

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA
Y ECUATORIANA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MÁSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA
Y ECUATORIANA**

**LO REFERENCIAL Y LO METALITERARIO EN
DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK:
FUSIÓN ENTRE VIDA Y OBRA**

LUCÍA MESTANZA

DIRECTORA: MÁSTER ALEJANDRA VELA

QUITO, 2019

DEDICATORIA

*A mi madre porque me resulta imposible
imaginar un mejor regalo en este universo
que el que me ha dado, el del lenguaje.
A mi padre porque es la luz de ese universo.*

AGRADECIMIENTOS

A 'los' padres; entre tantas razones, la del inmenso amor. A mis maestros, en especial a Alejandra Vela por su dedicación, por su paciencia y porque me permitió ser yo misma durante este proceso. A los lectores de este proyecto: Vicente Robalino y Fernando Albán. A César Carrión y al Ilustre Consejo de Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE. A mis compañeros de la maestría, en especial a George y a Jairo por su amistad y por todo el apoyo en el tiempo de Sabine.

Hay un saxofonista en el edificio donde vivo; nunca lo he visto, pero el rumor de su música cubrió muchas de las horas dedicadas a este trabajo. A él.

*La rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos*

Alejandra Pizarnik

*La pasividad, sin embargo,
no implica sumisión ni subordinación;
es, más bien, entrega, pasión.*

Fernando Albán

TABLA DE CONTENIDOS

	DEDICATORIA.....	II
	AGRADECIMIENTOS.....	III
	TABLA DE CONTENIDOS.....	V
	RESUMEN.....	IX
	ABSTRACT.....	X
1.	INTRODUCCIÓN.....	12
	1.1. Justificación.....	12
	1.2. Objetivos.....	12
	1.2.1. Objetivo general.....	12
	1.2.2. Objetivos específicos.....	13
	1.3. Hipótesis.....	13
	1.4. Metodología.....	13
	1.5. Resumen del contenido de los capítulos.....	15
2.	CAPÍTULO I.....	18
	ALEJANDRA PIZARNIK: FUSIÓN ENTRE VIDA Y OBRA A TRAVÉS DEL DIARIO.....	18
	2.1. Contexto social y literario en el proyecto diarístico de Alejandra Pizarnik.....	19
	2.2. Línea del tiempo, etapas y contextos sociales en relación con la estructura de <i>Diarios</i>	22
	2.3. El diario como género literario.....	23
	2.4. El Yo autobiográfico y la diarística.....	34
	2.5. Confesión e intimidad.....	35
	2.6. Fronteras entre los géneros.....	37

2.7. Transtextualidad.....	37
2.8. ¿Cómo se representa el Yo diarístico?	43
2.9. Límites entre lo privado y lo público.....	44
2.10. Voz autoral y ficcionalización de sí misma en la construcción de una identidad.....	45
2.11. Fusión entre vida y obra literaria a través del diario.....	48
2.12. El salto de <i>poeta</i> a <i>Poema</i>	54
2.13. Alejandra Pizarnik, un <i>Poema</i> de carne y hueso.....	56
2.14. Abandono de lo prosaico para pasar a lo poético.....	57
3. CAPÍTULO II.....	59
ALEJANDRA PIZARNIK: FUSIÓN ENTRE VIDA Y OBRA A TRAVÉS DE SUS REFERENTES LITERARIOS.....	59
3.1. Lo referencial y lo metaliterario en la obra de Alejandra Pizarnik.....	61
3.2. Un todo fragmentario.....	64
3.3. Dialogismo, plurilingüismo, voces ajenas.....	74
3.4. Vanguardias artísticas del contexto de la autora.....	81
3.4.1. Surrealismo francés.....	82
3.4.2. Arte existencialista.....	86
3.4.3. Simbolismo francés.....	92
3.5. Autores referentes en la vida y obra de Alejandra Pizarnik.....	95
3.5.1. André Breton y <i>Nadja</i>	96
3.5.1.1. Rastreo de la voz de André Breton en la propia voz de la autora.....	97
3.5.1.1.1. ¿Por qué Alejandra Pizarnik sostiene que tiene una deuda inenarrable con André Breton?.....	97
3.5.1.1.2. ¿Cuál es el vínculo de Alejandra Pizarnik con la obra <i>Nadja</i> de André Breton?.....	97

3.5.1.1.3. ¿Qué ve Alejandra Pizarnik en André Breton y en sus obras?.....	98
3.5.1.1.4. ¿Cómo se visibiliza la influencia de André Breton en el proyecto escritural de Alejandra Pizarnik?.....	99
3.5.1.2. Alejandra y Nadja, el personaje.....	101
3.5.2. Franz Kafka - <i>Diarios</i>	104
3.5.2.1. Un hipotexto ‘FK’ y un hipertexto ‘AP’.....	106
3.5.2.2. Paralelismos Kafka - Pizarnik.....	109
3.5.3. Charles Baudelaire - <i>Le flâneur</i>	117
3.5.3.1. Apropiación de un sentimiento.....	121
3.5.3.2. Aversiones compartidas.....	122
3.6. La construcción transtextual.....	124
4. CAPÍTULO III	130
EL PROCESO ESTÉTICO DEL SUICIDIO EN ALEJANDRA PIZARNIK	130
4.1. Un texto poético.....	132
4.2. Autoconfiguración.....	135
4.3. Amalgama enunciante-enunciado.....	137
4.4. Amalgama autor-narrador-personaje.....	139
4.5. El hecho Poético.....	141
4.6. El proyecto del suicidio como eje temático de un proceso estético.....	150
4.7. La muerte como propuesta estética a través de la escritura de <i>Diarios</i>	155
4.8. Teatralidad, el proyecto del suicidio como acto performático.....	159
4.8.1. Cuerpo, lenguaje y emblemas.....	161
4.8.2. Estructura de la teatralidad.....	165
4.8.3. Crueldad poética.....	166
4.8.4. Belleza poética.....	168

4.8.5. Lo absoluto.....	170
4.9. El mito Pizarnik.....	171
5. CONCLUSIONES.....	176
6. NOTAS.....	183
7. REFERENCIAS.....	188
8. BIBLIOGRAFÍA.....	193
9. ANEXOS.....	199
9.1. “El deseo de la palabra”.....	199
9.2. “Paisaje” de Charles Baudelaire.....	201
9.3. “Palabra”.....	202
9.4. <i>Palimpsestos. La literatura en segundo grado</i>	204

