



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik

Tesis que para optar por el grado de maestra en letras

(letras latinoamericanas)

Presenta:

Isaura Contreras Ríos

Asesora: Dra. Yanna Hadatty Mora

Enero 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres:
Ana María y Ramón*

*A mis hermanas:
Roselia y Anabel*

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Yanna Hadatty Mora por brindarme siempre su apoyo y guía en el proceso de investigación. Agradezco su asesoría, su paciencia y sus atenciones.

A la Dra. Norma Angélica Cuevas, con todo mi reconocimiento, por su invaluable ayuda a lo largo de mi formación profesional y por el ánimo para impulsarme a seguir en la actividad académica. Agradezco también su cuidadosa lectura y observaciones.

A mis lectoras, Dra. Fabienne Bradu, Dra. Susana González Aktories y Dra. Angélica Tornero agradezco su atenta revisión de este trabajo, sus valiosos comentarios y sugerencias y, sobre todo, su calidez y disposición al diálogo.

Agradezco a la Dra. Cristina Piña y a la Dra. Ivonne Bordelois, quienes me apoyaron durante mi estancia de investigación en la ciudad de Buenos Aires, por su generosidad al facilitarme material bibliográfico y gratas conversaciones sobre la vida y obra de Alejandra Pizarnik.

A Alia Trabucco Zerán quien, desde Princeton University, transcribió para mí una gran cantidad de manuscritos del diario de Alejandra Pizarnik.

A mis amigas Julia Negrete y Erika Salinas cuya compañía y complicidad me alentaron a terminar este trabajo.

*La presente investigación fue realizada gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado y del programa de Movilidad Internacional de estudiantes, ambos otorgados por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM. Asimismo esta tesis fue concluida gracias al sistema de becas de apoyo a la titulación del CONACYT.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. APROXIMACIONES TEÓRICAS AL ESTUDIO DE LOS DIARIOS.....	6
1.1. <i>El reconocimiento del diario como género.....</i>	<i>6</i>
1.2. <i>La problematización del género.....</i>	<i>14</i>
II. PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL DIARIO EN LA TRADICIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA.....	22
2.1. <i>Primeros diarios.....</i>	<i>23</i>
2.2. <i>Diarios contemporáneos.....</i>	<i>32</i>
III. ESCRITURA QUE GENERA ESCRITURA: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOS DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	47
3.1. <i>Publicación y recepción.....</i>	<i>48</i>
3.2. <i>Los estudios monográficos.....</i>	<i>52</i>
IV. LA FILIACIÓN LITERARIA DEL DIARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	65
4.1. <i>Los comienzos del diario o el llamado de la vocación.....</i>	<i>65</i>
4.2. <i>El oficio de ser escritura.....</i>	<i>71</i>
4.3. <i>El diario: por una literatura menor.....</i>	<i>78</i>
V. EL DIARIO Y EL POEMA: UNA POÉTICA DEL YO.....	88
5.1. <i>Transiciones entre el yo del diario y el yo del poema.....</i>	<i>88</i>
5.2. <i>El yo lírico: la gestación en la palabra.....</i>	<i>94</i>
VI. EL DIARIO: UNIDAD Y FRAGMENTO EN LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	104
6.1. <i>El diario: poema en prosa y fragmento.....</i>	<i>104</i>
6.2. <i>“Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”.....</i>	<i>111</i>
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	133

INTRODUCCIÓN

Hasta ahora no son pocos los trabajos consagrados al estudio de los diarios. Hoy en día el diario se encuentra afianzado como género y su aproximación crítica es cada vez más común, aunque marginal en el amplio contexto de la investigación literaria, especialmente en Latinoamérica; situación que se deriva de la gran variedad de consideraciones que aún discuten su estatuto estético. El despliegue histórico de una forma de escritura considerada “ordinaria” hacia su constitución en un género, caracterizado por estrategias discursivas particulares, es una de las contradicciones que problematizan la posición del diario en el terreno de la literatura: “Es curioso que ahora pululan los diarios. Nadie puede concentrarse lo necesario para crear una obra de arte” (1977: 236), escribe Virginia Woolf en el suyo, hoy obra de culto; expresión que representa la constante paradoja que acompaña la legitimación literaria de estos textos. En la actualidad, la visión sobre la obra de arte como absoluto ha cambiado, y el diario, esa escritura fluctuante, al igual que otros géneros fronterizos, irrumpe en el espacio literario y se convierte en objeto de estudio.

La diversidad de condiciones en las que surgen los diarios ha incidido en las tentativas de análisis: la previa intención literaria o no al momento de ser escrito, la publicación en vida o póstuma, la recepción lectora, etc., son algunos aspectos que aún influyen en su reivindicación. De especial importancia es la figura del autor, un diario de escritor implica, por lo general, anticipar o prolongar un ejercicio estético. El diario es una obra hecha de fragmentos, cuyo principio de construcción está contenido en el devenir cotidiano, no exige concentración sino dispersión: sólo puede existir en la media del tiempo en que se gesta, no traza un plan ni una estructura, su conclusión está dada a la par de la vida de su autor. Los mecanismos de la

escritura, actividad primordial y constante, son develados en los diarios, fieles testigos de ese proceso en el que van cobrando forma: cada diario contiene así su poética.

En este contexto, el diario de la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) constituye también un gran manifiesto literario, una obra. Aunque es reconocida en el terreno de la poesía, cuya constancia se advierte en la continuidad de sus poemarios muy por encima de cualquier otro género, su diario es el escenario de confluencia de todo tipo de reflexiones tanto biográficas como literarias. Aún cuando pretende cumplir la ley de intimidad, pues su edición es póstuma, alberga los trazos de una reescritura literaria constante, develada en algunos pasajes que la autora publicó, y que se comprenden a luz de sus poemarios. El diario traza dos dimensiones: está condicionado por esa marca autobiográfica y referencial que autentifica al género, pero también conlleva el desplazamiento a una dimensión poética, lograda en la reelaboración de los fragmentos editados. En la tensión de estas dos vertientes buscamos situar nuestro estudio crítico; el reconocimiento del diario dentro de una tradición literaria vinculada al género —que la misma Pizarnik traza en sus referencias a otros diaristas— y la restitución del diario desde una poética de escritura, asociada a su poesía, serán las directrices de este trabajo.¹

El debate cobra forma a lo largo de los seis capítulos que abarca esta disertación. En principio, la ausencia de una sistematización sobre los estudios teóricos y críticos del diario, que en otros géneros no es común, nos lleva a plantear el primer capítulo. A partir del reconocimiento de la particular naturaleza de estos textos —oscilante entre la afirmación autobiográfica y la escritura informe— exponemos las implicaciones estructurales, estilísticas y filosóficas del

¹ Para la realización de esta investigación, nos basamos en la edición de *Diarios* (2003), a cargo de Ana Becciu. De especial importancia serán los textos “Diarios 1960-1961”, publicados por Pizarnik en la revista colombiana *Mito* (1961-1962), así como “Fragmentos de un diario”, aparecido en *Poesía = poesía* (1962). Recurrimos también a los manuscritos originales ubicados en el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. La transcripción de los manuscritos originales, pertinentes a este trabajo, la hizo para nosotros Alia Trabucco Zerán.

diario desde diversos autores: Alain Girard, Beatrice Didier, Michel Braud, Roland Barthes, entre otros. La discusión parte de los estudios biográficos en los que se inserta el género, hasta llegar al reconocimiento de las escrituras marginales y su nuevo estatuto semiótico en la crítica contemporánea.

El segundo capítulo sugiere la posibilidad de un corpus para la historia del diario en Latinoamérica, con el afán de afianzar algunas ideas sobre la manifestación del género en estas latitudes y verificar que su práctica no es aislada, ni meramente personal, sino que se nutre del reconocimiento de una tradición, en especial de diarios extranjeros, sobre la que va transformando y ensanchando sus posibilidades retóricas. Este escenario será el punto de partida para reconocer la particularidad del diario de Alejandra Pizarnik, cuyo carácter excepcional se revela en la cuantiosa bibliografía crítica de la que da cuenta el tercer capítulo, el cual se hizo necesario a partir de algunos hallazgos en el proceso de esta investigación. Cabe señalar que en el 2007, cuando emprendimos el estudio de los diarios de Alejandra Pizarnik, no eran abundantes los trabajos consagrados a ellos; sin embargo, en el transcurso de apenas dos años, tres vastos estudios monográficos salieron a la luz, así como una gran cantidad de artículos académicos. Aunque estos trabajos no son del todo afines a nuestros intereses, el conocimiento de ellos nos llevó a refrendar el modo en que la recepción, en el contexto académico, ha hecho posible esa realidad literaria del diario por medio de la gestación de lecturas y discursos sostenidos entorno de éste. A partir del recorrido por la recepción crítica pretendemos poner de manifiesto el modo en que tales interpretaciones se sujetan a perspectivas teóricas que reivindican múltiples posibilidades para los diarios de Alejandra Pizarnik, y los exime de un interés tangencial en el campo literario.

Nuestro trabajo fue reorientado significativamente gracias a la estancia de investigación realizada en la ciudad de Buenos Aires entre los meses de marzo y junio del 2009, en tanto nos permitió entrar en contacto con la biblioteca personal de Alejandra Pizarnik, así como con una gran cantidad de material bibliográfico sobre su obra. De la estancia surge el cuarto capítulo de esta tesis, el cual es un intento por mostrar que el diario de nuestra autora puede ser comprendido dentro de los marcos de una tradición reconocida, sobre la que el mismo diario da la pauta. En el diario de Pizarnik, las referencias explícitas a los diarios de Katherine Mansfield, Cesar Pavese, Charles Du Bos, entre otros, permitieron dilucidar una filiación de su escritura dentro del género. Para la realización de este apartado fue de fundamental importancia la investigación directa sobre los ejemplares de los diarios de estos autores, que pertenecieron a Pizarnik y se encuentran en la Biblioteca Nacional de Maestros así como en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires; las anotaciones y subrayados de esos libros constituyeron importantes claves de lectura para sustentar nuestra interpretación con base en un entramado intertextual.

En el quinto capítulo, la discusión sobre las transiciones del yo en el diario y en la poesía de Alejandra Pizarnik constituye un eje determinante para atenuar la brecha entre la escritura diarística y la escritura poética. En los diarios, tanto como en los poemas, las alusiones al yo, o al nombre propio, son también estrategias de las que se valen estos textos para escenificar un mundo y distanciarse de él. Finalmente, en el último capítulo, pudimos encausar nuestra investigación hacia otros derroteros: el diario como escritura fragmentaria cuyos recursos, tales como la reescritura, el recorte y el *collage* se convierten en formas disidentes, capaces de ser puestas en diálogo con otros modos de coherencia que instaura el pensamiento contemporáneo. A partir del hallazgo de “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”, únicos textos referidos

al diario y publicados en vida por Pizarnik, descubrimos una voluntad artística del diario sustentada en el fragmento y vinculada a las concepciones poéticas de la autora.

Si bien el trabajo en su conjunto intenta discutir el carácter legítimo y autónomo de una escritura limítrofe y marginal como es el diario, cada uno de los capítulos pretende ser también un texto orgánico e independiente capaz de ofrecer una perspectiva particular sobre alguna de sus tantas aristas. La concepción común de los diarios como género autónomo ligado a la autobiografía, a medio camino entre la experimentación y la precisión de la escritura, con sus propias *in*-determinaciones a nivel estilístico y formal, da cabida a una gran variedad de aproximaciones; de allí que el hecho de haber encontrado un asidero crítico en el vínculo con una poética de escritura y reescritura pretende ser uno de los aspectos notables de este trabajo.

I. APROXIMACIONES TEÓRICAS AL ESTUDIO DE LOS DIARIOS

La compleja naturaleza de los diarios, oscilante entre la afirmación autobiográfica y la experimentación de diversas formas de escritura, ha vuelto problemática la posición de estos textos en los distintos campos de estudio. Las aproximaciones críticas poseen, por lo general, un carácter interdisciplinar, y aunque este factor denota la riqueza del género también ha contribuido a minar su valor literario. Tradicionalmente, los estudios sobre el diario han estado supeditados a perspectivas de corte histórico, sociológico y psicológico, sin embargo, hoy en día, el reconocimiento del carácter proteiforme de los diarios ha permitido la construcción de nuevas vías de análisis que restituyen su lugar en otros terrenos, especialmente en el de la literatura. A partir de las posturas críticas más destacadas, el presente capítulo intenta apelar a una visión integral y contemporánea del diario en el contexto de la investigación literaria.

1.1. El reconocimiento del diario como género

Uno de los mayores conflictos al aproximarnos al estudio de los diarios comienza por su definición, puesto que cada diario parece contener la explicación de sí mismo, tanto en su forma como en sus reflexiones. La posibilidad de circunscribir este tipo de textos va de la mano con su historia misma, de escritura y de lectura; el diario es uno de los géneros más nuevos, reconocido y teorizado como tal, paradójicamente resulta arriesgado marcar elementos comunes, pues cada diario se actualiza y se modifica en los mismos aspectos que en algún momento hubieran podido considerarse como determinantes al género.

Aunque la práctica del diario se encuentra ampliamente extendida, es en los marcos de la crítica francesa donde se han desarrollado los estudios más notables que nos permiten dilucidar

las características de estos textos, así como sus implicaciones teóricas en el campo literario.² Dos son los trabajos fundacionales sobre el género *Les journaux intimes* (1952) de Michèle Leleu y *Le journal intime* (1963) de Alain Girard. Si bien ambos autores advierten la importancia de los diarios como vías de acceso a la persona del autor, el precedente que sientan sobre la investigación literaria posterior será determinante. Leleu, por ejemplo, reconoce que fuera de los prólogos que acompañan a algunos diarios no hay estudios que aborden un planteamiento teórico general que pueda enfrentarlos desde sus diversos aspectos, por tanto, su estudio se constituye en uno de los primeros trabajos profundos sobre el tema. Aunque el trabajo de Leleu se encuentra limitado por el esquema de la caracterología, fundada por René Le Senne, logrará aportar elementos teóricos de gran relevancia; en especial la definición que asienta sobre el diario (*journal intime*) y el diarista (*diariste*). Leleu comprende el diario íntimo como un escrito regular, del día a día, que permite penetrar dentro del espacio interno de su autor: una escritura dirigida a sí mismo que revela su personalidad, reacciones y sentimientos. De especial importancia es la clasificación que ofrece sobre los diarios, dada la gran variedad de formas y de contenidos en que éstos se desarrollan. Leleu distinguirá cuatro grupos fundamentales determinados por una dominante temática respectiva: establece los *diarios históricos*, como aquellos que consignan las acciones y los hechos; éstos se dividen a su vez en “diarios-crónicas”, que registran el quehacer de los otros, y en “diarios-memorias” que se centrarían en los actos del propio autor; dentro de este subgrupo entran, a su vez, los diarios de viajes y los diarios de guerra. El segundo grupo corresponde a los *diarios documentarios* cuya dominante sería el pensamiento, aquí se incluyen los diarios de reflexión propiamente intelectual, ya sea literaria,

² Cabe señalar que en otros países el estudio teórico del diario es muy limitado. Probablemente la crítica francesa ha privilegiado este tema, en principio, por la apabullante tradición diarística en ese país. Por otro lado, la confrontación y sistematización de esta escritura autobiográfica que nació —fiera— de la literatura constituye un álgido debate con diversas corrientes literarias, en especial con las propuestas inmanentistas como las que propugnara, también, la crítica francesa.

política, filosófica o artística. El tercer grupo es el de los *diarios personales*, los cuales estarían determinados por los sentimientos, aquí cabe otra subdivisión: los “diarios íntimos”, propiamente, caracterizados por una exploración sentimental del sí mismo, y los “diarios espirituales”, aquellos que registraban las turbulencias del alma y sus procesos de purificación o encuentro con la divinidad. Finalmente, Leleu reconoce un cuarto grupo, el de *diarios mixtos* que implica una mezcla de los anteriores. En la clasificación de Leleu los diarios de autores contemporáneos como André Gide, Julien Green, Katherine Mansfield, Charles Du Bos, entre otros, corresponden más al dominio mixto, lo que se relaciona con los modos de evolución de la escritura literaria, de allí que los diarios del siglo XVIII y XIX, por ejemplo, tengan un carácter más bien histórico realista. Si bien, como reconoce la autora, la mayoría de los diarios corresponde a un carácter mixto, la naturaleza de esta clasificación se determina por el ritmo de sus registros, es decir, por la preponderancia de alguno de estos aspectos.

La pertinencia de esta división es que permite vislumbrar un estilo de escritura dentro de los diarios y constituye un primer asidero crítico para identificar algunos de sus rasgos genéricos. Sin embargo es preciso reconocer que la edición o censura, de la que comúnmente son objeto, determinaría también su posición; la tendencia de los autores a registrar cierta dominante sólo es explícita en ocasiones y la mayoría de los diarios es más bien híbrida.

Otro de los hallazgos de Leleu es la acuñación del término “diariste” (diarista) para remitirse al autor de diarios en el contexto de la lengua francesa. Este término evita emplear fórmulas perifrásticas como “autor du journal intime” o “journaliste intime”, las cuales serían ineludibles en ese idioma, en tanto el término “journal intime” se origina históricamente para diferenciar el género del simple “journal”, que en francés sólo es entendido como órgano de

prensa, lo que implica a las noticias diarias.³ La importancia de esta categoría en el estudio de Leleu es que ya sugiere el riesgo de generalizar la escritura del diario bajo la connotación de la intimidad, por ello evita el adjetivo, además de que reconoce la fundación de una práctica a partir de su género, al modo del novelista, el cuentista, etc.; la categoría “diarista”, que aquí remite de forma directa a la persona del autor y a su oficio, va a adquirir una denotación más compleja en los estudios contemporáneos.

El reconocimiento del diario, en cuanto diario íntimo, determinado por el adjetivo, supeditó los primeros estudios críticos a esa condición. Precisamente a partir de esta problemática se erige el amplio trabajo de Alain Girard, el cual sistematiza de manera profunda la historia del género, tanto como sus rasgos más constantes.⁴ El texto de Girard aborda los diarios desde tres perspectivas fundamentales que atañen, a la vez, a la dimensión desde la que comúnmente se despliega este género: la sociología, la psicología y la literatura. Valga el reconocimiento de estas tres perspectivas, en medio del carácter paradójico en que el diario se sitúa, al menos en sus comienzos: como un fenómeno privado cuyo destino literario habría de determinarse a partir de las publicaciones.⁵

³Leleu establece la palabra “diarista” a partir de la aproximación con la palabra francesa “diariste”, usada como adjetivo y que designaba también al “libro de razón” empleado por las familias. Esta palabra cayó en desuso en el francés, de allí el intento de recuperación de Leleu, quien la emplea para limar la confusión con la denotación periodística, además de que conserva una raíz latina (1952: 28). Como señala François Simonet-Tenat, el “libro de razón” podría considerarse la matriz del diario personal, en tanto constituía el registro de las familias en el que cada jefe del hogar anotaba el desarrollo de su fortuna; una especie de libro de cuentas donde también se apuntaban otros sucesos de la memoria familiar, tales como nacimientos, decesos, casamientos, etc. Si bien este libro no estaba determinado por entradas ni fechas, sí inscribía aspectos de la cotidianidad (2004: 45-46).

⁴ Incluso Girard elige el término “intimista” para referir a quien lleva un diario. El autor alaba el hecho de que la noción de “diarista”, acuñada por Leleu, enriquece la lengua, sin embargo, para Girard ésta tiene como inconveniente el preponderar la palabra diario, y no así el carácter íntimo o interioridad que serían la esencia del género (Girard, 1963:6).

⁵ Alain Girard hará hincapié en que el diario íntimo se desarrolla particularmente a partir de un cambio en la noción de persona asociado al individualismo y narcisismo del periodo romántico. El autor ubica el nacimiento del diario alrededor de 1800 como resultado de dos posturas preponderantes en la época: por un lado, la exaltación del sentimiento y la práctica de las confesiones y, por otro, la ambición racional de los ideólogos sobre la observación de su entorno; de tales posturas el autor anota dos tendencias divergentes para el diario: como escenario del análisis sociológico y del análisis personal (1963: IX-X). De esta última tendencia es el talante del diario íntimo, la noción adoptada por excelencia para referir al diario, que ganó un espacio plenamente literario hacia finales del siglo XIX a

El trabajo de Girard acentúa el aspecto sociológico y es a partir de este contexto que se sitúa al diario en el mismo perfil de los trabajos autobiográficos: las memorias, las confesiones, la correspondencia, etc. El autor buscará reconocer las implicaciones sociales que llevan a la escritura a los primeros intimistas; aspectos como la situación geográfica, la educación, la condición física, la ocupación profesional, el carácter, etc., se convierten en los elementos que configuran una psicología del escritor de diarios, en la medida que expresan la constitución de un individuo.

Una de las características más importantes del trabajo de Girard, y que nos atañe especialmente, es que aún desde una postura sociológica sugerirá una de las primeras visiones del diario concernientes al campo de la literatura. Para Girard el diario no debe responder a la develación de un secreto personal, como tradicionalmente se había pretendido, sino que es el medio que permite vislumbrar el sentido de esa búsqueda obsesiva y continua en la que se convierte la escritura. Cabe mencionar que esta ardua observación se limita a una expresión de la crítica literaria tradicional, pues al acentuar el carácter íntimo del diario Girard lo sitúa como un modo de reconocimiento del autor. Este aspecto se deriva de la concepción de la intimidad como un modo de existencia dentro de lo social, es decir, como la configuración de un espacio que se determina con base en la relación con el otro; y es a partir de este espacio como se circunscribe la pregunta por la escritura, una pregunta que ya evidencia una preocupación literaria en el seno de una práctica que se pretendía sólo íntima.

raíz de las publicaciones. Si bien la connotación literaria del diario parece ligarse a la sensibilidad estética propiciada por el intimismo, sus orígenes históricos se rastrean incluso a la aparición misma de la escritura, pues la escritura ordinaria ya era consignada en las tabletas de arcilla con el objeto de registrar propiedades y sucesos, la llegada del papel a Europa hizo posible que hacia el siglo XV se desplegara y se conservara una gran diversidad de escrituras sobre la cotidianidad, cuya función fue más bien de crónica y de memorial, así van a pareciendo los diarios de viajes como registros de expediciones y exploraciones o los diarios de hechos de altos jefes, posteriormente llegan los diarios espirituales, ligados a la confesión y purgación de culpas hasta llegar a la etapa del intimismo (Simonet-Tenant, 2004:41-91).

Esta visión del carácter netamente íntimo del diario sería desplazada diez años después en *Le journal intime* (1976) de Beatrice Didier que resulta, desde nuestro punto de vista, el estudio de mayor apertura teórico literaria. Luego de poner en diálogo un vasto corpus de diaristas, la autora destaca las múltiples formas en las que se comporta el género y reconoce la imposibilidad de fijar reglas al respecto. El estatuto de lo íntimo se convierte en una designación generalizada para aludir sólo a uno de sus matices que en ningún sentido es exclusivo, dando un giro radical a las concepciones planteadas por Girard. El reconocimiento de esta multiplicidad hará posible la consideración de otras categorías que podrían referir a tantas formas como diarios existen: diario de la enfermedad, diario de la obra, diario de sueños, etc., como los modos diversos de reconocer las emergencias proteicas del género.

Uno de los aspectos más reveladores del trabajo de Didier es el cuestionamiento que se establece sobre la continuidad o la coherencia del diario, asegurada en apariencia por un yo. La autora, a diferencia del común de la crítica, aleja al diario de una dimensión autobiográfica, advirtiendo que no es posible consumir un pacto de esa naturaleza en tanto el diario no revela una simultaneidad absoluta entre lo hecho y lo escrito. Este aspecto sugerirá una visión más bien literaria para este género, aun dentro de su naturaleza proteiforme; situación que es cristalizada por la publicación y, más aún, por la lectura.⁶ Paradójicamente, a decir de Didier, priva un

⁶ Cabe señalar que en la compleja división de los géneros, el diario se ha considerado también un subgénero del género autobiográfico. A este respecto cabe mencionar el arduo trabajo de Philippe Lejeune realizado a partir de los años 70, en especial *El pacto autobiográfico* (1975), en el que se sistematiza ampliamente el tema de la autobiografía, y por el cual se ha restablecido la vigencia de los escritos del yo, suscitando un nuevo auge en los estudios literarios sobre la recuperación del sujeto, contrario a la revolución estructuralista. Para Lejeune los textos autobiográficos se caracterizan por la coincidencia entre el nombre del autor, el del narrador y el del personaje principal y funcionan a partir de un pacto de lectura, situación que también concierne al diario. En otros trabajos tales como —La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996) (1996), Lejeune intenta borrar las antinomias entre el diario y la autobiografía y pone el acento en la problemática del discernimiento literario, arbitrario en los diarios; al ser los diarios una práctica masiva en la época moderna, el autor cuestiona la preponderancia de los estudios y la proliferación de diarios sobre personajes reconocidos, frente al hecho real de los miles de diarios que en realidad se escriben, con lo que debate la hegemonía de lo —literario” como aspecto destacable de estos textos y prepondera su carácter testimonial. Esto lo llevará a realizar un importante trabajo de antología en *Le journal intime. Histoire et antologie* (2006), junto con Catherine Bogaert, donde se incluye una

carácter contradictorio que estriba en el hecho de que el diario, a pesar de ser un género literario, no responde a una poética bien definida⁷: «À peine peut-on affirmer qu'il s'agit d'un texte en prose à la première personne. [...] *A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de «logique du récit» comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman» (2002: 140).⁸ Esta aclaración nos advierte de la necesidad de centrar la atención en los mecanismos específicos de esta escritura, sin restricciones a una perspectiva determinante.⁹ Didier enfatizará su enfoque en aspectos estructurales que destacan de manera específica y autónoma en los diarios, sin pretender generalizaciones exhaustivas, tan sólo modos de abordar puntos de encuentro y sobre todo diferencias; el espacio del yo, el empleo del tiempo y la configuración del otro se reconocen como elementos de connotación textual y son los ejes fundamentales sobre los que la autora busca aproximarse a esa «forma abierta» que es el diario.

Frente a estas observaciones podemos situar uno de los trabajos teóricos más ambiciosos y actuales: *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel* (2006) de Michel Braud, el cual parte de la consideración del diario como un género que puede ser objeto de un análisis

muestra importante de diarios, tanto de personajes conocidos como de los que no lo son. Esta selección está permeada de implicaciones que ya revierten la postura inicial, pues los criterios de selección son un correlato de un modo de lectura crítica en la que los compiladores vislumbran una especie de «valor» y lo hacen extensivo, pues además del contenido importará su estilo. Esta tan sólo es una muestra de la complejidad de estos textos y de la multiplicidad de perspectivas con que pueden ser abordados dada su naturaleza. Sin desestimar el carácter autobiográfico de los diarios en un sentido tradicional, nos interesa hacer hincapié en el modo en que todos esos elementos son transformados, por una operación de lectura, en recursos literarios; pues del mismo modo en que el género autobiográfico se ha sostenido por un «pacto de verdad» con el lector, la aceptación de su condición discursiva, dominada por estrategias retóricas, provoca el quiebre de ese pacto; el diario se convierte así en una escenificación literaria del sujeto y su circunstancia.

⁷Cabe señalar que a lo largo de este trabajo entenderemos por poética lo que en definición de Aullón de Haro se refiere a la *téchne*: la teoría *a priori* y explícita, es decir, la enunciación de un conjunto de normas, principios, reflexiones y saberes acerca de qué son y cómo se construyen las obras literarias o artísticas (1994: 11-26).

⁸ Apenas podemos afirmar que se trata de un texto en prosa en primera persona. [...] *A priori* este género, se podría definir por una ausencia total de estructura. No hay una «lógica del relato» comparable a aquella que existe en el cuento o en la novela. (En todas las citas la traducción es nuestra).

⁹ Desde luego esta visión no es determinante pues la presencia de una «lógica del relato» en el cuento y la novela estaría más supeditada a cierta narrativa; en la literatura de vanguardia, por ejemplo, tal elemento deja de tener pertinencia al ser violentada la linealidad espacio temporal tanto como la sucesión de estados y transformaciones que conforman el relato tradicional. En este sentido es posible emparentar el diario con las formas fragmentarias que rigen nuestra literatura contemporánea, como se verá más adelante.

crítico literario en el mismo sentido que cualquier otro. El trabajo se asienta desde una visión teórica que oscila entre el acercamiento estructuralista y el hermenéutico. A partir de los recursos de ciertas disciplinas como la narratología, el análisis del discurso y la sociología de la literatura, Braud intenta constituir la poética del género, y es a través de la confrontación de diarios tradicionales con diarios contemporáneos como el autor determina elementos que les son comunes y que perviven hasta ahora, al punto de circunscribir esa poética. Braud parte de la delimitación de las funciones que operan en el diario, entre ellas la más generalizada: la del sujeto, como el medio que articula el retrato de un yo; el autor destacará una dimensión literaria, y no real, bajo la que se gesta el personaje principal del diario. Este es uno de los modos para comprender la escritura diarística en cuanto mero discurso; lo mismo sucederá con otra función determinante: la heterogeneidad y la sucesión temporal de los fragmentos. Para Braud ésta es una función que integra el relato de los días, cuyos actos de enunciación, en su independencia, conforman un modo de continuidad que sólo tiene como objetivo la reivindicación de lo fugaz. A lo largo del trabajo, el autor se interesa enfáticamente en la progresiva imposición del diario como género literario en constante tensión con los recursos del arte novelesco, como lo demuestra la operación de construcción del personaje y de la narración. De acuerdo a esa relación será posible observar en los diarios los exclusivos mecanismos textuales por los que este género se posiciona frente a las otras formas de escritura constituyendo su propia originalidad a partir de esa hibridez de recursos. En este contexto el autor empleará el término “diarista” no para remitirse al autor de diarios, al modo de Michèle Leleu, sino para aludir a una función del texto, el diarista es una figura textual que se gesta en el discurso, al modo del narrador que opera en la novela, el diarista es, por tanto, una voz implícita que se construye y se configura y que, desde una perspectiva narratológica, se desliga del autor real.

1.2. La problematización del género

Tanto el trabajo de Didier como el de Braud constituyen un punto de partida para dialogar con los diarios de Alejandra Pizarnik; en tanto son los esfuerzos más sistemáticos que abordan el estudio de los diarios. Sin embargo, es preciso mencionar que a la par de los mecanismos manifiestos en los diarios de esta autora, nos interesa vislumbrar una perspectiva teórica integral basada, además, en elementos o recursos de la teoría literaria contemporánea, sin restricciones a un género. Asumimos esta posibilidad a partir de la sugerencia de los estudios previos que nos han permitido reconocer que la lectura de los diarios, su rescate mismo como obras literarias, se determina por los modos de recepción de una crítica vigente. El diario precisa ser considerado en este contexto y es necesario que en congruencia con su multiplicidad se contemplen aproximaciones diversas. Partimos de la certeza de que la recepción lectora y crítica ha condicionado y seguirá condicionando la posición de los diarios. Como muestra de ello, basta observar el sesgo de lo íntimo con que se bautizó el diario francés —y a partir de él implícitamente todo diario—, el cual se conformó como una perspectiva de análisis hasta constituir su categorización como género.¹⁰ Esta visión se anclaba en la perspectiva de la hegemonía autoral y biográfica que primara en la crítica literaria del siglo XIX, dado el surgimiento del diario en el entorno de la consigna romántica de la revaloración del individuo.

¹⁰ Según Hans Rudolf Picard, es la publicación del diario lo que lo convierte en literatura, para este autor, tal situación tuvo lugar en dos momentos: primero con la publicación de diarios de viajes y de personajes reconocidos, y posteriormente con la aparición de diarios que ya fueron escritos con la previa intención de su publicación. Según Picard el primer diario en ser publicado fue el de Lord Byron en 1830, al que le siguieron los de otros autores como Benjamin Constant, Alfred de Vigny y Main de Biran (a los que por cierto Girard ubicó como la primera generación de intimistas, en tanto que Amiel pertenecería a una segunda). Paradójicamente, como señala Picard, justo en la segunda etapa, la de la escritura del diario con miras a la publicación, es cuando se adquiere el adjetivo *intime*, a pesar de que la publicación misma parecería contradecir tal situación: “Es revelador el hecho de que quien diera al diario el nombre francés de “journal intime” como denominación genérica, no fuera un diarista sino un editor. La expresión “journal intime” cuyo éxito se explica naturalmente por el hecho de ser, desde el punto de vista semántico, una determinación delimitativa de la palabra “journal” —en el sentido de periódico— aparece por primera vez en el título bajo el cual en 1882 el editor E. Scherer publicó una parte del diario Henri Frédéric Amiel” (1981:118).

Lo cierto es que los matices de esta noción resultan hoy claramente vulnerables en la gama de posibilidades que ofrece este género y, de algún modo, sólo continúa funcionando como una forma de asociar rasgos comunes en obras tan dispares. La designación de lo “íntimo” ya sólo tiene como correlato una idea reduccionista que remite al entorno del que escribe; el estereotipo de lo secreto, su pertinencia sólo estriba en esa “puesta en escena” de la subjetividad mediante la que se intentan legitimar las anotaciones de un diario; en el espacio de la escritura contemporánea la intimidad se legitima de modos diversos. El carácter de lo íntimo se actualiza al depender de una nueva forma de lectura en que los términos se recodifican de acuerdo a la evolución de los sistemas de pensamiento.¹¹ En el intento por delimitar el diario, dentro de los marcos de una crítica coherente con estos sistemas, Michel Braud propone la designación “diario personal” (*journal personnel*), frente a la de “diario íntimo” (*journal intime*), para hacer referencia a la posibilidad de integrar en este término diarios que no tienen como dominante la intimidad; la reformulación misma de la designación promete una directriz de sentido bajo la que se articularán esas obras, aquí la noción de “persona” será preferida en tanto obedece a un planteamiento de tipo discursivo, es decir, a una situación enunciativa desde la que se despliega el diario, determinada por la preponderancia del pronombre personal “yo”.

Si bien Braud justifica la expresión “diario personal” en el contexto de las transformaciones que se han operado en la noción de persona, esta relación crea la misma ambigüedad que genera el adjetivo “íntimo”, al remitir a una codificación semejante que involucra al sujeto.¹² En espera de limar esa confusión hemos optado por el uso de la palabra

¹¹ En este sentido, la palabra misma “intimidad”, puesta en perspectiva, ha deconstruido su significación inicial; como nos lo muestra Nora Catelli en su libro *En la era de la intimidad* (2006). El diario puede ser íntimo a condición de que la intimidad sea una categoría inasible, un efecto construido, sólo retóricamente.

¹² Sin lugar a dudas en el idioma francés el consignar un adjetivo se debe a la necesidad de diferenciar al simple *journal*, en el sentido de periódico o noticiero. Sin embargo, aun cuando hay un sobreentendido crítico respecto a la nulidad del adjetivo “íntimo” en los estudios contemporáneos, su empleo parece conllevar ese modo de lectura, de allí la decisión de Braud de escapar de esa delimitación. Su elección, sin embargo, no parece más afortunada, pues la

–diario” únicamente, y aventuramos la posibilidad de comprender implícitamente en ella el sentido de “diario literario”. Cuando el diario se inscribe en los marcos de la publicación y se constituye como género adquiere por antonomasia esta característica, la cual llega a explicitarse, incluso, en el diario de algunos escritores cuyo objeto es consignar una experiencia propiamente literaria.¹³

En este tenor, el diario puede situarse actualmente en consonancia con una práctica literaria contemporánea que, producto del reconocimiento de la imposibilidad de la representación, ha tenido como objeto la reflexión de la escritura sobre sí misma, remitiendo lo personal, o lo íntimo, a este aspecto. A partir del reconocimiento de un quiebre lingüístico y de la asunción de la literatura como discurso, como escritura, que ha puesto en discusión la problemática misma de los géneros, el diario se advierte como un texto doblemente propositivo dentro de la recepción crítica. Como es bien sabido, la idea del género remite, comúnmente, a un punto de vista antes que estructural histórico que determina lineamientos espacio temporales, de allí que todo texto se presente como la expresión propia de su época; el género se configura así como una institución, un modelo reiterado y reproducido.¹⁴ En este contexto el diario, tanto como otras modalidades expresivas, se inscribe en una categoría definida desde el nacimiento de la palabra que lo designa, instaurando así un modo de ser leído. Paradójicamente la palabra

noción de lo “personal” crea también la referencia a una modalidad subjetiva determinada la cual podría resultar tautológica o delimitativa.

¹³ En este mismo orden de ideas, cabe señalar que la palabra “diario” implica fundamentalmente al género, mientras que “diarios” es una denominación más bien determinada por el conjunto de cuadernos acumulados a lo largo del tiempo y que abarcan, cada uno, un periodo determinado; en la actualidad este uso ya es indistinto, como lo será en este trabajo. Por otro lado, entenderemos la palabra “entrada” como la unidad de texto inscrita en cada fecha del diario.

