de M. J. me da terror. Sobre todo cuando se lamenta.

Lo que salva (?) a M. J. es su no necesidad de testigos. Lo que me condena a mí es necesitarlos. Es preciso pensar mucho en ello. En por qué trabajo más (y mejor) si M. J. Está cerca.

**Re-escritura 2:** (22 de octubre)<sup>110</sup> Hojas amarillas del parc de Montsouris. Cada una danza como puede su última danza. Esto lo digo también por mí.

**Original:** (1 de noviembre) Ir en busca del reflejo del sol. ¿Es que acaso lo comprendo?

**Re-escritura 1:** (1 de noviembre) Amar el sol. ¿Es que acaso lo comprendo?

**Re-escritura 2:** (1 de noviembre)<sup>111</sup> Amar el sol. ¿Es que acaso lo comprendo?<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>110</sup> Esta versión está en el Apéndice VI.

<sup>111</sup> Esta versión está en el Apéndice VI.

<sup>112</sup> La editora añade la siguiente nota: “Al pie, a mano; Milosz”.

**Original:** (11 de noviembre) Mis vértigos. Desproporción entre lo que hay dentro de mí —algo tan lento— y la fluidez rapidísima de las imágenes externas. Escribir un diario es disecarse como si ya se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora. También —y sobre todo— mi deseo de inmovilidad, mi fervor por las posiciones físicas que evocan la de los muertos (el diván psicoanalítico, el acto sexual, los ejercicios de *relaxe*).

**Re-escritura 1:** (11 de noviembre<sup>113</sup>) Vértigos. Escribir un diario es disecarse como si ya se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio corrobora esto último. Y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos (en el diván psicoanalítico, en el acto sexual, en los ejercicios de *relaxe*).

**Re-escritura 2:** (11 de noviembre)<sup>114</sup> Escribir un diario es disecarse como si se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos.

**Original:** (17 de noviembre)<sup>115</sup>

**Re-escritura 1:** (17 de noviembre) Rostros en el *métro*. Extrañeza. Seguridad de estar rodeada de animales. Mis ojos buscaban la salida de esos rostros. SANS ISSUE. Deseos —por primera vez— de vivir en el campo (paisaje mental eglógico). No obstante, atravesé los corredores siguiendo una fila que avanzaba penosamente. Oprimida por los cuerpos, sin poder respirar normalmente, sentía que yo me estaba sosteniendo sola, sin vértigos, sin inminentes desmayos, gracias a nuevas fuerzas venidas de mí, insospechadas fuerzas. Tal vez es la nueva situación interna.

**Re-escritura 2:** (17 de noviembre)<sup>116</sup> Rostros en el *métro*. Extrañeza. Seguridad de estar rodeada de cadáveres. Mis ojos buscaban la salida de esos rostros. Sans issue. Deseos —por primera vez— de vivir en el campo (paisaje mental eglógico)<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> En la segunda versión existe un error respecto a la fecha. Aún no se podría verificar si es error de la editora o de la autora, sin embargo, aunque aparece “Lunes, 10”, la entrada corresponde a la fecha del 11 de noviembre de 1963.

<sup>114</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>115</sup> La edición omite el original.

<sup>116</sup> Esta versión se encuentra en el Apéndice VI.

<sup>117</sup> La editora añade aquí una nota: “Al pie, a mano: p.19 Séferis”.

## BIBLIOGRAFÍA

### CITADA

Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

Agamben, Giorgio, “El fuego y el relato” en *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Editorial Sexto piso, Madrid, 2016, pp. 11-18.

-----, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, Buenos aires, 2003.

-----, “El autor como gesto”, en *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editora, 3ª reimpresión, Buenos Aires, 2013, pp. 79-94.

Barthes, Roland, *S/Z*, 5ª edición, Siglo XXI, Ciudad de México, 1989.

-----, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Julieta Sucre, Editorial Kairos, Barcelona, 1978.

Becerra Gamboa, Diedre, *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*, Trabajo de grado, Carrera de Estudios Literarios, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

Benjamin, Walter, “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 111-135.

-----, “Experiencia y pobreza” en *Obras. Libro II/Vol. 1*, traducción de Jorge Navarro Pérez, 3ª edición, Abada Editores, Madrid, 2016, pp, 216-222.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jikins, Editora Nacional, Madrid, 2002.

-----, *La escritura del desastre*, trad. de Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo, Trotta, Madrid, 2015.