RESUMEN

La presente disertación investiga la fusión existente entre obra y vida en el texto *Diarios* de la escritora Alejandra Pizarnik a través del estudio de sus referentes literarios. El planteamiento se aborda desde una perspectiva metaliteraria y contribuye a entender las razones de la escritura de un diario como obra de arte. Se argumenta que *Diarios*, de Alejandra Pizarnik, a través de lo referencial y lo metaliterario, constituye un proyecto diarístico que desde la fragmentación y haciendo uso de elementos performáticos, fusiona literatura y vida. La interpretación del texto pizarnikiano se hace factible gracias a un análisis heterogéneo de lo transtextual en el corpus que enumera varios recursos, entre ellos el uso de pronombres, géneros literarios, paralelismos y paradojas, entre otros. Se pretende analizar *Diarios* de Alejandra Pizarnik desde las perspectivas metaliterarias y referenciales: ¿cómo la autora problematiza los textos escriturales que redactó en forma de diario?, ¿cómo se produce la dualidad meta-textual de la fusión obra-vida?, ¿cuáles son los elementos referenciales que aborda?, ¿cómo llega a convertirse el diario en un proyecto performático? Para responder a estas interrogantes se parte de dos teorías literarias que delimitan el objeto dentro del corpus de estudio: en primer lugar, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, de Gerard Genette y en segundo lugar, *Teoría y estética de la novela* de Mijaíl Bajtín. Mediante el análisis de la transtextualidad que proponen estas teorías, atendiendo al contexto de las corrientes literarias adyacentes a la autora y haciendo énfasis en lo fragmentario de la obra, se aborda el estudio de sus figuras referentes: André Breton, Franz Kafka y Charles Baudelaire; al final, se analiza la función performática que adquiere el texto revisando el proceso estético del suicidio de la autora, que la lleva a auto-configurarse mediante la premisa del amalgama enunciante-enunciado dando paso a la secuencia autor-narrador-personaje para llegar a la configuración del mito Pizarnik. Este

proyecto posibilita la evaluación de lo metaliterario y lo referencial en el corpus de estudio, que convertido en obra de arte, revela, gracias a su tratamiento, la inexistente distancia entre el *yo poeta* y el *yo poema*.

PALABRAS CLAVE: Pizarnik, diarística, metaliteratura, referencialidad, transtextualidad, intertextualidad, auto-construcción, suicidio, fusión, obra, vida.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the existing fusion between work and life in Alejandra Pizarnik's text *Diaries* through the study of its literary referents. The proposal is approached from a metaliterary perspective and contributes to understand the reasons for writing a diary as a work of art. It argues that *Diaries*, by Alejandra Pizarnik, through the referential and the meta-literary is a daily project, which fuses literature and life using performatic elements through the fragmentation. The interpretation of the Pizarnikian text becomes feasible thanks to a heterogeneous analysis of the trans-textual in the corpus that enumerates various resources, among them the use of pronouns, literary genders, parallelisms, paradoxes, and others. It pretends to analyze *Diaries* of Alejandra Pizarnik from the meta-literary and referential perspectives: How does the author problematize the written texts she wrote in the form of a diary? How is the meta-textual duality produced in the fusion of work and life? What are the referential elements it tackles? How does the diary become a performatic project? To answer these questions the investigation parts from

two literary theories that delineate the object within the corpus of study: first of all, *Palimpsestos. The second grade literature* by Gerard Genette and in second place *Theory and aesthetics of the novel* by Mikhail Bakhtin. Through the analysis of the trans-textuality that these theories propose, taking into account the context of the literary currents adjacent to the author and emphasizing the fragmentary nature of the work, it addresses the study of her referent figures: Andre Breton, Franz Kafka and Charles Baudelaire and towards the end, it analyzes the performatic function acquired by the text by revising the aesthetic process of the author's suicide, which leads her to self-construction through the premise of the announcer-statement amalgam giving way to the author-narrator-character sequence to therefore reach the configuration of the Pizarnik myth. This project enables an evaluation of the meta-literary and the referential in the corpus of study, that converted in a work of art, reveals, thanks to its treatment, the inexistent distance between the *poet self* and the *poem self*.

KEY WORDS: Pizarnik, diaristic, metaliterature, referentiality, transtextuality, intertextuality, self-ready-made, suicide, fussion, work, life.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

El presente proyecto surge, en primera instancia, por el alto interés hacia la obra diarística de la escritora Alejandra Pizarnik (Avellaneda, abril de 1936 – Buenos Aires, septiembre de 1972). Si bien es cierto que acerca de la autora se han escrito muchos artículos, varios documentos y una cantidad extensa de libros, su obra autobiográfica *Diarios*, en relación con su proyecto escritural no ha sido objeto de un análisis profundo. En los estudios realizados se ha dado prioridad a la obra poética pero se ha omitido su obra memorística, la que ve la luz por primera vez en una recopilación hecha por Ana Becció en el año 2003. Sobre la autora han sido abordados varios aspectos: la muerte, el sujeto hablante, el dolor, la transgresión, el exilio, la soledad e incluso el tema mismo de su vida. Se ha dibujado un mapa con los temas más importantes acerca de los que la autora escribió, mas no se ha puesto en consideración un trabajo que plantee el tema de su vida desde la literatura, es decir, desde una perspectiva metaliteraria.

Por tales motivos, se pretende analizar *Diarios* (2013) de Alejandra Pizarnik desde el punto de vista de su vida volcada hacia la literatura en los aspectos referenciales y metaliterarios. Es decir, la manera en la que la autora problematiza los textos escriturales que redactó en forma de diario durante el período comprendido entre septiembre de 1954 y noviembre de 1971. Este estudio contribuye a entender las razones de la escritura de un diario como obra literaria.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Demostrar la presencia de lo referencial y lo metaliterario como elementos fundamentales en la construcción de *Diarios* de Alejandra Pizarnik, como obra diarística que logra fusionar vida y literatura.

1.2.2. Objetivos específicos

1. Entender cómo el género diario, a través de lo referencial y lo metaliterario, fusiona la vida y la obra de Alejandra Pizarnik.
2. Descubrir cuáles son los referentes literarios en la diarística de Alejandra Pizarnik y en qué forma estos contribuyen a su proyecto metaliterario.
3. Investigar, a partir de la fusión entre vida y obra de la autora, la forma en que *Diarios* se construye como un proyecto metaliterario desde la fragmentación.
4. Develar el proceso de la construcción de la idea del suicidio de la autora como un referente estético a lo largo de la obra *Diarios*.

1.3. Hipótesis

Se argumenta que *Diarios*, de Alejandra Pizarnik, a través de lo referencial y lo metaliterario, constituye un proyecto diarístico que desde la fragmentación y haciendo uso de elementos performáticos, fusiona literatura y vida.

1.4. Metodología

El objetivo que plantea este proyecto de disertación es demostrar la presencia de lo referencial y lo metaliterario como elementos fundamentales en la construcción de *Diarios* de Alejandra Pizarnik, como obra memorística que logra fusionar vida y literatura. Para tales causas, el presente trabajo plantea un análisis heterogéneo de lo transtextual en el que se enumeran varios recursos presentes en el corpus analizado: el uso de pronombres, el registro de expresiones, géneros literarios, paralelismos y paradojas, entre otros. Con

relación al término transtextualidad es preciso mencionar que sus alcances bordean la “trascendencia textual del texto” (Genette, 1989, p. 09), cuya exploración, en sus diversos tipos existentes, permite una comprensión asertiva del corpus en relación con el tema de estudio. Con ello se pretende hacer una interpretación de *Diarios* de Alejandra Pizarnik desde las perspectivas metaliterarias y referenciales.