¹⁴ Una clara visión sobre el proceso de consolidación de los géneros puede ser consultada en *Los géneros del Discurso* de Tzvetan Todorov quien distingue un punto de vista teórico-estructural y otro histórico, para definir al género. Todorov acentúa la importancia del punto de vista histórico: “De dónde vienen los géneros? Pues bien, simplemente de otros géneros” un género se transforma —y sea por inversión, desplazamiento o inversión” (1996: 50). Tales transformaciones han operado también en el surgimiento y evolución del diario. El cual no está fundamentado en ningún tipo de esencialidad del género más que en rasgos que se han consolidado como comunes, y que observados desde otro enfoque son también disgregados.

diario sólo funciona para articular una gran variedad de posibilidades textuales que difícilmente participan de una visión de conjunto. El nombre del diario está dado, incluso, por su elemento más recurrente: los indicios de la temporalidad —las fechas que presiden al fragmento. Éste pareciera el único rasgo formal que identifica al diario; pero si en un inicio fue esa marca del calendario, tanto como la noción de intimidad, lo que reiteró la fundación de este género, numerosos ejemplos marcan un quiebre sobre tales determinaciones: la relación con la eventualidad inmediata es apenas definatoria en el conjunto textual, y aunque continúa como una marca de reconocimiento de esa escritura tampoco estará exenta de abandonos y largos periodos sin registro. Lo que parecía legitimar al diario se fractura constantemente; de igual forma sucede con la idea tradicional de autorreferencia subjetiva pues el diario en su plurivocidad apela a una gran variedad de registros que en muchos casos están lejos de consolidarse como autobiográficos, en el sentido tradicional.

Tales contradicciones encuentran su parangón en el movimiento mismo del lenguaje, el diario es ante todo una práctica, un proceso; su especificidad más allá de una anarquía formal apela a esa libertad de movimiento de donde resulta el libro. El libro es el que marca la entrada de la literatura al establecerse como la condición de posibilidad de toda lectura y escritura. El libro se convierte en la única categoría verdaderamente nueva e irreprochable para definir los cercos de la escritura; así lo manifiesta Blanchot: —sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarles su sitio y de determinar su forma” (1969: 225). Pero, ¿por qué es posible este desplazamiento del género hacia la idea del libro? La respuesta, creemos, está dada por una condición que prevalece en la afirmación misma del libro y su relación con la literatura, dimensión en la que de manera doble se acentúa en el diario pues como

afirma Foucault: “La literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica” (1996: 79). Para ambos autores, el libro no supone sólo un objeto sino una unidad que se articula como conjunto sistemático y de pensamiento. En ese sentido, el diario, en su dimensión pública, configurará también esa pretendida unidad.

El cuaderno incipiente que representa el diario íntimo refiere desde el inicio el espacio del ejercicio, la figura misma del cuaderno se sitúa desde siempre en el *a priori* del libro, pero no sólo como objeto público o publicado sino, en todo el sentido de la palabra, como objeto “acabado”; el libro, en cambio, supone el espacio de la literatura, el espacio del simulacro en que se ejerce el movimiento de la escritura y con ello un modo de ser leída; en el diario antes que el llamado del género se impone este llamado del libro en tanto implica la ruptura con todo supuesto, en particular el de la privacidad.

En esta visión del diario está implicada la transgresión de una ley, la ley del género. En el caso del diario, éste oscila en un continuo desplazamiento que va desde la pretendida configuración del sujeto a la mera experiencia de escritura, una escritura descentrada y en ocasiones colindante con todo eje narrativo, poético y ensayístico.

La preocupación constante del diarista por referir y definir la propia escritura de su diario, nos sitúa en esa condición reflexiva de nuestra literatura contemporánea, por la que ese ejercicio especular se convierte en el reconocimiento de la construcción del mundo en tanto mero lenguaje. Las justificaciones que aluden a la naturaleza de esa práctica, y a lo que el diario como depositario de la multiplicidad contiene, desencadenará en la fragmentación e incorporación de elementos que se circunscriben a una situación de lenguaje, a la construcción de un escenario de realidad.

Incluso en lo que concierne a la forma, el diario se caracteriza por ser un texto absolutamente emancipado de categorías estructurales determinadas. La inabarcable capacidad que ha adquirido este género para incluir todo tipo de registros textuales parece demostrarlo. Si bien el diario ha sido el escenario donde toma lugar la nimiedad más absoluta: notas del supermercado, descripciones de la vida cotidiana, agendas, actividades, etc., también constituye el espacio de elaboración de otros discursos, cuyos registros lindan con todo tipo de escritura. Como anota Beatriz Didier: «Bien souvent le journal est le lieu de préparation où s'élaborent des œuvres philosophiques (comme chez Maine de Biran) des poèmes et des romans» (2002:190).¹⁵ Para esta autora el diario de escritor se configura como escenario de la práctica de la escritura: «Le journal est un banc d'essai, un exercice qui permet au poète la gestation de son œuvre» (190).¹⁶ Esta referencia parece frecuente en el contexto crítico pues sitúa al diario en esa dimensión de la parafernalia que rodea la obra de un autor, sin llegar a concebir el diario como centro de su creación.¹⁷ Didier, como el común de la crítica, encuentra salvable el diario desde este punto de vista pues advierte la posibilidad de reconocer en él aproximaciones a la obra de un autor, es decir, aspectos que de manera tangencial puedan iluminar ese trabajo, y si bien relega la primacía de lo autobiográfico, la recuperación del diario pervive en una posición marginal a la obra:

A notre époque où la notion d'individu et de «moi» est gravement battue en brèche, le journal intime, sous la forme qu'il a connue au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe ne semble plus guère possible. En revanche il a toutes les chances de connaître un grand développement s'il

¹⁵ «Constantemente el diario es el lugar de preparación donde se elaboran obras filosóficas (como el de Maine de Biran), poemas y novelas»

¹⁶ «El diario es un banco de ensayos, un ejercicio que permite al poeta la gestación de su obra.»

¹⁷ Esta visión es privativa en algunos diarios de escritores o artistas que suelen especular sobre sus obras en los diarios. Paradójicamente son los mismos autores cuya voluntad «artística» contribuye a hacer de su diario una obra central, como ejemplo baste recordar a Franz Kafka, Virginia Woolf o Anaïs Nin. Del lado contrario, encontramos el reconocimiento exclusivo de autores cuya única obra la conforma su diario, como muestra Frédéric Amiel.

est considéré comme une enveloppe littéraire permettant d'abriter toutes les formes dissidentes [...] et la matrice de l'œuvre en gestation (2002: 193).¹⁸

Esta valoración es referida en 1976 luego de las secuelas del estructuralismo que contribuyó a destituir o limitar la presencia del sujeto en la obra literaria. En este mismo sentido podemos afirmar que el fragmento, el apunte, la nota, etc., van restituyendo también su propia autonomía en el marco del pensamiento contemporáneo; esas formas disidentes, creemos, pueden ser puestas en diálogo con otro modo de coherencia que instaura la modernidad o post-modernidad. Si en los sesenta Girard mencionaba que la escritura del diario se aviene bien con estos modos del pensamiento que se nutren de la introspección, como parece implicar la filosofía existencial cuyos temas ya esbozan los diarios (1963: XI), cuatro décadas después la reivindicación de esta escritura no está lejos, sino todo lo contrario, de asociarse al pensamiento fragmentario de la contemporaneidad; hoy el pastiche, el collage, la hibridación textual, etc., aparecen como las nuevas formas que intentan sostener un pensamiento que se ofrece desde los márgenes. La vigencia del diario continúa en dos dimensiones que es posible rescatar desde una visión crítica contemporánea: el reposicionamiento del sujeto y las posibilidades teórico-literarias de la escritura fragmentaria.

Hay en el diario una voluntad de ensayar formas que justifiquen el mero acto de la escritura, de sostener en ese ejercicio una práctica literaria cuya finalidad se cumple en el acto mismo. Las entradas son en muchos casos meras reelaboraciones de una ficción o lirismo que va desplegando su propia autonomía, y es justamente el fragmento el medio de articular la tensión de la obra, al funcionar como una totalidad independiente. Esta visión del recorte o fragmento, no presupone necesariamente la totalidad, al modo de la estética romántica que instaura el

¹⁸ —En nuestra época, en que la noción de individuo y de —yo” se bate gravemente en retirada, el diario íntimo bajo la forma que conoció en el siglo XIX y la primera del XX no parece ya posible. En cambio tiene grandes posibilidades de conocer un gran desarrollo, si es considerado como un envoltorio literario, que puede abrigar todas las formas disidentes [...] y la matriz de una obra en gestación.

fragmento como mero residuo. Por el contrario, apela a un reconocimiento de la finitud y de la legitimación del instante. Es también un modo de limar las categorías que presupone la esquematización de los géneros para restituir una emancipación de lo informe, en suma, de un trazo que es el de la escritura.

El resultado de la condición fragmentaria del diario parece estar determinado por su misma parcialidad: el cerco de lo temporal o de la situación referida. De allí que, como observa Roland Barthes (1975:102), este tipo de textos permiten claramente la supresión, la unidad no es más que una aspiración de continuidad pactada por los días, aunque ésta es sólo un simulacro que se genera por simple yuxtaposición.

La naturaleza proteica del diario continuará suscitando polémica sobre su restitución literaria o su posición en el conjunto de la obra de un autor. El diario, en su fragmentación y sus cortes, implica ahora un modo de indeterminación que es preciso llenar de otro modo: el lector completará esos vacíos desde las perspectivas de pensamiento de su propia época. Es precisamente en este contexto donde los recursos que tradicionalmente han identificado al diario adquieren un estatuto significativo distinto. El lector, condicionado por la estructura que el diario le configura, al realizar sus elecciones e interpretaciones seguirá haciendo posible el reconocimiento de estos textos y restituirá su lugar en el espacio de la literatura.

Queda entonces a la investigación literaria la posibilidad de plantear interpretaciones que recojan tanto la evolución de la crítica como la del diario mismo, de hacer corresponder esa forma fragmentaria y múltiple con un discurso teórico que responda a su misma naturaleza no unitaria ni hegemónica, para abordar desde otras aristas sus múltiples posibilidades. Nuestro acercamiento a los diarios de Alejandra Pizarnik estará pues construido en estos sentidos.

II. PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL DIARIO EN LA TRADICIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA.

En el contexto de los estudios literarios en Latinoamérica no existe el reconocimiento de una tradición propiamente diarística. Haciendo el recuento de los estudios críticos sobre los diarios observamos que éstos se nutren de una gran cantidad de ensayos o artículos, que versan únicamente sobre algún autor en especial, por lo que resulta problemático establecer una relación de continuidad en esta práctica.¹⁹ Pretender ponderar la particularidad del diario de Alejandra Pizarnik en la tradición diarística latinoamericana resulta vago si antes no hay un reconocimiento de dicha tradición, de los puntos de encuentro y distancia con otros diarios.

En este sentido, articular un escenario que ayude a situar y confirmar marcas singulares y distintivas del diario de esta escritora nos obliga, en principio, a sistematizar la presencia y función del diario en nuestro continente. Desde luego, este planteamiento nos enfrenta con el reconocimiento de una posición crítica marginal, ya que, como mencionamos, a la fecha, no hay investigaciones que fundamenten el asentamiento del género en estas latitudes. De allí que nos parece urgente construir una historia del diario que dé cuenta de su desarrollo e impacto en nuestra tradición literaria. Este trabajo altamente deseable y necesario no podrá ser concretado en este capítulo, pues implica una ardua investigación especializada que excede las posibilidades de nuestro estudio. A través del rastreo de diarios publicados de autores latinoamericanos nacidos en los siglos XIX y XX, intentamos, tan sólo, dar un panorama general sobre su situación y poner en perspectiva los diarios que destacan tanto por la figura de su autor como por la época y el

¹⁹ Sólo como ejemplo, en la introducción a *Diarios* (2003) de Alejandra Pizarnik, la editora Ana Becciu insiste en la ausencia de una tradición diarista en Latinoamérica, suposición que la lleva a subrayar el carácter excepcional de estos diarios. Si bien este argumento parece obedecer más a una fórmula editorial que a un sustento académico – pues implicaba señalar el carácter inusitado que suponía esa publicación– ha sido asumido como vector crítico en diversos trabajos que abordan los diarios de Pizarnik. La ausencia de estudios sobre una tradición diarística latinoamericana ha sugerido que esta no existe, sin embargo no es así.

lugar de origen, así como por la naturaleza de sus contenidos. Por medio de este diálogo pretendemos vislumbrar una continuidad y un despliegue del género, para verificar que su práctica en Latinoamérica no es aislada, sino que se nutre del reconocimiento de una tradición literaria, tanto extranjera como nacional, sobre la que va transformando y ensanchando sus posibilidades retóricas. Así pues, este apartado busca ser un punto de partida para reconstruir el contexto de la práctica diarística latinoamericana y poder observar el modo en que los diarios de Alejandra Pizarnik se posicionan de manera singular y determinante, aspecto que habrá de verificarse en los capítulos siguientes.

2.1. Primeros diarios

La escritura del diario, tanto como su aproximación crítica, es fundamentalmente de origen europeo, y aunque su génesis puede remontarse a prácticas ancestrales como el registro cotidiano de la contaduría comercial, es en el siglo XIX en que se afianza como una ocupación literaria de escritores y artistas, cuyo destino será tarde o temprano la publicación. En América Latina esta práctica, heredada de Europa en años posteriores, ha adquirido un desarrollo que aunque discreto resulta notable, pues en sus orígenes desvela el vínculo con una tradición literaria, más que con un modo de práctica cotidiana.

El surgimiento de los primeros diarios, en el contexto del modernismo –a través de figuras literarias como Federico Gamboa y José Juan Tablada en México, Rufino Blanco Fombona en Venezuela y José Martí en Cuba– parece clave en el perfil de esos trabajos caracterizados, entre otros aspectos, por la exaltación de la personalidad en el espacio público, el relato de viajes y el encuentro con culturas extranjeras. Al mismo tiempo la cercana corriente naturalista parece coincidir en estos diarios con la enciclopédica descripción del entorno y el

amplio detalle de la sociedad que retratan. Como es el caso particular de los diarios de Federico Gamboa y Blanco Fombona.

Aun cuando la mayoría de estos diarios han sido opacados por el peso de la obra narrativa o poética de sus autores y no han merecido la atención de la crítica –lo que ha derivado en la escasez de sus ediciones– su existencia no deja de ser emblemática y sintomática en el contexto de nuestra literatura. Así, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros (1892-1939)* de Federico Gamboa aparece como un diario sin paralelo en la tradición latinoamericana, pues abarca un registro de casi cincuenta años, apenas comparable con sus pares franceses: el diario de los hermanos Goncourt;²⁰ autores de quienes no sólo heredará la práctica narrativa naturalista sino, en especial, la visión del diario como testimonio del escenario literario e intelectual de la época. Aspecto que nos aproxima al modo en que aun un diario, desprendido en apariencia de toda forma, sigue un modelo literario que entraña una retórica susceptible de generalizarse.

Las observaciones de Gamboa se extienden, además, a una revisión política que va desde el gobierno de Díaz, de quien fue protegido, hasta el cardenismo, la época de su destitución; las implicaciones íntimas o personales son constantemente desplazadas para referir a los personajes del momento que se erigen también como protagonistas: Porfirio Díaz, Álvaro Obregón, Lázaro Cárdenas, entre otros, constituyendo un vasto testimonio histórico. Además de esa nutrida visión socio política del diario, eje determinante en el conjunto, es destacable la reflexión literaria que el diario contiene, y que va desde los debates en el ambiente intelectual hasta el análisis de su propia narrativa. El diario inicia con la estancia en Buenos Aires y ya en las primeras entradas se hacen presentes las tertulias literarias. El desfile de autores es interminable: desde la consagrada amistad con Ángel de Campo, Juan de Dios Peza y Rubén Darío, por nombrar unos pocos, hasta

²⁰ Edmond y Jules de Goncourt comenzaron entre los dos, en 1851, un diario de la vida literaria, el cual Edmond continuó solo luego de la muerte de Jules en 1870. En 1887 Edmond comienza la publicación del diario desatando el escándalo en el ambiente literario de la época.

la emblemática visita a Zolá y a los hermanos Goncourt; una prueba de ese entramado de afinidades literarias mediante las que se va forjando la obra. El diario abarca todos los matices: como buen naturalista lo emplea como cuaderno de apuntes para su obra, así lo refleja el fragmento que registra la visita a la prisión de San Juan de Ulúa, que hará patente en una de sus novelas. Paradójicamente el diario también es el almacén de la futilidad necesaria, como se advierte en el relato de su placer por la nueva chimenea, ante lo que se increpa: “¿Qué importa si las obras de la índole de *Mi diario* no son, en definitiva y en su mayoría de sus páginas, sino puerilidades y egotismos?” (1995: 14).

Pero no serán sólo puerilidades, pues consciente de ese valor que muchas veces disfraza, Gamboa en vida va publicando su diario,²¹ en la larga dedicatoria a su hijo, para “cuando sepa leer”, le hace saber sus razones: el reconocimiento de la congruencia entre su acción y su escritura sin la presión de terceras personas. La paradoja del diario íntimo se hace patente: “sólo una parte publico ahora de este *Mi diario*, que por entero te pertenece y que a ti únicamente interesará en su totalidad” (1995: 5). A Gamboa parece no preocuparle la posibilidad de un mal juicio y su diario se restituye junto a toda su obra: “Quédome tan tranquilo como siempre me quedé al venir al mundo mis demás libros” (5). Pues no es sólo la manifestación de una intimidad lo que revierte en él sino la exposición de su “fisonomía moral”, que se reconoce llena de altibajos.

Con este diario, tanto como con sus memorias, Gamboa es considerado el primer hispanoamericano en cultivar el género. Esta afirmación es realizada por uno de los críticos más

²¹ La primera serie de los años 1892 a 1896 se publica en 1908, la segunda parte de esta serie (1897-1900) en 1910 y la tercera parte (1901-1904) en 1920. Catorce años después verá la luz la segunda serie de 1905 a 1908, la primera parte, y de 1909 a 1911 la segunda. Es de manera póstuma cuando se integran los años posteriores, primero en una compilación de la editorial Siglo XXI, en 1977, que ha decir de su prologuista, José Emilio Pacheco, pasó desapercibida. Posteriormente, en 1995, son publicados de manera íntegra.

emblemáticos, Ángel Rama, en el prólogo al diario de Blanco Fombona, cuyo paralelo con el de Gamboa es indiscutible.²²

El diario de Rufino Blanco Fombona se extiende desde 1904 hasta 1930. Aunque hay claros indicios de abarcar fechas anteriores y culminar incluso hasta fechas próximas a la muerte de su autor. Entre este periodo, de casi tres décadas, hay un lapso de catorce años, entre 1915 y 1927, que no se conserva por razones de robo, según documenta el propio autor: ~~ha~~ “desaparecido lo más íntimo y lo más fuerte de mi pensamiento, en lo mejor de mi vida: de los 40 a los 52 años”. Para Blanco Fombona el diario constituía una de sus grandes obras, más aún si consideramos que entre sus lecturas preferidas se encontraban más que la ficción o la poesía, las memorias, las autobiografías y los diarios. Pues como menciona reiteradamente en su diario, lo que más le interesa de un libro es su autor, su alma; esta preferencia lo llevará a despreciar el diario de los Goncourt, por ejemplo, pues les reprocha esa mera exposición del ~~ehismerío~~ “literario”; no dejará de criticar por igual los diarios de Amiel y de Stendhal. Para Rama, Blanco Fombona está inmerso en la consigna modernista, que lleva a la exacerbación de la personalidad iniciada con el romanticismo. Aspecto visible en la intención de configurar la vida como obra de arte; pues no es casual que a su primer diario público lo titule *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1929). No faltarán en sus amplias descripciones los sustratos de ese entramado novelesco a través de las escenas eróticas o las descripciones de su estancia en la cárcel, entre otras, más propias del realismo de la narrativa imperante que de una ~~retórica~~ “retórica de la intimidad”.

²²En el transcurso de casi diez años que van de 1974 a 1983, Ángel Rama también llevó un diario, cuyo registro, sin embargo, no fue constante, en él se advierten interrupciones de meses y hasta de años. No obstante, en este diario Rama se acerca de modo cabal a la misma pasión crítica que nutrió sus ensayos; más allá de ofrecerse como cartografía de la intelectualidad latinoamericana es un modo de cuestionar ese quehacer: el del profesor y el del investigador. El diario puede ofrecer incluso una vía de relectura hacia la obra crítica, pues en él se ensayan desde un costado subjetivo las mismas ideas que llevaron a la gestación de obras como *La ciudad letrada* (1984) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), ambas de publicación póstuma. Este diario vio la publicación en el 2001 a cargo de Rosario Peyrou (Cfr. Rama, 2001).

Blanco Fombona se edifica a sí mismo en el diario, su vida será elevada y articulada en la coherencia de una obra, paradójicamente la contemplación de su temperamento y las variaciones de su espíritu lo mueven a cuestionarse por esa escritura:

¿Para qué se escribe un Diario de vida? En realidad no lo sé. No toda nuestra vida –en lo que significa acción ni en lo que significa pensamiento– queda incrustada en el Diario. Con las acciones que dejamos entre paréntesis y con los pensamientos que dejamos inéditos al paso de nuestros días, podríamos escribir otro Diario. También nuestro y tan diferente del que llevamos, como pueden serlo el diamante del carbono, un hombre de una mujer y un alma de otra alma [29 de octubre 1913] (1991: 282).

No es sólo la obsesión del registro, imposible en su totalidad, lo que restituye el diario, sino la selección que sobre él opera. Esta selección será la que construya las diversas miradas del diario, pero en ese entramado, la verdad o la sinceridad, restituida como aparente motivación, no es más que el producto de esa construcción que se constituye a partir de la falta, de lo inédito. Ese personaje contradictorio desdoblado en el diario, tendrá una resonancia distinta en la vida pública; la participación activa del artista se extiende a la polémica y a la actitud contestataria, propia de la época, en que el vínculo entre la práctica política y artística parecía indeleble. La intervención agresiva y acusadora de Blanco Fombona quedó registrada en los folletos y panfletos. A la vez, una imagen distinta puede reconocerse en un pasaje del diario de José Juan Tablada:

Los piratas antropófagos, como Blanco Fombona, escritor estentóreo y mediocre, hermano gemelo de Vargas Vila, que metido a escritor se ha comido los sesos de otros escritores con la voracidad y el hambre atrasada de cuanto fue esportulario de la tiranía venezolana [...]

Como símbolo de una estricta realidad Blanco Fombona, ayuntado con Vargas Vila, tira literariamente de un carretón de la basura, a través de pedregales cursilerías y haciendo toda clase de ruidos que quieren ser trágicos y épicos y resultan grotescos [...] (1992: 244- 245).

Si un diario conforma, desde la intimidad, la imagen de su autor, otro diario partiendo de esa consigna revelará la antítesis de esa figura, en la que a su vez podría reflejarse. El diario de Tablada no responderá, en este caso, a su audacia poética, que va de la exuberancia del

modernismo a la síntesis de las formas japonesas o la vanguardia de su poesía “tridimensional”. El diario tampoco remite sólo al de los Goncourt ni se guía por el registro puntual de los hechos sino que sus anotaciones se ciñen más a la arbitrariedad de la circunstancia. Pero esas notas articularán a futuro una unidad, al ser el semillero que constituya sus memorias.²³ El diario de Tablada carece de hondos cuestionamientos existenciales y acontece, más bien, a la par del relato de una carrera pública en ascenso, justificada con el deseo de su realización como artista.

Si los diarios, de los tres autores ya mencionados, se caracterizan por una voluntad minuciosa del registro literario, político e intelectual de toda una vida, tal actitud parece encontrar explicación en la proliferación de las publicaciones de los diarios franceses, ocurrida en esos años. En ese contexto sorprende la singularidad de un diario como el de José Martí, “su obra maestra absoluta” como diría Cabrera Infante al prologarlo. El diario, de apenas cuatro meses, es el relato de la expedición guerrillera que fue en busca de la independencia cubana pero es también la mirada que transforma en poesía la hostilidad de la lucha.²⁴ La imagen del guerrero, el poeta y el mártir, se concentra en las páginas sin discernimiento y cobra absoluta certeza con el desenlace más propio: el asesinato de Martí. En el texto dos batallas intentan librarse: la de la guerra cubana y la de la escritura poética, ambas cesan con el diario, dos días antes de la muerte de su autor, y es justo esa muerte contra la que ha de lidiar toda lectura; pues aún a sabiendas de ella, es imposible no reparar en la vitalidad de Martí y de su entorno. Las

²³ El diario de José Juan Tablada fue editado por primera vez en 1992 y la edición estuvo a cargo de Guillermo Sheridan. Como señala en el prólogo, el diario va de 1900 a 1944 y surge de una serie de archivos saqueados y mermados, e incluso destruidos por el mismo autor, así que lo que se conserva sólo es una muestra fragmentaria de ese diario monumental.

²⁴ Los diarios de José Martí se han dividido en dos partes, la primera *De Monte Cristi a Cabo Haitiano*, va del 14 de febrero al 8 de abril de 1895, mientras que la segunda, *De cabo Haitiano a Dos Ríos*, va del 9 de abril al 17 de mayo del mismo año. Esta segunda parte, conocida también como *Diario de Campaña*, ha tenido un amplio reconocimiento y un gran número de ediciones, al constituirse como la última etapa del camino revolucionario de Martí. La primera publicación de este último diario fue realizada en 1940, en edición conjunta con el *Diario de campaña del General Máximo Gómez (1868-1899)*. El diario completo fue publicado por primera vez en el volumen XIX de las *Obras completas* de José Martí en 1964.

anotaciones parecen estar libradas a un azar objetivo: el de ese paisaje tropical que se va recorriendo. En este diario la consigna no es la reflexión de la propia obra literaria, de la que apenas se habla, es la puesta en marcha de la misma sensibilidad que entraña su poesía:

La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquiea, y su coro le responde: aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de *paguá*, la palma corta y espinuda; vuelan despacio en torno las *animitas*; entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la mirada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son y alma; a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? [19 -04-1895] (1964: 220).

El diario consigna por igual las jornadas de la guerra y a sus protagonistas, compañeros de campaña, las acciones rayan en lo épico, tanto como la sentida vivencia del paisaje remite a la oda. Se exaltan así, poéticamente, las bellezas de esa tierra que va al encuentro con su independencia. El diario se erige como símbolo de un sacrificio, como la reivindicación de un mártir pero, sobre todo, como una experiencia poética en el límite de la vida y la literatura.²⁵

Rodeando estas mismas fechas, el diario en Latinoamérica también hará eco en la tradición literaria desde la crítica, sobre todo si se vislumbra en la pluma de dos grandes pensadores que fueron contemporáneos: Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

El diario de Pedro Henríquez Ureña, que abarca propiamente dos años (del 5 de agosto de 1909 hasta el 6 de abril de 1911), no se emprende desde la visión íntima, su vocación es la de las memorias. La memoria propiamente intelectual y crítica de su contexto. Un mes antes de iniciar el diario, en junio de 1909, y a la escasa edad de 25 años, Henríquez Ureña comienza sus memorias, un modo de autobiografía, con la voluntad de preservar recuerdos y por el placer de

²⁵ Cabe destacar aquí la dedicatoria de la primera parte de los diarios a su esposa e hija: —Niñas: por las fechas arreglen esos apuntes, que escribí para Vds., con los que les mandé antes. No fueron escritos sino para probarles que día por día, a caballo y en la mar, y en las más grandes angustias que pueda pasar hombre, iba pensando en Vds.” (Martí: 1964, 183). En la paradoja de esta dedicatoria del diario destinado a la intimidad de la vida familiar, se advierte la voluntad de su restitución literaria. En el diario destacan sobre manera las amplias estampas de la vida cotidiana de las poblaciones recorridas: la comida, las costumbres y particularmente el registro de un lenguaje autóctono en pugna con la herencia española.

hacer psicología, ~~no~~ tanto psicología propia, sino de preferencia la de los demás” (2000: 27). Asimismo sugerirá: ~~ahora~~ quiero componer (sí *componer*) una relación detallada de mi vida con los puntos que han ido quedando en mi memoria, especialmente en cosas literarias” (28).

Las memorias abarcan desde el breve relato de su nacimiento y los nobles orígenes familiares –hijo de un doctor en medicina y una eminente poeta, ambos de gran presencia pública en Santo Domingo– hasta la afición a los estudios y la rigurosa educación académica. Se narra el precoz acercamiento a la crítica literaria, desde antes de cumplir los quince años, y por esas fechas la estancia en Nueva York. A partir de su afición al teatro, a los conciertos, a los museos y a los libros, se inician las crónicas que irán constituyendo la enciclopedia del crítico. Estas memorias constituyen apenas el preámbulo que se continuará de manera puntual en el diario, pues la vocación del testimonio intelectual será idéntica: difícilmente se consignan apasionamientos o estados de ánimo, o referencias a la cotidianidad inmediata. Es el detalle lo que mueve a sus memorias y al diario, un detalle que se convierte en mera crónica del espacio intelectual en que se encontraba: el grupo de los ateneístas. Como si las secuelas del positivismo tuvieran su correspondencia en la parquedad y la voluntaria objetividad de su relato, los personajes y sus acciones son pulcramente referidos, y sólo en ocasiones se tiñen con la crítica mordaz de su pedantería.

A pesar de las reconocidas turbulencias que por esos años se sostenían en México, luego de los estragos de la revolución, Henríquez Ureña, en el diario, parece ajeno a la situación política y social, y no registrará nada de ello. Son las revistas, las tertulias, los artistas y los pensadores sus únicos protagonistas, con lo que refrenda en su diario el perfil crítico y académico en que es reconocido.

Distinto de este diario será el de su amigo Alfonso Reyes que desde *Días aciagos* –como nombra a sus esporádicas anotaciones diarísticas de septiembre de 1911 hasta 1914– arranca con una escena de la revolución mexicana: la familia acuartelada se resguarda en casa, bajo la protección de las armas, ante el temor de las represalias contra su padre el general Reyes. El diario se interrumpe para recomenzar diez años después en 1924: ~~en~~ este aniversario comienzo el presente diario, lamentando mucho no haberlo mantenido a lo largo de toda mi vida [04-07-1924](1961:41). Este lamento se hará extensible en el ensayo ~~El~~ reverso de un libro” de *Pasado inmediato* (1941); la queja va contra el olvido de la excitante vida madrileña de su primer exilio. A partir de este año la escritura del diario es constante hasta 1930. Esos seis años revelan, a la par, la intensidad de su desempeño diplomático, tanto como el proceso de consolidación de su obra y sus relaciones literarias. Ambas empresas parecen llevadas con la misma entrega y compromiso: desde las altas encomiendas políticas –como aquella del presidente Obregón que le indica entrevistarse con el rey de España– hasta la emoción por las ediciones que van teniendo sus libros.

El diario de Reyes, como sugiere su propio hijo en la presentación del mismo, no tuvo nunca una finalidad literaria, y constituye más un cuaderno de apuntes, un instrumento de trabajo. La exposición de su pensamiento inmediato, su intimidad o su visión de la época también es parcial y se reservará para sus memorias; el diario es por lo regular una agenda y un registro de actividades, pero en ocasiones desvela también aspectos muy vastos sobre la naturaleza de sus relaciones y, sobre todo, de su amplísima producción laboral.²⁶

²⁶Contemporáneo a estos diarios encontramos el del argentino Ricardo Güiraldes. El diario de reciente aparición bajo el título *Diarios. Cuadernos de disciplinas espirituales* (2008), se reprodujo en edición facsimilar del cuaderno manuscrito que Güiraldes llevó a modo de diario entre el 19 de marzo de 1923 al 16 de septiembre de 1924. El diario se inicia durante su estadía en “*La porteña*”, estancia de su padre situada en San Antonio Areco. Durante este periodo realiza viajes constantes a Buenos Aires y el diario se interrumpe a causa de éstos. Cabe mencionar que en él se destacan diversas actividades relacionadas con el descanso, así como con los paseos, los momentos dedicados a pintar, a escribir y meditar, pero fundamentalmente el diario se vincula aquí con una experiencia propia de la

En Latinoamérica, sobre todo en México, la condición del escritor, al menos hasta esta etapa, no está sostenida por sus lectores, de allí la inmersión en actividades políticas desde las que entablan su escritura, una escritura que no será una crítica manifiesta contra el gobierno imperante del que forman parte –con excepciones como la de José Martí. El trabajo de creación, como revelan los diarios, está inextricablemente unido a las relaciones sociales y a la publicidad del escritor, cuya actividad emerge en el contexto de las relaciones diplomáticas, en todos los sentidos, mismas que encuentran registro en sus diarios. Pero este carácter parecerá clausurado en los diarios posteriores, donde la evocación ya no irá a la par de un registro histórico que redima su figura pública, o denote un impacto social, sino que parece dirigirse a la emancipación misma de la obra y de la literatura. A este punto cabe señalar los diarios de autores como Octavio Paz, José Lezama Lima, José María Arguedas, Augusto Monterroso o Julio Ramón Ribeyro, que refieren constantemente una ocupación propiamente reflexiva del trabajo de escritura.

2.2. *Diarios contemporáneos*

En el “Descargo” a la antología *Primeras letras (1931-1942)* (1988) Octavio Paz refiere la propuesta de Enrico Mario Santí de recoger en un libro sus primeros escritos publicados en periódicos y revistas, y que comprendían diarios, artículos, poemas en prosa, ensayos sobre arte y literatura, textos sobre los que mediaba ya una gran distancia. La selección de los mismos le suponía a Paz una dificultad y menciona: “Para él, historiador y crítico, los textos son

disciplina religiosa, vinculada a las prácticas del yoga. De allí el registro puntual de los ejercicios de respiración de cada mañana cuya esperanza era retribuir a su salud y, especialmente, mantener una comunión espiritual. Para María Gabriela Mizraje, la prologuista, el diario de Güiraldes tiene un claro interés histórico y en términos literarios alcanza un nivel trascendental, en tanto que en él se advierte la presencia de sus proyectos de escritura, en especial de *Don segundo Sombra*; sin embargo, la destinación de hacer del diario un cuaderno de ejercicios vinculado a su estado anímico y espiritual es determinante; Güiraldes advierte que el suyo es un diario en que toda literatura está ausente.

documentos mientras que para mí son literatura. No fue esta la única y la más grave dificultad: ¿dónde termina la literatura y dónde comienzan la historia, la psicología, la biografía? (Paz: 1988: 7).

Difícil resolver este debate que hace del crítico un documentalista y clasificador de textos, alejado del reconocimiento del valor literario otorgado por su autor. Esta posición podría acentuarse aún más cuando nos enfrentamos precisamente a textos como los diarios, sobre los que prevalece esa pregunta ¿dónde termina la literatura? Y allí donde no se ofrece respuesta posible el diario vuelve, al menos, para documentar. Pero esa documentación no va sólo a la par de una historia literaria, sino que documenta también una experiencia, una experiencia del yo y ocasionalmente una experiencia poética: cuando el lenguaje del diario se hace al lenguaje de la misma experiencia que nombra. Allí la distancia entre el crítico y el autor podría limarse, en tanto el diario aparece como un documento literario en ambos sentidos. Al menos esta es la conclusión a la que nos permite llegar: “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador” de Octavio Paz;²⁷ más allá de la visión de un “estéril narcicismo”, para el joven poeta ese diario es un modo de conocerse, y como señala, es también un deseo; un deseo que es siempre una confesión en la medida de su reconocimiento. En aquel tiempo, el ansia de representar “con toda fidelidad su alma” en su poesía, hace de la poesía también una confesión: el diario obedece a esa misma búsqueda de sus primeros poemas, una búsqueda personal: “De todos modos yo me persuado de la bondad de mi diario. Con él quiero justificar mi voluntad y mi apetito, expresados en la poesía mediante este otro apetito de la razón que siempre intenta descifrar y,

²⁷ Estos textos fueron publicados en periódicos y revistas entre 1938 y 1945. Y hasta 1988 recogidos en *Primeras letras*. *Vigilias* está dividido en cuatro partes, únicamente la primera parte comprende el formato diarial con entradas que van de agosto a septiembre de 1935. Las cuatro partes restantes no están fechadas pero siguen apelando al texto como diario, de lo que se desprende que los fragmentos publicados ya pertenecen a una selección posterior del diario, el cual fue comenzado por Paz luego de la muerte de su padre.

vanidosamente, prever y autorizar a la voluntad y al deseo, a la parte afectiva del hombre (Paz, 1988:77).