-----, *El libro por venir*, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Editorial Trotta, Madrid, 2005.

- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, prólogo de Helio Piñon, ediciones península, Barcelona, 1987.
- , Christa Bürger, “La aniquilación del yo en el acto de escritura: Maurice Blanchot” en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, trad. de Agustín González Ruiz, AKAL, Madrid, 2001, pp. 283-296 (Nuestro tiempo/ 3).
- Catelli, Nora, *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.
- Contreras Ríos, Isaura, *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*, Tesis de maestría en Letras Latinoamericanas, FFYL, UNAM, 2011.
- Deleuze, Gilles, Claire Parnet, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, 4ª edición, PRE-TEXTOS, Valencia, 2013.
- , *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2005 (Surcos, 10).
- De Man, Paul, “La autobiografía como des-figuración” en *La retórica del romanticismo*, traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan, AKAL, Madrid, 2007, pp. 147-158.
- Di Ció, Mariana, “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, Núm. 246, Enero-Marzo 2014, pp. 227-240.
- Derrida, Jacques, “Fuerza y significación” en *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 9-46.
- Depetris, Carolina, “I. La memoria como identidad” en *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, pp. 70-75.
- Elizondo, Salvador, “Invocación y evocación de la infancia” en *Cuaderno de escritura*, 4ª edición, FCE, Ciudad de México, 2000, pp. 16-39 (letras mexicanas, 126).
- Gallo, Paola, *El decir de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*, Estuario, Montevideo, 2011.

- Giordano, Alberto, “Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del diario” en *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2011, pp. 91-108.
- , “Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles Du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro) en *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006, pp. 137-150.
- , “Daniel Link: El giro intimista” en *El giro autobiográfico (de la literatura argentina)*, Malsalva, Buenos Aires, 2008, pp. 45-53
- Lagarda López, Czarina y Burrola Encinas, Rosa María, “Estrategias de autorrepresentación en Diarios de Alejandra Pizarnik”, *CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS*, enero-diciembre, núm. 16, año 2016, pp. 157- 173.
- Miroux, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*, traducción de Heber Cardoso, Nueva visión, Buenos Aires, 2005.
- Moga, Eduardo, “V. Alejandra Pizarnik: hablar del silencio” en *De asuntos literarios*, UACM, México, D. F., 2004, pp. 191-198.
- Negroni, María, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.
- Piña, Cristina, “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los diarios” en *Valenciana*, núm. 20, julio-diciembre de 2017, pp. 25-48.
- Steiner, George, “El silencio y el poeta” en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, 2ª edición, Sevilla, 2006, pp. 53-72.
- Venti, Patricia, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008, pp. 253 (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico/ 176).

## CONSULTADA

Adorno, Theodor W., “Lukacs y el equívoco del realismo” en *Polémica sobre realismo*, comp. Ricardo Piglia, trad. de Floreal Mazza, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982, pp. 41-89.

Baczko, Bronislaw, “Imaginación social. Imaginarios sociales”, en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, pp. 11-32.

Danto, Arthur C., “Tres décadas después del fin del arte”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 43-59.

Di Ció, Mariana, “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, *Recto/verso*, No. 2, diciembre, 2007.

Huyssen, Andreas, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” en *Modernidad y postmodernidad*, prefacio, introducción y compilación de Josep Picó, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 141-164.

Ranciére, Jacques, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, trad. de Ariel Dillon, Manantial, Buenos Aires, 2010, pp. 53-84.

## OBRA

Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, nueva edición de Ana Becció, 2ª edición, Lumen, Barcelona 2014, pp. 1102.

-----, *Poesía (1955-1972)*, edición a cargo de Ana Becció, 10ª edición, Editorial Lumen, Argentina, 2012.

-----, *Prosa completa*, 6ª edición, Lumen, Barcelona, 2012.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00353

Matrícula: 2163800611

El tercer lugar vacío:  
Re-escritura y experiencia  
en los *Diarios* de Alejandra  
Pizarnik

En la Ciudad de México, se presentaron a las 17:00 horas del día 4 del mes de octubre del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO  
DRA. MARIA CAROLINA DEPETRIS  
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ



DIANA SOFIA MENDOZA SANTIAGO  
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: DIANA SOFIA MENDOZA SANTIAGO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

# APROBAR

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA  
AMADIO

VOCAL

DRA. MARIA CAROLINA DEPETRIS

SECRETARIO

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