Para la argumentación literaria se parte desde el estudio de las teorías de dos autores: En primera instancia, Gerard Genette (1989), con *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, de donde se analizan los conceptos de la clasificación de la transtextualidad en sus cinco tipos. Adyacente a este texto, el de Mijaíl Bajtín (1991), *Teoría y estética de la novela*, que aborda nociones concernientes al dialogismo y al discurso ajeno, términos que son utilizados como guía para establecer pautas sobre temas como la referencialidad y la metaliteratura, conceptos que se evidencian a lo largo de las entradas de *Diarios* de Alejandra Pizarnik; de estos textos se migra necesariamente a otros para obtener información sobre aspectos como, polifonía, fragmentariedad, construcción transtextual, relaciones dialógicas, auto-configuración, poética discursiva, espacio literario, teatralidad y performatividad, para con ello hacer una interpretación del proyecto de vida de la autora, entenderlo y evaluarlo para establecer un juicio coherente acerca de la obra.

Estos enunciados permiten hacer una comparación con *Diarios* de Alejandra Pizarnik, enmarcando la obra dentro de la narrativa, como una “artista-prosista”, con una amplia gama de posibilidades de expresión a través de las cuales su objeto de escritura deviene en confluencia con lo referencial –en el diálogo entre textos y géneros que la circundan–, con lo metaliterario a través de sus reflexiones existenciales y de lenguaje. Todo ello en una obra que se construye desde la fragmentación y se sostiene a través de la idea de un proceso estético basado en el proyecto del suicidio de la autora como eje temático de la obra, lo que permite interpretarla en la discursiva de lo performático.

El diario es un género literario que trata la autobiografía; en este sentido, en la escritura de *Diarios* se estudia la modalidad con la que la autora escribió este texto. La fragmentación de su propia vida se ve reflejada en la fragmentación de su obra, lo que hace posible la idea del proyecto que propone el género de la novela como un diario, otorgándole la dualidad unificada de obra y vida. Ostensiblemente, será una novela de tipo experimental, disruptiva y original, en el estilo de la fragmentariedad. El estudio sistemático de las entradas de la autora en *Diarios* permite un acercamiento a sus referentes literarios tanto en el aspecto de las corrientes artísticas así como en el de los autores de los que habla. Es en el marco de este diálogo, con autores y vanguardias, que la interpretación se hace posible. Una vez examinados los diálogos con los referentes se revisa la idea estética del suicidio, la misma que se analiza con el método de estudio del caso como un proceso estético que confiere sentido a la obra.

Por lo tanto, el presente proyecto de investigación se ubica dentro de la clasificación de tipo descriptivo–cualitativo. Las técnicas metodológicas que aborda fluctúan en la heterogeneidad alrededor de la investigación histórica, la investigación de conceptos, la revisión de la literatura disponible, el análisis documental o de contenido existente, la consulta e interpretación de las publicaciones de la autora, el análisis de frases textuales, la argumentación verbal y crítica, y la descripción bibliográfica.

1.5. Resumen del contenido de los capítulos

En el primer capítulo se definen conceptos y se analiza el corpus a partir de las dos teorías literarias básicas: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), de Gerard Genette, que aborda temas como la transtextualidad y sus tipos de relaciones para confrontarlos con citas textuales de *Diarios*; y el texto *Teoría y estética de la novela* (1991), de Mijaíl Bajtín, que estudia la perspectiva del discurso ajeno en la propia obra

analizando las relaciones dialógicas y su interacción y coexistencia en los textos. Estas ideas se examinan y se verifican en el corpus de estudio para posteriormente definir términos como “diario”, “autobiografía”, “género literario”, “ficcionalización del yo”, etcétera, con el fin de contextualizar y precisar las relaciones que estos términos establecen con *Diarios*. Entre las referencias que apoyan la conceptualización de este capítulo se encuentran autores como José María Pozuelo con el texto *De la autobiografía* (2006), María Zambrano con *La confesión: Género literario* (2001), Maurice Blanchot con *El libro que vendrá* (1959), las ideas de Jacques Derrida en un estudio a cargo de Joseph Kronick denominado *Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida* (2000), Vicente Robalino con *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y Cesar Dávila Andrade* (2013) y Ana María Rodríguez con su texto *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003).

En el segundo capítulo se trata el desarrollo de la obra desde la perspectiva de la fragmentariedad y de la construcción de una voz que toma partido por lo referencial y lo metaliterario a través de las relaciones dialógicas y los lenguajes estéticamente vivos; para tal objetivo se revisan, además de los textos de teoría literaria antes mencionados, el texto *Nietzsche y la escritura fragmentaria* (1973) de Maurice Blanchot y el compendio *Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria* (2002) de Eric Hoppenot. Así mismo, en este capítulo se aborda a los referentes literarios de los que la autora se rodea: André Breton con la obra *Nadja*, versión de la editorial Cátedra, a cargo de José Ignacio Velázquez (2004), Franz Kafka con *Diarios*, versión de la editorial Random House Mondadori, con prólogo de Jordi Llovet (2012) y Charles Baudelaire con la idea de *Le flâneur* para la cual se revisa el texto de Walter Benjamin, *Iluminaciones* (1972), y el libro *Las flores del mal* en la edición de Enrique López Castellón (2013). Se establecen nociones de comparación entre estos textos y las entradas de la autora en *Diarios*; así también, se aborda el tema de las

corrientes artísticas cerca de las cuales la escritura diarística de Alejandra Pizarnik se desarrolla: el Surrealismo francés, el Arte existencialista y el Simbolismo francés. Finalmente se verifica este análisis mediante la descripción de la construcción transtextual en la obra, para esto se revisan conceptos del libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (ediciones 2004 y 2011) de Mijaíl Bajtín.

En el capítulo final, una vez que los referentes literarios han sido estudiados para comprender la forma en la que contribuyen al proyecto metaliterario de la autora así como también para indagar la influencia que ejercen en el corpus, se aborda el concepto de “El hecho Poético”, propuesta que se abre con el fin de descifrar las razones que llevan a la escritora a la concepción de una obra diarística absolutamente poética. Luego se pasa a revisar el proyecto del suicidio de la autora como eje temático de un proceso estético y se analiza cómo la construcción de la idea del suicidio devela a la obra *Diarios* como un acto performático que opera como un artefacto potente en la construcción del mito Pizarnik. Para este cometido se revisan textos como *La ansiedad de la influencia* (2009) de Harold Bloom, *Filosofía y poesía* (1993) de María Zambrano, *Rapsodia para el Teatro* (2016) de Alain Badiou, *La mirada animal* (2019) de Fernando Albán, *Memoirs of the Blind* (1993) de Jacques Derrida, *El teatro y su doble* (1997) de Antonin Artaud o *La muerte del autor* (1994) de Roland Barthes. Por último, con sólida consideración de la investigación realizada, se elaboran las conclusiones del proyecto.