Paz se ocupó del diario sólo en sus años de su juventud acaso porque sólo pretendía iniciarse en el camino de la madurez: “—¿ un diario, en tanto que es intento de claridad, es intento de madurez: pretender ser lo que soy” (Paz, 1998:85). De allí que en él se sienten las bases que continuarán en toda su obra. Así, para Enrico Santí el diario contiene, especialmente, la génesis del moralismo que caracterizará la Obra futura Paz. En efecto, el diario se convierte también en una meditación filosófica, llena de los cuestionamientos que reiterarán su obra: la libertad, el amor, el deseo, la comunión de los cuerpos, la mujer. La evocación de una “sinceridad inteligente” entraña en su relato un diálogo íntimo con el pensamiento literario y filosófico que nutría sus lecturas, y no bajo la inmediatez de un influjo mundano. Estas meditaciones, expuestas como intento de explicación y búsqueda poética, acontecen en medio de la turbulencia de su ser cambiante, y del acto de constituirse él mismo en su juez: “—escribir un diario (así sea un diario de pensamientos, reflexiones, ocurrencias de cada día, inútiles divagaciones) entraña lucha, dualidad, o por lo menos, análisis. El yo que vive y el que contempla: el verdugo la víctima” (Paz, 1998: 85).²⁸

En la nula distancia entre la literatura y la biografía que opera en el diario, el material literario se convierte en un material íntimo y viceversa. José Lezama Lima anota en una entrada

²⁸ Además del breve diario de Octavio Paz, en México han visto la luz algunos diarios de la generación siguiente, la generación de medio siglo. Entre ellos el diario de Salvador Elizondo, del que se han publicado algunos fragmentos de los años 1945 a 1982, de manera póstuma y por entregas, en la revista *Letras libres* durante el año 2008. Asimismo encontramos el diario de Sergio Pitol que tiene su mejor expresión en los fragmentos de *El arte de la fuga* (1996). Un libro de ensayos que arranca como memorial, registrando sucesos de 1965, luego de dos años de vivir en Varsovia. El primero hecho que se registra es la petición que le hace Witold Gombrowicz para traducir su diario siendo éste uno de sus principales alicientes sobre el género. En medio de la biografía se intercalan días, o pasajes de su propio diario, su diario de sueños, de 1994, que son tan solo conjeturas imaginarias, o su diario de Escudillers que relata sus años en Barcelona hacia 1968, y donde la evocación de la oleada hippy tanto como la llegada del hombre a la luna van acentuando al escritor en los episodios. De particular importancia son los pasajes en los que alude a la relación de los diaristas León Tolstoi y Tomas Mann con respecto a sus obras, aspectos que se pondrán de manifiesto en la propia obra de Pitol.

de su diario con fecha del 15 de noviembre de 1939: “Montaigne escribe: *soy yo mismo la materia de mi libro*” (1998:28), contraponiendo a la frase la crítica de Pascal: “el tonto proyecto que tiene de pintarse” (28). Pero Montaigne insiste “lo que a mí me ocurre es mi física y mi metafísica” (28). Lezama advierte en la crítica de Pascal la ceguera ante el proyecto renacentista, un proyecto semejante al “proyecto absurdo” de Colón: “el hombre en el centro de la tierra y de sí mismo y la navegación muy riesgosa. Son dos sentimientos igualmente renacentistas (y que cada época irá confrontando su necesidad y su nostalgia)” (28). Lezama confronta esa necesidad con su propia obra, en su diario él es la materia de su libro, pero “lo que a él le ocurre”, es su literatura. En su diario de 1939 a 1949, su cotidianidad es la literatura, su estudio y su reflexión.²⁹ Las entradas son, en muchos casos, semilleros de sendos ensayos que habrá de reiterar o publicar íntegros en otros libros. Su diario es también un cuaderno de estudio, invadido de la cita erudita –en el idioma original incluso– que sirve como detonante a su reflexión. En el diario, su autoridad para cuestionar y criticar a filósofos y escritores es cabal, y en la reflexión de esas lecturas resume la tradición filosófica y literaria de la que se nutre su obra, o mejor dicho, llega a reinventar en su diario dicha tradición. En “Asedio a Lezama”, por ejemplo, dirá:

Un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias [...] Las influencias no son causas que iluminan efectos, sino efectos que iluminan causas. Proust hace que se releen las memorias de Saint Simon o que se vuelva al sentido del relato en *Las mil y una noches*, como una consecuencia de un acto excepcional, pero desgraciadamente, los profesores –gendarmes obligatorios de estos temas– gustan más de las cadenas causales que de las iluminaciones (1988:340).

Revirtiendo el sentido de la tradición, a la manera borgiana, Lezama sugiere que un autor inventa y reinventa a sus precursores. Los registros de lecturas y reflexiones en su diario son una

²⁹ El *Primer Diario* de Lezama comienza el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949. Fue publicado por primera vez en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 79 (mayo-agosto, 1988). Posteriormente se publicó junto con apuntes esporádicos de 1957 y 1958 editados por Ciro Bianchi Ross: *Lezama Lima* (1994). La edición que manejamos ahora es la más completa, de 1994, editada también por Bianchi, la cual incluye además, “Segundo diario” del 12 de agosto 1956 al 16 de junio 1958. Este diario, contrario al anterior, constituye, más bien una especie de agenda en la que se anotan actividades cotidianas, tales como, citas, visitas, charlas o pendientes del día.

muestra de esa enciclopedia que es el basamento de su obra, pero es también el modo en que él encausa la tradición y da sentido a un orden cultural y de pensamiento. Autores como Voltaire, Descartes, Pascal, Nietzsche, Neruda, Valéry, Spinoza, Aristóteles, Platón, Ortega y Gasset, Mallarmé, Proust, Flaubert, Cézanne, Picasso, Montaigne, Guyau, Santa Teresa de Ávila, Garcilaso, Góngora, Dámaso Alonso, Gide, entre otros, suscitan fragmentos que son, justamente, una iluminación que desde la periferia alumbra a la filosofía, la poesía o el arte.³⁰

De vocación casi opuesta al diario de José Lezama es el diario de su amigo José María Arguedas. El 10 de mayo de 1968 Arguedas inicia su diario en el que consigna, desde esa primera entrada, el deseo que tuvo de suicidarse en abril de 1966. El autor remite a ese recuerdo porque intenta que su diario sea testigo del proceso hacia su muerte próxima. Pero es quizá esa escritura también una esperanza:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido elegir sobre los temas, elaborados, pequeños o muy ambiciosos voy a escribir sobre lo único que me atrae: esto de cómo no puede matarme y como ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia (1990: 8).

El deseo de la muerte que reitera a lo largo de la obra, y aún en otros documentos póstumos, se deriva de su imposibilidad de escribir, paradójicamente es también ese deseo el que se lo impide. El diario consignará esa dualidad: su muerte y su escritura. El diario es un texto paralelo a la última novela, o acaso esa última novela es la que dará testimonio a su diario, ambos inextricablemente unidos, como se lo propone: ~~voy~~ a tratar, pues, de mezclar, si puedo este tema [el de su muerte] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder

³⁰ Así, los años de 1940 a 1949 son un extremo de la compresión, y propiciados por la censura o el extravío se resumen en frases aforísticas o en anotaciones literarias azarosas que son también apuntes de estudio, las cuales dan cuenta de su pasión intelectual. Frente a los lastres de estos escritos, que se dirigen a referencias de estudio, sorprende que el breve diario del 56 al 58 constituya una agenda de actividades cotidianas y familiares nunca antes registradas.

transmitirlo a un lector: voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos de una novela que, finalmente, decidí bautizarla: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (1990: 8).

Son cuatro los diarios, escritos en Chile y Perú, que se intercalan en la novela y constituyen también un modo de reconciliar su escritura con sus propios orígenes. Arguedas habla de Juan Rulfo y Alejo Carpentier, el primero en su sencillez tan cercano al mismo Arguedas; al segundo, con su cosmopolitismo, lo encuentra distante, tan distante como la erudición de José Lezama, la profesionalización de Carlos Fuentes o el supranacionalismo de Julio Cortázar. Arguedas se acoge en el mundo de los “provincianos”: Guimarães Rosa, Nicanor Parra, el propio Rulfo, que han edificado su literatura en la sabiduría del pueblo y en la intimidad de su lenguaje. “Juan, Julio, Joao” se convierten de pronto en destinatarios de sus palabras, apela a ellos como en una conversación; el diario es también una especie de epístola cuya lectura y destinación está trazada.

Arguedas hablará repetidas veces de su infancia de pueblo, divirtiéndose entre los piojos, los “hanchos” y los perros, entre las montañas y los indios. Pero estas anotaciones, preámbulo a su novela, intentan legitimar su escritura, que se nutre de una experiencia que no será la de la “alta cultura”, sino la de la intimidad y la sabiduría popular. Las críticas sobre sus autores no se basan en el ánimo de polemizar sino en el trazo de la pertenencia a una sensibilidad distinta: una arraigada a los orígenes frente otra que se encuentra “aculturada”.³¹

La voluntad de interrumpir la novela con el diario intenta legitimar, en la anécdota, la congruencia de una “poética” que se arraiga en los orígenes contradictorios del quechua frente al

³¹Vale aquí recordar la anotación del 20 de mayo de 1969, muy relacionada con su conocido discurso de aceptación del premio “Inca Garcilaso de la Vega” *No soy un aculturado* (1968): “Yo no puedo iniciar el capítulo V de esta novela porque me ha decaído el ardor de la vida y porque quizá me falta más mundo de ciudad que, en cierta forma, significa decir erudición, aunque la erudición y la técnica pueden llegar a ser la *carabina de Ambrosio*, o un falso desvío para resolver ciertas dificultades, especialmente para los que buscan el orden a lo pueblo y no a lo ciudad o a lo ciudad recién parida, a lo cernicalo y no lo jet”(Arguedas, 1990: 179).

español, la experiencia frente a la erudición, el arraigo frente al cosmopolitismo y el indígena frente al blanco. A su vez el diario también es la vía para aliviar la mutilación de la obra, para hacerse perdonar por ello; el diario es un modo de hablar por lo que la novela, por sí misma, no podrá decir; el “¿Último diario?”, que se enmarca en signos de interrogación, es la inminencia de la muerte. Entonces Arguedas se adelanta a lo que la novela no será:

Los zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores; no podrán intervenir. [...] No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz[...] No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano, —Cruze Hueso” creyendo que así ha de sanar [...] (Arguedas, 1990: 224).

El “¿Último diario?” es también un balance y una promesa de la obra. Los diarios de Arguedas “impulsados por la progresión de la muerte” se convierten en el aliado que justifica y completa la obra imposible.

Si acaso los diarios pudieran reducirse a un tópico, por causa de la reiteración de estados de ánimo o de reflexiones, la búsqueda poética caracterizaría a los de Paz, la erudición a los de Lezama y la tragedia a los de Arguedas, y aunque éstas son apenas generalizaciones nacidas del azar, bien pueden asomarse como directrices de una lectura, más aún cuando su autor, nos lo confirma en otros libros. Por ello no podemos concebir *La letra e. Fragmentos de un diario* (1986) de Augusto Monterroso más que como una expresión del humor y del ingenio. Este libro agrupa las anotaciones dispersas de 1983 a 1985, en “cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren”; recogidas luego a manera de diario y publicadas en el periódico. El libro es una miscelánea de temas diversos, particularmente sobre libros y autores, en cuyos fragmentos se reconocen los textos breves y paródicos que caracterizan la obra del guatemalteco. Aunque la cuidada reelaboración de estos fragmentos es evidente, no abandonan, en muchos casos, la fecha de su escritura, conservando en ese rasgo una voluntad del

registro diarístico. La importancia dada a este género es incluso reiterada y es también tema de reflexión en las anotaciones. Una de sus ventajas, dirá, es la confianza ante la certeza de estar “escribiendo para uno mismo”, (1986: 60), de allí quizá, el desparpajo y el chiste. Monterroso en uno de los fragmentos cita las palabras de su amigo Eduardo Torres: “llevar un diario es un ejercicio y un placer espiritual que no practican ni gozan aquellos que no lo llevan” (67). La gracia de la aparente tautología es puesta en diálogo, en el diario, con el ensayo de Susan Sontag sobre el diario de Pavese “El artista como sufridor ejemplar”: “¿por qué leemos el diario de un escritor? Se pregunta la crítica. ¿Porque da luz a sus libros? Suele no ser esta la razón”. La razón, dice la autora en palabras de Monterroso, es el afán de reconocer en el diario el alma del escritor. Y ese deseo se explica en la preocupación moderna por la psicología, la introspección, legado de tradición cristiana. “Para la conciencia moderna, el artista, que remplaza al santo es el sufridor por excelencia. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras es de quien se espera que sea el más capaz de expresar sufrimientos” (Monterroso 1986: 69), esa es la respuesta de Sontag, ante la cual la burla de Monterroso parece estallar: “Susan, siempre es bueno recordar el título de tu libro: *Contra la interpretación*” (70). Pues acaso, sugiere Monterroso, fuese más deseable, estar interpretando mal que tomar al pie de la letra la tautología que hace de la palabra el mejor modo para expresar sentimientos hasta dejar de lado, por ejemplo, a la expresión pictórica, menos engañosa que la palabra. El diario es por excelencia un recipiente de lo triste, así lo sugiere Amiel, en otro pasaje que Monterroso rescata y que vale para toda la literatura: “Es verdad que la literatura está más hecha de lo negativo, de lo adverso, y sobre todo, de lo triste. El bienestar, y específicamente la alegría carecen de prestigio literario [...]” (1986: 260). Esta es una convención de la que la obra de Monterroso se escapa; los fragmentos de su diario son, por el contrario, una consigna de humor e ingenio, de desenfado y de negación de esa turbulencia

romántica del yo. Monterroso está en él como en su obra, vacilante y paródico consigo mismo. Y así termina el libro, autocuestionándolo, con una anotación breve del 10 de junio de 1985:

Así es la cosa

Comprender es perdonar. Como no comprendo tu libro, no te lo perdono (285).

Contemporáneo del diario de Monterroso es el diario de José Donoso, este autor chileno publicó alrededor de 41 entradas de diario en el periódico *ABC* de Madrid, entre agosto de 1986 y enero de 1990. El primer fragmento publicado data de octubre de 1979, alrededor de los 55 años, y constituye un espacio de meditación sobre su proceso creativo, pues incluye sendas entradas sobre la elaboración de sus obras. Hay también otros tópicos, ya que ésta es la época de la asechanza de la muerte, manifiesta por su hipocondría y sus enfermedades. El tema de la dictadura chilena tampoco se omite en sus diarios al igual que el peso de la vida familiar, que es tan apabullante como el de la actividad literaria o el propio cuestionamiento sobre su diario. El 4 de julio de 1987, Donoso alude a un interesante proyecto: la escritura de una novela que tendría la forma de su diario, en la que incluso intentaría transcribir todo el diario del año 1984: ~~incluiré~~ también los comentarios familiares del diario como diario, mis quejas, mi risa [...] no sé dónde terminará el argumento sino con la transcripción de este diario y las cosas de mi vida que me suceden cuando trato de terminar una novela (2009: 517). La novela sería llamada tentativamente: *Mi diario: una novela*, y aunque afirmaba tener varios capítulos de ella, apenas unos días después el proyecto sería desechado. No obstante es significativo el espacio que José Donoso concedió a la escritura diarística y a su reflexión en el diario mismo, el cual lo acompañó hasta los últimos días de su vida.³²

³² Los fragmentos del diario de José Donoso fueron recogidos y publicados nuevamente en el 2009, en el libro *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, editado por Patricia Rubio, y son apenas una parte de la gran cantidad de diarios inéditos que se encuentran en los archivos de la Universidad de Princeton en los Estados Unidos. En el contexto chileno se destaca también el diario de Luis Oyarzún, escrito entre 1949 y 1972, de publicación póstuma. El amplio prólogo de Leónidas Morales, su editor, da cuenta puntual de la poca presencia del género en ese país, la cual se reducía hasta entonces a algunos diarios de viaje. Como el de Pérez Rosales, *Diario de un viaje a*

—Cada cual debe llevar el diario de algún otro, dijo Oscar Wilde, tal vez con razón, porque nada es tan difícil como juzgar los hechos que nos conciernen directamente” (Bioy Casares: 2004, 117). Con estas palabras Adolfo Bioy Casares inicia su reseña al diario de Léautaud en *La otra aventura* (2004). Es probable que la convicción de esta afirmación constituya el fundamento que hizo al propio Bioy Casares llevar el diario de Borges. Bioy Casares llevó un diario por más de 50 años, desde 1947 y hasta poco antes de morir. Una mínima parte de este diario fue publicado en vida de su autor,³³ mientras que el resto, aunque permaneció inédito hasta su muerte, fue previamente planeado para su publicación. El resultado de la organización de los diarios, en conjunto con su albacea Daniel Martino, fue *Descanso del caminante* (2001) y el monumental *Borges* (2006). Poco más de 1600 páginas consagradas al amigo documentan una relación de casi cuatro décadas, de 1947 a 1986, donde cada entrada es el relato de los encuentros, los gestos, las conversaciones y sobre todo el juicio de Borges. El diario parece más cercano a la minucia de narrativa dieciochesca, pues por él pasa también el registro intelectual de la época, dentro de lo que se destaca la burla y la crítica feroz para con los colegas.

California (1949), el de Vicuña Mackenna, *Páginas de mi diario durante tres años de viaje* [1853-1855] (1936), el diario de Isidoro Errázuriz sobre su estancia como estudiante en Estados Unidos y en Alemania [1851-1855] (1947) o el de Victorino Lastarria de junio de 1849 a marzo de 1852, que alude a su actividad política de esa época y se publicó por entregas en 1917 en la “Revista Chilena” (Oyarzún: 1955: 9). Leónidas Morales destaca cómo el diario de Oyarzún tanto por su volumen —más de mil páginas manuscritas— como por su carácter se vincula más a la modalidad del intimismo, cuyos predecesores en Chile serían, más exactamente, los diarios de Lily Íñiguez y Teresa Wilms, de los pocos diarios de mujeres que han alcanzado la publicación. El diario de Oyarzún guarda un amplio registro de las dos vertientes, en especial si consideramos las arduas descripciones de sus múltiples viajes; mismas que en algún momento conformaron uno de sus libros *Diario de oriente* (1960), con las anotaciones de sus andanzas por Grecia, Moscú, China, India, etc. Particularmente en sus diarios es notable el vínculo con la obra poética y prosística que se gesta en ellos y que encontrará posterior reelaboración en libros como *Ver* (1952) y *Mudanzas del tiempo* (1962). Morales hace hincapié en el modo de relación que Oyarzún establece con la naturaleza, cuya actitud contemplativa se hará extensiva a su constante defensa por el paisaje chileno y a la crítica por los estragos sufridos. Este aspecto tendrá cabida en el libro de aparición póstuma, *Defensa de la tierra* (1973), libro conformado ensayísticamente a partir de algunos fragmentos tomados de su diario; en los cuales podemos advertir una resonancia de esa misma exaltación del entorno que guardan los diarios de José Martí.

³³ *En viaje* (1967) contiene, a modo de cartas dirigidas a su esposa e hija, las anotaciones diarias relativas a su viaje a Europa, realizado en 1967, y en el que traza sus lecturas, sus paseos por las ciudades europeas, bajo toda clase de lujos y comodidades, mientras escribe *Diario de la guerra del cerdo*. El otro libro consagrado a su diario es *De jardines ajenos* (1977) el cual consigna las lecturas y, particularmente, todo una serie de recortes, citas eruditas y reflexiones sobre sus lecturas preferidas.

El diario recoge en la espontaneidad de la conversación una crítica extrema que, dentro de la polémica, es también un vector y un sensor del nivel cultural con que los amigos se medían ante los demás. La querrela sobre este libro se ha desatado al ser concebido como un mero testimonio del escarnio y el chisme literario. Si para Bioy Casares, hablando de Léautaud ~~la~~ primera de las perplejidades del diarista consiste en lo que debe registrar y lo que debe omitir” (2004: 117), esta perplejidad no parece presente en él, pues, ante todo, intenta reproducir fielmente largas conversaciones que van desde lo nimio a lo irrelevante. ~~“Come en casa Borges”~~ es una de las frases más reiteradas que sirven de acotación a la escena que día a día se presencia. El diario registra cada personaje y su diálogo, como en una obra de teatro apuntalan su guión: ~~–Borges:~~ [...] **Bioy:** [...]”, teniendo como tema un autor, que vivo o muerto, clásico o contemporáneo, es desmantelado por igual aguzando así la discusión crítica.

Además de este aspecto ~~–uno de los más evidentes–~~ vale mencionar que las conversaciones que consigna el diario son, por encima de todo, el testimonio de una amistad y una afinidad intelectual en que dan cuenta de la disciplina y del portentoso modo de trabajo con el que ambos autores fincaron su obra bajo un diálogo constante. Así el Bioy que trabaja y dialoga con Borges parece tan distante del que configuran los fragmentos de *Descanso de caminantes*, cuyas anotaciones (de 1975 a 1989) están destinadas a una reflexión más personal y meditada de los días, las actividades cotidianas y las lecturas. En ese texto se encuentra uno de los sentidos más vívidos para el diario y que de algún modo explican la voluntariosa paciencia de su autor para registrarlo todo:

Quando concluye el día hago el balance. Si escribí algo no demasiado estúpido, si leí, si estuve en cama con una mujer, si jugué al tenis, si anduve recorriendo campo a caballo, si inventé una historia, si reflexioné apropiadamente sobre hechos o dichos, aún si conseguí un dístico, probablemente sienta justificado el día. Cuando todo eso falta, me parece que el día no justifica mi permanencia en el mundo. Quiero decir ~~no~~ la justifica ante las parcas [16-09-1983] (2001: 273).

El diario es para Bioy Casares la certeza de que se ha vivido, la constancia de la existencia ante el destino inexorable de la muerte.

Tan monumental como el diario de Bioy Casares, y de publicación previa, es el de Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*, título bajo el que se agrupan tres volúmenes que comprenden los años de 1950 a 1978.³⁴ Gran apasionado y conocedor del género, como lo muestra su ensayo “En torno a los diarios íntimos”, escrito en 1953 y aparecido en *La caza sutil* (1975); una reflexión temprana y prácticamente inédita sobre el género en Latinoamérica, en la que Ribeyro expresa el inicio del suyo bajo la motivación del diario de Amiel. Otras lecturas al respecto, le dan la pauta para reconocer las características del género: continuidad en las anotaciones, veracidad, coincidencia entre autor y protagonista, ausencia de destinatario, libertad en la composición, carácter fragmentado e inconcluso. A su vez, en la introducción a su diario, Ribeyro apunta la importancia del diario de escritor que existe en Europa, no así en Perú, lo que ya sugiere la voluntad para con el suyo y la necesidad de hacerlo presente en su país.³⁵ El diario de Ribeyro parece construido con la clara voluntad de recoger una escritura espontánea pero tamizada por una destinación literaria, las anotaciones no consignan los vacíos, vacilaciones o repeticiones muchas veces presentes en los diarios póstumos, sino la pulcritud de un estilo claramente delimitado, lo que se constata en una de las entradas del 8 de enero de 1960, cuando se refiere a sus diarios de Berlín y Lima:

³⁴ El primer volumen comprende los años 1950 a 1960 y fue publicado en 1992. El segundo volumen, publicado en 1993, comprende de 1960 a 1974, mientras que el tercero, publicado en 1995, va de 1974 al a 1978. En una entrada del 22 de julio de 1969, Ribeyro menciona haber destruido sus primeros diarios, escritos entre 1946 y 1949. En esa misma nota sugiere la misma condena de destrucción para los de 1950 a 1955, acto que no cumplirá. Una edición completa de estos diarios apareció en el 2003, con prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa en los que relatan el apego de Ribeyro a este género.

³⁵ En una anotación del 4 de abril de 1970. Ribeyro expresa que la literatura peruana se mueve en un campo muy estrecho puesto que no cultivan géneros como las memorias, los diarios, las correspondencias, ni subgéneros como la novela rosa o la policial; acostumbrados tan sólo a los tradicionales: novela, cuento, poesía y teatro. Efectivamente en lo que respecta al diario en este país, además del de Arguedas y el de Ribeyro encontramos el registro del diario de José García Calderón al cual se refiere el mismo Ribeyro como un diario-epistolario, en *La caza sutil*. Posteriormente en 1994 apareció también el del poeta y dramaturgo Juan Ríos Rey, de una amplia datación que va de 1941 a 1990.

En ellos creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no sólo como testimonio sino como literatura. Si continúo por el mismo camino creo mi diario, de aquí a algunos años, será la más importante de mis obras (2003:210).

La certeza de que "el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida" (210) lleva a Ribeyro a la disciplina y a la conciencia de su práctica. Aun cuando en otro momento exclamó sobre sus diarios de los 50s: "Literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor" [22-7-1969] (2003:353). Interesante visión que hace de los diarios de escritores partícipes de la literatura justo a causa de esa condición, acaso porque ese aspecto los hace entrar en diálogo con ella, con los autores y los libros, y a la vez porque acontece como un cuestionamiento que sólo se resuelve en la medida de una práctica, donde la pregunta por el diario, que implica la misma pregunta por la literatura, resulta ser "un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario" (Ribeyro, 2003: 30).

El diario de Ribeyro no abandona las reflexiones íntimas, que aluden a sus relaciones amorosas, su enfermedad, sus viajes, su situación económica, sus paseos o sus conversaciones. Sin embargo, el laconismo con que ello es expresado nos remite a una mirada atenta y sobria sobre lo que le rodea. Esta mirada no es el acercamiento naturalista de los diarios decimonónicos, antes bien, pareciera tan cercana al objetivismo francés. Ribeyro nos invita a observar con imparcialidad los ambientes, los espacios y las situaciones en las que el autor, desdoblado, se mueve. En medio de esa parquedad se dibuja apenas un personaje que no atinamos a asir, un personaje que se escapa y que se unifica apenas bajo el trazo de su nombre.

* * *

Como hemos podido observar en este recorrido, la tradición diarística en Latinoamérica, si bien no es tan abundante como la europea, está lejos de ser estrecha. Desde sus orígenes la

práctica del diario en nuestro continente está vinculada claramente a una cultura letrada: las reflexiones de los diaristas sobre otros diarios dan cuenta del modo patente en que circulaban estos textos, de allí que la escritura surja como una cuestión de época y en diálogo con ella.

Asimismo, como se reconoce en la mayoría de los autores, la práctica de esta escritura está sujeta no sólo a la afición, sino al enfrentamiento o seguimiento de modelos diarísticos, de allí el reconocimiento de esta tradición literaria a la que se van sumando.

El diario aún en su fragmentación obedece desde el inicio a una poética, a una filiación, que se va transformando: desde la visión estereoscópica de los diarios modernistas, hasta la acentuación poética y la reflexión escrituraria, propia de los diarios contemporáneos, se puede dar cuenta del modo en que el diario opera también con base en las transformaciones de los sistemas de pensamiento y se adscribe a ellos.

Ciertamente la actividad diarística de los autores latinoamericanos no se fundamenta sólo en una tradición propia pues su identificación es problemática, en principio, por la limitación localista de las ediciones; en Latinoamérica la tradición que se sigue es fundamentalmente europea y se remonta, sobre todo, a los diarios clásicos, probablemente porque los contemporáneos están más supeditados a la condición póstuma que restringe su conocimiento.

Estas condiciones no impiden que se pueda hablar de una tradición latinoamericana, aún cuando encuentre sus claves de lectura en un orden externo. Por ello, volviendo al caso de nuestra autora, Alejandra Pizarnik, si bien, como veremos en los próximos capítulos, no se nutre de una tradición propiamente latinoamericana del diario, forma ya parte de ella, favoreciendo incluso una relectura de la misma al construir a sus precursores.

El diario de Pizarnik está muy lejos de participar de la minucia descriptiva de Federico Gamboa o Blanco Fombona. Dificilmente anota referencias sobre el mundo cultural circundante.

El registro minucioso está más determinado por una turbulencia interior: reiterar estados de ánimo, denunciar el dolor y la pesadez sin espacio ni tiempo. La operación crítica, cuando se realiza en su diario sobre alguna obra literaria, es un acto ensayístico y reflexivo pero no hay en él una disección al modo de las disquisiciones eruditas y puntuales de un Henríquez Ureña o un Lezama Lima. Los escasos momentos de socarronería no se parecerán en nada a las burlas de Monterroso, en el diario de Pizarnik hasta el chiste más vano parece tamizarse de negra ironía.

Los diarios de nuestra autora se acercan más a la visión irremisiblemente trágica que dejan los diarios de Arguedas, a la confección poética de los diarios de Paz y a la autorreflexión escrituraria que articula Ribeyro en los suyos. Los diarios de Alejandra Pizarnik no son únicos, ni aislados, sino que contribuyen a una tradición en fluctuación constante sobre la que han de ensanchar sus posibilidades retóricas. A diferencia de la mayoría de los autores, los diarios de Pizarnik no abonan en el reconocimiento de un espacio geográfico o social distintivo de Argentina o Latinoamérica. La filiación de sus diarios a una tradición propiamente europea, que explicita, delinea el trazo de su construcción. Sus diarios introducen a la tradición latinoamericana esa patria atemporal de la escritura y el dolor. Incorporan una actitud deliberadamente estética a partir de una gran variedad de registros literarios, actitud confirmada en los fragmentos que sí publicó, próximos a la poesía, en los que la reescritura se transforma en planteamiento poético.

III. ESCRITURA QUE GENERA ESCRITURA: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOS DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Los diarios póstumos son un claro ejemplo de los libros que se articulan colectivamente, cuyo destino está determinado por una relación que ha dejado de competir al autor para ser extensible al editor. Tal situación no implica perder su legalidad originaria sino legitimarse de otro modo; las transformaciones de esos textos que configurarán de forma inevitable otra significación operan generalmente a la par de supresiones o alteraciones de algún orden, justificadas muchas veces en criterios de edición. El nombre del autor ampara la obra; pero el texto póstumo, que se constituye en esa orden imperiosa del libro editado, ejerce así su ley, su posibilidad de lectura.

Los diarios de Alejandra Pizarnik, como buena parte de su material poético y en prosa, fueron publicados de manera póstuma. Esta condición, en una primera instancia, podría reiterar por ello su legitimidad en cuanto diario ~~íntimo~~ "íntimo", transgredido a causa de la edición, pero no de una previa ~~intención~~ "intención" de la autora. Paradójicamente sólo de este modo podría fundamentarse la culminación ~~real~~ "real" del diario que termina a la par de la vida, y en ese entredicho un diario sólo puede ser póstumo. Pero este es apenas un supuesto que ya no se justifica en el metamórfico comportamiento de los diarios, y mucho menos en el contexto real del libro que se sustenta en una situación comunicativa determinada por la publicación y la recepción. Los diarios de Alejandra Pizarnik, que sufrieron desde los manuscritos un proceso tormentoso y vilipendiados luego en la edición, han dado lugar a una serie de aproximaciones cada vez más abundantes. Ese diario cerrado, ~~privado~~ "privado", sólo en el entendido de que todo diario lo es, no sólo ha visto la avidez curiosa de las lecturas dirigidas a ~~desentrañar secretos~~ "desentrañar secretos", sino muy por el contrario una rigurosa lectura crítica que nos permite reconocer la dimensión comunicativa que ya ocupa a los diarios

mismos, del libro, a fin de cuentas, que se sostiene en medio del diálogo que genera la investigación literaria.

En este apartado nos interesa destacar la recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik con el objetivo de poner en perspectiva el carácter del diario en tanto texto que da lugar a otros textos. A la vez nos interesa sistematizar esos modos en que ya se estudió la obra para dar cuenta de los trabajos que han hecho posible esa realidad literaria del diario, por medio de la gestión de lecturas y escrituras sostenidas por el discurso diarístico.

3.1. *Publicación y recepción*

La recepción crítica de los diarios comienza con la historia de su publicación. Alejandra Pizarnik en vida sólo publicó algunos fragmentos. Correspondientes a 1960, 1961 y 1962,³⁶ de un diario que viniera escribiendo desde 1954, incluso antes, y que llegaría a su fin en 1972, el año de su muerte.³⁷ Sobre estas primeras publicaciones no hay registro alguno de reacciones críticas ni ningún otro tipo de referencias. Los diarios comenzarán a ser tomados como fuente bibliográfica a partir del trabajo de Frank Graziano quien incluye en *Alejandra Pizarnik. A Profile* (1987) una amplia selección de fragmentos, en traducción al inglés. La antología de Graziano incluye, además de una muestra poética y prosística, los mismos fragmentos de diario correspondientes a

³⁶ Pizarnik publicó en la revista colombiana *Mito* (1961-1962), 39 entradas reescritas de su diario, correspondientes a los años 1960 y 1961, bajo el título “Diario 1960-1961”. Posteriormente publicó “Fragmentos de un diario” en la revista *Poesía=poesía* (1962), un texto conformado por seis fragmentos reescritos pertenecientes a algunas entradas del mes de julio de 1962. Este texto fue posteriormente reproducido en francés en 1963 en la revista *Les Lettres Nouvelles* bajo la traducción de P.X. Despilho. Con estos datos nos permitimos precisar la información de Patricia Venti (2008:9) quien al respecto de la publicación de *Mito* afirma que son 18 entradas; a la vez que da como fecha de publicación de “Fragmentos de un diario” el año 1964, la cual es errónea. Como se verá en el sexto capítulo de este trabajo, ambos textos guardan una importancia capital en la comprensión de la escritura diarística de Alejandra Pizarnik, sin embargo hasta ahora no han sido considerados en ninguno de los abundantes estudios sobre su obra.

³⁷ En el siguiente capítulo abundaremos en el problema de las fecha de inicio y término del diario. Pues tanto los archivos como los estudios consagrados a éste aluden al año 1954 como la fecha de inicio, sin embargo, hay algunos indicios de haberse comenzado alrededor de 1953. Por otro lado la edición completa *Diarios* (2003) consigna hasta el año 1971, pero el registro de los manuscritos originales, depositados en Princeton, alberga los meses de febrero a junio de 1972.

1960 y 1961, publicados previamente por Pizarnik en la revista *Mito*, e incluye, además, una serie de entradas correspondientes a los años 1962 a 1968, seleccionados y editados por Olga Orozco y Ana Becciu.

En el prólogo de esta antología –Una muerte en qué vivir”, Graziano es uno de los primeros críticos en aludir al modo en que la –obra suicida” de Pizarnik –llamada así en tanto es una obra que va siempre al encuentro con la muerte– nombra una muerte literaria y no real. Paradójicamente, a decir de Graziano, es a causa de esa muerte real, suicida, por la que el peso de la tragedia se desploma sobre sus textos. Este aspecto se destaca de manera especial en el diario, que al ser recibido de forma póstuma crea una visión *post mortem* para el lector y organiza un sentido entorno a esa muerte ya anunciada (1992: 9-24).³⁸

A partir de la antología de Graziano el diario comienza a ser un instrumento recurrente para la crítica que, fundamentalmente, establece modos de relación entre la vida y obra de la poeta o rescata del diario pensamientos referentes a su quehacer literario. Cabe señalar que la naturaleza de esa selección, limitada y acotada, no fue un obstáculo para hacer del diario motivo de referencias claramente delimitadas a la parcialidad misma del fragmento publicado. Uno de los primeros trabajos que recurre a los diarios como fuente bibliográfica es *Alejandra Pizarnik* (1991), biografía escrita por Cristina Piña, corregida y aumentada en la edición del 2005. El manejo de los diarios en este trabajo resulta representativo de las diversas formas de uso al que han dado lugar estos fragmentos. En principio, su empleo está supeditado a un modelo específico de lo biográfico al que convoca la figura de Pizarnik; para Piña, dada la naturaleza de la obra poética, es indiscernible asociar la vida con la obra, y en ese entendido hablar de la vida sólo

³⁸ Esta interpretación será el punto de partida de la mención que hace Esperanza López Parada en *Una mirada al sesgo* (1999) cuando alude a que el diario de Pizarnik construye de tal modo el suicidio de su autora que logra rebasarla, al grado que su obra es leída desde la visión del suicidio; curiosamente, como menciona la autora, será la redacción del diario la búsqueda de razones e instantes para vivir (103).

tendrá pertinencia en tanto remite a una dimensión de la obra literaria. Los fragmentos retomados del diario se convierten, en primera instancia, en los trazos que articulan esa relación.³⁹ En la biografía, los detalles del diario que supondrían un referente cotidiano son reintegrados en el orden de la explicación literaria. El impacto de este documento, que por su naturaleza estructural debía configurar una intimidad, refuerza, en la biografía, la ~~“~~máscara literaria”. El interés primordial en este trabajo se centra en el hecho de haberse constituido como uno de los textos fundacionales que exaltó la figura de Pizarnik como ~~“~~poeta maldito”, estableciendo la correlación entre vida y obra; en un sentido estrictamente literario: la vida como escritura.⁴⁰

Las reacciones críticas más contundentes respecto al diario se darían a partir de su publicación completa: *Diarios* (2003), cuya editora fue Ana Becciu.⁴¹ Un primer acercamiento o visión sobre estos textos está determinada en su introducción, que ya es un modo de lectura del material, a partir del manuscrito, y al mismo tiempo es el modo en que se justifica el proceso de ~~“~~mostrar la obra”.