Es importante señalar que a lo largo de toda la disertación, como es lógico, se hace uso además del corpus *Diarios* de Alejandra Pizarnik, de su texto *Poesía completa*, en la edición a cargo de Ana Becció (2014), y del libro *Prosa Completa*, edición a cargo de Ana Nuño (2016). Así mismo, el texto *Nueva correspondencia 1955-1972*, en la edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña (2017) ha servido como apoyo bibliográfico. Todos ellos compendios básicos para comprender el universo de la autora.

2. CAPÍTULO I

ALEJANDRA PIZARNIK: FUSIÓN¹ ENTRE VIDA Y OBRA A TRAVÉS DEL DIARIO

*That the theory
of poetry is the theory of life,
as it is . . .*

Wallance Stevens

En este capítulo se establecen contextos y se examina el corpus de estudio a partir de las dos teorías literarias planteadas para el análisis: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), de Gerard Genette, y el libro *Teoría y estética de la novela* (1991), de Mijaíl Bajtín, para verificar su incidencia en el texto. Posteriormente se explican las implicaciones de términos como “diario”, “género literario” o “ficcionalización del yo”, con el fin de precisar las relaciones entre estos términos y la obra *Diarios*.

La escritura diarística moderna se establece entre los siglos XVI - XVII y se consolida con la llegada del romanticismo, sobre todo en el ámbito literario.² Bajo este antecedente y ya para mediados del siglo XX, en el contexto del surgimiento de las vanguardias y de la posmodernidad, la escritura memorística de Alejandra Pizarnik emerge cual símbolo sin precedentes en Hispanoamérica dada la singularidad con la que está construido su compendio: la reflexión de sí misma que opera de manera dual, vida-literatura, una sintaxis fragmentaria que evidencia también un carácter binominal, vida-texto, y, la naturaleza ostensiblemente referencial y meta-textual de estos escritos. Tales consideraciones, en conjunto, apelan al sentido de una exhaustiva y cuidadosa construcción

de la subjetividad en su narración, volcando hacia el lector la pregunta por los límites. Como resultado, su compendio diarístico aborda una problemática que sobrepasa la tesis autobiográfica como género para elevar su magnitud a la interrogante de la identidad, problema que superando el ámbito del lenguaje constituye un aspecto de la condición del ser; sobre todo, dada la posición existencial de la autora y de su obra.

La diarística de Alejandra Pizarnik contempla la posibilidad literaria de una edificación narrativa totalmente ambiciosa porque abarca dentro de ella la construcción parcial de sus otros proyectos escriturales, que a través de lo fragmentario y de un acto dialógico iterativo e interactivo opera como un método de lectura-relectura-escritura-reescritura que toma a sus precursores más influyentes para crear a partir de ese aprendizaje una red transtextual que se explica en su complejidad a continuación.

2.1. Contexto social y literario en el proyecto diarístico de Alejandra Pizarnik

La escritura de Alejandra Pizarnik no ha podido ser clasificada dentro de una sola corriente artística en el contexto social y literario hispanoamericano; al contrario, se adscribe a una línea que coliga varios movimientos, sobre todo vanguardistas, siendo los principales el Surrealismo francés, el Arte existencial y el Simbolismo francés, temas que serán explorados en el próximo capítulo. Como movimientos que tienen su raíz en el viejo continente, la literatura pizarnikiana se desenvuelve en el contexto de esta influencia y su proyecto diarístico no es la excepción pues se alimenta de entradas que no solo abordan sino que también debaten el tema de la literatura europea.

Esta influencia, desde el punto de vista de la referencialidad, está presente en las menciones de autores europeos así como en la crítica que la escritora hace de estos; admiradora de Proust, Rimbaud, Breton, Baudelaire o Mallarmé, Pizarnik aborda diversas de sus entradas diarísticas desde la referencialidad a ellos y se sirve, además, de sus

lecturas constantes en la búsqueda de conocimiento y aprendizaje. Hace innumerables anotaciones al margen de los tomos que lee o conserva, por ejemplo, el diario de Kafka como libro de cabecera³. Sus textos dialogan tanto crítica como poéticamente con referentes de esta cultura. Sin embargo, es importante mencionar que si bien es cierto que el contexto europeo es primordial en su escritura, la autora, a pesar de manejar un perfecto dominio del idioma francés, escribe como argentina, no como europea y su arte se desenvuelve acorde con el despunte de las vanguardias y su naturaleza revolucionaria que para aquel entonces empiezan a irrumpir en América Latina y se desarrollan desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX; entre ellas se cuentan el expresionismo y el cubismo para pasar luego al dadaísmo y finalmente al surrealismo. Esto implica que Pizarnik experimenta su literatura a partir de la influencia europea pero siempre desde lo latinoamericano, como la mayoría de autores hispanos de principios del siglo XX, como los modernistas con Rubén Darío a la cabeza, y narradores posteriores como Cortázar y Borges, asumiendo posturas como la de este último, para quien la posición de argentino le daba la posibilidad de tomar elementos de cualquier cultura, permitiéndole ser flexible y abrazar perspectivas diversas (Pizarnik, 2016, p. 307)⁴.

El ambiente social en el que Alejandra Pizarnik desarrolla su diarística está contextualizado por una serie de acontecimientos convulsivos de tipo político y cultural. La dictadura de la década de 1960 se vio precedida por un período de varios decenios de cuestionamientos y manifestaciones, lo cual agudizó los procesos culturales de Occidente.⁵ Estos hechos, si bien no son temas vitales ni recurrentes en las entradas de *Diarios*, sí están presentes en tanto la autora manifiesta su decisión de abstraerse y de no participar de esas contiendas, lo que marca, definitivamente, una postura que podría ser denominada como “no-postura”, al menos, en relación con el tema de lo político: “Cabe agregar que, *afuera*, hubo (¿hay?) un golpe de Estado o algo parecido” (Pizarnik, 2013, p. 953). Esta cita,

extraída de una entrada diarística de 1970, en la que reflexiona sobre el asunto editorial alrededor de sus escritos, aparece al final de la misma mostrando la poca importancia que la autora da al tema. La pregunta que se hace remarca, al constatarse el desconocimiento puntual de los hechos, la noción de paratopía (Lavail, 2010, p. 01) en la que los asuntos del país se ubican para ella⁶. De acuerdo con Aira (2001) “Alejandra Pizarnik tuvo una invencible aversión a la política... Para ella la literatura tenía un único compromiso, con la calidad” (p. 17). En el siguiente fragmento, tomado de una entrada de 1955, es crucial su desapego por el tema: “Leo la *Historia del surrealismo*. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social... de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al Hombre, no a las masas!” (Pizarnik, 2013, p. 105). Esto la lleva a enfatizar diversos aspectos de acuerdo con su propia y particular visión del mundo, que parece precisamente ser una visión alejada de este, de lo monótono, de lo prosaico, de lo habitual. En cuanto a la sociedad, Pizarnik no encuentra comodidad ni lugar a lo largo de su existencia; es una autora que no sabe conducir su vida a nivel social: “He tomado absoluta conciencia de que no puedo vivir mi vida. No puedo vivir como un ser humano” (p. 226). La autora niega, a través de su escritura, el contexto en el que se desenvuelve, intenta encontrar una realidad de vida alternativa que no le sea asfixiante; y la encuentra, momentáneamente en la escritura: “No puedo aceptar otra realidad que la del arte. Este mundo es horrible. Pero pienso que la medida de cada uno la da el empleo que se hace de la propia soledad y de la angustia” (p. 238). La escritura, desde el énfasis de lo poético, será el medio que le permitirá subsistir en ese mundo exterior pero real, que rechaza.

Es importante en este punto señalar que el contexto literario de Pizarnik estuvo profunda y explícitamente influido por autores europeos, pero los contextos político y social no se vieron total o explícitamente expresados en *Diarios*, lo que responde a una

forma de literatura con énfasis en lo estético. Sin embargo, no se puede afirmar del todo que la autora abandonara por completo su contexto social e histórico; la misma búsqueda de una realidad que escapara al modelo en el que coexistió es ya una posición, que de fuerte introspección y focalización en el yo existencial, se manifiesta y cuestiona a ese mismo contexto que rechaza.

2.2. Línea del tiempo, etapas y contextos sociales en relación con la escritura de *Diarios*

Alejandra Pizarnik empezó la escritura de *Diarios* en el año de 1954, época anterior a la de la dictadura; con dieciocho años, inicia una secuencia fragmentaria e intermitente que durará casi dos décadas, es decir, hasta la fecha de su muerte. En vista de la cercanía en tiempo con los hechos y por protección de aquellos a quienes se implica en las redacciones, la editora Ana Becció seleccionó el período de escritura de las entradas en el diario de la autora desde septiembre de 1954 hasta noviembre de 1971, es decir, un poco más de diecisiete años de escritura. Es esta selección la que comprende el presente estudio. Las entradas se manifiestan en forma cronológica, pero no obedecen de manera estricta y total a la norma de una secuencia diaria habiendo muchos períodos de ausencia así como reiteraciones y pasajes analépticos.

La literatura de Pizarnik ha sido segmentada por algunos críticos y estudiosos literarios; por ejemplo, Susana H. Haydu (1996), en su libro *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*, traza una autobiografía donde delimita tres etapas en su escritura. Partiendo de esta premisa y después de haberlo evidenciado en el corpus, es posible afirmar que en *Diarios* estas etapas corresponden a: primera, los años académicos en Buenos Aires, hasta 1959 (páginas 15-320); segunda, la etapa parisina que comprende desde 1960 a 1964 (páginas 320-655) y tercera, los años de vuelta en Latinoamérica hasta

su muerte en 1972 (páginas 656-981). Este planteamiento obedece en primera instancia al desarrollo cronológico en la vida de la autora y en segunda instancia –y como consecuencia lógica de ello–, a la madurez que con el paso del tiempo Pizarnik adquiere, pues sin dejar de habitar sus emblemas narrativos, la evolución que en ellos se refleja es significativa. Otro factor relevante es la incidencia del lugar geográfico sobre su escritura ya que París marca un antes y un después.

Los tres períodos que abarca la escritura de *Diarios* corresponden de una u otra forma con varios períodos de acontecimientos sociales que marcan el contexto en el que la escritora se desenvuelve: la irrupción de las ideas surrealistas en el ambiente artístico hispanoamericano, el peronismo alrededor de 1953, la situación de estatus inmigrante-emigrante como una constante en su vida en referencia a los lugares donde residió, el arribo del posmodernismo, “el rechazo de la subjetividad” producto de la época (Martínez, 2012, p. 25) y otros momentos, así como los encuentros de la autora con personalidades importantes del ambiente literario en estas etapas, hechos que Pizarnik convierte en texto y que influyen de manera positiva desde el punto de vista estrictamente literario, pues sus entradas se nutren de ellos.

2.3. El diario como género literario

El estudio del diario como género literario en Latinoamérica durante el siglo XX no ha sido abordado por críticos y académicos de manera relevante; sin embargo, el reciente apareamiento de *Diarios* de Pizarnik ha desencadenado un interés lógico que se puede estimar gracias a la existencia de artículos, ensayos e incluso libros dedicados al análisis de las diversas entradas que la autora hizo a lo largo de su vida. Entre esas producciones, “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik” de Isaura Contreras (2013) delimita algunas características del género, importantes para este apartado:

“El Diario es una obra hecha de fragmentos, cuyo principio de construcción está contenido en el devenir cotidiano, no exige concentración sino dispersión: solo puede gestarse en el paso del tiempo, no traza un plan ni una estructura, su conclusión está dada a la par de la vida del 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.” (pp. 17-18)

Es remarcable entonces, como sugiere Contreras, el carácter metatextual de un diario. Su engranaje disciplinario promueve y genera una intención de progreso real que adviene con el paso del tiempo en la reflexión sobre el papel. Ello, sobre todo si se trata de un artista-escritor, pues es el método de exploración y evaluación de su propia escritura.

La cualidad de ‘obra abierta’ en el diario confiere al texto la posibilidad de apreciarlo a nivel literario; en sus escritos, Pizarnik se diversifica y plantea temas que van desde sus vivencias anecdóticas y emocionales hasta sus lecturas y tratamientos académicos, así como las ideas que surgen en cuanto a sus textos de creación enteramente ficcional; esto hace del texto un híbrido transtextual que teje, entre esas vertientes, relaciones de carácter literario: algunas veces sus textos son existenciales y de autorreflexión en cuanto a su propia escritura en relación con la de los escritores que influyeron en ella, pero todas las veces son textos literarios que al avanzar en el tiempo y espacio de la narración se configuran como una redacción factible de ser leída como una novela de tipo no convencional, congruente con el desarrollo de la posmodernidad en la que el siglo ha entrado.