En esta multicitada introducción a los diarios, Ana Becciu menciona, como justificación de la publicación, el deseo que le expresó Pizarnik en 1972, de hacer una selección de sus diarios

³⁹ Como ejemplo, este empleo de una entrada del diario perteneciente al 25 de julio de 1965 que versa: ~~“~~Mis padres hablaban mucho. Sí, había una imposibilidad de estar en silencio” (Piña, 2005: 60) de lo que Piña concluye: ~~“~~Quizá por eso su opción poética la haya llevado precisamente al silencio” (60).

⁴⁰ Los fragmentos citados por Piña están retomados de la edición en inglés de Graziano y traducidos al español por ella en la biografía. El libro de Graziano tuvo una edición al español en 1992 (*Alejandra Pizarnik. Semblanza*). De esta edición serán las constantes referencias a los diarios, baste citar el libro de Ana María Rodríguez Francia *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik* (2003) que extrae del diario breves reflexiones concernientes a la poética de Pizarnik. Para Rodríguez Francia los diarios, tanto como la obra en general, plantean la problemática relación sobre la confluencia entre el ser y la palabra, al modo heideggeriano, asimismo despliegan la dificultad de acceder a un absoluto poético; esta lectura se inscribe dentro de la visión generalizada de la poética pizarnikiana que alude a la trasmutación del ser en el poema.

⁴¹ En ~~“~~Es avatares de su legado” (2002) Ana Becciu, amiga de Pizarnik, describe ampliamente el tortuoso proceso de recopilación, cuidado y conservación que sufrieron los manuscritos de la escritora, luego de su muerte. A partir de este texto se vislumbran las condiciones que propiciaron los descuidos en las ediciones póstumas de algunos materiales, entre ellos los diarios. Desde el 2002 los manuscritos originales, que además de los diarios comprende un vasto material literario inédito, se encuentran depositados en la biblioteca de la Universidad de Princeton en los Estados Unidos y cada vez son más los investigadores que recurren a ese archivo para estudiar las múltiples aristas de la obra de Alejandra Pizarnik.

para que fuesen publicados como ~~un~~ "diario de escritora". Esta manifestación implicó para Becciu que "estos diarios constituirían, pues, un libro más en la obra de Pizarnik" (Pizarnik, 2003: 7). Tal necesidad de acotación por parte de la editora deriva de una visión tradicional del diario póstumo como objeto privado, y del manido prejuicio de que su lectura y publicación obedecen a una ~~traición~~. Sin embargo es, sobre todo, el modo de fundamentar el enfoque de la edición, a partir del cual se realizan varias supresiones, justificadas en ~~el~~ "principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia" (9). En ese sentido, Becciu referirá constantemente, como argumento de la publicación de los diarios, la misma voluntad de escritura y reescritura literaria de éstos que ya tenía Pizarnik, adjudicando esa voluntad previa de la publicación. Esta reflexión podría situarse en un complejo mecanismo que el diario pone en cuestión: la tensión de una escritura que se ha debatido en los márgenes de lo literario. En adelante los argumentos presentados por Becciu serán los que delinee esa visión del diario de escritora; Becciu anotará que en Pizarnik el diario ~~como~~ "relato de vida" prácticamente no tiene lugar y está concebido para formar parte ~~del~~ "proyecto de la obra literaria".

Cabe mencionar que una dura crítica sobre esta visión del ~~diario~~ "diario de escritora" fue entablada por Nora Catelli, quien participó en los albores del proyecto de la edición. Catelli conoció cabalmente el manuscrito y un año antes de la edición de *Diarios* publicará un breve artículo: ~~Los~~ "diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas" (2002). Cabe destacar la importante visión que Catelli acoge sobre estos textos, de los que destaca tres particularidades fundamentales: el espacio que Pizarnik se hace en ellos como autora, fortaleciendo en el diálogo literario un modo de educación; el espacio de escritura antes que de exposición pública y la disquisición minuciosa sobre el lenguaje. A la par de estos elementos el diario, para Catelli, es

también la construcción de “bibliotecas paralelas” al constituirse como el punto de encuentro de las lecturas. Luego de unos meses de la edición de Becciu, Catelli publicará la reseña: “Ráfagas de Alejandra Pizarnik” (2004). En ella dibuja otras líneas del diario: “origen y familia, lengua y educación, identidades, prácticas sexuales y posición subjetiva”. De manera muy sutil, Catelli es la primera estudiosa en señalar y criticar aquí las supresiones de *Diarios*, en particular la del año 1972; la edición es referida como “selección” que configura una imagen debatible de “poeta sublime”.⁴²

La visión del diario de Pizarnik, como “diario de escritora”, es claramente debatible por la variedad de los pasajes del diario. El texto de Becciu, más allá de las justificaciones, es un claro ejemplo del tipo de elecciones a las que se somete un texto fragmentario y múltiple como el diario, cuyas líneas de lectura se perfilan, por lo general, con base en la continuidad temática a la que se adscriben ciertos fragmentos.

3.2. Los estudios monográficos

Uno de los primeros trabajos académicos enfocados por completo en *Diarios* es el texto de Federica Rocco: *Una stagione all' inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* (2006).⁴³

Este estudio propone una imbricación entre la obra poética y en prosa de Alejandra Pizarnik, en conjunción con el diario. Más allá de considerarlo como una obra más de la autora, para Rocco el diario es el texto que, de algún modo, contiene todos los libros constituyéndose como el escenario del proyecto de la escritura. El diario de Pizarnik constituye, a decir de Rocco,

⁴² Las ideas de ambos artículos serán retomadas posteriormente en el breve apartado “Alejandra Pizarnik” del libro de Nora Catelli *En la era de la intimidad* (2007).

⁴³ A partir de este texto se publicó en español el artículo “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik” (2006) que condensa algunos de los contenidos del libro. Nuestra referencia está tomada sólo de la edición italiana por el sistemático desarrollo de los temas.

la conjunción de una experiencia existencial y artística que se articula simultáneamente, permitiendo reconocer la trayectoria artística entre la vida-obra de Pizarnik. A partir de este supuesto, Rocco organiza su estudio en cuatro apartados fundamentales que constituyen las etapas de desarrollo de esa obra-existencia.

La primera etapa, “*È diverse nascite: di soglia in soglia*”, alude al surgimiento de la escritura diarística y poética vinculada a los primeros libros de Pizarnik; el reconocimiento como poeta surgirá a partir de la elección del nombre como escritora, instaurando así una especie de desdoblamiento de sí. La lectura de Rocco tiene aquí por aporte el intento de demostrar que es el diario, en su carácter apelativo con el diarista mismo, uno de esos primeros signos de escisión que articulará también la poesía, la cual remite constantemente a una multiplicidad de voces: cuando la poeta, al interior del poema mismo emplea el nombre Alejandra.⁴⁴

En el apartado “*Per non scrivere un romanzo: il viaggio a Parigi*”, Rocco refiere una segunda etapa en la iniciación de Pizarnik como escritora a partir del viaje a París, realizado entre los años 1961 y 1964. Este viaje se advierte como un modo de salvación existencial, tanto como una cura corporal y, a la vez, implicará la presencia de instrumentos intelectuales que irán inmiscuyendo a Pizarnik en el espacio de la literatura. Pero la explicación no es meramente

⁴⁴ La confluencia de los nombres está ampliamente desarrollada en la biografía de Cristina Piña, y es un referente común para aludir a la figura desdoblada de la poeta. Así por ejemplo Juan Jacobo Bajarlía, quien fuera amigo y profesor de Pizarnik, en *Anatomía de un recuerdo* (1998) aludirá a esta importancia de los nombres que ya a los 19 años, con la publicación del primer poemario, *La tierra más ajena* (1955), Pizarnik le otorgará: “Buma [así llamaban a Alejandra en su familia] a pesar de lo resuelto en común, había exigido que su nombre apareciera con su nombre completo [Flora Alejandra]. Temía perder su identidad [...]” (79). Curiosa la actitud editorial que reducía el nombre por el eufemismo de “un nombre de escritora” y que Pizarnik aceptaría un año después con la publicación de su segundo poemario, *La última inocencia* (1956), donde sólo conservará el Alejandra. Cabe señalar que para Rocco, esta figura de la poeta, mediante esta asignación del nombre, es vislumbrada en los diarios a la par de un proyecto narrativo que también se menciona constantemente, y que se refiere a la escritura de una novela, que sólo se anota como intención desde 1955, pero que jamás se escribe. Rocco comienza una serie de elucubraciones para situar a Pizarnik en el entorno de la escritura, ubicando un nacimiento no biográfico sino escritural: la que nace con la escritura y de la escritura.

clínica sino que se revela también como la etapa en que se intenta afianzar y cuestionar la prosa, una búsqueda constante que Pizarnik hará explícita en su diario.⁴⁵

El tercer apartado: “La erranza e l’ appartenanza: la patria nello spazio letterario” vincula el regreso de Pizarnik a la Argentina, descrito en su diario, con la otra escritura que irá forjando: los ensayos críticos, los cuentos breves y los poemas en prosa. La creciente producción artística de este periodo se revela en la publicación de los poemarios *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de la locura* (1968). Asimismo se exponen claramente las preocupaciones explícitas en el diario sobre el método de trabajo que establecía Pizarnik respecto a los artículos, Rocco pone especial atención en *La condesa sangrienta* (1971), cuya forma particular, entre la glosa y el comentario, han hecho de este texto uno de los más notables y de singular estilo en la producción pizarnikiana.

Es el último apartado: “La casa delle bambole parlanti: in teatro del mondo interiore” el que se centra en el periodo de los años 68 a 72. Este momento se vincula particularmente a vislumbrar el registro que el diario hace de la producción teatral respecto a *Los poseídos entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971). Para Rocco este último periodo, que también comprende la publicación de *La condesa sangrienta* y *El infierno musical* (1971), se caracteriza por la reescritura irónica y paródica, al mismo tiempo que se afirma un lenguaje mordaz y obsceno. Entra aquí también el logro de la beca Guggenheim y la experiencia de la corta estancia en los Estados Unidos. Es justamente en este apartado cuando Rocco retoma, como expresión semejante a la de los diarios, la correspondencia de la época, en tanto reiteración de un escenario que demuestra la relación entre la experiencia intelectual, la vida y la obra. Es también destacable aquí la referencia a la importancia que Pizarnik otorga a la

⁴⁵ Esta etapa comprendería la publicación del importante poemario *Árbol de Diana* (1962), prologado por Octavio Paz, mismo que Rocco apenas menciona.

reescritura y al modo en que su propia actitud de lectora le permite implicar en su trabajo de *Los poseídos entre lilas* obras de otros autores, particularmente se hace presente la intertextualidad a partir de las obras de Lewis Carroll y Lautréamont.⁴⁶ Con estas palabras Rocco articula la relación entre los últimos textos:

Se da un lato *El infierno musical* si presenta come una sorta di commiato dalla poetica *alejandrina*, dall' altro *La condesa sangrienta* inaugura un cambiamento irrevesibile nella scrittura di Pizarnik [...] D'altro canto, la ricerca di una voce in prosa inaugurata con l'opera-glossa *La condesa sangrienta* prosegue con la scelta di redigere una *pièce* –*Los poseídos entre lilas*– in cui, però, la ri-scrittura si fa più complessa e problemática. Non è casuale che, sperimentando con le forme e con i generi, Pizarnik decida di dedicarsi ad un'opera teatrale, poiché la scelta darammaturgica rinvia, una volta ancora, alla scrittura diaristica (Rocco, 2006: 110-111).⁴⁷

De este modo, a partir de la relación que se establece entre vida y obra en los libros de Pizarnik, Rocco observa el diario como el escenario del proyecto de la escritura bajo la hipótesis de la presencia de una trayectoria artística articulada en éste, en tanto espacio que sostiene la conjunción de las diversas voces de la autora. Para Rocco el diario es el medio que expone el sufrimiento por la escritura, la confesión de ese sufrimiento, donde se imbrica la necesidad de escribir con el deseo de salvación a través de esa práctica; la escritura del diario es así el amparo

⁴⁶ La lectura de Rocco se emparenta con la interpretación de María Negroni en *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003). A partir del cual se vislumbra esa "poética de la ruina" de lo que Negroni llama los textos de sombra (*La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*) plagados de intertextualidad que va desde los poetas románticos, los poetas malditos, Lewis Carroll, James Joyce, Georg Trakl, Samuel Beckett, entre otros. A su vez, Negroni emprende su crítica revirtiendo las ideas de Cristina Piña gestadas en *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik* (1999), particularmente en el apartado "La palabra obscena", donde Piña sugiere que el misterio de la poesía se sitúa a partir de una presencia soterrada de lo obsceno, entendiendo lo obsceno como un goce articulado mediante una alianza entre el sexo y la muerte. Negroni, por el contrario, ofrece la visión de la obra como unidad, como "sistema de reversos", a partir de la cual los poemas pueden ser leídos como textos depurados, pero nutridos del mismo mecanismo intertextual que explicitan los textos de sombra. Este eje sobre la unidad de la obra es muy semejante al que Rocco quiso referir pero, en su caso, sería el diario el que articula las tensiones con la obra.

⁴⁷ Si por un lado *El infierno musical* se presenta como una especie de despedida de la poética Alejandrina, por otro *La Condesa sangrienta* inaugura un cambio irreversible en la escritura de Pizarnik [...] Por otro lado, la búsqueda de una voz en prosa inaugurada con el ensayo-glossa *La Condesa sangrienta* continúa con la posibilidad de elaborar una *pieza* "Los poseídos entre lilas" en la que, sin embargo, la reescritura se vuelve más compleja y problemática. No es casual que al experimentar con las formas y los géneros, Pizarnik decida dedicarse a una obra teatral dado que la elección dramática se abre, una vez más, a la escritura diarística.

contemporáneo a la obra que contiene todos las facetas múltiples de ese yo: la narradora, la poeta, la crítica y la persona.

Si bien el enfoque de Rocco, con el que tenemos amplias afinidades, se erige desde el reconocimiento de una trayectoria vital, desplegada en el diario, ésta va dirigida a la par de la trayectoria artística, la cual desemboca en el paralelismo con la obra. De allí que el desarrollo de Rocco, como señala, tiene un interés de análisis literario y no clínico, su enfoque está destinado a un planteamiento propiamente literario y no estrictamente biográfico. Este aspecto determina, para la autora, el ver con naturalidad la existencia de fragmentos de diarios o textos inéditos no incluidos y que de estarlo aportarían otras aristas al mismo diálogo.

Contrario las ideas de Federica Rocco, asentadas en la dominante literaria, encontramos el trabajo: *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) de Patricia Venti, en el cual la autora se propuso «examinar las transformaciones y evoluciones del sujeto autobiográfico que se construye textualmente dentro del ámbito de la identidad, las interrelaciones familiares y sociales» (Venti, 2008: 9). A partir del reconocimiento de dos constantes en la crítica desarrollada en torno a la vida y obra de Alejandra Pizarnik, como son la que exalta su naturaleza «maldita» y la que ve «la transmutación de la vida en lenguaje», Venti se propone hacer una revisión exclusiva de los cuadernos, diarios, notas críticas, correspondencias, etc., muchos de ellos inéditos, a fin de reconocer en esos documentos testimoniales la aprehensión de un sujeto biográfico.⁴⁸

⁴⁸ La autora fundamenta su análisis en un aparato teórico heterogéneo, por ejemplo, señala su inscripción en la visión de intertextualidad que Roland Barthes, Michel Foucault y Julia Kristeva emplean para desplegar el análisis del discurso. Por otro lado Hélène Cixous y Lucy Irigaray la remiten a la escritura como espacio de articulación de una voz femenina. Mientras que Hannah Arendt y Jürgen Habermas le permiten desentrañar el debate sobre el carácter de lo público y lo privado. Este apoyo teórico no resulta definitivo sino que abre el diálogo con una gran variedad de autores, como lo denota la presencia de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Paul De Man, Philippe Lejeune, Mijail Bajtin, Jacques Lacan y Gérard Genette.

El tema de los diarios ocupa, prácticamente, una tercera parte del libro. De especial importancia será el capítulo II: “Censura y traición” a partir del cual se critica la edición *Diarios* (2003).⁴⁹ Con base en el estudio de los archivos originales, la autora descubre que se han suprimido alrededor de 120 entradas, además de excluir gran parte del año 1971 y en su totalidad 1972. Las supresiones, indica, se refieren en su mayoría a temas sexuales o familiares, pero no privativamente; la crítica, bien fundamentada de Venti, se acentúa en el poco rigor filológico de la edición, misma en que no se expone un criterio claro de selección pues las supresiones ocurren a lo largo de todo el texto y sin señalamiento alguno.⁵⁰ Particularmente, Venti debate las omisiones de la editora bajo el argumento de ver el diario de Pizarnik como “diario de escritora”, lo cual sólo sería una muestra de censura y traición ante el material:

La editora adaptó el manuscrito del diario a las limitaciones que le impuso la esfera del mecenazgo –Lumen en este caso–, que seguramente respondiendo a un estudio de mercado “sigirió” suprimir pasajes que pudieran ofender la moral del lector de clase media. Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física. Es aquí como podemos concebir el texto como la metáfora del cuerpo, del que se amputa una parte más o menos vital. Así es que en cierto sentido, omitir las supresiones es (aunque sea por sílepsis) preservar una integridad. Dicho recorte es el que aspira a ser canonizado. La obra literaria se convierte así en un material *manipulado* que genera una exégesis equivocada, además de una lectura *adulterada* por intereses extraacadémicos (Venti, 2008: 31-32).⁵¹

⁴⁹ Este texto apareció por primera vez en el 2004 en la revista *Espéculo. Revista de estudios literarios* 26. Bajo el título: “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”. El trabajo se sustenta básicamente en la crítica que Ana Nuño realiza sobre la edición; aunque Venti no la cita, las ideas generales sobre los problemas de la edición están expuestas en el ensayo de Nuño “Esperando a Alejandra” (2003).

⁵⁰ A esta crítica se sumará más tarde la de Cristina Piña en el artículo “Poder, escritura y edición” (2007a). Respecto al diario, la autora se centra particularmente en las incongruencias entre el material de *Diarios* (2003) y la selección que Becciu realizó sobre los años 1962- 1968 para *Semblanza*, la antología de Graziano ya mencionada. Al respecto de esos años Piña detalla algunas supresiones realizadas en *Diarios*, que sin embargo sí aparecen en *Semblanza*. Lo que demuestra que la editora no respetó su propia selección y no estableció nunca un criterio para tales decisiones; evidenciando una vez más el errado modo de actuación frente a la edición de los materiales. A este respecto cabe destacar el brillante artículo “The complete Works of Alejandra Pizarnik? Editors and editions” (2007b), también de Cristina Piña, que retomando la problemática situación de la edición de la obra de Pizarnik, manifiesta una importante visión teórica, fundamentada en las reflexiones de Derrida, Blanchot y Foucault, para discutir las relaciones de poder que intervienen en la legitimación del estatuto literario de una obra, particularmente póstuma, como la de Alejandra Pizarnik.

⁵¹ Como podemos observar en esta cita, hablar de censura remite a implicaciones de carácter moral, las cuales Venti infiere a partir de las omisiones de índole sexual. Quizá sería más pertinente hablar de negligencia pues son constantes los casos en que los cortes no obedecen a esa temática “ofensiva”, sino a un evidente descuido en la labor editorial.

El trabajo de Venti denota un conocimiento exhaustivo y altamente confiable del material original, que pudo estudiar en toda su integridad, pues fue precisamente el descubrimiento de tales archivos lo que llevó a la gestación de su libro.

Además de esta crítica, Venti les dedica un apartado extenso a los diarios. Sin embargo, estos textos, entre los cuadernos de notas y la correspondencia, no están privilegiados sino que se sitúan en el orden del discurso, en el nivel de la marginalia; el diario no es una obra, nos dice Venti, es un escenario de decodificación que no establece relación con un todo porque se excusa de ese todo. Visto así, el diario no ocupa un lugar preponderante en la producción de la poeta, sino que constituye una de las expresiones de la autobiografía; Venti también alude al diario como texto antiinstitucional, antiliterario, al ser un texto múltiple que se constituye, ante todo, como memorial del deseo y la práctica de la escritura, contenedor tanto de los detalles como de las obsesiones. Dentro de las menciones, altamente sugerentes sobre los diarios, en tanto receptáculos de una reflexión de escritura que articula un método particular de trabajo, se destaca la presencia de la figura de la lectura, la reescritura, y las citas. El texto de Venti ofrece una importante mirada sobre la imbricación de estos procesos que dieron lugar a las particulares creaciones de la poeta.⁵² Los diarios, tanto como los cuadernos de notas, muestran pues las aristas de la génesis de una obra; la articulación, entre el reconocimiento de esta conciencia de escritura y la práctica vital, da lugar al reconocimiento de los diarios, en una dimensión que oscila entre la “ficción y la vida”. El diario es el espacio de configuración de la cotidianidad, la vida y la muerte, Venti observa al diario como la pluralidad de voces mediante las que se

⁵² Por su parte, Florinda F. Goldberg en —Alejandra Pizarnik: the perceptive reader” (2007) pone de manifiesto la ardua labor crítica y lectora que envuelve algunos trabajos de Pizarnik, en especial en sus artículos o ensayos. Es de destacar el modo en que Goldberg apoya su análisis con referencias a algunos comentarios sobre el tema realizados por Pizarnik en la *Correspondencia* y en los *Diarios*. Una vez más, la variedad temática del diario ayuda a cumplir esa función de apoyo crítico y no sólo biográfico. Lo mismo podemos observar en el artículo “Gender, sexuality and silence(s)” (2007) de Susana Chávez Silverman donde se pone de manifiesto la figura del silencio en la obra de Pizarnik como un ideal vinculado al sexo y al género, y se destacan varias entradas de *Diarios* para ilustrar esa relación.

manifiesta el espacio autobiográfico de un sujeto femenino, aludiendo a la reivindicación de un carácter que se revela transgresor. La constante alusión a una dimensión corporal hará eco de ello, tanto como las referencias a la construcción de una identidad.

El rescate de lo biográfico en el trabajo de Venti está dirigido a restituir, sobre todo, la figura humana; el discurso de Venti perfila la existencia de una multiplicidad de voces, pero dentro de éstas, la voz *–verdadera*”, humanizada, es la que intenta cobrar cuerpo, pues no son gratuitas las férreas defensas a restablecer un material inédito o censurado que da cuenta de la dimensión vital, sufriente y extrema de la poeta argentina. La labor de Venti, al denunciar los cortes e insertar incluso algunos de los fragmentos suprimidos por la edición de Lumen, da una idea clara de la gravedad de las omisiones y obliga a la crítica a tomar precauciones para enfrentar el estudio de los diarios. Paradójicamente, en el conjunto del trabajo, la constante defensa por legitimar fragmentos inéditos crea también una lectura tendenciosa, pues a partir del rescate de las citas se articula un perfil no siempre fidedigno de la poeta.⁵³ En el estudio se corre el riesgo de formular explicaciones unívocas que es preciso reconsiderar; ante un material fragmentario e inestable como el de los diarios, este tipo de generalizaciones construyen

⁵³Sin ánimo de desacreditar el trabajo, altamente exhaustivo y respetable, cito un ejemplo, no generalizado pero digno de considerar:

En algunas entradas de *Diarios* entre los años 69 y 72 se vislumbran síntomas propios de la psicosis anfetamínica. La autora se siente fuera de sí misma, cansada, irritable y sufre de delirios persecutorios:

–El material de humor se me escapa y recién tuve un acceso nervioso, por así llamarlo, ¿Qué representan los vecinos de arriba? ¿Son imaginarios en tanto que seres nocivos? No, al principio quise seducir a la remaldita [...] Ahora es el vecino –no la vecina– quien me acecha y me espía y hasta tiene una franca actitud diabólica, pues actúa de Roman Polanski [...] Tengo que mudarme de esta mierda. En el caso de hacerlo, antes la mataré, está claro [...] Insomnio y extenuación. Todo por el vecino. Y era él quien empleaba ese código de los golpes. (Ahora que oí ruidos del ascensor imagino que se llevó las revistas que dejé para que tiraran)” (Venti, 2008: 194).

Estos fragmentos están suprimidos en la edición de Lumen y corresponden al 24 de julio y 20 de noviembre de 1970. Venti hace este rescate de los archivos originales pero ensambla la cita, sin señalar específicamente a qué fecha corresponde cada frase, divididas sólo por los corchetes. Más allá de eso, sirva este ejemplo para señalar que la *–explicación clínica*” es poco pertinente pues no son estos fragmentos una prueba de esa *–crisis persecutoria*”, sino la expresión de una situación posible. Baste leer la referencia que realiza Bordelois en la correspondencia para dar cuenta de los problemas que Pizarnik tenía con los vecinos en esas fechas, al grado de pedir ayuda a Victoria Pueyrredón, en cuya carta del 30 de septiembre de 1970 se señalan tales incidentes (Pizarnik, 1998b: 133-136). Así como sucede con tales fragmentos las generalizaciones *–clínicas*” de Venti se continúan con otros episodios, como los referidos a la homosexualidad.

imágenes sobre las que sería necesario advertir que son vulnerables pues sólo se gestan a momentos y en la parcialidad del diario.

Finalmente, nos resta aludir a otro trabajo monográfico que enfrenta, desde otra perspectiva, el problema de lo autobiográfico en los diarios de Alejandra Pizarnik: *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik* de Nuria Calafell Sala (2007).⁵⁴ Este texto observa a *Diarios* (2003) como un corpus a través del cual es posible retomar las relaciones entre el sujeto y la palabra, tema recurrente en la obra Pizarnikiana. Su perspectiva recorre especialmente el trabajo de Julia Kristeva para aludir a la figura corporal, a sus pulsiones y manifestaciones en la escritura, una escritura límite. La noción de un sujeto en proceso, no unitario, que viene a revolucionar el pensamiento post-hegeliano, será advertido, para Kristeva, en la manifestación literaria de los autores que se insertan en el cuestionamiento del lenguaje y por tanto de los sistemas ideológicos, entre ellos Artaud y Mallarmé. Calafell inserta en este punto la posibilidad de reconocer en la práctica literaria de Pizarnik esa misma relación, que pone en tensión la relación del sujeto y el texto a partir del vínculo entre la subjetividad y la corporalidad; el texto y el sujeto son cuerpos que a partir de una operación lingüística trasgresora, evidenciada en la violencia discursiva, se modifican simultáneamente. El reconocimiento del yo como dimensión lingüística hará eco de la visión de la biografía como el paso de lo subjetivo a lo enunciativo. Calafell, siguiendo a Paul De Man, observa ya no una biografía sino una *biotanatografía* que implica “la escritura de un yo hecho objeto, de una vida colindante con la muerte, de una memoria fundamentada en el olvido” (2008: 23).

⁵⁴ Este trabajo es una tesis doctoral presentada en septiembre de 2007 en la Universidad de Barcelona. Posteriormente fue editado como: *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los diarios de Alejandra Pizarnik* (2008). Esta edición se encuentra agotada actualmente, por lo cual citamos la versión original que puede ser consultada en la siguiente dirección: <http://hdl.handle.net/2072/4349>.

Someramente Calafell dedicará un apartado a la problemática de la biografía en Hispanoamérica a través de escritoras como Manuela Gorriti, Victoria Ocampo y Norah Lange; un marco en el que se va insertar la figura de Alejandra Pizarnik quien, a decir de la autora, no escapa de la herencia de estos relatos de vida anclados en el conflicto de la identidad femenina, transgresora de las implicaciones sociales y políticas del momento.

Interesada en la relación particular que Pizarnik establece entre su cuestionamiento sobre las formas textuales, el despliegue de un yo y el lenguaje, Calafell estudia *Diarios* de Pizarnik a partir de la hipótesis de una evolución de los mismos, que va desde la consigna de una intimidad, es decir, la poética de una confesionalidad en los primeros años, hasta la revelación de una violentación y preocupación sobre el lenguaje.⁵⁵ Cabe señalar que Calafell dedica un breve apartado a la recepción de *Diarios* pero su referencia se limita a las reseñas periodísticas de Ana Nuño y Nora Catelli, así como al artículo de Patricia Venti, todas ellas en detrimento de esa edición. Calafell nunca pone en discusión la necesidad de consulta de los archivos originales, ni de las ediciones publicadas en vida, y fundamentará su análisis únicamente a partir del texto de Lumen. Calafell parte de un corpus de citas que, según considera, han conformado por igual los cuadernos tanto como el cuerpo de la escritora. A partir de esta relación la autora anota las transformaciones que se operan en el diario y que se integran en la escritura poética; las figuraciones literarias constituyen parte de la conformación del sujeto, con anotaciones que sugieren desde la infantilización hasta la esquizofrenia. De particular importancia es la lectura

⁵⁵Contrañendo esta visión de lo íntimo, podemos ubicar otro trabajo que, aunque breve, es ampliamente sugerentes dentro de la interpretación de los diarios de Alejandra Pizarnik. A través del cuestionamiento de lo íntimo Alan Pauls en su ensayo “El fondo de los fondos” (2005), dirá que en los diarios de Pizarnik, la intimidad no tendrá que ver con la verdad de un sujeto, pues éste se ampara en el lenguaje que es siempre una investidura. Pauls alude a la voz del diario como una especie de eco o frecuencia que no es determinante ni definitiva, en ese sentido, el diario no se sostiene bajo la endeble y engañosa noción de la intimidad, sino bajo una relación de proximidad. Lo próximo más contundente es la frase misma, el lenguaje. El diario es íntimo en tanto es lo próximo, lo que acompaña, pero también, en tanto es la escritura contemporánea al sujeto, el presente. Lo íntimo no es lo confesional sino un efecto de proximidad. En Pizarnik este efecto está determinado por lo que llama “la herida”, en suma, el estilo: una relación de intimidad con la lengua que en Pizarnik acontece como un problema musical.

que elabora de la poeta argentina estableciendo una simbiosis con la obra de Artaud; la intención de observar los modelos de corporalidad manifiestos en la obra de Pizarnik están directamente relacionados con la figura de este autor, Calafell establece un diálogo entre ambos para aludir a la relación de la escritura con una corporalidad del sujeto y del lenguaje. Así pues, se pretende vislumbrar “el cuerpo como un mapa de metáforas” estableciendo nexos a partir de ese gesto de demolición de lenguaje, como un modo de liberación de pulsiones corporales, operado por ambos escritores.

Este rescate de lo corporal resulta sugerente en el contexto de un pensamiento post-estructuralista en el cual se basa Calafell; contrario a la propuesta que observamos en Patricia Venti, para Calafell los elementos del cuerpo, el sexo incluso, no implican solamente recuperar un discurso biográfico transgresor sino que, de forma inversa, se dirige a “sexualizar el texto e imprimir en cada una de las palabras los pormenores de su lectura más erótica” (2008: 131). Aquí entra sobre todo una dimensión retórica, no vívida, el sexo se materializa en el lenguaje y el texto se sexualiza.

La manifestación o referencia constante de los fluidos, o retórica de los fluidos, se presenta, en este caso, como un entramado simbólico que hace evidente una abyección corporal, sin embargo, son elementos que se resignifican para dar paso a la posibilidad de construir un entretejido entre “la carne y la letra”. Así, Calafell se propone “leer los fluidos pizarnikianos como la manifestación de ese lenguaje distinto, primigenio y puro al que encaminó toda su obra, y que abocó su ser y su escritura a un desarreglo absoluto” (145). A esta dimensión de lo corporal se suma el dolor, el grito y la desgarradura pizarnikiana, que no son más que los modos de configurar esa retórica; el acento sobre esta dimensión refiere la recuperación de lo autobiográfico como una construcción que exime directamente la referencia a una “realidad” del

sujeto, de allí la posibilidad de hablar de un “efecto”, una imagen de lo autobiográfico que no requiere el sustento de un referente extra textual.

Es preciso destacar que las relaciones por las que Calafell sitúa su visión del sujeto pizarnikiano, en consonancia con Kristeva, tienen por objeto replantear toda una herencia filosófica de la negación del sujeto, que encuentra sus ecos en Maurice Blanchot y su referencia al sujeto como ente de lenguaje; ideas por las que también transita el estructuralismo de Roland Barthes y su noción de muerte del autor, tanto como el planteamiento foucaultiano de la subjetividad como construcción institucional. Calafell enfoca su trabajo restableciendo un pacto entre el sujeto vinculado a la escritura y a su corporalidad, al modo de Philippe Sollers; el trabajo hará hincapié en las relaciones de ese sujeto corporal que implica a la escritora y a la mujer estableciendo los puntos de tensión entre ambas.

* * *

A partir de este recorrido por la recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik es posible observar el modo en que su interpretación se sujeta a una perspectiva teórica de lectura que reivindica múltiples posibilidades para estos textos y los exime de un interés tangencial en el campo literario.

Como podemos advertir, no son pocas las divergencias que el diario suscita, sin embargo es posible albergar directrices de sentido bajo las que todos los trabajos coinciden: el diario como escenario de la manifestación de una multiplicidad de voces que oscilan de lo biográfico a lo poético y el diario como espacio de expresión de un quehacer y un pensamiento poético.

Dentro de la amplia gama de temas que han abordado estos trabajos, cabría señalar la ausencia del reconocimiento del diario de Alejandra Pizarnik y su filiación con una poética del

género. Pensando en esta problemática, parte de nuestro trabajo se situará en las relaciones intertextuales del diario de Pizarnik con importantes diarios de autores europeos que permiten articular una especie de declaración de principios sobre la funcionalidad de su propio diario. En este mismo orden de ideas descubrimos una voluntad artística y literaria del diario vinculada a las concepciones poéticas de la autora; a través del cotejo y análisis de los fragmentos publicados por Pizarnik sustentamos una propuesta sobre la importancia de la reescritura literaria del diario, y de la distancia que toman estos textos respecto al género mismo para consagrarse como formas fragmentarias en consonancia con el pensamiento poético moderno.

IV. LA FILIACIÓN LITERARIA DEL DIARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK

En el diario de Alejandra Pizarnik se comenta la lectura de, por lo menos, cinco diarios: el de Katherine Mansfield, el de Julien Green, el de Cesar Pavese, el de Charles Baudelaire, el de Charles Du Bois y el de Franz Kafka.⁵⁶ La exégesis de estos textos, en el seno mismo del diario, revela un modo de situar la propia práctica, inscribiéndola, al mismo tiempo, dentro de los marcos del género. El diario de Pizarnik, como casi todo diario, se elabora en contacto con modelos anteriores y en confrontación con ellos, lo que lo asienta en una tradición propiamente literaria.

En el presente capítulo nos interesa abordar los diarios de Alejandra Pizarnik a partir del diálogo que entablan, principalmente, con los de tres autores: Mansfield, Pavese y Kafka, tal vínculo nos permitirá dilucidar una filiación de esta escritura dentro de tres tópicos principales: el diario como reconocimiento de la vocación, como construcción literaria de la identidad y, finalmente, el diario como obra.

4.1. Los comienzos del diario o el llamado de la vocación

A juzgar por las fechas que comprenden los manuscritos conservados, tanto como por el material editado de los diarios de Alejandra Pizarnik, ha sido señalado constantemente por la crítica que 1954 fue el año de su comienzo, cuando su autora tenía 18 años.⁵⁷ Para esta época Pizarnik

⁵⁶ En el prólogo a los *Diarios*, Ana Becciu alude a la afición de Pizarnik por este género y menciona, también, la lectura del diario de Virginia Woolf; sin embargo en *Diarios* no se logra advertir. Por su parte Patricia Venti, en el registro de lecturas de 1955 incluye también el diario de César Vallejo (2008:92), pero tal referencia es errónea pues este autor nunca publicó un diario y las alusiones que hace Pizarnik a Vallejo en ese año pertenecen sólo a los poemas.

⁵⁷ Hay un indicio que nos muestra la posible existencia anterior del diario, como lo muestra esta referencia de Inés Malinow:

Lleva la autora desde el 7 de diciembre de 1953 un diario íntimo y en él anota algo que pudo haber sido escrito la noche de su muerte voluntaria: ~~—~~Mi soledad maúlla. La tapo con promesas vagas. Mentir. Mentir,

escribía sus primeros poemas y su diario funciona como espacio de manifestación de un deseo por la escritura, así como el escenario de sus lecturas, y no sólo como registro de una turbulencia íntima juvenil. No sería arriesgado afirmar que Pizarnik escribe su diario, o lo afianza, bajo el influjo del de Katherine Mansfield, el cual menciona reiteradamente justo en esos años del comienzo del suyo, y donde la analogía con ciertos pasajes, o modos de afrontar la escritura, resultará determinante. En este periodo comienza la interrogante por la vocación y será justamente el diario de Mansfield uno de los libros que contribuyan a enfrentarla. La pregunta por la identidad, una constante en todos los diarios, se formula en el diario de Pizarnik desde el cuestionamiento del deseo y el destino literario, una obsesión que también caracteriza al de Mansfield, así como a muchos otros diarios de escritores.⁵⁸

Katherine Mansfield llevó un diario desde 1904 y hasta 1922. Los manuscritos de 1904 a 1914, a los que llamaba sus “diarios de quejas” fueron destruidos por la autora, conservándose

sí. Algún día encontrarás este diario y será antiguo, algún día verán mis fotos y se reirán de la moda actual. El vanguardismo será clasicismo y otros jóvenes rebeldes se reirán de él. Pero... ¿es posible soportar esto? Quiero morir. Tengo miedo de entrar al pasado. Pienso en alguna mujer de mi edad de hace un siglo ¿Qué hacía cuando estaba angustiada? ¿Qué?” (Malinow, 1980: 2834).