Es necesario aquí mencionar que los géneros literarios considerados como “verdadera” literatura han sido establecidos en su mayoría por escritores que pertenecen al canon, ello trae como consecuencia el problema de la poca importancia hacia otros géneros, como el diario, el mismo que Pizarnik eleva al nivel de obra literaria rompiendo así la tradición e instaurándose como pionera –en el sentido de ser la primera en escribir diarística que cuestiona al género–, en una producción de ruptura en la que promueve

transgresión y libertad, para acabar de esta manera con la idea de que el diario es un género menor. El diario en Pizarnik se fundamenta bajo la idea de una propuesta interesante porque es innovadora y original, además de que genera debate. En el estudio e interpretación que la escritora hace de sus referentes, logra apropiarse de las ideas de autores como Kafka o Breton para escribirse y reescribirse a sí misma con lo que consigue incluso cuestionar a esos referentes. El uso del género diarístico en el nivel de literatura que le dio la autora ha permitido, gracias a su innovación, que las nuevas generaciones se afiancen en la búsqueda de identidad tanto a nivel literario como social, hecho fundamental para la cultura literaria latinoamericana.

Desde las primeras entradas en sus cuadernillos de memorias, Alejandra Pizarnik tiene clara la idea de la utilización de un argumento autobiográfico, lo que no tiene claro, es el tipo de obra a emular, es decir, el género del proyecto escriturario que tiene pensado desarrollar y que evoca constantemente en su diario, de manera metaliteraria:

Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. Por supuesto que comenzaría en mis diecisiete años. Lo anterior no tiene *interés*. (¿Y todas las escapatorias de tu ambiente? ¿Y tus sollozos en las escaleras? ¿Y el temor a los lazos?)

Pero pienso que hay que escribir cuando se tiene qué decir. ¿Qué diría yo? ¡Mis angustias! ¡Mis anhelos! ¡Mis invisibilidades!

Una descripción del Atelier.
Los patios de la Facultad
Las charlas del Florida. (Pizarnik, 2013, p. 41)

La cita que precede muestra la existencia de una planificación sobre su propio texto; aunque duda, es ostensible que piensa en la idea de la utilización de sus propias vivencias y anhelos; es decir, en un desdoblamiento de la autora como narradora y como sujeto-personaje. Veamos la siguiente cita: “No sé escribir, Quiero escribir una novela, pero siento, que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma” (Pizarnik, 2013, p. 44). Aquí la autora cuestiona el género de la novela, desconoce la forma de operar en el nivel de la obra como novela y en su afán por recrearse, necesita deconstruirla.

Esta idea subraya la presencia de lo metaliterario en el proyecto diarístico, lo que le permite cuestionar el género tradicional de novela y plantear una nueva alternativa de escritura de aquella, para lo cual, el diario es su mejor herramienta. Así, el texto puede ser apreciado desde esa temprana instancia como una novela que será por supuesto experimental y disruptiva.

Diarios de Alejandra Pizarnik es una obra diarística que no pretende ser apreciada únicamente como la bitácora de acontecimientos de vida de su autora: su intensión y, en efecto, el resultado, es un texto memorístico que ha evolucionado en su género para traducirse a sí mismo en una obra de alcance literario que se asume desde la “noción de postura literaria” (Cantero, 2017, p. 223)⁷, actitud discursiva a través de la cual el enunciante –Alejandra Pizarnik escritora– construye su propio enunciado –Alejandra Pizarnik figura autoral–, permitiéndole recrear con carácter de fábula biográfica su propia vida, cuyas dimensiones oscilan en el campo de la retórica-textual y de la práctica-contextual (p. 217)⁸.

Con el fin de argumentar la idea del compendio diarístico como obra literaria se exponen varios ejemplos particulares, dispuestos a lo largo del corpus de estudio, en los que la obra se convierte en literatura. Citaré varios, distintos en su caracterización: En primer lugar, tenemos un ejemplo del cuaderno de octubre y noviembre de 1955 en el que la ficcionalización del Yo constituye un elemento argumentativo que se establece gracias al desdoblamiento y al vaivén entre la primera y tercera persona gramatical en la voz narrativa. La autora escribe un apartado de cinco páginas intitulado “SENSACIONES”; es un texto de prosa poética relatada en su mayor parte en tercera persona y que regresa a la primera al finalizar el escrito. Se trata de un relato a manera de cuento, de una ficcionalización de su Yo elevado, surreal y velado en el que cuenta los eventos románticos

recientemente vividos con su ser amado (Pizarnik, 2013, pp. 173-178). A continuación un extracto de este apartado:

De pronto, una dulce balada. ¡Oh lo inexpresable! Contempló su cuerpo cansada, sintió su dolorida garganta y renegó de su cuerpo, de su cuerpo que para nada le servía. ¡Oh, ella era un anhelo suspendido de una estrella errante que vagaba desde infinidad de siglos, tratando de encontrar la suprema intangibilidad de la dicha, ese soplo etéreo y susurrante que le murmuraba millares de promesas aladas! Los ojos de Él la rodearon de nuevo. Elevó sus ojos al cielo y habló muy suavemente: ¡Señor! Nada tengo. Clamo a ti en ésta, mi noche sin sol, mi noche única clavada en el brillo de la mirada del ser que amo. (Pizarnik, 2013, p. 177)

Como se aprecia, es un texto que comunica sin dar detalles personales, que manifiesta claramente el estilo de la autora donde su personalidad se confunde con los hechos; un texto poético, de corte surreal.

En segundo lugar, tenemos su entrada del 1^o de noviembre de 1957. Pizarnik (2013) hace aquí un análisis metaliterario sencillo de sus redacciones y manifiesta su riguroso interés por corregir sus errores en varios aspectos: poético, gramatical, estilístico (p. 198). El argumento de la imposibilidad de escribir está considerado de acuerdo con *El libro que vendrá* como uno de los tres elementos que salvan al escritor en la escritura de un diario: “Uno escribe para salvarse de la esterilidad” (Blanchot, 1959, p. 210). El diario y sus correcciones son una especie de faro para la autora que le permiten subsistir en el mundo.

Uno de los autores que Blanchot analiza desde la perspectiva del diario en su libro es Kafka, “Así vemos por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe. Vemos también que este diario no puede escribirse sino tornándose imaginario y sumergiéndose, como quien lo escribe, en la irrealidad de la ficción” (Blanchot, 1959, p. 211). El diario de Kafka encuentra en la autora ese libro de cabecera del que habla Becció. El diario en Pizarnik, al ser corregido una y otra vez se propone como una escritura de eterno progreso, lo que la convierte en imposible. Esas correcciones y reescrituras transforman al diario en una obra de rasgos ficcionales que sin alejarse del carácter

autorreflexivo cuestionan el todo proponiendo una alternativa disruptiva, lo que en palabras de Blanchot equivaldría a la “salvación de la esterilidad”. *Diarios* muestra de esta manera el carácter de eterno retorno entre la ambigüedad de ser y no ser la novela que la autora prefigura en teoría; y que gracias al proceso paradójico en el que se sumerge y del que no puede escapar, se configura, con el pasar del tiempo, en la práctica.

Luego es necesario apreciar las inserciones de otros géneros dentro de la obra, como por ejemplo, el poético, que está a lo largo de toda la producción de la autora; una muestra de ello se ubica en la redacción del 17 de noviembre de 1957, ese día la escritora plantea un discernimiento literario-existencial hondamente triste, presumiblemente basado en experiencias pasadas, que se aborda a través de una frase liminar absolutamente poética: “El cielo es la carne; el infierno, el alma” y que termina con otra igual: “Llueve piedras” (Pizarnik, 2013, p. 202). En otras ocasiones el giro poético es más explícito y transcribe sus poemas o ideas de poemas (pp. 15, 230, 651). O, las entradas en las que reflexiona sobre sus recientes creaciones, ejemplo de ello es la entrada del 23 de octubre de 1957 donde transcribe varios fragmentos insertando trozos de estos entre las secuencias lineales de la entrada y al final comenta: “Escribí dos poemas: «El desencuentro » y «Ella está debajo de sus alas y sonrío»...” (p. 195). Así mismo, hay otras inserciones que también aparecen aunque no con la misma incidencia de lo poético; estos son los diálogos, el relato, el teatro y el humor:

Habito tus ojos para guarecerme del frío y del peligro conocido. En tus ojos hay las aventuras que siempre finalizan con manos entrelazadas. Llega a mí.

Entonces la Gran Sombra encarnó y me abrazó.

—Mi niña —dijo—, ¿hace cuánto que me esperas?

Yo lloré y me dejé abrazar.

—¿No sabes hablar? —dijo.

Yo la miré confundida. ¿Cómo se habla a una sombra?

—Tengo miedo —dije—. Tengo tanto miedo.

La Sombra me abrazó más fuerte como si yo fuese una viajera asfixiada. Yo lloré más: sentía piedad por mí, como si yo no fuera yo. (Pizarnik, 2013, p. 290-291)

Esta cita es pertinente porque muestra un diálogo poético que esboza teatralidad. Es así como Pizarnik encuentra otra forma de cuestionar al género para rehacerlo y lograr convertir al diario en una obra literaria.

Ahora bien, otro factor se muestra en la entrada del 19 de julio de 1955, que es la primera redacción de un nuevo cuadernillo de memorias, la autora se plantea, usando una voz en segunda persona gramatical, un combate en cuanto a la escritura; en esta muestra, la ficcionalización del Yo trabaja en función de mostrar la versatilidad del lenguaje de su sujeto-personaje:

Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué?, preguntas. ¡Tu alma, Alejandra, tu alma! (Pizarnik, 2013, p. 75)

Una vez que “Alejandra” se cuestiona y se admira, la autora pasa a enumerar los planes a desarrollar en los siguientes cuarenta días que tienen como punto número uno el “comenzar la novela” (Pizarnik, 2013, p. 76). Unas páginas más adelante la autora duda, piensa que tal vez no debe empezar a escribir la novela en ese momento, porque es

tiempo de madurar. Aún no rechazo íntegramente el mundo. Aún me aferro a los engaños gastados de ilusiones fantásticas. Aún sopla en mí la optimista esperanza de hallar el puente transitable entre los límites del infinito. Aún no tengo conciencia de la total impotencia del hombre. (O si la tengo, no me causa suficiente angustia.) (Pizarnik, 2013, p. 116)

En el párrafo anterior es posible evidenciar cómo la novela se va construyendo en base al proyecto sombrío que concibe para su vida desde ya, con diecinueve años: el suicidio como proceso estético, que será abordado en el capítulo III. El planteamiento de dejar de existir se vislumbra aún lejano a falta de esa angustia que aún no llega a su punto irreversible; la novela que esboza en su mente y en ideas metaliterarias no aparece claramente, no traduce aún un personaje y un tono absolutamente definido aunque la atmósfera lúgubre es ya muy clara. Esto muestra que desde el momento en que el proyecto

pizarnikiano se empieza a construir, es factible apreciar las ideas con relación a este; como en el ejemplo apenas narrado, un proyecto que metatextualmente⁹ es planificado desde la propia obra y ante el presumible desconocimiento de la propia autora de que la obra ha arrancado ya, se ha ido configurando de manera paradójica en la ambigüedad de la escritura y su negación, pues son estos hechos los que construyen la idea misma de la novela, lo cual permite apreciar al diario como un género literario.

Finalmente es pertinente mencionar aquí que las entradas redactadas por la autora contienen un porcentaje altísimo de prosa poética en varios niveles; es decir que, por ejemplo, la redacción de un fragmento sobre algún poema que está creando es poético y a él se agrega la redacción reflexiva y existencial que también lo es. En este sentido, los fragmentos donde la autora fusiona vida y literatura contribuyen también al establecimiento del diario como obra de arte. En una cita de 1955 hay un ejemplo de la tendencia de la autora a mezclar y establecer paralelismos entre su obra y su vida:

“No tengo ni idea del argumento de la novela. Sólo se me ocurre decir que «la vida es una miseria». Alguien podría decir que tal vez sólo «mi vida es una miseria», pero da lo mismo...

Ciertamente, hace años que proyecté escribir «algún día» un libro cuyo personaje sea Elena. (Creo que ella misma lo ha sugerido.) Realmente, ofrece ciertos valores literarios interesantísimos. Recuerdo nuestra primera conversación. (Pizarnik, 2013, p. 77)

El paralelismo se extiende sobre la idea de que la vida es una “miseria” y la idea de su propia vida como una “miseria”; este elemento, dibujado desde la perspectiva de lo existencial, es también personal. A ello se agrega luego la reflexión acerca de escribir sobre su amiga Elena, un personaje que sale de la vida real y que se plantea porque a criterio de la autora, aportará valores literarios muy interesantes. Su análisis equipara sus entornos de vida con los alcances que a nivel escriturario estos le puedan ofrecer; la búsqueda de sus actantes obedece a una perspectiva ante todo literaria sobre la que toma sus decisiones pero que nace, como en este caso, de la realidad (la amistad en este caso).

Se concluye así que el proyecto escritural-vivencial de Pizarnik se va construyendo a medida que el texto y el tiempo avanzan; es decir, la novela se va planteando con el progreso de diversas variables entre lo emocional y lo literario, en este caso, es la angustia la que no se ha detonado aún en un grado suficiente como para que ella plantee, por ejemplo, el suicidio. La ambigüedad entre ese “ir y venir”, la imposibilidad de su escritura y sus reflexiones en cuanto a “madurar” son indicios de que el proyecto escriturario que vislumbra es en efecto el proyecto de vida que lleva. Se podría establecer de esta manera, que en el trabajo diarístico de Pizarnik existe un juego de desdoblamientos en el que ella se ficcionaliza y desdobla no solo en la tercera persona y, a la par, el proyecto de la novela lo hace también a través de la expresión del mismo en forma de diario y de novela: Alejandra Pizarnik en el diario es y a la vez deja de ser esa escritora de un proyecto que unas veces es diario y otras veces es novela, ¿un híbrido? Veremos con detenimiento esto en el apartado sobre la ficcionalización de la voz autoral.