Este sería el fragmento más antiguo del diario, y el único del que se tiene registro, pertenece a una colección de cartas y escritos enviados por Pizarnik a León Ostrov, su psicoanalista. Inés Malinow tuvo acceso a estos papeles por conducto del propio Ostrov e incluye este fragmento en su introducción a la poesía de Pizarnik en *Poesía argentina contemporánea* (1980). Resulta significativo que la entrada aluda precisamente al destino mismo de la escritura diarística y su hallazgo fortuito, implicando en ello la voluntad de su conservación y su lectura. Desafortunadamente en los manuscritos conservados en Princeton no hay muestra alguna del diario que comprenda una fecha anterior a 1954, lo que podría sugerir su interrupción e incluso su inexistencia.

⁵⁸ *Diarios*, el ejemplar del diario de Katherine Mansfield que perteneció a Alejandra Pizarnik, se encuentra actualmente en el “Fondo Alejandra Pizarnik” de la Biblioteca Nacional de Maestros en Buenos Aires, Argentina. Este fondo se integra por una colección de aproximadamente 250 ejemplares que pertenecieron a Pizarnik; otra parte de su colección personal se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El ejemplar del diario de Mansfield es una edición de José Janés, del año 1948, hecha en Barcelona y con traducción de Esther de Andreis. El libro, como otros que marcaba Pizarnik cuando los adquiría, dice en la portada: “Flora Alejandra Pizarnik. Sep. 1954”. Año que coincide con la época en que Pizarnik inicia su diario de manera constante. A lo largo de las páginas este ejemplar, tanto como el del diario de Cesare Pavese y el de Charles Du Bos, entre otros libros, fueron ampliamente subrayados y anotados por la poeta, tales marcas han guiado nuestra lectura ayudándonos a trazar las huellas de ese diálogo que Pizarnik va estableciendo con el género. Cabe citar aquí el brillante texto de Daniel Link “Lecturas de Pizarnik” (2008) dedicado a esta biblioteca personal, para Link las marcas de esos libros conforman también, junto con las obras literarias de la poeta, signos de escritura: “Esos trazos constituyen, como cualquier palabra, *biografemas*, momentos de una historia de lecturas, pero también momentos de identificación y de distancia [...]” (<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2008/10/lecturas-de-pizarnik.html>).

apenas un fragmento de junio de 1910. En este breve fragmento la mención del dolor y el veronal parecerán un eco de uno de los temas que dominarán en su diario: la enfermedad; tanto como el otro gran tema: la escritura. Entre los años 1914 y 1916 el registro de los días es constante a la vez que breve y las anotaciones responden a situaciones cotidianas donde las minuciosas referencias al clima y la naturaleza encuentran más bien correspondencia con la atmósfera de sus cuentos.⁵⁹ Sin embargo es hacia 1917, cuando la tuberculosis se acentúa, que se busca ganar la carrera de la escritura a la de la enfermedad, aquí la obsesión por escribir, y el reproche por no hacerlo se mantienen en tensión constante. La vuelta a los temas de infancia y a rescatar el mundo de Nueva Zelanda, que ocupará gran parte de su obra, está explícitamente referida en su diario, en principio, como un homenaje a su hermano muerto en batalla, por lo que el diario se convierte, en ocasiones, en un texto dedicado a su imagen. El diario agudiza la atención en lo corporal y hacia los últimos años refiere esa lucha encarnizada por el triunfo de la obra sobre la muerte. La inclusión de varios cuentos breves, cartas y fragmentos de narraciones muestra la obsesión cotidiana en que se va convirtiendo su obra y alude a la confirmación de esa promesa por concretarla. Aunque el tema recurrente del diario no es siempre la escritura, ésta se adivina como una presencia pulida y constante que cobra preponderancia, como lo refieren las palabras de otra diarista, Virginia Woolf:

Nadie sintió más seriamente que Katherine Mansfield la importancia de escribir. En todas las páginas de su diario, a pesar de que son rápidas e instintivas, se advierte que su actitud con respecto a su trabajo es admirable, sensata, cáustica y austera. No hay chismorreos literarios, no hay vanidad, no hay celos. A pesar de que, en los últimos años de su vida, Katherine Mansfield bruscamente tuvo que darse cuenta de su éxito, no hace la menor alusión a él. Los comentarios

⁵⁹ Resulta notorio que justamente la primera entrada del diario de 1914, que podría constituirse como el momento de renovación de su diario, comienza con la transcripción de un largo fragmento del diario de Dorothy Wordsworth. El fragmento corresponde a una descripción, casi un retrato, que Dorothy hace de su hermano, el poeta inglés William Wordsworth, esta cita nos sugiere la necesidad de aprehensión de la figura del escritor, a la vez que busca constituir el diario como una obra de escritor. Como menciona Middleton Murray en el prólogo a los diarios de Mansfield, la autora había contemplado escribir con miras a la publicación, ~~una~~ especie de carnet de apuntes”, los apuntes para dicho cuaderno pretendían tomar como base los del diario, este plan no se concretó, sin embargo hay muestras de ese proyecto pues es común encontrar en el diario mismo diversas versiones de una misma anotación.

centrados en su propio trabajo son siempre penetrantes y demostrativos de insatisfacción (1985: 213).

El diario de Mansfield se funda en esa preocupación por consumir su obra, en esta búsqueda los juicios para con su disciplina y dedicación al oficio son implacables y persistentes.⁶⁰ A partir de la confrontación con esta experiencia, a la cual busca asimilarse, en el diario de Alejandra Pizarnik, desde su temprana gestación, se asume también ese compromiso. Baste recordar la entrada del lunes 26 de septiembre de 1954, a los escasos 18 años, en la que se anuncia la sentencia que envolvió la vida y el impulso creador de su obra: —Acá, entre el cansancio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (Pizarnik, 2003: 17). La escritura se advierte, desde la juventud, como una exigencia a muerte que rodeará continuamente la obra, estableciendo esa relación intermitente entre la escritura, la vida y la muerte; así lo refrenda otra expresión del 11 de noviembre del mismo año: —¿h, cómo deseo vivir solamente para escribir!” (64), un deseo que se vincula de inmediato a una frase del diario de Mansfield que la misma Pizarnik cita de este modo: —K. Mansfield dice: «No vivo más que para escribir». «La gente no me importa, la idea de

⁶⁰ Como ejemplo estas entradas que lo denotan (destacamos las mismas marcas que Pizarnik señaló o subrayó en su ejemplar del diario de Mansfield): —Pido, acaso, algo más que no sea narrar, recordar o afirmarme?”[22-01-1916] (Mansfield, 1948:49)

—Aún no he escrito nada y el tiempo apremia. ¡No he hecho nada! Estoy tan lejos del final de mi obra como lo estaba hace dos meses, y empiezo ya a dudar de mis deseos de trabajar” [marcado en el ejemplar de Pizarnik con un paréntesis] [13-02-1916](50).

—No quiero averiguar si esto es la verdadera tuberculosis. Quizá se convertirá en tisis galopante, y mi trabajo no estará terminado. Esto es lo que importa. Sería intolerable morir... dejar —fragmentos”, —esbozos”..., nada verdaderamente acabado” [19-02-1918] (71).

Con la muerte que se avecina, van quedando los lastres de una escritura a punto de gestarse, fragmentos que no pueden leerse desde la concepción de totalidad que articula el libro como mediador de una lectura. Los fragmentos se configuran entonces como un retazo de la obra imposible. Las siguientes fechas también denotan la obsesión por escribir de Mansfield: —Cada vez que, de una manera más o menos interesante, hablo de arte, anhelo con toda mi alma poder destruir todo lo que he escrito hasta ahora y empezar de nuevo” [25-04-1918] (87).

—No pido más que tener tiempo para escribir todo esto, tiempo para escribir mis libros. Luego, no me importará morir. No vivo más que para escribir.” [19-05-1919](95).

—Pero mejor, mucho mejor escribir tonterías, escribir lo que sea que no escribir”. [Pizarnik lo marca con una raya vertical] [07-1922] (211).

—El mero hecho de escribir me ha calmado un poco ¡Loado sea el Señor por haberme otorgado la gracia de poder escribir!” [10-10-1922] (216).

la gloria y el éxito no es nada, menos que nada» ... Luego, escribe una novela y la envía al día siguiente para ser publicada” (65). Pero este reproche va contra sí misma pues más adelante

Pizarnik anotará:

He terminado el diario de K.M.

Me pregunto una sola cosa: ¿tengo vocación literaria?

Respuesta:

Temo que mis deseos de escribir no sean más que medios para conseguir el fin anhelado éxito, gloria, fe en mí (65).

Son justamente los diarios los que generan la ilusión de cercanía con esa práctica literaria y la posibilidad del cumplimiento del mismo ideal. Esta semejanza no se restituye a partir de una veneración o equiparación con el escritor, consagrado como tal, sino por la humanización de sus rasgos, triviales y comunes a los del lector, y que serán el punto de partida para coincidir, posteriormente, en la esfera del arte. El deseo de aprehender en el diario la humanidad del otro es lo que constituye la esperanza de ser también su par en la esfera del arte.

El diario de Katherine Mansfield azuza en el de Pizarnik la pregunta por la vocación a partir de la cual la identidad queda supeditada a un destino literario, más que el interés por la persona pervive el interés por la vocación que aloja, la cual hará posible la existencia de la obra. Y es a través del reconocimiento de esa afición compartida como se erige el camino hacia la consumación de la figura inalcanzable: la del escritor.

Constantemente se ha señalado que Alejandra Pizarnik emprende su diario como medio de búsqueda de una prosa que le permitirá escribir una novela.⁶¹ Desde nuestro punto de vista, el

⁶¹ Ana Becciu, en el prólogo de *Diarios* es la primera en referir que el diario está vinculado a la exploración de una prosa que va en busca de la novela (Pizarnik, 2003: 11). Cabe mencionar que si bien Pizarnik alude a este proyecto de novela no refiere jamás que el diario constituya su inicio. Sin embargo, tal alusión, introducida por Becciu, es retomada por Patricia Venti para afirmar que el diario era el motor de ese proyecto –lo que nos parece erróneo– según esta autora ello se refleja en esta cita del diario: –Pensando sobre la obra literaria. Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común. Podría estar dividido en dos o tres partes, una dedicada al amor, la otra a la angustia, la tercera à mon dieu!!” (Venti, 2008: 29). Venti equipara la escritura del diario de Pizarnik con la de la novela, pero son proyectos completamente distintos, pues el diario de Pizarnik preexiste pese a los deseos de la novela e independientemente de ella.

deseo de la novela no se inicia con el diario, sólo acontece en éste como otro de los modos de nombrar la falta; la novela no escrita es la metáfora de esa necesidad por la obra y por la escritura a la que Pizarnik se encaminará constantemente sin ver su culminación. A la vez es significativo que la forma que pensaba dar a su novela sugería una dimensión autobiográfica, y la pensaba, incluso, en forma de diario: ~~Me~~ “Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. Por supuesto comenzaría en mis diecisiete años.” (Pizarnik, 2003: 25). Este aspecto denota la visión de una novela de crecimiento que redima su vocación. Una temática más bien asociada al *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, una de las obras de cabecera de Pizarnik durante muchos años de su vida, como se refleja en los comentarios de su diario.

Pero el diario de Pizarnik no es en absoluto el esbozo de ese proyecto, antes bien constituye la denuncia, el testimonio de la falta de la novela y es por esa ausencia que el diario se constituye en obra: ~~Me~~ “Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela. Estoy confusa. Lo de siempre. Siento que no quiero nada y me siento culpable de ello” (146). El diario constituye más bien la expresión de ese deseo que la separa de la acción, como nos recuerda Michel Braud, la imposibilidad de concretar la obra, que reiteradamente menciona un diarista, cobra presencia en el diario, en la denuncia misma de su falta; el diario se convierte en obra por la transcripción de esa necesidad, es decir, por la transcripción del deseo que está en el origen de la escritura. Ese objeto inasible se transforma, por la narración de su búsqueda, en un signo literario, un signo concreto (2006: 65).

El deseo de la novela en Pizarnik se vincula, sobre todo, con la expresión de esa vocación incipiente que alimenta los primeros años del diario:

Vuelve la obsesiva –o siniestra– necesidad de escribir una novela. ¿Y por qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo. Esto es difícil de comprender. No obstante, observo con risueño dramatismo que mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los diarios o confesiones que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no contradice con los poemas) y –ahora viene lo peor– una suerte de teatro de títeres

en el que todo el mundo revienta de risa. Pero la aspiración oculta es esta: La historia de una muchacha, es decir, una suerte de “trato de la artista adolescente”, novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias (Pizarnik, 2003: 93-94).

Esa escritura se nombra desde el inicio bajo una dimensión autobiográfica; la novela que redima y confirme su vocación es apenas un deseo que no se consuma, pues no dejará de nombrarla sino hasta el año de 1964, época en que su preocupación ya es propiamente la de la prosa y el poema, y no la de sus comienzos literarios. Pero ese escenario del crecimiento lo suple su diario, que hasta principios de los 60, por lo menos, seguirá cuestionando la entrada de Pizarnik al mundo de la literatura y ocupando el lugar del *Bildungsroman* que no escribió.⁶² Hasta este momento la expresión de su “yo” está ligada al reconocimiento de su individualidad y su voluntad en el camino de la literatura. Pero serán las otras etapas las que la pongan en el cuestionamiento de ese “yo” que intentará ser sólo poesía y lenguaje.

4.2. El oficio de ser escritura

El viernes 23 de octubre de 1959 Alejandra Pizarnik anota en su diario algunas impresiones sobre su lectura del diario de Cesare Pavese, en especial menciona su desconcierto ante la semejanza entre ambos diarios: “Profunda sorpresa y miedo. Porque casi todo lo que ha escrito

⁶² En los primeros años de su diario (1954-1955), Pizarnik referirá que éste es el medio de exorcizar las angustias, como ella misma lo refrenda: “Por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico pero nunca literario” (2003: 65) (“cuadernillos de quejas” es justo el nombre que usaba Katherine Mansfield para su diario). Paradójicamente, pese al debate de su valor, estos diarios suplen la incapacidad de expresión oral, es decir, son un medio para crearse un lenguaje. A lo largo de los años Pizarnik reconocerá la evolución de su diario que deja de ser una referencia íntima, como se ve en esta entrada del 28 de julio de 1962: “Bueno. Son las doce 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-íntimo” (2003: 243).

me parece pensado por mí. Es más: yo lo he pensado –mejor decir: sentido– y hasta he tomado notas de ello en mi diario” (2003: 152).⁶³

El oficio de vivir es el diario que emprende Pavese desde 1935 hasta 1950, año de su suicidio. Las primeras anotaciones de 1935 son claramente una reflexión sobre su poesía, a propósito de sus libros *Los mares del sur* y *Trabajar cansa*. Particularmente, a lo largo del diario, tomará lugar la reflexión sobre la transición que le exige ir a la prosa, este giro va de la mano con vislumbrar una renovación del trabajo de escritura, el gran tema de su diario.

En el diario de Alejandra Pizarnik, *El oficio de vivir* incide ya no en la pregunta por la vocación, a la que incitara el diario de Mansfield, sino con la asunción de un destino literario, con la legitimación del oficio de la escritura y el esclarecimiento de su práctica. Para este periodo Pizarnik contaba ya con sus primeros poemarios (*La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958)), y la reflexión sobre el quehacer poético, como adeudo vital, se despliega en su diario de forma contundente. Será este aspecto, aunado a la tentación del suicidio, una de las líneas que parece trazar el paralelismo entre ambos diarios.

Pavese escribe su diario como un modo de elucidación del oficio de la escritura, un oficio que, para él, compromete intensamente la vida: “La lección es ésta: construir en arte y construir en la vida, desterrar la voluptuosidad del arte y de la vida, ser trágicamente” (1957: 37) El diario de Pavese es el testimonio de esas complejas relaciones, donde la reflexión sobre el arte, o la literatura, buscan convertirse en la verdadera y única materia íntima.

Cada entrada del diario es una reelaboración ensayística sobre un cuestionamiento poético o narrativo que deliberadamente se interioriza; del mismo modo en que el padecimiento

⁶³ Alejandra Pizarnik lee *El oficio de vivir* en la edición de 1957, de la editorial Raigal de Buenos Aires en la traducción de Luis Justo. El ejemplar que le perteneció se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. La fecha de su adquisición, o lectura, está marcada en el ejemplar en octubre de 1958, la cual se corresponde con las fechas en que lo cita en su diario.

de una situación personal es sólo un medio para gestar la obra: ~~un~~ poeta no debería olvidar jamás que, para él, un estado de ánimo no es nada aún, que lo que importa para él es la poesía futura. Este esfuerzo de frialdad utilitaria es su lado trágico” [20-04-1936] (36).

Vivir trágicamente, para Pavese, es padecer la desdicha del artista que debe olvidarse de sí, de sus apasionamientos, en función de la realización objetiva de la obra. La imposibilidad del quehacer poético representa, ante todo, un problema de índole vital, y viceversa; pues el oficio de vivir es, en suma, el oficio de escribir: ~~¿~~“quién puede decir que mi tortura no nazca, acaso, precisamente de esto: se me ha hecho una cosa injusta, he sido víctima de una mala acción? ¿Y no se encuentra aquí también una elección de técnica, una poética?” [20-04-1936] (37).

Pavese sistematiza su propio sufrimiento y comprende la obra como el producto de esas resoluciones analíticas sobre sus sentimientos. Su diario involucra, sobre todo, la construcción de una racionalidad teórica que intenta explicar por igual tanto su vida como su obra. Sus reflexiones no son meras impresiones espontáneas sino una constante fundamentación y confrontación de su pensamiento literario sobre el que se constituye a sí mismo y a su trabajo.

Pavese señala su identificación con artistas como Dante, Stendhal y Baudelaire para quienes ~~“~~llenar una página es crear una situación mental que se desarrolla en un plano bien determinado, construido, que posee sus leyes internas, diferente al plano de la vida” [01-01-1940] (165). Se opone a autores como Petrarca, Tolstoi y Verlaine que ~~“~~se hallan siempre al borde de la confusión entre arte y vida” (144). Sobre los primeros Pavese expresará:

[...] construyen otro mundo donde la experiencia ordinaria y apasionada aparece cribada por la inteligencia y sólo entra en la obra si responde a la construcción [...] Son grandes teorizadores del arte ~~“~~problema que siempre les preocupa~~”,~~ mientras que los otros [Petrarca, Tolstoi, Verlaine] escriben del mismo modo en que se respira, en que se canta, en que se vive, ¡oh, la, la! Los míos son grandes solitarios, son ascéticos, sólo piden a la vida la realización de su sueño formal (de arte, de moral, de política), al paso que los otros piden a la vida *experiencia* y reflejan esta experiencia en esos diarios que son sus obras [01-01-1940](165).

En los quince años que transcurre *El oficio de vivir* se va afianzando esta actitud, el diario de Pavese es, hasta el final, la edificación teórica de su escritura, su vida, e incluso su muerte, que sólo tienen como correlato la obra.

El diario de Alejandra Pizarnik se caracteriza por exaltar también la relación entre la escritura y la vida; pero a diferencia de la actitud analítica e impersonal, con que se desarrolla en el diario de Pavese, en el de Pizarnik hay, en apariencia, una exacerbación del yo, un arrebató en la misma construcción estilística: aquí el dolor, la herida y la carencia buscan una explicación en sí mismos, en el ser trágico del autor, donde la escritura opera más como medio de salvación. En su diario se afirma deliberadamente esa confusión entre la literatura y la vida: ~~La~~ vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” [11 de abril de 1961] (Pizarnik, 2003: 200).

La escritura acontece como una experiencia previa a la vida y la única que la hace posible:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me deajo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa. Una noche del año 54 lo juré. No se trata de fidelidad sino de saber quién soy y para qué estoy aquí.[...] Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético pero nada más cercano —dadas mis limitaciones naturales— al verdadero lugar de la poesía [26-04-1963] (35).

Sin embargo, la reflexión de Pizarnik tampoco se regodea en la mera expresión del apasionamiento romántico o decimonónico que alude a esa simbiosis, sino que su búsqueda literaria redundará en el reconocimiento de un yo que es literario porque se identifica como lenguaje: ~~H~~ablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí” (Pizarnik, 2003: 344). El

pronombre, y el nombre propio, se convierten, en la obra de Pizarnik en escritura literaria.⁶⁴ Allí es posible advertir un afán de distanciamiento suscitado por la escritura, que intenta negar una existencia biográfica, en el sentido tradicional, pues la escritura, el pronombre, es apenas la simulación del poder de decir *yo* para ser sólo lenguaje.

Que la vida de un escritor no tenga más interés que el incidir en la realización de la obra es una de las premisas que, en el romanticismo, desvelaron ese destino trágico del poeta: incapaz de salvar la distancia entre la literatura y la vida. Sin embargo esta relación se muestra ahora más profunda, en tanto implica una relación en términos de lenguaje: narrar la experiencia *—personal—* está tamizada por una retórica, por una mediación discursiva que transforma la experiencia. Bajo esta clave se puede entender, incluso, la culminación de la propia vida como un *—método poético—*; el suicidio, en este caso, reconocido comúnmente como un acto personal y voluntario, descubre también una filiación literaria.

El 11 de agosto de 1962, Pizarnik escribe: *—Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía—* (2003: 260). Esta reflexión metafórica, la de elevar la vida hasta sus últimas consecuencias en términos poéticos es una de las tantas menciones sobre la muerte, que finalmente acontece en 1972, a los 36 años. Y aunque *—morir de poesía—* en apariencia está lejos del suicidio, el deseo de la muerte va cobrando forma en el diario, se medita, se anticipa y se construye literariamente, ya

⁶⁴ Ello también se demuestra en el modo en que Pizarnik lo incorpora constantemente en su poesía. Como ejemplo cabe citar el poema *—Sólo un nombre—*: *alejandra alejandra/debajo estoy yo/ alejandra* (Pizarnik, 2007:65). Aquí se reafirma ese empeño por transfigurar el nombre; las minúsculas mismas aluden a su calidad de signo, pues a pesar del: *debajo estoy yo*, lo único que encontramos es el nombre. Relaciones de esta naturaleza abren el debate sobre los modos de lectura bajo los que se opera. Una crítica imanentista o estructural, negaría a este poema todo contenido biográfico, mientras que el pacto de lectura que sustentan los diarios, en tanto material biográfico, ve siempre en el nombre del diarista una correspondencia con el sujeto real; la naturaleza de las relaciones entre el nombre y la referencia en este tipo de textos obligan a replantear tales categorías, así la posición de lectura de los diarios desde una perspectiva no canónica modifica las posibilidades de significación.

sea por medio de las arrebatadas expresiones de dolor, como sucede con Pizarnik, o en las nutridas teorizaciones de Pavese, quien también lo llevó a cabo.⁶⁵

Pavese, en los comienzos de su diario, parece distante de este impulso: “gente como nosotros, enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de ~~contarla~~”, sólo puede llegar al suicidio por imprudencia” [24-04-1936] (1957: 33). En el diario de Pavese aparece en los primeros años la reflexión en torno al suicidio como un heroísmo apenas mítico e irrelevante: “en nuestra época el suicidio es un modo de desaparecer, se lo comete tímidamente, silenciosamente, humillantemente. No es ya un hacer, es un padecer” (33).

En el siglo XX el suicidio será, según Albert Camus, un problema filosófico.⁶⁶ El acto suicida implica una exigencia de absoluto, y a la vez es un fin que, en el diario, se sueña como fin estético y narrativo. Es el diario un escenario donde se figura la muerte y aunque en ocasiones se cuenta esa figuración para exorcizar el acto, la posibilidad de poner punto final a esa historia es poniendo punto final a la vida; ese ensueño de la muerte permite resarcir la existencia, hacer una historia a la vez grandiosa y patética

Cuando se escribe la vida, la vida se vuelve un discurso, algo que puede ser finalizado con la escritura, el punto final que representa al de la vida. Para el diarista la última consigna es aquella que se liga con la muerte y la escritura. De allí las últimas palabras del diario de Pavese:

⁶⁵ Las menciones de Pizarnik y Pavese, en torno al suicidio, son constantes, y no sólo como expresión de un deseo sino de una reflexión. El suicidio, como la enfermedad, la obra, etc. se convierte en el ensayo de un tema que se va argumentando y confrontando. Dentro de las marcas que Pizarnik realiza en su ejemplar del diario de Pavese destacan justamente algunas con esa temática, como la subrayada del 6 de noviembre de 1937. —Error más grande del suicida es no matarse, sino pensar en el suicidio y no cometerlo. Nada hay más abyecto que el estado de desintegración moral de quien vive con la idea —con la costumbre de la idea— del suicidio. La responsabilidad, la conciencia, la fuerza, todo flota a la deriva de un mar muerto, se sumerge y vuelve a flotar en vano, al capricho de cualquier estímulo.” (Pavese, 1957: 54)

⁶⁶ En su ensayo “El absurdo y el suicidio” (1999) Camus alude al suicidio como el único problema filosófico verdaderamente serio, al plantear si la vida vale la pena o no de vivirse. La relación entre el absurdo y el suicidio se deriva de que el suicidio es una medida contra el sentimiento de lo absurdo, ese sentimiento de disociación entre el hombre y su vida.

–Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”. El gesto, el suicidio, se convierte en el signo real, que ha de dar forma a la promesa de la muerte que era apenas mera enunciación.

Es notable que el *gesto*, sea también un modo en que otro diarista como Pierre Drieu La Rochelle concibe el suicidio: *–un geste brusque et théâtral*”, el gesto es a la vez una suspensión de la escritura para convertirse en acto dentro de ese teatro que el autor se ha montado en el contexto de su diario. A la vez Louis Calaferte lo expresa de este modo en su diario: *–Ce geste, et ce serait enfin fini. Si je le faisais, maintenant au lieu d’écrire ceci?*”. Calaferte no lo lleva a cabo y, como lo indica en la cita, el diario toma el lugar de esa muerte (Cfr. Braud, 2006: 104-105).

La escritura del diario es una medida contra la muerte. El diario ofrece al diarista una complicidad solitaria, convierte la desesperación en signos, afirma su identidad. Hasta que llega al punto en que esa escritura es insostenible y se precisa de la acción, como lo muestran, también, estas líneas de la última entrada del diario de Pizarnik: *–Mi sufrimiento es inexpresable. No quiero llevar un diario de más padecimientos*” [18-06-1972].⁶⁷

La muerte es uno de los temas más determinantes que rodean los diarios, más aún cuando se relacionan con un hecho clave como el suicidio. Aun cuando este evento pudiera ser tan circunstancial como cualquier otra forma de muerte en los diarios resulta determinante puesto que ordena un sentido, ya que cada hecho relatado, cada signo, es visto, en ocasiones, como una pista que puede esclarecer la decisión de morir.⁶⁸ Al grado de que la interpretación de la obra y de la vida termina gestándose en torno de la tragedia. El suicidio de los escritores está siempre

⁶⁷ Esta entrada se encuentra suprimida en la edición de *Diarios* de Lumen, la cual eliminó todo el año de 1972. Nuestra referencia corresponde a los manuscritos originales y se localiza en *Alejandra Pizarnik Paper*, caja 3, fóldeo 1. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Princeton.

⁶⁸ Cabe recordar tan sólo una de las líneas de lectura sobre la obra de Pizarnik que señalamos en nuestro segundo capítulo, y que es aquella que exalta su naturaleza *–maldita*”, en correspondencia con la temática de la muerte. La misma connotación opera sobre las interpretaciones del diario de Pavese, como la que efectúa Susan Sontag en su ensayo *–El artista como sufridor ejemplar*” (1984), caracterizando a los poetas, a Pavese en particular, como los más *–capacitados*” para sublimar el dolor por medio de la escritura. Sontag descubre en la temática del suicidio, junto con la del desamor, uno de los ejes más sobresalientes en la obra de Pavese que revelan su ser trágico.

lleno de misticismo y mitificaciones, en ocasiones se equipara al destino mismo de la palabra infértil, al silencio al que ésta somete por la imposibilidad de la representación. Aún cuando la muerte es, en efecto, la consumación de un deseo explícito en los diarios, tales referencias agudizan comúnmente el aura de la inmolación pues la fatalidad, junto al destino poético, van construyendo ese perfil trágico de un autor.

4.3. El diario: por una literatura menor

En los últimos años de su vida Alejandra Pizarnik registró en su diario un insistente replanteamiento de sus orígenes judíos; una actitud un tanto tardía y que opera tan sólo en el contexto del diario, pues poca incidencia habrá de esta temática en el resto de su obra.⁶⁹ Este proceso de reconocimiento entabla un diálogo con la obra de Franz Kafka, y muy especialmente con la lectura de su diario. El sentimiento de exclusión, claramente asimilado en el acentuado judaísmo de la obra de Kafka, se constata en el diario de Pizarnik como una empatía constante, e incluso un consuelo, pues más allá de la comunión de sus orígenes, los une también el valor salvífico y redentor otorgado a la escritura en cuanto patria única. Ese sentido de la desterritorialización se desplegará hasta la obra misma; el reconocimiento de la posición marginal en el seno de la sociedad argentina que envuelve a Pizarnik, tan similar a la de Kafka en Praga, es apenas una de las aristas que tiene como trasfondo otro correlato: la configuración de una literatura “inédita” o marginal en el marco de una literatura dominante.

⁶⁹ Baste aquí mencionar dos entradas del diario de Pizarnik: –Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía. Este descubrimiento me obliga a impedir movimientos esenciales de mi naturaleza: buscar verdugos” [30-10 1967] (2003: 434).

–Muchas lágrimas derramadas al pensar en Israel. Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. Por una parte, una especial inteligencia de las cosas. Por la otra un espíritu de gueto. Y, antes que nada y sobre todo, un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar” [6-02-1969] (469).

Gilles Deleuze y Félix Guattari han descrito elocuentemente la condición desterritorializada de la obra de Kafka en el amplio análisis del libro *Kafka. Por una literatura menor*, a partir de un extenso planteamiento que Kafka expone en su diario sobre las “literaturas pequeñas” (o *littérature mineure*, como traducen Deleuze y Guattari).

El 25 de diciembre de 1911, Kafka teoriza y describe en su diario las “literaturas pequeñas”, entendidas como las literaturas que una minoría produce dentro de una lengua mayor, como es el caso de la literatura judía o checa en Varsovia o en Praga.⁷⁰ Kafka descubre múltiples ventajas del trabajo en estas literaturas que, a grandes rasgos, se definen por una mayor vitalidad, puesto que la situación limitada bajo la que operan está lejos de la influencia apabullante de los escritores relevantes, asimismo el autor de las literaturas pequeñas adquiere, en el contexto de la historia literaria, un carácter de excepción. Para Kafka una nación pequeña asimila más a fondo el material del que dispone, lo conoce y lo preserva; la conciencia autónoma de su literatura hace inofensiva su conexión con la política y conduce a hacer de la literatura una herramienta de la colectividad, hay así una fe real en esta literatura en tanto “se le confía la instauración de sus propias leyes” (Kafka, 2005: 131).

Tomando en cuenta esta discusión Alejandra Pizarnik entabla un diálogo, con este mismo pasaje, en una entrada de su diario del 27 de noviembre de 1968:

Curiosa defensa de Kafka de las «pequeñas literaturas». Entre otras ventajas, está la de crear símbolos y la de buscar formas de expresión propias. A lo cual agrego que no existe la sensación de que todo ya ha sido dicho, lo cual descarta las búsquedas puramente formales (2003:462).

⁷⁰ Nora Catelli destaca la noción de “literatura pequeña”, como se establece en la versión española de los diarios, como una traducción más acertada respecto al adjetivo alemán *kleine*. Deleuze y Guattari siguen la traducción francesa de los diarios donde aparece como “mineure”. Para Catelli este es un error que puede viciar la interpretación de Deleuze y Guattari. Catelli establece, además, un debate muy interesante entre las lenguas en Praga, las lenguas de Kafka, planteando la relación entre el alemán, el checo, y el yiddish, que en realidad Kafka no habló y que sin embargo se mantiene como una presencia latente; un caso muy similar al de Alejandra Pizarnik. (Cfr. Catelli 2007: 109-140)

Esta actitud de hacer de lo marginal el centro desde el cual se gestó el verdadero cambio de una literatura se traslada, en el caso de Kafka y Pizarnik, no sólo a una situación territorial, sino al contexto de la propia obra. Una obra al margen que se pone en el camino de “crear símbolos y buscar formas de expresión propias” que excluyan las de una cultura o tradición dominante, y no determinada sólo por la lengua en que se gestan.

Deleuze y Guattari definen así las características principales de la literatura menor: la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación. A partir de esta sugerencia, la literatura “menor”, no estaría pues ya referida a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la mayor (o establecida)” (1978: 31). Con este planteamiento ambos autores bogan por la inscripción de todo escritor en esa “literatura menor”, al modo de Kafka, cuya escritura se genera lejos de una tradición, una moda, una corriente, etc. Según esta determinación Kafka logra desterritorializarse a partir de una sobriedad de lenguaje: neutraliza el sentido, lo desautomatiza, despoja su escritura de todo sentido preestablecido y lo nulifica para abrirlo a múltiples posibilidades de significación.⁷¹

En la obra de Alejandra Pizarnik puede reconocerse una operación semejante, que se caracteriza por la creación de un lenguaje clausurado en sí mismo, el cual obliga a la consideración y reconocimiento de sus propias claves;⁷² dichas claves están en correlación directa con los símbolos forjados en sus poemas: palabras que se reiteran y adquieren una connotación exclusiva dentro de la obra. El carácter deliberadamente simbólico que se va

⁷¹ Para Maurice Blanchot las obras de Kafka, configuran desarrollos extraordinarios, en forma de alegoría, símbolo y ficción mítica, las cuales oscilan entre varios polos: ley, silencio y palabra común; su esencia es mantenerse en esa oscilación sin reposo. Para Blanchot, la infinidad de interpretaciones críticas es una muestra de ese carácter huidizo de la obra de Kafka que hace posible toda afirmación al tiempo que la niega (Blanchot: 1991, 79-96).

⁷² —“Algunas claves de Alejandra Pizarnik” (2003), es justamente como se titula la entrevista de Martha I. Moia realizada en 1972, en la que se dialoga sobre el significado de ciertos términos en el contexto de la obra de la poeta argentina (cfr. Pizarnik, 2003: 311-315).

confiriendo a ciertas palabras llama a una coherencia en la interpretación, en tanto hay una asimilación previa de ese lenguaje –emblemático” que se va consolidando en la sucesión de cada poemario. Es la reincidencia sobre ciertas palabras la que de manera proporcional genera esa representación, alejada o desplegada del referente común; de allí el carácter hermético adjudicado a gran parte de su poesía, cuyo acceso se encuentra limitado, la mayoría de las veces, al contorno autorreflexivo de la propia obra. En la obra de Pizarnik la búsqueda del símbolo es una lucha con el lenguaje, el símbolo sólo conduce a una referencia al interior de la obra, y en esa medida sólo se consigna la autorreferencia del lenguaje mismo. En esta clausura la obra de Pizarnik, tanto como la de Kafka, navegan en un hermetismo que los posiciona como autores desterritorializados de un lenguaje común.

Por otro lado, la reflexión de la literatura pequeña, que reconoce la posición tensional entre un espacio dominante y otro marginal, podría trasladarse también a la visión de los géneros, en particular el diario, el diario ha sido comúnmente un género desplazado del ámbito de la obra, pero es justo en el contexto de la crítica contemporánea que demuestra su vitalidad. El diario revela su apabullante importancia al constituirse como ese otro espacio en el que se fraguan las conexiones que dan lugar a la escritura y a su comprensión, constituyéndose a la vez en un objeto: una obra.

En una nota al pie del ensayo titulado –Kafka y la exigencia de la obra” (1991), Maurice Blanchot describe el diario de Kafka y reitera que –no solo es 'un Diario' en el sentido en que se entiende en la actualidad, sino el propio movimiento de la experiencia de escribir, a la mayor proximidad de su comienzo y en el sentido esencial que Kafka se vio llevado a dar a esta palabra” (1991: 122- 123).

El diario de Kafka es uno de los ejemplos más conocidos que han constituido para el escritor un instrumento de trabajo que lo implica todo: tanto la descripción de su cotidianidad, como los tormentos y avatares de su oficio de escritor; su carácter híbrido lleva a la consideración de que no es un texto susceptible de ser catalogado de manera tradicional, pues en él se ensayan y se discuten diversas formas literarias: aforismos, relatos, fragmentos de novelas, bocetos, etc.⁷³ Estos discursos, entremezclados con el relato de lo cotidiano, hacen del diario una mezcla entre la realidad y la ficción, con lo que se reinterpreta la misma característica del diario: el discurso personal, en el espacio de la escritura de un diario no tradicional, deviene en escritura ficticia, tanto como la ficción se remonta al espacio de la “~~intimidad~~”. Entre estos dos polos, las fronteras se diluyen para afirmar una única pertenencia: la del espacio de la escritura.

El diario de Alejandra Pizarnik, como muchos otros diarios de escritores, guarda también esta particularidad. El diario se convierte en un texto que atraviesa la obra, un texto a partir del cual la obra entera se comunica. A partir de esta característica, Deleuze y Guattari definen, por ejemplo, el diario de Kafka:

El diario es el rizoma mismo. No es un elemento en el sentido de un aspecto de la obra; sino el elemento (en el sentido del ambiente) del cual Kafka dice que no le gustaría salir como un pez. Por el hecho de que este elemento comunica con todo el exterior, y distribuye el deseo de las cartas, el deseo de los cuentos, el deseo de la novela (1978: 66).⁷⁴

La visión marginal del diario, en su sentido tradicional, la podríamos ubicar aquí en otra acepción de “~~literatura menor~~”; al asentarse como el “~~maremágnum~~” que contiene a toda la obra,

⁷³ El carácter de publicación póstuma de casi toda la obra de Kafka ha instaurado la legitimación de todos los trabajos, incluso aquellos en estado de fragmento, lo que pertenece al diario, en cambio, legítimamente incompleto desde siempre adquiere una restitución doble, determinada por la voluntad.

⁷⁴ Cabe mencionar que el rizoma es para Deleuze y Guattari un modo de referirse a un tipo de discurso que responde a un sistema no unitario, es un mapa o red que se interconecta, se desmonta y se modifica. El texto rizomático se articula en una serie de espacios cuya lectura puede iniciar o terminar en cualquier punto. Entre los componentes de la “~~arquitectura~~” literaria o de escritura en Kafka, Deleuze y Guattari señalan las cartas, los cuentos y las novelas, excluyendo al diario, por ser éste no sólo un rizoma, al modo de los anteriores, sino el rizoma por excelencia, el todo que precede a la obra. Es justo esta exclusión la que nos da la pauta para reconocer una vez más el carácter casi invisible pero tan relevante de lo marginal, pues al modo de las literaturas pequeñas, que sólo revelan su existencia a partir de una operación lenta y oculta, pero siempre latente, también así surge la discreta presencia de los diarios.

el diario de un escritor se desplaza de un nivel meramente parafernalia para penetrar y articular la obra. El carácter rizomático del diario, su esencia como texto híbrido, que revela tanto las influencias como los gérmenes de una obra, lo enfrenta a la paradoja de su restitución literaria. Así se revela, al menos, en un teórico como Roland Barthes para quien la justificación del diario (como obra) sólo podría ser literaria en un sentido absoluto, a partir de cuatro motivos posibles: el motivo poético, que implica que el diario ofrezca una escritura individualizada, un estilo; el motivo histórico, que es el del diario como testimonio cabal de una época; el motivo utópico, que estaría determinado por la constitución cabal del autor, es decir, lograr llevar la personalidad por encima de la obra; y por último el motivo “enamorado” que consiste en convertir el diario en un taller de frases exactas, “en afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado) con un arrebatado, una dedicación y una fidelidad de intención que se parece mucho a la pasión” (1986: 367).⁷⁵

Tanto los diarios de Kafka como los de Pizarnik cumplen cabalmente con esa justificación literaria, que además se empeñan en señalar, son el rizoma que contiene todos los estadios de la práctica literaria; constituyen incluso el germen de su propia interpretación, que implica no sólo a la literatura sino a un diálogo con la visión teórica de la que también se nutren, como lo revela esta entrada del diario de Pizarnik:

Domingo, 15/VI [1969]. Leo Barthes. La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo. El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y el mundo, no obstante, ¿qué pasa, *par ex.*, con los *Diarios* de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero lo que me importa sino la conciencia de que la poesía –y la literatura– es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí (2003: 475).

⁷⁵ Es interesante que el motivo genuino que caracterizó al diario íntimo, como lo es el referente de la sinceridad, se convierte para Barthes en irrelevante, en tanto que el pensamiento contemporáneo (psicoanálisis, crítica sartreana, marxismo, etc.) —un vuelto inútil la confesión: la sinceridad no es más que un imaginario de segundo grado” (1986: 366). El diario restituye así su dimensión literaria a partir de funciones completamente ajenas a las de la concepción del intimismo, en el sentido tradicional.

La lectura a la que refiere Pizarnik es *El grado cero de la escritura* (1953)⁷⁶ y justamente la pregunta que plantea, “¿qué pasa con los diarios de Kafka, escritos por pura necesidad?”, parece encontrar la coincidente respuesta varios años después, en 1979, en el ensayo “Deliberación” (1986) donde Barthes alude precisamente al designio kafkiano del diario como un modo de suprimir la angustia: “Por ejemplo Kafka llevaba un diario para extirpar su ansiedad” o si se prefiere “hallar su salvación” (366). Pero ese diario no está exento del motivo poético, pues ofrece una escritura individualizada, un estilo, “un idiolecto propio del autor”. La escritura, aún la del diario, llevada al extremo de su concreción como obra, constituye ese vértice entre lengua y estilo; es en este nivel donde el teórico francés rescata al género: “es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo *hasta la muerte*, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi* imposible; al final del trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario” (1986: 380).

Tal es la consigna: desterritorializar el diario; volverlo “nómada e inmigrante”, pugnar por su carácter de “literatura menor” en su propio espacio, concebido originariamente en la tradición de los géneros biográficos; este desarraigo es justamente lo que los diarios de Kafka y Pizarnik concretaron.

* * *

Los diarios de Alejandra Pizarnik pueden ser comprendidos dentro de los marcos de una tradición reconocida, y sobre la que ellos mismos dan la pauta. Como hemos podido constatar los

⁷⁶ Aunque Pizarnik no menciona el título de libro, al parecer parafrasea las siguientes líneas del libro de Barthes, que se refieren al estilo: “Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (2006: 19).

diarios de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka son algunos de los que ordenan de manera contundente las implicaciones de esta escritura.

Mención especial merecen también las breves alusiones a los diarios de Julien Green, Charles Du Bos y Charles Baudelaire, pues reafirman que son precisamente los diarios de otros escritores los que impulsan la continuación del propio; hay en esta referencia de lecturas una confrontación con la misma experiencia de escritura diarística a la que se va asimilando, y el reconocimiento de la tarea del escritor en medio de una realidad circundante y huidiza.

El diario de Green, por ejemplo, remite a Pizarnik al diario de Mansfield. En ambos autores reconoce el compromiso expreso por concretar la obra y constituyen un aliciente para su propio proyecto. Como lo muestra la entrada del 20 de abril de 1958:

Leo el diario de Julien Green. Me recuerda al de Katherine Mansfield en su insistente y agónica lucha contra el ocio del escritor. Ese miedo de morir sin haber escrito *—le livre*”. Hallo en este diario carencia. No obstante, me impulsa, no sólo a continuar escribiendo el mío sino a escribir más poemas y más prosas (Pizarnik, 2003: 119).

El diario genera así una interrelación constante que reconecta al escritor con su tarea: de lectura y escritura. Es el diario el que revela esa salvación por el trabajo, la ilusión, al menos, de permanecer en el camino de la escritura; así se lo revelará a Pizarnik el diario de Charles Baudelaire (2003: 345).

El diario se convierte en salvaguarda de toda la obra, es un símbolo que conjuga el espacio de la soledad, medio de la escritura, y el de la disciplina, asimismo es el lugar para el diálogo y la crítica, como lo manifiestan las declaraciones sobre la lectura del diario de Charles Du Bos : *—En cuanto el diario de Du Bos, lo que más me interesa es su forma de leer los libros su afán de penetrarlos hasta el infinito.[...] Por otra parte, me impresiona como un viento frío que esas anotaciones sobre algunas cosas de arte constituyen un —diario*” (Pizarnik, 2003: 123).

Du Bos manifiesta en su diario una «riqueza crítica» que encamina a otro modo de leer, a desentrañar una obra en el seno del diario, haciendo de éste un espacio de interpretación que se regodea en el análisis; el diario de Du Bos muestra otra modalidad que Pizarnik más tarde se ocupará en emplear: la crítica literaria. El diario es ese espacio de contradicción de la exigencia del trabajo y su imposibilidad, de la escritura que no se complace ni se formula en las afirmaciones contundentes sino en el diálogo, en el proceso mismo de gestación y ensayo, del cual el diario es escenario y a la vez la obra. Resultan contundentes las líneas que Pizarnik subraya en su ejemplar del diario de Du Bos, de especial importancia es la entrada del 3 de diciembre de 1918, cuando Du Bos dice retomar su diario a petición de André Gide, otro gran diarista. El fragmento corresponde a los consejos de Gide que Du Bos transcribe en su diario:

Querido amigo, no abandone su Diario; es posible que no llegue usted a hacer obras. Pero su Diario es una obra, es su obra; esas dificultades múltiples que le impiden producir constituyen, en sí mismas, el tema de su obra. Recuerde lo que le decía en nuestra última conversación (martes 5 de noviembre. Diario del 21 de noviembre): su Diario debe registrar esos debates, esas angustias, esos escrúpulos interiores. Créame, más de uno se reconocerá en su pintura, se sentirá consolado por ella y se lo agradecerá. [...] Seres como usted y yo –espíritus críticos, autocríticos sobre todo (siempre rehusaré ver en esto un defecto)– son seres de diálogo, y no seres de afirmación (1947: 113).⁷⁷

La visión del diario como obra es una de las mayores consagraciones que ha adquirido el diario en tanto género. El carácter fragmentario e híbrido, tanto como la fluctuación de sus aserciones, entre otros elementos, se convierten en los recursos, que al reproducirse y reiterarse, lo autentifican.

Como se pudo observar en el capítulo anterior, los estudios que abordan los diarios de Alejandra Pizarnik persisten en otorgarle una importancia parcial, más determinada por las alusiones a la obra poética en general y, fundamentalmente, por la referencialidad autobiográfica. Si bien coincidimos en la importancia medular de todos estos aspectos que configuran la esencia

⁷⁷ En la Biblioteca Nacional del Maestro de Buenos Aires se encuentra el ejemplar del diario de Du Bos que perteneció Alejandra Pizarnik: *Extractos de un diario 1908-1928* (1947). La traducción es de León Ostrov, el primer terapeuta de Pizarnik y con quien mantuvo, además, un intercambio literario. Pizarnik fecha su adquisición en 1958, que es el mismo año en que aparece en los registros de su diario.

múltiple de los diarios, nos ha parecido necesario retomar aquí un aspecto central que, sin embargo, ha sido relegado: el reconocimiento del diario en tanto obra autónoma, cultivada y cuestionada como tal por la autora. Nuestro interés por restituir la independencia del diario se relaciona con la posibilidad de verificar en él una filiación particular, que tiene como trasfondo un diálogo constante con una práctica diarística y rompe la visión tradicional de escritura marginal o asistemática.

La lectura espiralada a la que nos conducen los diarios de Alejandra Pizarnik es muestra de una poética implícita que remite tanto a la tradición de la que parten como al modo en que se gestan, es una compleja red de conexiones que delata el mecanismo por el que se conforma esta obra, la cual erige así su propia restitución en el seno de una vasta producción literaria.

V. EL DIARIO Y EL POEMA: UNA POÉTICA DEL YO

Tradicionalmente en el contexto crítico el “yo” del diario parece bien diferenciado del “yo” poema: es común aceptar el carácter referencial, biográfico, del primero; frente al carácter intratextual, literario, del segundo. Sin embargo, al trazar las complejas relaciones entre el diario y la poesía en una obra como la de Alejandra Pizarnik es posible advertir que tal categorización es endeble. Su particular poética del yo nos sitúa en un conflicto no resuelto sobre el sujeto, el texto y su referencia.

5.1. Transiciones entre el yo del diario y el yo del poema

La configuración de un yo, como correlato de la identidad personal, es una de las características más determinantes del diario y constituye una estrategia de representación que conforma los diversos modos de escenificación del sujeto.

En esta “puesta en escena del sujeto” está implicado el problema de la enunciación, puesto que es un particular empleo deíctico lo que, a nivel formal, nos permite identificar al diario. Valga remitirnos a algunas ideas sobre la teoría de la enunciación propuesta por Émile Benveniste para una mejor aclaración de este aspecto. Según esta teoría, la enunciación es un principio abstracto e implícito presupuesto en cada oración, donde interviene otro principio también implícito y abstracto: el sujeto de la enunciación. El sujeto de la enunciación es una entidad, un yo, generado por el discurso, que tiene existencia sólo en términos de lenguaje, por lo que no se debe confundir jamás con el hablante o el autor real de un texto escrito. Así, por ejemplo, al referir la naturaleza de los pronombres personales, Benveniste señala que éstos son tan sólo “una realidad de discurso”, con lo que desliga así la referencia extratextual del yo del

enunciado: \rightarrow Yo es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística yo [...]. Estas definiciones apuntan a yo y tú como categoría del lenguaje y se refieren a su posición en el lenguaje” (1985: 173-174). Para Benveniste \rightarrow es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de \rightarrow ego” (180). Como nos plantea el autor, es por el lenguaje que se construye la subjetividad y es precisamente tal \rightarrow instalación de la subjetividad” lo que crea la categoría de persona.

Estas ideas nos permiten acercarnos a la problemática del sujeto en los diarios, problemática que se deriva de las tensiones existentes entre una realidad intratextual y otra extratextual, o lo que es lo mismo: entre una configuración literaria y una \rightarrow realidad del mundo” que tradicionalmente se pretende verificar. Que los diarios responden a esa referencia biográfica es innegable, sin embargo más allá de apelar a la comprensión de una identidad real, nos interesa abordar las estrategias discursivas por las que el yo se escenifica; es decir, el modo en que el diario funda, por el lenguaje, una subjetividad.⁷⁸

En el diario de Alejandra Pizarnik, la puesta en escena del yo acontece de modos diversos, su presencia no es inmutable a lo largo del texto; el registro del yo conlleva tanto su construcción, reconocimiento y negación: es un yo multiplicado que origina una disociación relatada en el diario; una de las formas por las que la diarista se ficcionaliza, se analiza y a la vez se fragmenta. En una lectura tradicional, el reconocimiento de un yo escindido en el diario remite

⁷⁸ Como es bien sabido, el análisis literario en el siglo XX ha destituido la figura autoral y biográfica de los textos poéticos y narrativos. Y no es nuestra intención restablecer esa crítica decimonónica que remitía a la necesidad de conocer las intenciones del autor como meta de su análisis o vislumbraba el mensaje de la obra como una vía para llegar al autor y a su vida. Tampoco nos interesa posicionarnos en las consideraciones puramente estructuralistas de mediados del siglo XX, en las que se sitúa la muerte del autor en los marcos del texto y bajo el beneficio de centrar la atención en la interrelación de elementos textuales. Nos preocupa, sobre todo, hacer hincapié en la problemática relación que se establece en ciertos textos cuya poética se organiza en función de un complejo proceso de enunciación en el que intervienen, de manera explícita, el yo y su referencia.

a una operación “psicológica”, sin embargo, se podría traducir a una experiencia semejante a la de la escritura poética por la que el yo es objeto de identificación lingüística, pues esto se encuentra de manera constante en la lírica de Pizarnik: “mi persona está herida/mi primera persona del singular” refiere el poema “En esta noche, en este mundo” (Pizarnik, 2007: 399).

La herida es una de las imágenes que atraviesan toda la concepción poética bajo distintos matices: “Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar” [23-10-1957] (Pizarnik, 2003: 79). “Soy una enorme herida” (81), menciona en otra entrada de su diario. Esta misma reflexión ocupa a los poemas, como es el caso de “Poema”, incluido en *Los trabajos y las noches* (1965): “Tú eliges el lugar de la herida /en donde hablamos nuestro silencio. / Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura” (2007:155). Una reflexión muy semejante a la que nos proporciona en una entrevista con Martha Moia en 1972: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (2002: 312). La naturaleza de esta relación entre el diario, que tradicionalmente apela a una dimensión biográfica, y la poesía, que supone la inmanencia del texto, se subvierte en la obra de Pizarnik y nos obliga a modificar esos pactos de lectura.

Así pues, el yo del diario se erige en sujeto y objeto de enunciación, lo que genera incluso la despersonalización: “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” [31-07-1962] (Pizarnik, 2003: 251). Esta conciencia manifiesta del yo como escritura lo desautomatiza, lo hace objeto de burla para destituirlo, incluso, de un problema filosófico: “Angustias metafísicas «laicas»: ¿Quién es el yo? Esto lleva a nada pues el yo no

existe. Existiría si una fuera profesora de filosofía y pudiera sonreír con ironía por esta pregunta que se hicieron tantas mentalidades poderosas” [06-11-1962] (286).

La confrontación entre el *yo* que escribe, el *yo* del presente que lee, el *yo* que escribió el diario y el *yo* que ha sido el objeto de ese diario pasado revela el carácter fragmentado y –simulado” de la identidad. Como bien lo menciona Beatrice Didier, –le journal est le lieu d’un étrange théâtre de masques” (2002:121), y así se advierte en voz de la propia diarista: –No sé qué extraño proyecto tienen algunos de mis *yos* que están haciendo tentativas para desasirme absolutamente de la amistad y de la comunicación. [...] Nada sino *yo*, este *yo* que muerde. Estoy cansada de mi *yo*. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mi *yo*” [12 -02- 1958] (Pizarnik 2003:104).

Esta fragmentación no se opera sólo a partir de la –primera persona del singular”, en el diario de Alejandra Pizarnik se advierten también otras dos instancias del discurso: el locutor como un *tú* y como un *él* (*ella*); el más común es sin duda el primero de ellos. Para Michel Braud el uso del *tú* en los diarios representa una especie de interpelación que se combina con la exhortación de sí a sí mismo (2006: 52); constituye un diálogo en el que la misma diarista denota poseer un conocimiento superior sobre su sí mismo interlocutor, al que juzga y cuestiona:

Por eso hablo en segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy *yo* mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y *yo* te hablo, te espíe y reprobé y te condené [9-11-1962] (Pizarnik, 2003: 290).

Al respecto de esta cita cabría plantear una problemática importante suscitada en los diarios: la naturaleza cifrada de estos textos configuran un lector ideal –entendido como la suma de competencias necesarias para una adecuada comprensión del texto–, que sólo podría ser el diarista mismo, cuya competencia sería irremplazable. En este sentido, el destinatario o receptor no sería sólo una categoría abstracta inscrita en el texto, sin embargo, el hecho de que

constantemente la diarista niegue ser la destinataria pareciera revertir este aspecto, e incluso nos conduce a la destrucción de las concepciones corrientes de transgresión de “privacidad” que implica la lectura de los diarios, publicados o no, a la vez que remite a la intención comunicativa de este tipo de escritura, independientemente de su publicación. Esto puede advertirse también en otra entrada:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. ¿Qué? ¿Estar celosa del anónimo destinatario? Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí. (Por eso grito desde el balcón y las imágenes de mis poemas son mis hábitos desgarrados o mis ojos peligrosos que yo no puedo ver [29-07-1962] (Pizarnik, 2003: 249).

El reconocimiento de la identificación del diarista, bajo el pronombre *tú* o *él*, es posible sólo gracias a ciertos indicios, pues si bien, en el primer caso resulta identificable por el uso directo de la interpelación, en el segundo sólo ciertas marcas permiten reconocer al diarista bajo el pronombre *él*. La tercera persona parece reducirse a una mera voz; ésta introduce una distancia de tipo narrativo por la que el diarista se ve vivir como el personaje de una historia ajena. Para Benveniste es justamente el empleo de la tercera persona lo que caracteriza de manera tradicional el lenguaje literario narrativo; su empleo, en el diario de Pizarnik, es otro de los múltiples registros que permite vislumbrar el distanciamiento en tanto sugiere la implicación de un proyecto literario. Así por ejemplo podemos advertirlo en esta entrada:

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. [...] Sabido es que una persona puede ayudarla a levantar el puño para golpear. A esa persona le hubiera bastado mirarla un segundo con ternura, o estrecharle la mano con más fuerza, o decirle Alejandra con un poco de calor en la voz [28-10-1957] (Pizarnik, 2003: 82).⁷⁹

⁷⁹ Cabe aquí citar el poema 6 de *Árbol de Diana* para advertir la semejanza del recurso: Ella se desnuda en el paraíso/de su memoria/ella desconoce el feroz destino/ de sus visiones/ella tiene miedo de nombrar/ lo que no existe (Pizarnik, 2007: 108).

A partir de estos recursos, la existencia adquiere una condición narrativa en la que la diarista se acepta, se reconoce o se niega, lo que revela la imposibilidad de una representación fiel y unívoca de la realidad. El diario se vislumbra, en la evolución de la escritura, como un discurso lejano e inaprensible para el autor mismo: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe” [25-08-1962] (Pizarnik, 2003: 234).

El “yo”, tradicional símbolo de la subjetividad identitaria, se revela así como una estrategia de escritura, por cuya narración deviene en la creación de un personaje que se articula en el pronombre. Un signo que es en sí mismo escritura: “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” [21-10-1963](Pizarnik, 2003: 344).

El *yo* escapa a toda formulación. El diario no es el espacio de la afirmación, del poder de decir “yo”, sino la confirmación de su duda; la pregunta que el diario plantea, nos dice Barthes, no es esa pregunta del trágico “¿Quién soy yo?” Sino la pregunta del cómico “¿Soy yo?” (1984: 379). Los contornos del autorretrato se conforman en términos de una historia simulada y fragmentada: el diario es una forma única y original de representación por la cual el diarista puede leer la ficción de su existencia, una vida que ya sólo es escritura; de esta actividad de la escritura se puede deducir la configuración del ser y no al contrario.

Esta problemática representación del yo, acentuada de manera fundamental en los diarios de Alejandra Pizarnik, se agudiza si consideramos la fluctuosa relación que también se establece con el manejo del yo, tanto como del nombre propio, en su poesía. Aspectos que derivan incluso en una de las inscripciones de su poética: la de la trasmutación del ser en palabra.

5.2. *El yo lírico: la gestación en la palabra*

La poética de Alejandra Pizarnik, en lo que respecta a sus poemarios, registra líneas diversas que sin embargo confluyen. El reconocimiento de la influencia rimbaudiana, además de ciertas vanguardias del siglo XX, en especial el surrealismo, así como la veta romántica de autores como Lautréamont y Gérard de Nerval sugieren una de las directrices de su obra: la poesía como experiencia límite del yo. Otra línea poética, que no excluye a la anterior, puede reconocerse dentro del cauce de la tradición contemporánea de la autorreflexión del lenguaje. Así se observa en la influencia que explícitamente refiere de poetas como Hölderlin y Mallarmé, cuya poesía ha ganado como estatuto la reflexión sobre sí misma y es el espacio donde toma lugar la operación del cuestionamiento por la palabra bajo la consigna de ir hacia algo *–otro*”, e incluso posicionarse desde una actitud vacía: *–Una poesía que diga lo indecible –un silencio–. Una página en blanco” [08-02-1959] (Pizarnik, 2003: 140)*, afirma en su diario. Toda la obra de Pizarnik, sus libros de poemas, sus prosas, sus ensayos, notas críticas y diarios, evidencian el problema de su escritura como una obsesión por el lenguaje, sometido a ese carácter órfico que caracteriza gran parte de la literatura moderna: como cuestionamiento de la posibilidad de la obra; cuestionamiento que además se realiza al interior de la obra, cobrando particular relevancia cuando acontece en el poema pues hace de éste su propio objeto.

La confluencia de ambas directrices puede rastrearse en una respuesta que da Pizarnik a la pregunta *–¿qué es la poesía?”*, la cual, afirma, merece dos posibles respuestas: el silencio o *–un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo poético; a abrazar el cuerpo del poema” (2002: 300)*. En el cuestionamiento del poema la participación de *–alguien”* que relata el acontecer de la poesía está inextricablemente unida a la posibilidad de asir una existencia límite en fusión con la obra. Y es allí donde se erige

una de las grandes metáforas que recorren la obra de Pizarnik: asir la propia existencia a través de la escritura, una existencia hecha escritura que terminará borrando todo signo de identidad.⁸⁰ La escritura de Pizarnik aspira a una fusión sujeto-objeto que implica tanto el autor como la obra y el lector. El poema es el espacio que convoca a la disolución de quien lo escribe. Tal premisa es evidente en el constante afán del yo lírico por gestarse a través de la palabra, sólo se existe por la palabra: “~~t~~oda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme” (2007: 285).

Uno de los poemas más representativos de Alejandra Pizarnik que desvela una visión muy especial sobre las transiciones del yo en la poesía es “~~E~~l deseo de la palabra”, el cual constituye también una especie de síntesis de su poética. Incluido en el libro *El infierno musical* (1971), en este poema se encuentran las constantes obsesiones temáticas: el deseo, la palabra, la noche, el jardín, el silencio, el poema, el yo; “~~s~~ignos y emblemas”, como los llama Pizarnik, puesto que cada término adquiere un estatuto simbólico en relación con esa “~~r~~epetición sin tregua” que se suscita en sus textos (Pizarnik, 2002: 311).

“~~E~~l deseo de la palabra”⁸¹ plantea, en su inicio, un estado de penumbra que es la “~~n~~oche” expresada con la metáfora *el cálido roce de la muerte*; la noche es un término recurrente en la

⁸⁰ Para Cristina Piña hay dos poéticas que se despliegan en la obra de Pizarnik, las cuales entrañan dos visiones del lenguaje poético que son opuestas: la que ve el lenguaje poético “como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega” (Piña, 1999: 92-93)

⁸¹ Para un seguimiento cabal de este análisis transcribimos el poema completo “~~E~~l deseo de la palabra”:

“~~L~~a noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui.

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de esas no hay ninguna por aquí.

Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: Si no vino es porque no vino. Pregunto. ¿A quién? Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes.

He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía. Pero contempla absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.

poesía de Pizarnik y simbólicamente funge como el espacio donde surge la invocación por la palabra, evidente en una especie de “astrocamiento” del sentido, pues el elemento *noche*, identificado como oscuridad, es al mismo tiempo *la magistral sapiencia*. La noche, vista también como soledad y muerte, es la posibilidad efectiva de la escritura; así lo refiere en otro de sus poemas: “~~t~~oda la noche hago la noche. / Toda la noche escribo. / Palabra por palabra yo escribo la noche” (207: 215). La escritura se configura como única realidad que hace posible la existencia a través de la palabra: una relación especular en correspondencia límite con el mundo, un mundo hecho de lenguaje.

Pizarnik abre su poema a partir de una transformación de la palabra operada en el mismo poema, el “yo lírico” del poema se expresa en femenino, este aspecto es de fundamental importancia si se considera el cometido posterior del poema en relación con la propia existencia. Tal desdoblamiento es perceptible en otros poemas en los que la voz poética se autodenomina como Alejandra; al destacar la enunciación del yo, como voz femenina, se replantea ese complejo proceso de enunciación en el poema que invoca a la autobiografía. Éste es un juego que Pizarnik propone en tanto es el elemento que sugiere y consume su apuesta por la fusión entre el ser y la palabra, entre la vida y la obra. Sin embargo, tal relación no es nunca estrictamente referencial entre una y otra, sino una situación especular que las cuestiona a ambas.

Lo anterior queda claro en la forma en que se va operando un ejercicio de metalenguaje; en el poema la palabra que se busca, que se “~~d~~esea” es la palabra “~~e~~xacta” que intervendrá en el poema a escribir. Pero “~~e~~l deseo de la palabra”, establecido como título del poema, implica cierta ambigüedad: por un lado el deseo de la palabra, como una necesidad del yo lírico, y por otro, la

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir” (2007: 269-270).

palabra misma (personificada) como un “ente” que también desea. El poema va corriendo con esta misma fusión de voces”, tanto la del yo lírico como la de la misma palabra; ambas encaminadas a su encuentro con el poema.⁸² La importancia del deseo como metáfora de la escritura es también determinante: en una reseña que Pizarnik hace de *Cuadrivio* cita las palabras de Octavio Paz, quien indica que el destino de la palabra “deseo”, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la palabra “poesía”; no es gratuito entonces que al poema “El deseo de la palabra” le suceda otro de título “La palabra del deseo”; deseo y poema son equivalentes en tanto convergen en el mismo espacio de lo no consumado, en suma, de lo inasible: “~~na~~ me desespera más que la esperanza-proyección de deseos, espera del cumplimiento de lo imposible” [19-12-1963] (Pizarnik, 2003: 347).

Una de las constantes en la poesía de Alejandra Pizarnik está constituida por la referencia al recuerdo y a la infancia; en este proceso de invocación de la palabra, los ecos del pasado toman forma para desbocarse en la escritura como se muestra en esta metáfora continuada: *en cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui*. El referente del yo lírico nuevamente se manifiesta en femenino, así los recuerdos de la infancia penetran y son motivo de la escritura: *No vayas a creer que no están vivos*, pues los recuerdos siempre están allí esperando ser develados del “interior de las paredes”. Por otro lado, la transformación de *las niñas que fui* pertenece no sólo a la transformación del yo lírico sino también de la palabra; la palabra como evolución de sí que se abre a otras posibilidades del decir, la palabra que no será siempre la misma aunque su expresión material lo sea. En este contexto del recuerdo, del “yo infantil”, son muy significativos los versos del poema “Nombres y figuras”, donde se hace hincapié en el yo como un asunto de lenguaje: “La hermosura de la infancia

⁸² “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, así inicia el poema “Piedra fundamental” (2007: 264). Las voces aluden al desdoblamiento del yo lírico, que se ve como otro; la voz del poema como la voz del diario son algunas de las tantas voces en las que ocurre el desdoblamiento.

sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular (Pizarnik, 2007: 262).

Es en la segunda estrofa donde se pregunta: *¿Hablan las imágenes de papel?*, la imagen de papel es una metáfora fundamental para aludir al problema de la forma, pues tal metáfora se refiere precisamente al poema, habría que recordar la noción que Pizarnik tiene del poema como “espacio privilegiado”, en tanto analogía con la pintura; cabe mencionar aquí el epígrafe de su ensayo “El poeta y su poema”: “un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado” (2002: 299).⁸³ Asimismo es pertinente mencionar su método como escritora el cual, según reconoce en el ensayo, es semejante al gesto del pintor: “adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras y suprimo versos, a veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar pero sin saber aún su nombre. Entonces en espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.” (300-301), tal carácter visual de su poesía está en relación directa con la variedad de imágenes, casi oníricas, que crean los poemas y que, comúnmente, asocian a su autora al surrealismo, sin embargo, la imagen no es fortuita sino que se explica en una relación intertextual, como se observa en la respuesta *Solamente hablan las doradas y de esas no hay ninguna por aquí*, alusión a la infancia transfigurada en el poema. En este caso, por ejemplo, se puede aventurar que el color dorado alude al silencio, pues como diría en otro poema: “La palabra es de plata pero el silencio es de oro”. Y es así que se aclara la frase: sólo habla el silencio porque es ausencia. Este marco de

⁸³ Este epígrafe se firma como “proverbio oriental” en el ensayo de Pizarnik. Sin embargo cabría traer a colación el debate que establece el poeta alemán Gotthold Lessing en su libro *Laocoonte*, en el que refiere el modo en que la tradición clásica occidental ha comprendido las relaciones entre la poesía y la pintura, en función de cierta identidad ideal y no material. Lessing alude precisamente a ese “aforismo” sobre la pintura como poesía muda y la poesía como pintura parlante para rastrear esa discusión; según Lessing, Plutarco es el primero que menciona este aforismo y lo atribuye a Simónides de Ceos (Siglo VI-V a.C.) (Lessing, 1946: 9)

autorreferencialidad nos revela no una imagen arbitraria o espontánea sino derivada del contexto mismo de su obra.⁸⁴

En el transcurrir del poema la palabra aún no llega sólo es invocación mediante el recuerdo de lo pasado, es ausencia. La palabra se cuestiona a sí misma, al tiempo que el yo lírico la interroga, las preguntas retóricas del poema sugieren un diálogo cuya respuesta, en este caso, no alude claramente a un solo emisor. El cuestionar desde el poema remite a la posibilidad de ser imbuido por el lenguaje mediante el juego circular al que conduce la pregunta sin respuesta: *—No es cierto que la poesía responda a los enigmas. Nada responde a los enigmas. Pero formularlos desde el poema, es develarlos, es revelarlos. Sólo de esta manera, el preguntar poético puede volverse respuesta, si nos arriesgamos a que la respuesta sea una pregunta—* (Pizarnik, 2002: 222).

El poema va aguzando su deseo por la palabra en la misma medida que éste comprende al proceso de la escritura: *voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: “Si no vino es porque no vino”*.⁸⁵ La escritura ocurre como imploración irrealizable, sin respuesta. El yo lírico cuestiona la palabra, y al mismo tiempo la palabra remite a su propio viaje —atropellado también— al interior del poema: *Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose, otro es el lenguaje de los agonizantes*. Si la palabra, como la muerte, no llega, el poema se instaura como el recorrido, o mejor dicho, como la espera. La palabra ya no habla con nadie y en el mismo sentido la voz poética también calla, aquí comienza a evidenciarse más claramente esta fusión entre el yo lírico y la palabra misma. La respuesta es

⁸⁴ Para confirmar esta alusión al color dorado baste recordar los versos del poema *—Extracción de la piedra de locura—* (1968): *—El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño—* (2007: 247).

⁸⁵ Esta frase aparece previamente en el poema *—Extracción de la piedra de locura—* razón por la que en la misma edición aparece resaltada en tanto es una cita textual de sus propios versos. Esto acontece frecuentemente en sus poemas, develando esta autorreferencialidad al interior de su propia obra, donde la frase puede ser interpretada y actualizada, aunque no de forma obligatoria, a partir del significado del poema precedente, como acontece con la mayoría de sus *—palabras que reitera sin cesar—*, según su propia denominación (Pizarnik, 2002: 313).

quizá perceptible en la línea posterior: *he malgastado el don de transfigurar a los prohibidos*. La palabra se expresa como transfiguración de sí misma, ésta es la nueva posibilidad –en el cauce de la literatura moderna– de la cual dota Pizarnik a la palabra: no sólo se impone el silencio, sino que la no expresión surge por una resolución hecha de contrarios creando la realidad del propio poema en una relación limítrofe con la existencia y el mundo. A su vez, la voz poética asume el don de la palabra como evocación de otras vidas o recuerdos, mas esa voz encarna aquí la figura negativa e impostora donde la palabra ya no le favorece más: *imposible narrar mi día, mi vía, ninguna flor crece ni crecerá de milagro. A pan y agua toda la vida*. La palabra resume aquí el nacimiento, bajo la ausencia de la palabra misma. La palabra es una semilla que florece en forma de poema y es transfigurada por los recuerdos de lo que no existe, pues al mismo tiempo que se intenta atraer a la palabra ésta no se presenta. La frase –“pan y agua”, cuestiona el regocijo de las palabras para nombrar lo ausente, pues como dirá en los versos de otro texto: –“si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (2007: 399).

Es en la última estrofa del poema donde se encuentra expresada plenamente la fusión a la que se aludía: el poema, la palabra y el yo poético como el entrelazamiento hacia lo mismo: *En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*.⁸⁶ El yo poético asume el papel de la vida en esta correspondencia con el poema, correspondencia a la que la palabra misma aspira: *infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir*.⁸⁷ La metáfora del cuerpo como poema, como fusión

⁸⁶ Esta es una especie de reescritura-homenaje a unos versos del poema de adolescencia: –“L caída” aparecido en *Las aventuras perdidas* (1958): –“Música jamás oída/ amada en antiguas fiestas/ ¿ya nunca volveré a abrazar al que vendrá después del final?” (Pizarnik, 2007: 81). La evocación del poema hace de la memoria una memoria literaria.

⁸⁷ El poema –“Piedra fundamental”, que aparece también en el poemario *El infierno musical* contiene estos versos de experiencia semejante: –“No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes” (Pizarnik, 2007: 265).

objeto-sujeto a la que Pizarnik se enfrenta es una aspiración que se muestra desde el inicio, la disolución del yo lírico con la escritura se efectúa desde el mismo instante en que la voz poética puede ser adjudicada tanto al yo lírico del poema como al supuesto *yo* de la palabra, es sin embargo hacia esta parte final donde el deseo se clarifica plenamente: *haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*, implicando además de esta fusión y compromiso con el decir, una correspondencia con la experiencia a la que se pretende transmutar por medio del lenguaje.

En la poesía de Pizarnik la palabra no es sólo representación del tiempo o del espacio, es una trasgresión total de la forma y del sentido, es una búsqueda circular y constante cuya recompensa es la espera de la palabra, espera que a su vez busca concretarse en el límite con la vida misma: una vida gestada en la palabra.

* * *

Es bien sabido que en el terreno de la poesía el debate de “¿quién habla en un poema?” ha pretendido zanjarse con argumentos, aunque no del todo eficaces, sobre la inmanencia literaria. La acuñación del término “yo lírico”, más allá de aclarar la especificidad sobre la fuente de discurso en un poema, se reduce al sistema enunciativo de la primera persona, convirtiéndose en un juego de metalenguaje (Cfr. Pozuelo Yvancos, 1994). La problemática sobre la referencia en la poesía se ha presentado siempre en el análisis literario; las concepciones más tradicionales sobre el género lírico subordinaban el poema a los sentimientos reales de su autor, ello debido a ese “acto del decir poético”, el cual involucra un yo indefinido. Hoy entendemos al “yo lírico”, como el sujeto de la enunciación del poema, pero esta denominación tampoco resuelve el problema referencial. El yo lírico también está asociado a la noción de “el poeta”, otra instancia abstracta, muy recurrente, pero también comúnmente confundida con el autor real. Aludir al “poeta” implica reconocer una especie de “alter-ego” del autor, ese otro yo que habla en el

poema y que puede mantener relaciones muy íntimas con la personalidad del autor, pero sin identificarse cabalmente (Lázaro Carreter, 1990: 15-33). Estas concepciones afectan, sobre todo, a un tipo de poesía que se inscribe en la búsqueda de la representación de la identidad del enunciador al grado de invocarlo; frente a aquella poesía cuya expresividad es más bien purista, neutra, desprendida de lo enunciativo. Alejandra Pizarnik se inscribe en ambas vertientes, pero la gran mayoría de sus poemas responden a esta presencia apabullante del poeta, o la poeta, lo que ha derivado, a partir de la recepción de sus textos, en una identificación entre autor real y sujeto poético, incrementando el aura de poeta trágica. Tales posturas han sido objeto de reflexión en su diario:

Peligroso momento cuando el poeta deja de decir yo para señalar las cosas exclusivamente. [...] En verdad, decir yo es un acto de fe. Nada más desolador que un poema que señala las cosas en lo que tienen de mudas e inertes. La poesía, entonces, se convierte en un juego, en una búsqueda de palabras bellas que no signifiquen (y aquí pienso en Góngora). Cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. Y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco [08-01-1963] (Pizarnik, 2003: 308).

Esta dualidad en la que se inscribe el “yo” en su poesía es la misma que acontece en sus diarios: la poética de Pizarnik se desarrolla con base en un sistema de pensamiento propio de las postrimerías de la modernidad que supone al sujeto fragmentado, o disuelto, incapaz de sostenerse en los discursos de una epistemología de la subjetividad absoluta o en la antigua potestad del yo. Este reconocimiento de un yo escindido ocupa igualmente sus diarios, que sin necesidad de negar un carácter referencial se reconocen, también, como discurso literario, —absolutamente evidenciado en sus fragmentos reescritos y publicados en vida— desde esta visión es factible abordar y reconocer el problema del yo: en comunión con toda una poética de escritura por la que, además, se ven modificadas las relaciones entre la escritura diarística y la escritura poética.

VI. EL DIARIO: UNIDAD Y FRAGMENTO EN LA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

La variedad de rasgos formales que caracteriza al diario está determinada por dos elementos fundamentales que identifican al género: la configuración del yo y la referencia a la temporalidad, originada por la sucesión de las fechas; únicos signos que aseguran un modo de unidad del texto, siempre amenazado por la abundancia de contenidos y de registros estilísticos. La referencia al tiempo, que supone el registro constante de los días y da título a estos textos, es lo que genera la ilusión de continuidad. Paradójicamente también da la pauta a la fragmentación, una situación en apariencia circunstancial que en los diarios reescritos de Pizarnik se transforma en operación estética.

5.1. El diario: poema en prosa y fragmento

La cláusula del calendario, nos dice Maurice Blanchot, es la única que respeta el diario tan desprendido de toda forma: “El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia” (1969:207). La inscripción de la fecha que precede a cada una de las entradas es un signo reiterativo que va provocando una tensión constante entre la linealidad y el segmento. Pese a esa relación con la temporalidad, el diario no tiene la lógica de un relato ni obedece a una estructura narrativa. Aunado a ello comúnmente nos encontramos diarios intermitentes, de grandes saltos temporales e incluso largos periodos sin registro. La única continuidad se presenta de forma indirecta, pues no está determinada por la cohesión de acciones, sino por la yuxtaposición de fragmentos.⁸⁸

⁸⁸ Michel Braud, siguiendo a Michel Adam, define el relato como una sucesión de acciones, entendidas como predicaciones de ser, de hacer o de tener, las cuales se encuentran temporalmente ordenadas y hacen intervenir a un mismo personaje en el que se percibe la transformación de estado, de tener o de hacer. La sucesión de acciones aparece así en su conjunto como un encadenamiento de causas y de efectos. Como nos refiere Braud, en los diarios

En el diario de Alejandra Pizarnik la condición fragmentaria resulta aún más extrema, en comparación con diarios de autores que se extienden a lo largo de varios volúmenes y cuyo registro es minucioso; en este diario las entradas no son regulares, sino que se omiten incluso por meses, habiendo además años completos de muy escasa escritura, de lo que resultan amplias variaciones en el registro, al igual que en la temática. La fecha se incluye también de modo variable, al capricho de la nota: entradas donde se menciona el día de la semana, el número y el mes, o solamente el número y el mes; criterios que denotan una importancia tangencial del referente de la temporalidad.⁸⁹ De algún modo este aspecto está relacionado con la perspectiva del diario en las distintas etapas de su escritura; en algunos pasajes del diario de 1955, por ejemplo, además de la fecha, Pizarnik anota en un sumario las actividades que realiza a determinada hora del día.⁹⁰ Este método no es frecuente y no se repite sino hasta algunas entradas de 1962, siete años después, donde además se revela una importante explicación sobre la evolución del diario:

en general, y particularmente aquellos que registran un periodo temporal extenso, la transformación se reduce al envejecimiento del diarista y al advenimiento de la muerte como fin. Sin embargo esta transformación, como refiere el autor, no está determinada por las acciones principales sino que es más bien una inferencia. Dentro de los diarios, indica, se gestan además otras —historias— que pueden atravesar varias entradas: historias de amor, de enfermedad, etc., pero éstas refieren una estructuración local y no constituyen la estructura narrativa del conjunto del diario (2006: 142-143). Bajo esta perspectiva podemos comprender una entrada del diario de Pizarnik como la del 24 de julio de 1962 en la que anota: —El fin de este diario es ilusorio: hallar una continuidad. Claro que la hay pero negativamente. En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel. Cuanto a la expresión de ese sufrimiento, últimamente es menos trágica. Pero el movimiento es siempre el mismo: a causa de mi sentimiento de abandono me encierro en mí, alentada por cierta literatura que me dice de la imposibilidad del amor y también de la vida— (2003: 232).

⁸⁹ Como anotábamos en el tercer capítulo, la edición de Lumen, *Diarios*, ha suprimido una gran cantidad de entradas, por lo que no es fiable para captar los ritmos de la escritura del diario, sin embargo aún en los manuscritos puede apreciarse esa situación. La poca importancia referida a este aspecto, por parte de la propia diarista, es notable en las fechas que cambiaba para sus entradas, como lo hizo en muchos de sus diarios reescritos.

⁹⁰ Así lo realiza el 1 de agosto de 1955:

—9:45: Me despierto triste, relajada.

10: Leo a Proust.

11: Entra mi madre para comunicarme que la madre de Juan Arón ha muerto [...]

11: 30. Almuerzo. Distención con mi padre [...]

13: Sigo con Proust.

15: El atelier. Espero a Arturo. Llega Raúl. Me besa emocionado de verme [...]" (Pizarnik, 2003: 46).

El sumario continúa con el registro de las 17, 17:30, 18, 19, 21 y 22 horas.

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 [28-07-1962] (Pizarnik, 2003: 243).

Para esa época, el diario ya está dirigido hacia otros intereses y se constituye, sobre todo, como un trabajo de interés literario, de allí que la diarista exerce la posición íntima referencial. El problema de la datación real no es determinante en el diario de Alejandra Pizarnik, aún cuando continúa siendo uno de los signos que lo identifican en tanto género pues la fecha funge como la apertura o cierre de cada entrada, la cual tomará su sentido en ese cuadro temporal/textual intermedio entre un día y otro como vindicación del instante en que acontece la escritura. Los fragmentos se unen apenas por yuxtaposición y son en realidad fragmentos aislados sobre temas variadísimos: el amor, la escritura, el sexo, la poesía, la muerte, la obra, la enfermedad, etc., puntos de partida que animan cada parcela textual, determinada por el azar del nuevo día.

La condición fragmentaria es, desde luego, una consecuencia de la composición común de todo diario, sin embargo, en la obra de Alejandra Pizarnik tal condición también nos remite a algunos rasgos de su poética de escritura que podrían vincularse con el problema de la forma. En estos términos, por ejemplo, se refiere a su diario el 25 de julio de 1962: «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 crearme creando mientras lo escribo.»⁹¹ El diario se relaciona con la posibilidad de construcción de una prosa que no anule el carácter poético, y culmina con el cuestionamiento y la disolución de las formas. Esta

⁹¹ Este fragmento está suprimido en la edición *Diarios* de Lumen y está tomado de los manuscritos originales, se localizan en *Alejandra Pizarnik Papers*, archivo 1, Fólder 9. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de Biblioteca de la Universidad de Princeton.

problemática inicia con la exploración que Pizarnik emprende sobre el poema en prosa, el cual está ampliamente referido en su diario:

“16h. 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” [2 -02-1963] (Pizarnik, 2003: 321).

—La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo. ¿Y dentro de la prosa? ¿Qué pasa con lo de dentro de la prosa? No pasa nada. Por eso no puedo escribir en prosa” [1-01-1964] (353).

—VI. Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto. Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados, compactos y casi sin puntos y apartes. Poemas en prosa muy breves, breves como aforismos (Rimbaud: *Phrases*)” [1-06-1966] (417-418).

—Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa o tal vez, simplemente, de la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R seguramente). Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. [...]

En el poema en prosa los espacios son necesarios (cada párrafo una frase como las de Rimbaud. O varias frases. Pero todo dentro de tres o cuatro líneas. Y con espacios dobles. En caso contrario hay que olvidarse de la economía del lenguaje y escribir del modo más fluido que existe: Miller)” [7-06-1966] (418).⁹²

El poema en prosa, como es bien sabido, constituyó en su momento una trasgresión de la literatura moderna que se operó en oposición al poema versificado y rimado; tal práctica, en el caso de Pizarnik, obedece a un cuestionamiento de la escritura que evidencia la negación por los esquemas genéricos. En su obra aún la prosa implicará un modo de continuidad que no suprime lo poético poniendo en tensión las nociones mismas de prosa y verso.⁹³

El poema en prosa, relacionado con la anarquía genérica, implica la destrucción de toda estructuración poemática basada en la unidad formal e incluso semántica. Tal destrucción se muestra en el predominio del eje narrativo o se lleva al extremo de favorecer el fragmentarismo.

⁹² Un trabajo que profundiza sobre el poema en prosa en la obra de Pizarnik es el realizado por Carolina Depetris en el libro *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004).

⁹³ Cabe aclarar que la problemática teórica entre el poema en prosa y el poema en verso, en el contexto de los estudios literarios, parece no haber sido resuelta. Jean Cohen, por ejemplo, establece dentro de la prosa un paralelismo entre el nivel fónico y semántico mientras que el verso implicaría una no correspondencia entre estos niveles, imponiendo para su comprensión su grafismo y sus propias pausas, de allí que, a primera vista, el verso se distingue de la prosa por una composición tipográfica y por el carácter “rozado” del discurso (1970:55).

La crisis del lenguaje niega a tal punto el concepto que el lenguaje se convierte tan sólo en “mostración” (Utrera, 1999: 12). El problema de la forma poética en Pizarnik derivará en la disolución de la escritura como mera experiencia de lo poético, donde los esquemas genéricos se subvierten. Como ejemplo, cabe mencionar estas reflexiones de Pizarnik sobre el tema en una carta a su editor Antonio Beneyto quien publicaría algunos de sus poemas:

He pensado en un género literario apto para mis poemas y creo que puede ser el de *aproximaciones* (en el sentido de que los poemas son aproximaciones a la poesía), También – dada mi preocupación por el espacio poético– serviría el nombre de *objetos*. Pero yo creo que el de *aproximaciones* es más misterioso (Pizarnik, 1998a: 25).

Curiosamente previo a esta disquisición, la carta anterior se refería así a esos mismos textos: “Pienso acaso que mis textos disuenen. En este caso, le enviaría 4 textos del estilo *cuentos*: 3 de menos de ½ página y uno de unas tres páginas” (23). Tales escritos conformarían el poemario *Nombres y figuras. Aproximaciones* (1969), mismo que la crítica ha consignado como integrado por poemas en prosa. El afán por llamarlos “cuentos” y posteriormente “aproximaciones”, no es más que esa lucha constante por descubrir el sentido de lo poético en la escritura, que para Pizarnik no está determinado por la forma.⁹⁴ Cabe aquí recordar, la respuesta que da Pizarnik en 1966 a Alberto Lagunas cuando le pregunta sobre su opinión de “la literatura en general” en una entrevista:

—En cuanto a la literatura, me parece que de todas las artes, es la más cercana al espíritu, y de ellas, la poesía me parece como la forma más acabada y perfecta de la literatura. Al respecto, quizás conviene afirmar que muchos textos escritos en prosa son para mí poemas, tanto o en ocasiones más que otros textos versificados cuya profunda conexión con la poesía es en verdad dudosa, a pesar de su forma. Tenemos como ejemplo ciertos textos de místicos de diversas épocas y diversos países, o libros escritos sin fines literarios (qtd. in Venti, 2008: 153-154).⁹⁵

⁹⁴ Incluso esta idea de Pizarnik podría estar asociada la denominación que Rimbaud da a sus poemas de *Une saison en enfer*, determinados por la tensión entre la prosa y el verso. Rimbaud en una carta a su amigo Delahaye, escrita en mayo de 1873, les da la denominación de “histoires en prose”, a pesar de una ausencia de relato en ellos. (Delahaye, 1927: 140).

⁹⁵ En este sentido, no es extraño descubrir en su propio diario ese carácter poético, en una infinidad de páginas a las que el lector se enfrenta. Es bajo el reconocimiento de este carácter que constantemente la autora recurre a pasajes de su diario para integrarlos a otro orden: ya sea en el contexto de un poemario o de lo que la crítica ha considerado sus prosas. Ciertamente, en la mayoría de tales escritos la intertextualidad con el diario no es explícita. Lo es, por ejemplo, en el poema titulado “De mi diario”, incluido en *La tierra más ajena* (1955), que en el poemario ha sido

La preocupación constante sobre el verso y la prosa explicita un cuestionamiento que se traduce en una lucha por definir los límites de lo poético y, a la vez, tal dubitación sobre los esquemas es un modo de referir esa voluntad transgresora que caracteriza toda su escritura: la voluntad por *desgarrar* el lenguaje. Aspecto que encuentra su paralelo en esta emancipación de las formas líricas y narrativas tradicionalmente aceptadas para resolverse como un juego tensional entre ambas y que culminará en el “fragmento” como una de las posibilidades expresivas para gran parte de su obra, principalmente el diario.

El fragmento, instituido ya como género moderno, como afirma Aullón de Haro, se remonta al romanticismo donde nace como consecuencia de una forma de pensamiento; constituye la ruptura del modelo clasicista del género. En poesía podría vincularse con la estética de Friedrich Schlegel, uno de sus principales exponentes. Schlegel en sus fragmentos definió la poesía como “universal progresiva”, lo que remite a las formulaciones que sugieren que la esencia de la poesía radica en un continuo formarse, en no existir como un todo y en ser el lugar de la libertad (Aullón de Haro, 2000: 71). Estos aspectos aluden, de entrada, a la unificación o dispersión de los géneros, pues si bien el fragmento nace en el contexto del pensamiento filosófico y poético se extiende posteriormente a todas las modalidades discursivas. El fragmento, en este sentido, implica una clasificación problemática, puesto que es susceptible de relacionarse con toda escritura que remite a las ruinas y a lo inconcluso. A este respecto, cabe señalar la existencia de fragmentos tanto casuales como concebidos literariamente sobre los que la operación de la lectura o recepción ha deslindado su carácter estético. Independientemente de

reescrito respetando la disposición en verso, la filiación con el diario se sugiere tan sólo por el título, en tanto que el contenido, no remite a ninguna situación referencial identificable, pues constituye el relato de una imagen al atardecer en la que se contempla el caer de los rayos de sol sobre los coches; un poema con la marcada tónica vanguardista de los primeros escritos en el que abundan los adjetivos y los referentes urbanos.

esta condición la crítica literaria ya contempla una posibilidad genérica para estos textos, posibilidad que denota, fundamentalmente, un afán clasificatorio, en tanto, su esencia, surge bajo la determinación de la dispersión y el rechazo a la unidad.⁹⁶

A grandes rasgos el fragmento se puede situar a partir de algunas características generales: la arbitrariedad, la autonomía del texto, el carácter epigramático y la ruptura con un contrato mimético. El fragmento suscita a la vez lecturas azarosas, su ordenación es válida en cualquier sentido, pues éstos ofrecen la posibilidad de que se les seleccione y se les organice de modo variable sin un orden cabal. Incluso el fragmento ha superado el problema de la oposición entre poesía y prosa, en tanto se considera un género fronterizo.

Maurice Blanchot distingue la existencia de cuatro tipos de fragmento: el primero como una forma aforística y concentrada, el segundo como un momento dialéctico de un conjunto vasto, el tercero ligado a la movilidad del pensamiento cuyas afirmaciones se realizan de forma separada y, por último, una literatura de fragmento que se sitúa fuera de toda concreción, una literatura neutra (1990a: 187-188). Bajo estas concepciones el fragmento no sólo responde a una forma breve sino que es también consecuencia de un modo de pensar que rechaza el pensamiento hegemónico y unitario.⁹⁷

⁹⁶ Cabe aquí citar el libro de Elizabeth Wanning Harries *The unfinished manner* (1994) que constituye uno de los estudios más grandes sobre el fragmento como género. En este libro la autora niega que el fragmento sea de invención romántica, pues para ella, esta práctica se remonta incluso hasta Petrarca, a partir de este autor delinea esta tradición en la literatura occidental. Wanning hace un recorrido por textos fragmentarios, pertenecientes a textos más grandes, y que se publican como textos acabados. Sin lugar a dudas, el texto de Wanning vuelve a poner en tensión la problemática no resuelta sobre la concepción del fragmento como entidad casual o motivada, para esta autora, la publicación es uno de los indicios de esa motivación del fragmento como género. Desde luego este aspecto no es privativo para ignorar la condición válida de textos sobre los que no priva una motivación previa, ya que la recepción modifica sus posibilidades estéticas (Wanning, 1994: 1-11).

⁹⁷ Para la generación filosófica a la que perteneció Maurice Blanchot -en la que se encontraban Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Roland Barthes, Michel Foucault, entre otros- la escritura de fragmento, de la que fuera promotor, se vincula a una posición de resistencia y cuestionamiento sobre la escritura misma. El fragmento es el modo de neutralizar el sentido, pero no implica un escepticismo sino la posibilidad de un sentido en devenir, no supone una interrupción sino una huella de otro lenguaje. En libros como *El paso no más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980) Blanchot explora ampliamente la visión de la literatura de fragmento.

En la obra de Alejandra Pizarnik es muy notorio el carácter fragmentario de gran parte de sus escritos, tanto en los publicados por ella como en los textos póstumos. Si bien esta autora no hace referencia explícitamente al fragmento como un “género” concebido para su obra, la inscripción en esta concepción de la escritura es notable, no sólo en el cuestionamiento no resuelto sobre la tensión entre el verso y la prosa, sino en la exploración de las formas que derivarán en textos inclasificables.

Esta situación acontece de modo particular en los diarios. La situación fragmentaria de estos textos está presente a partir de los dos aspectos. El primero 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 se 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.

6.2. “*Diario 1960-1961*” y “*Fragmentos de un diario*”

Alejandra Pizarnik llevó a cabo una paciente labor de reescritura sobre muchos de sus diarios.⁹⁸

Pero consideramos de importancia crucial los textos “*Diario 1960-1961*” y “*Fragmentos de un*

⁹⁸ Los diarios de Pizarnik, en el manuscrito original, a decir de Ana Becciu, la editora, se componen de veinte cuadernos manuscritos, seis legajos de hojas mecanografiadas y varias hojas sueltas con correcciones hechas a mano. Uno de los cuadernos y cuatro legajos están compuestos por resúmenes de cuadernos de los años 1961 a 1964, coincidentes con los de su estancia en París” (2003: 7). Es posible que el deseo de rescatar precisamente este periodo coincida con lo que en numerosas entradas de su diario corresponde a la etapa más feliz de su vida, la etapa de la producción literaria y del contacto con el “mito” parisino de la escritura, pero fundamentalmente se revela también una preocupación explícita por la experiencia diarística. Según Ana Becciu es al regreso de París, entre 1964-1965, cuando Pizarnik empezó a copiar a la vez que reescribir los diarios parisinos con el fin de publicarlos. De allí que en los archivos se encuentre el cuaderno caratulado: “Resúmenes de varios diarios, 1962-1964” el cual nunca publicó. La edición de Lumen sí incorpora parte de estos resúmenes, aunque de forma arbitraria; a pesar de ello es factible darse cuenta de ese ejercicio de reescritura que los motivaba. Con el fin de acotar nuestro trabajo no nos centraremos en esa etapa, tan sólo en el periodo 1960-1961 y 1962, puesto que de allí provienen los fragmentos de diario que reescribió y publicó. Para este trabajo nos apoyamos en los manuscritos originales, en la edición de Lumen y en las publicaciones periódicas donde aparecieron por primera vez, en cada caso se citará la fuente.

diario”, que no han sido revisados hasta ahora por ninguno de los estudio críticos y constituyen un punto de apoyo decisivo para comprender las transiciones de la escritura diarística.⁹⁹

–Diarios 1960-1961” está integrado por 39 entradas breves en las que se resignifican las relaciones con el género. Pues si bien guardan cierta relación con las fechas del diario original, las entradas son ordenadas de modo azaroso, bajo el intento de conformar otro tipo de continuidad, ya que transforman completamente el sentido, al anular el contexto, tanto como las referencias biográficas situacionales.

La primera entrada de –Diario 1960-1961” inicia el 1º de noviembre de 1960 e incluye apenas una oración o fragmento: –Falta mi vida, faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro que no recuerdo” (Pizarnik, 1961-1962: 110). Esta entrada se reduce drásticamente respecto a la del manuscrito original, publicado póstumamente, escrita de este modo:

Un rostro. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. Ahora es el combate con la sombra, con las nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo.

No podrá conmigo ese rostro. Es tarde para andar otra vez invadida por una presencia muda. Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí. [...] (Pizarnik, 2003:167).

La reducción del párrafo en “Diario 1960-1961” despliega el sentido muy por encima del párrafo original, cuyo contexto se suprime; el texto eliminado supone una explicación que condiciona una directriz de sentido más clara: una búsqueda amorosa, mientras que la frase aislada del texto genera la perplejidad y lo potencia. En el fragmento reescrito se perfila una ambigüedad sobre la pertenencia de ese rostro no recordado: susceptible de pertenecer o no al sujeto que enuncia. Hay una especie de degradación de la identidad hacia la mera voz que se

⁹⁹ Cabe señalar que esto quizá responda a la escasa difusión de estos textos, que luego de su publicación en la revistas *Mito* (1961-1962) y *Poesía=poesía* (1962), respectivamente, no fueron incorporados en ninguna de las ediciones de las obras completas, a pesar de su valor. En el caso de –Diario 1960-1961” fue recogido posteriormente en 1987 en la antología de Franz Graziano, en la parte correspondiente a los diarios; aunque Graziano cita la fuente original el texto está seguido de otra selección de entradas, hecha por Becciu y Olga Orozco, de los años subsecuentes: de 1962 a 1969, de allí que se pierda su especificidad como texto autónomo.

articula como un eco, en medio de la nada, aspecto paradójico, si consideramos que tradicionalmente el diario es “constancia de ser”; no es casual que el diario reescrito, en su calidad de mero “fragmento”, comience con esa ausencia de rostro, o ausencia de reconocimiento. Lo mismo sucede con la siguiente entrada que se incorpora, la cual está fechada el 24 de noviembre, aunque difiere por completo del texto original fechado así: es un fragmento plenamente poético que alude a un posible encuentro amoroso con un cuerpo sin rostro, cuya ambigüedad sugiere que podría ser una especie de desdoblamiento del sí mismo, pues coincide con el fragmento anterior en tanto que cifra el mismo sentido de la ausencia de identidad: “[...] El cuerpo sin cabeza entró apartando con un gesto brusco la cortina inexistente. Me hundí en la cama y el cuerpo me siguió. Las cosas hicieron un seco ruido como de músculo al distenderse. Me hundí en lo oscuro del abrazo y no vi más que sus labios” (Pizarnik, 1962-1962: 110). Hasta aquí el único elemento que marca la continuidad entre una entrada y otra está articulada por la fecha, de allí que no estamos precisamente ante la formulación de un relato, aunque es significativo el tópico de la ausencia de identidad en ambas entradas. Este aspecto es, de algún modo, el que va dando unidad a los primeros fragmentos, como si se tratara de articular una narración con base en la falta enunciada, que remite a una relación ambigua, en los dos casos, ya sea con un “doble”, como una fusión de identidades o con alguien ajeno. A este respecto es muy significativo el fragmento siguiente fechado el 11 diciembre, varios días después:

Soñé:

Un bosque, me adelanto hacia mi enemigo que está apoyado contra un árbol y sonrío. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si avanzar o retroceder.

Al despertar pensé en Nerval y me dije:

¿Por qué no haré yo también un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad (Pizarnik, 1961-1962: 110).

Esta entrada muestra claramente el proceso de lectura y reescritura de los pasajes, pues en el original, en la misma fecha, se puede leer:

Anoche me vi sin saber qué hacer. Creo que soñé algo así: un bosque, me adelanto hacia un hombre que es mi enemigo, que está apoyado en un árbol, y me mira con sonrisa de perseguidor. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si ir adelante o retroceder. Esto que acabo de escribir lo recordó la pluma, no yo. Yo quería escribir otra cosa completamente distinta pues ignoraba este sueño.

No sé por qué hago tanto escándalo. Otras gentes nacieron. No sé por qué me porto tan mal (Pizarnik, 2003 175-176).

Como se advierte en el original la alusión a la escritura diarística está implícita en el referente temporal, la dubitación “~~ere~~o que soñé algo así”, acontece como afirmación en la reescritura: “~~soñé~~”. Hay una voluntad de síntesis a partir de esa reelaboración o corrección, como sucede con la frase: “~~me~~ adelanto hacia un hombre que es mi enemigo...”, cuyo carácter explicativo se economiza: “~~me~~ adelanto hacia mi enemigo que está apoyado contra un árbol y sonrío”, y se abre así la ambigüedad de la sonrisa sin destinatario.

En el original hay una alusión metadiscursiva sobre la escritura de este pasaje: “~~esto~~ que acabo de escribir lo recordó la pluma, no yo, yo quería escribir otra cosa completamente distinta pues ignoraba este sueño.” En estas líneas hay una continuidad del sentido que se inauguraba en la duda sobre el sueño, en el “~~ere~~o que soñé”. Pero en el segundo texto, la afirmación del haber soñado parece obligar a la necesidad de su escritura: “Al despertar pensé en Nerval y me dije: ¿Por qué no haré yo también un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad”, y una lectura lineal, nos sugiere la posibilidad de que los fragmentos subsecuentes aludirán a ello. Cabe mencionar que este fragmento se encuentra efectivamente en el diario original, pero en otra fecha (en la del 14 de diciembre de 1960) y en un contexto que nada tiene que ver con el espacio donde lo reinserta.¹⁰⁰ El diario

¹⁰⁰ La frase, suprimida en la edición de Lumen, se encuentra en: *Alejandra Pizarnik Papers*, caja 1, fólder 8. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton

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 cuya filiación con Gérard de Nerval, en todos los sentidos, será determinante, ya que nos sugiere un paralelismo con la novela *Aurelia* (1855), la cual surge del interés del autor francés por transcribir las impresiones sobre su enfermedad: una especie de estudio del alma humana ligada al amor, al sueño y a la locura. *Aurelia* es el esfuerzo de Gérard de Nerval por evocar la presencia de la mujer amada muerta; en la novela las relaciones entre lo irreal y lo real, y entre la vigilia y el sueño, son tan profundas al grado de fundirse: el sueño, no supone una evasión sino un modo de vida, y la vida es susceptible de transformarse dentro de esa lógica mística de los sueños. La introducción constante de esa referencia al sueño que establece Pizarnik en “Diario 1960-1961”, como único registro de lo sucedido en un día, parte de esa asociación con el romanticismo. La relación con la ausencia de identidad y el juego de fusión con un otro, en el diario, sigue la misma poética de Nerval. El tema del alter ego, el doble o *Doppelgänger*, como se llamó en el romanticismo alemán, es clave en la novela:

Por un singular efecto vibratorio, me pareció que esta voz resonaba en mi pecho y que mi alma se dividía, por decirlo así, distintamente compartida, entre la visión y la realidad. Un instante tuve la idea de volverme con esfuerzo hacia los que hablaban, y temblé acordándome de una tradición, bien conocida en Alemania que dice que cada hombre tiene un doble y cuando lo ve la muerte está próxima. Cerré los ojos y entré en un estado confuso en que las figuras, fantásticas o reales, que me rodeaban se ofrecían a mil apariencias fugitivas (1979: 25).

El mundo desdoblado del diario de Pizarnik es equivalente al mundo doble de *Aurelia*. El mito del doble es la metáfora de la búsqueda interior de la identidad y a la vez el mundo como apariencia: *Je suis l'autre*, escribió Nerval al pie de su propio retrato pintado por Gervais, negándose a identificarse con su propia imagen (Yañez, 1998: 25), un individuo fragmentado que no tiene un sitio. En esta línea el *Je suis l'autre* de Nerval, llegará a sus últimas

consecuencias con el *Je est un autre* de Rimbaud: experiencia de la otredad que inaugura la modernidad poética, la cual también tendrá su expresión en la obra de Pizarnik reconocible en la conformación de un “yo otro” en la escritura.

Las entradas de “Diario 1960- 1961” parecen, pues, más nutridas de esa ausencia de identidades. La primera entrada, como advertimos, es el anuncio de esa falta: la memoria, la vida y la identidad han desaparecido. Este aspecto se entrelaza con las descripciones crípticas, de cada entrada donde, a simple vista, es difícil establecer una coherencia. En estas entradas el sujeto se difumina, no hay nombres ni voces determinadas, apenas el anuncio de un yo que se muestra desdoblado por la escritura: “Todo se desdobló”... “Por qué no haré también yo un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad”. Esta motivación de la escritura, que en un sentido metadiscursivo aludiría al mismo diario reescrito, revela el carácter con el que éste parte: la orfandad, la soledad. Pero la orfandad está determinada precisamente por la búsqueda amorosa, por el descenso a la oscuridad y al sueño en busca de la persona amada, en el encuentro de otro como si fuera sí mismo, es también una experiencia de la otredad: “18 de enero. Probarse vidas ajenas como vestidos heredados. Para no ver la propia desnudez” (Pizarnik, 1962-1962:112).

En “Diario 1960-1961” las referencias a la obra de Nerval se encuentran sublimadas por todo el texto, el cual transforma la experiencia o los sucesos del mismo diario original en función de ese “orden literario”. Así, por ejemplo, la entrada del 15 de diciembre se reescribe de modo semejante: en el original, en la misma fecha, la diarista (Pizarnik) va a la salida de la oficina de M., una mujer de quien estuvo enamorada, no la encuentra y cavila decepcionada sobre la posibilidad de haber sido identificada por ella. En el texto reescrito de “Diario 1960-1961” no se da la inicial, ni se menciona la oficina sino, por el contrario, el contexto de la búsqueda sucede

en un espacio abierto rodeado de árboles y en medio de una multitud. La búsqueda de la oficina del original se convertirá en una búsqueda casi mítica, además de que la identidad se mantiene ambigua, al ocultar el nombre y el género, con lo que nuevamente remite a la posibilidad de que se esté buscando a sí misma, como se observa en el texto reescrito:

No sé cuando empecé a buscar a esa persona. No sé quién es esa persona. No la conozco. Es raro cómo y cuándo la busqué. Soy dos ojos, me decía (me dije, me digo). Yo ya no soy yo, yo soy mis ojos. Busquen. Entre las hojas muertas, en los árboles filosos, en el sí y en el no, en el revés y el derecho, en un vaso de agua y en mi sed de siempre [...] Y no encontré a esa persona que me dirige desde su cueva de invisibilidades” (Pizarnik, 1961-1962: 110).

Este supuesto del ser escindido se relaciona aquí con la aparición de los contrarios, el otro símbolo del conflicto romántico. En una lectura continuada, suscitada por la cronología, la búsqueda se va clarificando, el 25 de diciembre en el diario reescrito aparecerá este fragmento:

Aún el sueño de anoche, aún la visión de G. iluminado como un santo, erigido en mi confusión como el dios de la lluvia en el cerebro de un salvaje. Más que nunca sé que G. no corresponde a esta imagen que me delira. Y más que nunca quiero llamarlo, al verdadero, y pedirle que venga. —Come un fou, je vis penché sur un visage que j adore secrètement et dans lequel je planterais volontiers un couteau.

Ces imaginations me tuens”. [Sic.]

CENDRARS

(1961-1962:111)

Es hasta esta entrada donde aparece la inicial de G. quien, a partir de este momento, podría identificarse con la ~~persona~~” amada, señalada en los fragmentos anteriores. Si bien en el original la inicial era M., y además una mujer, en el texto reescrito es suplantada por la G., y corresponde a un hombre.¹⁰¹ Esta inicial es significativa en cuanto nos remite al nombre de

¹⁰¹ Es interesante que la reescritura de “Diario 1960-1961” se convierta en una mitificación literaria de la persona amada, que además es el tema mismo del diario. La voluntad de suplantarse el nombre femenino de M. a G. masculino, se inscribe en un relato amoroso convencional, romántico, que no sería tal con dos figuras femeninas, donde la imposibilidad probablemente quedaría reducida a otra índole. A la vez esta traslación es la que opera en *Aurelia* el nombre que Nerval elige: “Una dama, a quien amé largo tiempo, y que llamaré de nombre Aurelia” (1979:16), para no aludir a Jenny Colon su gran amor quien también muere. Un ejemplo literal de este cambio en la obra de Pizarnik se advierte en esta entrada del manuscrito original donde puede leerse: —Y si M. me envidiara mi amor por ella?” [8 de enero de 1961] (*Alejandra Pizarnik Papers*, caja 1, fólter 10. Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton). Mientras que en “Diario 1960-1961”, en la misma fecha, aparece de este modo: “Y si G. me envidiara mi amor por él?”(1961-1962:111). Cabe mencionar que en el manuscrito original las alusiones a M. son abundantes y están cargadas del mismo delirio amoroso del texto

Gérard de Nerval; la imagen de G. “iluminado como un santo”, es semejante a las mismas alusiones simbólicas que Nerval hace de sí mismo en *Aurelia*. La cita yuxtapuesta de Cendrars, en un juego de collage que involucra las mismas prácticas de este escritor vanguardista,¹⁰² nos remite a la unificación de los contrarios bajo el estigma de la locura o la imaginación: el amor y la muerte, la belleza y el horror.

La última entrada del año 1960, en el diario reescrito, referida al 31 de diciembre de 1960, es un fragmento que ya no refleja la relación con el amante ni con el sueño, sino una vuelta a la realidad cotidiana, donde el espejo se asocia con el reconocimiento: “[...]Me saqué los pantalones y subí a la silla para mirar cómo soy con el suéter y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé y me acerqué nuevamente al espejo: Tengo miedo, dije. [...]” (Pizarnik, 1961-1962: 111)¹⁰³ De estas dos dualidades participa el diario en las diversas entradas donde lo soñado y lo real entrarán dentro del mismo espacio de la vida y, por tanto, de la cotidianidad del diario; la oscilación azarosa entre el sueño y la vigilia pretende equiparar y conjuntar dos estados aparentemente contrarios.

La fecha siguiente, 2 de enero de 1961, entra en sintonía con los dos núcleos registrados anteriormente: el miedo y la muerte. Aquí hay un juego particular, una especie de envolvimiento en el lenguaje que devora al personaje: “Aquella mañana tuve miedo. No. No fue aquella mañana. Es esta mañana. Es ahora. Me repito que aquella mañana tuve miedo. No es verdad, no

reescrito, desafortunadamente la edición de Lumen ha suprimido todas estas entradas por lo que es imposible que se perciba el carácter ficticio de G. y por tanto el carácter deliberadamente literario con que fue estructurado el texto reescrito.

¹⁰² Cendrars es bien conocido como poeta; quizá menos su libro de poemas *Kodak* (1924), el cual escribió luego de recortar y pegar fragmentos de la novela de Gustave Le Rouge *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1911-1912) instaurado esta técnica en el contexto literario.

¹⁰³ El original de este fragmento, con ligeras diferencias, está escrito a máquina y adosado a los manuscritos originales en la fecha del 31 de diciembre de 1960. Lo mismo sucede con otros fragmentos que fueron publicados en “Diario 1960-1961”. Ello nos sugiere una posible escritura posterior a la fecha original, el acto de insertar la hoja mecanografiada probablemente haya sido parte del ejercicio de recomposición y confrontación del texto que publicaría. En la edición completa de Lumen este mismo fragmento lo escriben, por un error probablemente, en la fecha del 1 de enero de 1961.

fue en la parte menos visible del verbo, es hora, me despierto, tengo miedo [...]” (Pizarnik, 1961- 1962: 111). Esta autorreferencia del lenguaje va deconstruyendo el sentido mismo de la frase mediante esa especie de negación o desautorización de la voz, lo que genera una tensión entre el sentido de lo enunciado y el acto de enunciación misma, estableciendo una pugna entre lo vivido y lo dicho. Este aspecto se relaciona con la misma recurrencia del diario que construye al sujeto y a su realidad por la escritura y la palabra, así, por ejemplo, se refiere en la entrada del 3 de enero: “Escríbame, dijo, escríbame de usted. Escríbele hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte” (1961-1962: 111). El juego de los imperativos denota la presencia de distintos sujetos, que en el contexto lineal de esa frase pudiera sugerir a uno mismo: hay un sujeto que refiere la petición de otro, y un yo que demanda que podría ser o no el mismo. Es significativo que la disposición de las frases violente un sentido lógico del enunciado. Reduciendo la multiplicidad de “personajes” a una concatenación de voces. Esta entrada es un texto completamente distinto al que aparece en el diario original, sin embargo hay ciertas alusiones que podrían generar un vínculo, como se vislumbra en las anotaciones: “Si trato de escribir de mí es para conjurarme [...]” (Pizarnik, 2003; 188) dice la entrada del original en la misma fecha, y el texto reelaborado parece contener la continuación cuando indica: “Escríbame, dijo, escríbame de usted”. La voz se desdobra para adjudicar al yo un imperativo como sugiere a la vez otro fragmento del original: “Y debo escribir de mí, debo tratar de hallar palabras para explicar [...]” (188). Tanto en el original, como en el fragmento reescrito se manifiesta la construcción del yo por la escritura, un yo que se multiplica. “Escribir-se de sí mismo” es un modo de configurarse en el lenguaje, encontrarse de algún modo a sí mismo, el diario es ese escenario, aunque ilusorio, de la búsqueda de sí:

5 de enero. El horror de habitarme, de ser –que extraño– mi huésped, mi pasajera, mi lugar de exilio.

1 de marzo. [...] Todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios [...]

8 de marzo. Si pudiera tomar nota de mí todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho [...] (1961- 1962:111-113).

La reflexión sobre el otro, su reconocimiento e identificación, es también un encuentro consigo mismo, es la experiencia de la otredad que busca negar o fundar la explicación de sí:

18 de enero. Probarse vidas ajenas como vestidos heredados. Para no ver la propia desnudez.

29 de marzo. He soñado que le decía a G. que en cuanto veo a una persona puedo adivinar de qué manera morirá. —“Ejemplo tú te vas a suicidar”, le decía. Pero tal vez se trata de mí, sólo de mí. (1961-1962:114).

Del mismo modo que se explicita la configuración de la identidad por la escritura y el sueño, se pone de manifiesto esta conformación por la literatura, como el 13 de enero, donde dos versos restituyen el sentido del día vivido: —“Soñé con estos versos: *—ô saisons, ô chateaux / quel âme est sans défaut*” [sic.] (Pizarnik, 1961-1962: 112). Los versos corresponden a *Une saison en enfer* (1873), más exactamente al apartado de —“Alchimie du verbe” de Rimbaud, que constituye una especie de confesión de juventud sobre las experiencias, que rozaron la locura, por una búsqueda poética. La extrema libertad que caracteriza los poemas de *Une saison en enfer*, en una dualidad entre prosa y verso, está determinada también por el fragmentarismo lo que ha debatido su clasificación. El apartado —“Alchimie du verbe” es una reverberación de ilusiones y referencias místicas de ese descenso a los infiernos, dirigidas a un reencuentro con la belleza. Los versos pertenecen a la parte que habla del final de ese viaje: —“*Saisons, ô chateaux! / Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté*” (Rimbaud, 1924: 296). No es casual esta referencia en el contexto del diario, en tanto delinea una filiación literaria que empata a Rimbaud con Nerval, ambos autores, a pesar de la distancia temporal, trazaron su poética al amparo del delirio, donde la escritura acontece como experiencia límite; tanto en *Aurelia* como en *Une saison en enfer*, la metáfora del descenso a los infiernos sugiere una búsqueda poética extrema en la que está implicada la vida, que se convierte a la vez en una vida mítica y literaria.

En *Aurelia* la metáfora del descenso se sitúa en la tradición del mito de Eurídice, como se llama uno de los apartados de la novela, es la búsqueda de la mujer como ideal literario. Así se observa en estas palabras: “¿Qué locura –me decía– amar tan platónicamente a una mujer que no os ama... esta es la falta de mis lecturas: he tomado en serio las invenciones de los poetas, y he hecho de una persona sencilla de nuestro siglo una Laura o una Beatriz” (Nerval, 1979: 17). La equiparación entre la literatura y la vida, su mitificación, se traduce en la imposibilidad amorosa, en la imposibilidad de la vida, en el fracaso. En “Diario 1960-1961” la reiterada persecución de G., que se va acentuando en las entradas subsecuentes como un ideal, es también inconsumable; una paradoja entre lo real y lo inventado, y a la vez la certeza y la duda que se legitiman en el contexto de cada fragmento: “6 de enero. Anoche me sentí tan lejos de G. tan consciente de su irrealdad, que decidí escribir un relato de mi amor inexistente [...] (Pizarnik, 1961-1962:112). 27 de marzo. [...] Y no obstante en lo más hondo de mi borrachera cuando me acosté al alba pensé en G. y supe que lo amaba. No un rostro inventado sino a él con su rostro el suyo real [...] (114).

En este sentido encuentra cabida la entrada del 14 de enero: “Par litterature, / j’ ai perdu ma vie”. Que es una reelaboración de los versos del poema de Rimbaud “Chanson de la plus haute tour” de *Les illuminations* (1874), el cual refiere: “Par délicatesse / j’ ai perdu ma vie” (1924:144). El sueño, como la poesía, entran en el diario bajo la lógica del día vivido, pero esta fusión culmina en la tragedia, aspecto reiterado varias entradas después, hacia el 15 de abril:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura (Pizarnik, 1961-1962: 115).

Esta entrada nos sitúa en una de las líneas de lectura bajo las que se puede comprender este diario: donde la realidad literaria legitima el orden de la vida. El diario correlato de la vida, del sueño y de la escritura, difumina las fronteras entre esos tres elementos. En este contexto es

sumamente significativa la entrada del 20 de abril: ~~Hoy~~, aún en duermevela corrí al espejo murmurando: *El sueño es una segunda vida*, ¿por qué habría de escribir cuentos fantásticos si yo no existo si debo ser la creación de algún novelista neurótico? “[...]” (Pizarnik, 1961-1962: 115)

La frase en cursiva es justamente la frase con que inicia *Aurelia*, lo que finalmente nos confirma la relación entre el diario reescrito de Pizarnik y la obra de Nerval. Es en este contexto que se comprende más claramente la constante referencia al sueño y a la literatura en el diario, que nos expresa que lo soñado y lo leído tienen en la vida tanta legitimidad como lo real, al grado incluso de determinarlo.

La asociación de *Aurelia* con ~~“Diario 1960-1961”~~ no responde sólo a paralelismos temáticos sino que se sitúa también como una exploración formal. El diario reescrito está en consonancia con la prefiguración de esa ~~“prosa”~~ tan anhelada por Pizarnik, y que ve culminada en *Aurelia*. En varias entradas del diario original Pizarnik señalará el ~~“estilo purísimo”~~ hondamente admirado por ella de la obra de Nerval, al grado de señalar que ningún escritor en lengua española ha logrado la finísima simplicidad de *Aurelia* (Pizarnik, 2003: 412). Obra que la poeta glosa de este modo en otra entrada:

[...] Extrañeza ante el conocimiento hermético de N. En verdad, a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurelia* es más el fruto de las lecturas de N. que de su locura. Lenguaje conmovedoramente terso. ¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica. En el laberinto que es *Aurelia*, apenas pude comprender cuál es la falta de la que N. se acusa: ¿no haber comprendido los signos del mundo externo? ¿Haberse alejado de la religión cristiana en su forma más simple? ¿En qué ofendió a *Aurelia*? ¿Por qué? Lo que cuenta es la historia de una redención por el sufrimiento y por una aplicación extraordinaria a captar los signos internos y externos que se le manifestaban. Su «descenso a los infiernos» es eso: un doloroso trabajo de interpretación, análisis y síntesis. ¿Por qué lo escribió Nerval? ¿Sus descubrimientos fueron anteriores o simultáneos a su trabajo escrito? Pero sin duda lo hizo porque era un verdadero poeta. (He terminado este libro con la sensación de no haber «querido» comprenderlo) [22-09-1962] (2003: 272).

Esta cita pertenece al diario de 1962, año en que justamente la autora reescribe y publica “Diario 1960-1961”. Una vez más la asociación de esta novela como “poema” es muy significativa para comprender el mismo texto de Pizarnik; sobre el que podemos aventurar que logra el cometido de esa prosa-poesía deseada. Otro poeta, Octavio Paz, llama “visión analógica” a la concepción del mundo como ritmo, a la manera del romanticismo. Para Paz esta visión analógica se despliega contundentemente en la prosa francesa, e incluso señala lo significativo de que entre “las obras centrales del verdadero romanticismo francés se encuentre *Aurelia*, la novela de Nerval”; para Paz su condición prosódica, cercana al ritmo del poema, se relaciona, además, con la situación de los acento tónicos en el francés, de allí la gestación, también, del poema en prosa en esta lengua (Paz, 1974: 98). Sirva esta reflexión para señalar el carácter indeterminado, entre novela y poema, que Pizarnik le adjudica al texto de Nerval. En su texto Pizarnik, al igual que Nerval, se instaura en una laberíntica cultura literaria, plena de referencias, la cual se resuelve como un “trabajo de interpretación, análisis y síntesis”; una práctica que responde tanto a la experiencia poética como a la reescritura diarística que, además, implicaba una valoración de las relaciones entre el diario, la obra y la vida.

“Diarios 1960-1961” responde pues a una condición fragmentaria que no es meramente accidental, sino que se relaciona con un sistema de pensamiento poético moderno. De allí que cada fragmento puede ser considerado como un momento dialéctico de un conjunto amplio, tanto como una forma concentrada de naturaleza epigramática. En nuestra lectura ha sido inevitable apelar a una interpretación más integral sugerida por la cronología del diario y la reiteración de ciertos “estados”, en aras de un punto de apoyo, ya que el texto es susceptible de extrapolar aún más su sentido si no se contemplan tales relaciones entre los fragmentos; pues en una lectura separada interpretar el “enigma” de cada “epigrama” o “afirmación” se multiplicaría al infinito.

No obstante, ese también es el sentido de los fragmentos del texto, actuar de manera independiente, generar por sí mismos un sentido; que estaría, probablemente, desvinculado del que hemos propuesto, donde la tensión entre el fragmento y el “todo” ha sido inevitable. A pesar de la parataxis, el texto sigue respondiendo al carácter de “literatura de fragmento”, más aún en la última modalidad que Blanchot propone: el texto se desterritorializa de los sentidos inmediatos y la negación de la identidad, del sujeto, de una historia articulada, de un contexto y de una situación identificable es llevada al extremo. De allí que la fragmentación textual sea, a su vez, una consecuencia formal de esa aspiración por una literatura neutra.

El extremo de esta operación se puede notar en el breve texto “Fragmentos de un diario”, escrito conformado por siete fragmentos integrando un cuerpo textual sólo presidido por el título y en el que no se mencionan las fechas.¹⁰⁴

De acuerdo al cotejo con los diarios originales, es posible advertir que los fragmentos fueron recortados literalmente de algunos días del mes de julio de 1962, no hay labor de reescritura en ellos y están dispuestos, aparentemente, de modo “arbitrario”, cabe señalar que las entradas en las que estaban insertos originalmente son bastas. Por lo que a partir del recorte se destaca, sobre todo, un carácter epigramático en cada uno de ellos; su sentido es críptico y por tanto abierto:

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

Y habrá la misma sed, la que no se refiere ni al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío. [1]

Y apenas aparezco todo se hace imagen lejana que está en un lugar al que accedo si me destruyo y me desmorono. [2]

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.[3]

¹⁰⁴ Como ya se mencionó el texto fue publicado en la revista *Poesía= poesía* (1962). Este texto no ha sido integrado en ninguna edición de las obras completas de Pizarnik. El mismo texto fue posteriormente publicado por Pizarnik en la revista *Les lettres nouvelles* (1963) bajo la traducción de P.X. Despilho, bajo el título: “Fragments d’ un journal”.

¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo —desde el río hasta sus ojos amados— para terminar —exactamente como un perro—. *Elle n'n pouvais plus d'exister*. Cada instante que pasa es como si me pasara a mí. [4]

—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 humano en una tarde de lluvia). [5]

Aún saber que no hay solución me tranquiliza como si la hubiera. [6]

No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es. Si hablara de lo que no es, quiere decir que no vino en vez de venir. Pero ¿por qué hablo con verbos activos como si me hubiera pasado la noche con una espada en la mano? [7] (Pizarnik, 1962:5).

Los tres primeros fragmentos son recortes que corresponden al 25 de julio, el cuarto fragmento al 26 y 27 de julio, el quinto y el séptimo al 28 de julio, mientras que el sexto pertenece al 31 de julio. Las entradas donde originalmente estaban incluidos los fragmentos son también crípticas, sin embargo éstos conservaban un sentido coherente en ese contexto, comparado con la deriva en la que dejan al lector en esta reinscripción. La disonancia entre las frases comienza con las diferencias en el modo de enunciación en cada fragmento, lo que ya rompe la continuidad. Como puede observarse, la primera persona del singular aparece en el fragmento 2, en el 5 y el 6, mientras que hay una primera persona del plural en el 4, y una voz neutra o impersonal en el 1 y el 3. A la vez, la presencia de una segunda persona a quien se interpela, tanto de modo directo como indirecto, conduce a una confluencia de “personajes” cuya identidad se anula. Esta situación no es accidental sino que se empata con toda una visión poética de Pizarnik sobre la escritura, que en algún momento definiría de este modo: “una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia pero hecha nada más que de *vínculos sutiles* que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y el objeto así como la supresión de las fronteras habituales que separan al yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis” (2002: 305). El texto en su conjunto remite a esa síntesis de voces que conducen a una mirada neutra, donde la pregunta “¿quién habla?” o “¿a quién se habla?” carece de respuesta. Esta ausencia tiene su correlato en el sentido de los fragmentos, los cuales se advierten

determinados por una falta: la sed, la imagen lejana, la invocación, la soledad, la muerte, etc. A la vez, los fragmentos sugieren una paradoja: la presencia de la ausencia: ~~La~~ sed que se sacia en el vaso vacío”, ~~cu~~ando yo muera ¿quién me lo va a decir?”, “*Elle n’n pouvais plus d’ exister*”, ~~a~~ún saber que no hay solución me tranquiliza como si la hubiera”, ~~No~~ eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es”, etc. Tal contradicción, reiterada en cada uno de los fragmentos, va confiriendo unidad al texto.

Más allá de dilucidar una interpretación, nos interesa referir la importancia de esa operación de *collage* que pone en perspectiva una nueva modalidad de lectura instaurada por el diario, en cuanto género, y una nueva posibilidad estética para esta escritura parafernática. En este sentido, resulta notable la reflexión de Pizarnik, al referirse a la reelaboración de sus diarios hacia 1969: ~~La~~ idea del *collage* me sobrecoge y me desampara. La unión de los fragmentos vale la pena si cada fragmento es válido de por sí. Quiero decir: si los fragmentos son válidos aisladamente, la tarea de reunirlos es muy fácil. Nada más difícil, por el contrario, que reunir *fragmentos en borrador*” [03-06-1969] (2003: 472).

Tal operación en ~~Fragmentos de un diario~~” no es arbitraria, sino que se deriva de un riguroso control. Cabría una tautología en la frase ~~fragmentos en borrador~~”, que además resalta, ~~pues~~ entendido como ruina, ¿qué fragmento no lo sería?— si no fuese por el carácter acabado que para ellos concibe, de allí que el fragmento no sea sólo una lasca o sedimento, sino una unidad. Los fragmentos que agrupa en el texto no están reescritos, como ya mencionamos, sólo fueron recortados y ordenados; esta actividad surge de ~~desmontar~~” la escritura ~~ordinaria~~” del diario original y ejercer un control sobre esa escritura no premeditada, que ha de restituirse luego como literatura. Este ejercicio es apenas una prueba de la presencia de esas ~~pepitas de oro~~” literarias que se encuentran en un diario

La operación de *collage* anula por completo el eje constitutivo del diario por tradición: “la referencialidad”; los días pasados ya no se restituyen en su realidad cotidiana, pues lo escrito sólo constituye un margen más de la vida reproducida, no es ya el “demonio del calendario” la esencia del diario, apenas una articulación azarosa determinada por el corta y pega del fragmento cuya labor de ensamblaje responde a la de un rompecabezas de piezas alteradas. El texto recortado, ni siquiera reelaborado, funda un orden nuevo a partir de esa extracción, pues marca un nuevo inicio y un nuevo final. Esta operación no es catastrófica, ni remite al fin de la interpretación, sino al contrario: se deja de lado un contexto para exigir del lector la invención de esa totalidad que implica el fragmento.

Lo realizado en “Fragmentos de un diario” es una muestra clara de la operación de lectura y rescate que conlleva el diario como género hoy en día: un abanico de posibilidades donde el lector puede extraer instantes, líneas, frases, pasajes, “fragmentos” que le son significativos y suficientes, y que escapan de la hegemonía de la lectura continua a la que se ligan otros géneros.

CONCLUSIONES

Buscar nuevas posibilidades teóricas y críticas para los diarios nos llevó a situar nuestra reflexión en este género y, particularmente, en el diario de Alejandra Pizarnik.

La ausencia de una sistematización sobre herramientas de análisis para enfrentar el estudio de los diarios implicó construir una metodología ecléctica integrada por visiones diversas. Nuestro recorrido inició con el reconocimiento de las distintas posturas teóricas que se han gestado entorno de los diarios, con base en las cuales propusimos nuestra propia interpretación del diario de Alejandra Pizarnik: partimos de la reivindicación del diario como género hasta formular su restitución dentro de las llamadas “escrituras marginales”, donde la condición fragmentaria puede ser inscrita, incluso, como posibilidad genérica en el contexto del pensamiento teórico contemporáneo. Ello se evidenció al establecer un puente entre el diario y la poética de escritura gestada en la poesía de nuestra autora. El resultado de este recorrido fue el poder comprender el diario de Pizarnik como fragmento de esa poética; entendiendo el fragmento en dos sentidos: por un lado, el fragmento como unidad en sí misma y, por otro, el fragmento como segmento de un todo, es decir, el diario en cuanto obra autónoma y el diario como parte de una poética de escritura, de la cual es, a la vez, escenario de su formulación.

A lo anterior cabría añadir algunas consideraciones generales que nos sugirió la aproximación a estos diarios.

Los diarios constituyen un ejemplo paradigmático que muestra cómo la recepción es capaz de fundar la literariedad de un texto al ordenar, desde la trasgresión de la lectura, un nuevo canon de las escrituras marginales. El diario cuyo destino remitía, por tradición, a un contorno restringido, voluntaria o involuntariamente, ha sido desplazado hacia la “literatura”.

El diario, a diferencia de otros géneros, se caracteriza por ser un texto absolutamente emancipado de categorías estructurales determinadas. Tan ambiguo como su origen: verídico o literario, descriptivo o lacónico, configurará así su potencial interpretación. El involucramiento que el diario provoca en el lector proviene de la fascinación por descubrir un centro que está en todas partes, y a la vez en ninguna, contrario a las exigencias de lectura ordenada que convocan los otros géneros. En este sentido, distintas modalidades de lectura se ofrecen a un lector de diario, tantas como permiten las mismas especificidades de la escritura diarística: dada la naturaleza de sus recursos, ofrece la posibilidad de realizar lecturas parciales o aleatorias, sucumbiendo incluso a una lectura fortuita. De la misma forma en que la escritura de un diario ofrece a su escritor una enorme libertad, su lector puede también permitirse todo tipo de elecciones, su posición siempre es activa en la medida en que la lectura no está dirigida a articular la unidad de la obra sino a conformarse con la potencialidad de cada retazo del texto. El lector, entonces, habrá de multiplicar su mirada sobre los lastres de esa composición y elegirá construir, o no, una totalidad significativa y determinar, o no, un pacto de lectura centrado en lo biográfico.

Precisamente estas condiciones de lectura a las que el diario convoca inciden también en sus posibilidades de análisis: los habituales contratos de lectura se quiebran en estos textos y es tarea de la crítica reconstruir una metodología propicia para dialogar con ellos. A este respecto, los diarios de Alejandra Pizarnik y su poética de escritura nos llevaron a repensarlos desde la estética de lo fragmentario. La estética de lo fragmentario, instaurada en el romanticismo, ocupa un lugar privilegiado en las formas del pensamiento denominado "posmoderno". En el romanticismo el fragmento remite a una unidad separada de una totalidad, su valor estaba determinada por el conjunto del que formaba parte. Pero la estética del fragmento, vista en nuestros días, restituye el recorte como tal, el significante aislado (López Parada: 1999, 23-27);

el carácter hermético de esta escritura, que ya no remite a ningún origen, genera también interpretaciones dispersas y variadas, pero en ello fundan su cometido: el sentido de estos textos se articula de modo distinto, en la legitimación del instante, en la anagnórisis inmediata. La reflexión crítica busca hoy posibilidades genéricas al fragmento en espera de restituir el valor de esa marginalia pues, paradójicamente, es ante este tipo de textos, que rehúyen a los significados, donde la tarea crítica emprende la inagotable tarea de buscar el sentido en el espacio mismo donde éste pretende negarse. La tarea crítica es parte cabal de esa construcción parcelada: es incluso su continuación misma, su reconstrucción. Este aspecto se puso de manifiesto, particularmente, en nuestra aproximación a “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”. Aquí la operación de selección, por parte de la diarista, para componer un texto otro a partir de los fragmentos del diario, es un ejercicio semejante al del lector que parte de esa lectura epigramática, y de elección de segmentos dispersos, para articular un sentido. Curiosamente, esta actividad electiva de la diarista nos remite al carácter mismo de la actividad crítica: la elección de la cita, que en su reinsertión, construirá una nueva totalidad significativa en un discurso académico y más allá de éste.

A partir de estos planteamientos, consideramos que el objetivo de nuestra investigación de abrir la discusión hacia el reconocimiento de los diarios en el contexto de los estudios literarios desde una perspectiva distinta a la meramente autobiográfica, donde comúnmente se insertan, ha sido cumplido. En el diario de Alejandra Pizarnik los aspectos circunstanciales, que por un lado obedecen a la necesidad y a la lógica de un moverse en el mundo, logran un despliegue tal que rebasan lo anecdótico o íntimo, y se constituyen en un verdadero protocolo de escritura literaria cuya exploración principal es de lenguaje. Y es allí donde resulta significativa la relación del diario con su poética de escritura, en tanto alude a una experiencia que ya no

pertenece al sujeto, a su posición frente al mundo sino que remite a una relación límite que se despliega hacia la unidad de la obra.

Queda, sin embargo, la posibilidad de extender este diálogo hacia otros derroteros que aquí no contemplamos. La naturaleza de los manuscritos y su vínculo con la imagen, dado el oficio de pintora de Pizarnik, podrían abrir la discusión hacia el diario como objeto artístico. La relación entre texto e imagen trazaría otras posibilidades de interpretación sobre los diarios y sobre la dimensión espacial de la escritura, otra de las obsesiones de nuestra autora.

Por otro lado, al situar nuestra propuesta en el diario de la escritora argentina se puso de manifiesto la necesidad de rastrear la incidencia de este género en Latinoamérica donde, a diferencia de otras latitudes, no hay un reconocimiento cabal sobre la tradición diarística; el esbozo que hemos realizado sobre la presencia y función de estos diarios intenta ser un punto de partida hacia una investigación exhaustiva sobre el tema, altamente deseable en nuestra historia literaria.

Finalmente no queda más que resaltar una convicción que animó nuestra investigación y ha pretendido ponerse de manifiesto a lo largo de estas páginas:

El diario es ante todo una práctica, un proceso; su especificidad más allá de una anarquía formal apela a un ritmo de escritura libre donde, paradójicamente, en el momento de su suspensión, resultará un libro. El cuaderno incipiente que representa el diario refiere desde el inicio el espacio del ejercicio; la figura misma del cuaderno se sitúa siempre en el *a priori* del libro. La publicación, en cambio, supone el espacio de la literatura, el espacio del simulacro en que se ejerce el movimiento de la escritura y con ello un modo de ser leída. La pregunta fundamental con que se enfrenta la teoría literaria desde los inicios: “¿qué es la literatura?”, encuentra hoy su

mejor expresión ante los diarios, al oscilar en la paradoja de una obra que se constituye como cuestionamiento y proceso, y no como una unidad de sentido proyectada de antemano.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Alejandra Pizarnik

- _____. 1961-1962. "Diario 1960-1961". *Mito* 39/40: 110-115
- _____. 1969. *Nombres y figuras. Aproximaciones*. Barcelona: La esquina.
- _____. 1962. "Fragmentos de un diario". *Poesía= poesía* 11/13: 5.
- _____. 1963. "Fragments du journal". *Les Letres Nouvelles* 39: 173-174.
- _____. 1998a. *Alejandra Pizarnik. Dos letras*. Ed. de Antonio Beneyto & Carlota Caulfield, Barcelona: March Editor.
- _____. 1998b. *Correspondencia Pizarnik*. 2ª ed., Ed. De Ivonne Bordelois Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 2002. *Prosa completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen.
- _____. 2003. *Diarios*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- _____. 2007. *Poesía completa*. 5ª. ed. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen.

Bibliografía general

- AMIEL, Henri Frédéric. 1996. *En torno al diario íntimo*. Edición de Roland Jaccard. Tr. Laura Freixas. Valencia: Pre-textos.
- AULLÓN de Haro, Pedro. 2000. *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- BAJARLÍA, Juan-Jacobo. 1998. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- BARTHES, Roland. 1975. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 1986. "Deliberación". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2006. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.

BECCIU, Ana. 1984. –Alejandra Pizarnik: un gesto de amor”. *Quimera* 36:7.

_____. 2002. –Los avatares de su legado”, *Clarín. Revista* Ñ. (14 de septiembre)

BIOY CASARES, Adolfo. 2001 *Descanso de caminates*. Madrid: Random House Maondadori: 2001

_____. 2004. –El diario de Leáutaud”. *La otra aventura*. 2ª. Ed. Buenos Aires: Emecé.

_____. 2006. *Borges*. Buenos Aires, Clarín,

BLANCO FOMBONA, Rufino. 1975. *Diarios de mi vida*. 2ª. ed. Intr. Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila.

BLANCHOT, Maurice. 1969. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.

_____. 1990a. –Memorandum sur *Le cours des choses*”. *Lignes* 11 (septiembre):187-188.

_____. 1990b. *La escritura del desastre*. 1980. Caracas: Monte Ávila.

_____. 1991. *De Kafka a Kafka*. México: FCE.

_____. 1994. *El paso (no) más allá*, 1973. Barcelona; Paidós.

_____. 2004. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

BRAUD, Michel. 2006. *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. París: Seuil.

CALAFELL SALA, Nuria. 2007. *Sujeto cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik* Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. En <http://hdl.handle.net/2072/4349> consulta: 15/03/2008.

CAMUS, Albert. 1999. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

CATELLI, Nora. 2002. –Los Diarios inéditos”. Invitados al palacio de las citas”, *Clarín. Revista* Ñ. (14 de septiembre)

_____. 2007. *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

_____. 2004. –Ráfagas de Alejandra Pizarnik”. *El País. Babelia*. En http://www.elpais.com/articulo/semana/Rafagas/Alejandra/Pizarnik/elpeputec/20040103elpbabe/e_9/. Consulta: 2/01/2008.

COHEN, Jean. 1970. *Estructura del lenguaje poético* Madrid: Gredos.

CHÁVEZ Silverman, Susana. 2007. –Gender, sexuality and silence(s)” *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Edited by Fiona Mackintosh et Karl Poss. Woodbridge: Támesis

DELAHAYE, Ernest. 1927. *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*. París: Albert Messein, éditeur.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Mexico: Era.

DEPETRIS, Carolina. 2004. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

DIDIER, Beatrice. 2003. *Le journal intime*. 1976. 3ª. ed. París: Preses Universitaires de France.

DU BOS, Charles. 1947. *Extractos de un Diario 1908-1928*. Trad. León Ostrov. Buenos Aires: Emecé editores.

FRANCIA Rodríguez, Ana María. 2003. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik* . Buenos Aires: Corregidor.

FOUCAULT, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

GAMBOA, Federico. 1995. *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros (1892-1939)*. Intr. José E. Pacheco. México: CONACULTA.

GIRARD, Alain. 1963. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.

GRAZIANO, Frank. 1992. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*, 1987. México: FCE.

GOLDBERG, Florinda. 2007. –Alejandra Pizarnik: the percetive reader” *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Edited by Fiona Mackintosh et Karl Poss. Woodbridge: Támesis.

GÜIRALEDES, Ricardo. 2008. *Diario: cuaderno de disciplinas espirituales*. Ed. María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Paradiso.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. 2000. *Memorias. Diario. Notas de viaje*. 2ª ed. Intr. Enrique Zuleta. México: FCE.

ÍÑIGUEZ, Lily. 1954. *Páginas de un diario*. Santiago: Editorial Pacífico.

KAFKA, Franz. 2005. *Diarios (1910-1923)*. 3ª. ed. Trad. Feliu Formosa, Barcelona: Fábula (Lumen-Tusquets).

- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel. 1991. *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. 1990. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. 1975. Madrid: Megazul-Endymion.
- _____. 1996. "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)". *Revista de Occidente* 182-183: 55-75.
- _____. et Catherine Bogaert. 2006. *Le journal intime histoire et anthologie*, París: Textuel.
- LELEU, Michèle. 1952. *Les journaux intimes*. París: Presses Universitaires de France.
- LESSING, Gotthold. 1946. *Laocoonte*. Buenos Aires: Biblioteca Argos.
- LEZAMA Lima, José. 1988 "Asedio a Lezama Lima". *Voces de América Latina*. (comp. Ciro Bianchi). La Habana: Arte y Literatura: 340 -341.
- _____. 1994. *Diarios 1939-49, 1956-58*. Comp. Ciro Bianchi. Era: México.
- LINK, Daniel. 2008. "Lecturas de Pizarnik". *Linkillo (Draft version)* [Blog literario] (<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2008/10/lecturas-de-pizarnik.html>). Consulta: 12/12/2008.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. 1999. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamérica-Veuvert.
- MALINOW, Inés. 1980. "Juicios críticos". *Poesía Argentina contemporánea* 1/6 .Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía: 2833-3840
- MANSFIELD, Katherine. 1948. *Diarios*. Trad. Esther de Andreis, Barcelona: José Janés.
- MARTÍ, José. 1964. *Obras Completas*, Vol. XIX. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- _____. 1997. *Diarios*. Prol. Guillermo Cabrera Infante. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- MONTERROSO, Augusto. *La letra e. fragmentos de un diario*. España. Alfaguara, 1986.
- NEGRONI, María. 2003. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- NERVAL, Gérard de. 1979 *Aurelia*. 2ª. ed. Trad. J.. Sánchez Sainz. México: Premiá.
- NUÑO, Ana. 2003. “Esperando a Alejandra”. *La vanguardia. Culturas* (31 de diciembre): 6-7.
- OYARZÚN, Luis. 1995. *Diario íntimo*. Ed. Leónidas Morales. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.
- PAULS, Alan. 1996. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- _____. 2005. “El fondo de los fondos”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 21. <http://www.elinterpretador.net/21AlanPauls-ElFondoDeLosFondos.html> .Consulta: 10/11/ 2006.
- PAVESE, Cesare. 1957. *El oficio de vivir*. Trad. Luis Justo. Buenos Aires: Raigal.
- PAZ , Octavio. 1974. *Los hijos del limo*. 2ª. Ed. Barcelona: Seix Barral,
- _____. 1988. *Primeras Letras (1931-1943)*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta.
- PICARD, Hans Rudolf. 1981. “El diario como género entre lo íntimo y lo privado”. *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura Comparada* 4: 115-122
- PIÑA, Cristina. 1990. “La palabra obscena”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 5: 17-38.
- _____. 1999. *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al mar.
- _____. 2005. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. 2007a. “Poder escritura y edición”. *Páginas de guarda* 3: 61-78.
- _____. 2007b. “The ‘complete’ Works of Alejandra Pizarnik? Editors and editions”. *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Edited by Fiona Mackintosh et Karl Poss. Woodbridge: Támesis.
- PITOL, Sergio. 1996. *El arte de la fuga*. México: Era.
- POZUELO Yvancos, José María. 1998, “Enunciación lírica?” en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Fernando Cabo y Germán Gullón (eds). Amsterdm: Rodopi.
- RAMA Ángel. 2001. *Diario 1974-1983*. Ed. de Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce
- REYES, Alfonso. 1969. *Diario 1911-1930*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

RIBEYRO Julio Ramón, 1976. *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.

_____.1992. *La Tentación del Fracaso, Diario Personal 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.

_____.1993. *La Tentación del Fracaso, Diario Personal 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico Editor.

_____.1995. *La Tentación del Fracaso, Diario Personal 1975-1978*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995

_____.2003. *La Tentación del Fracaso, Diario Personal. Diario personal 1950-1978*. Barcelona: Seix Barral.

RIMBAUD, Arthur. 1924. *Oeuvres*.París: Mercure de France.

ROCCO, Federica. 2006 *Una stagione all' inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venecia: Mazzati.

_____.2006. "Los Diarios de Alejandra Pizarnik". *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Coord. Emilia Perassi et Susanna Ragazzoni. España: Renacimiento. 105-117.

RODRÍGUEZ Francia. 2003. Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.

SIMONET-TENAT, François. 2004. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. París: Téraèdre.

SONTAG, Susan 1984. –El artista como sufridor ejemplar”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral: 55- 64.

TABLADA, José Juan. 1992. *Diario 1900-1944. Obras IV*. Ed. Guillermo Sheridan. México: UNAM.

TODOROV, Tzvetan.1996. *Los géneros del discurso*. Tr. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila Editores.

UTRERA Torremocha, Ma. Victoria. 1999. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VENTI, Patricia. 2004. «Los Diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición», *Espéculo. Revista de estudios literarios* 26.

En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>. Consulta: 16/10/2006.

_____. 2008. *La escritura invisible. El sujeto autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

WANNIG HARRIES, Elizabeth. 1994. *The unfinished manner: Essays on the fragment in the later eighteenth century*. University of Virginia Press.

WILLMS Mont, Tera. 1994. *Libro del camino: obras completas*. Ed. Ruth González Vergara. Santiago: Grijalbo Chile.

WOOLF, Virginia. 1977. *Diario íntimo III (1932-1941)*, Barcelona: Grijalbo Mondadori

_____. 1981. *Las mujeres y la literatura*. Selec. y prol. Michele Barret. Tr. Andrés Bosh. Barcelona: Lumen.

YÁÑEZ, Adriana. 1998. *Nerval y el romanticismo*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.