Al ser el diario y la novela dos géneros íntimamente relacionados, es importante dar una mirada al plurilingüismo social del que habla Bajtín (1991), quien en su texto *Teoría y estética de la novela*, entre las formas de introducción y organización del plurilingüismo (social) en la novela ubica a los géneros intercalados. La novela admite, estructuralmente, la incorporación de varios géneros, los mismos que “conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística” (p. 138). La obra *Diarios*, al ser alimentada con entradas de diversa índole, es llevada por su autora hacia los territorios de la novela a través de lenguajes estéticamente vivos que se manifiestan en los géneros intercalados que usa, como por ejemplo el de la poesía así como los mismos rasgos novelescos insertados en sus entradas. En este ámbito, es precisa la siguiente cita que recrea el proceso de escritura en Pizarnik:

Es más, existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no solo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como un todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad.

Es tan grande el papel de esos géneros incorporados a la novela, que puede parecer que la novela no dispone de su propia manera verbal primaria de abordar la realidad, y tiene necesidad, de un tratamiento previo de ésta por parte de otros géneros, siendo ella misma tan solo la unión sincrética secundaria de esos géneros verbales primarios. (Bajtín, 1991, p. 138)

Esta extensa cita refleja la posición del corpus de estudio desde el punto de vista del género; la escritura del diario, como elemento esencial en la construcción de la novela de la que Pizarnik habla constantemente a lo largo de los años narrados, determina la forma de la obra que a pesar de ser considerada por la autora como algo difícil o incluso imposible de lograr, es en efecto, un proyecto que se aprecia como un todo:

Para escribir cuentos y novelas es preciso *planear*, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa). Hay que planificar, ordenar en capítulos, saber de antemano qué se va a decir. Al azar de la máquina de escribir surgen prosas que son una muestra de lenguaje errante. Pero un libro, como una casa, implica una verdadera planificación y además laboriosidad y paciencia. Por una parte, no creo estar en condiciones de construir un libro; por la otra, me siento cada día más vieja y siento que a cada momento se hace «tarde» la posibilidad de ese libro. En cuanto al libro, para que lo sea debo aceptar que sea incompleto, un esbozo, un esbozo.

No creo que pueda. Está mi impaciencia y mi falta de voluntad (para escribirlo tendría que sacrificar unas ocho horas por día). (Pizarnik, 2013, p. 883)

Las entradas del diario son la manera en que la novela se construye, el género novelesco constituido sería el de una novela-diario-confesión, en cuya asimilación de la realidad se aborda el tema de la novela a un nivel evidentemente metaliterario gracias al uso del diario como herramienta-género. El sincretismo secundario del que habla Bajtín se afirma en *Diarios* de Pizarnik al ser la idea de la novela el hilo conductor en torno al cual gira la redacción del diario que se construye con esos otros géneros: narrativa, poesía, crítica, confesión, etc.

Si bien es cierto que *Diarios* se cimenta sobre la realidad de la autora, más allá de lo que podría representar una obra catártica, el diario para Pizarnik es un proceso de reflexión metaliteraria, cuyos puntos de interés, una vez analizado el corpus, se centran en cuatro aspectos: la dificultad de la expresión del lenguaje, la búsqueda de un argumento para su novela autobiográfica, la exploración de técnicas narrativas y de referentes predominantes para ella y la ambigüedad de sus ideas en relación con su propia vida volcada sobre el papel en igual intensidad que la misma proyectada desde el papel. Estos cuatro elementos, que son para la autora inherentes a su forma de ser y de existir en el mundo, son los ejes circundantes en torno a los cuales su redacción gira, convirtiéndola en una novela interesante de ser leída por la riqueza de los temas que se despliegan alrededor de los cuatro ejes y por la intensidad en la presentación de los mismos.

Laura Torres (2016), en un estudio sobre Pizarnik, hace varias referencias al proyecto diarístico desde el punto de vista de una novela, y comenta sobre “la preocupación por encontrar formas de ordenar el proyecto de la novela, asociado a su vez con la organización de un plan de vida” y agrega luego que en ese “proceso, los proyectos éticos de existencia se confunden con las formas de construcción de la novela” (p. 04). En la revisión de este ensayo se enfatiza lo interesante que supone la mezcla que la escritora hace de “las formas de gestionar la propia vida con la elaboración de la ficción” (p. 04). El planteamiento de estas interpretaciones sumergen innegablemente al corpus de estudio en un proyecto de fusión metaliteraria; la obra y la vida de la autora son un solo ente:

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. Aclaremos (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso que lo que supongo. El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado (La Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella). De todos modos, nada más precario que este intento de explicarme. Lo que sucede es que sufro –ahora: 19.30 h– y el desahogo lacrimonal no me es permitido ni ningún otro y tengo miedo y el verano me da miedo y los ruidos que suben de la calle me dan miedo y sobre todo el reloj que marca una

sola vez las 19.30 h, y después habrá la noche y los deseos inconclusos y la espera y estas ganas de llorar y no poder –porque se ha perdido en todo y se ha perdido en lo que nunca se ha tenido y «nadie antes que yo había sabido de qué muertes sordas, irremediables, están hechos los días de mi vida». (Pizarnik, 2013, p. 429)

El fragmento corresponde al año 1962, a los veintiséis años de la escritora; estas reflexiones muestran que proyecta un texto narrativo sobre la tortuosa actividad de crearse como sujeto-personaje mientras lo escribe, un intento precario por explicarse a sí misma en el registro de esa creación literaria.

2.4. El Yo autobiográfico y la diarística

Para José María Pozuelo (2006) las relaciones entre biografía y ficción son difíciles de abordar “como lo son todas las fronteras, puesto que la autobiografía ha sido defendida como género no ficcional por algunos autores, en tanto que para otros es uno de los lugares en que se dirime la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa” (p. 17). Entre los autores que vinculan a las teorías del Yo con los procesos de ficcionalización están Paul de Man, Roland Barthes y Jacques Derrida, en la línea de la deconstrucción, que plantean un vínculo fuerte entre el carácter ficcional y el género autobiográfico (p. 24). Al hablar de géneros que difuminan sus límites, la autobiografía y la diarística estrechan lazos que se tornan fehacientes: “Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervenga. Tal es mi egoísmo o lo que sea. Cierro los párpados y recorro mi vida. Sonríe” (Pizarnik, 2013, p. 41). En esta cita encontramos elementos interesantes para poder concluir que el género del diario, como Alejandra Pizarnik lo desarrolló, se encuentra en los límites de la ficción: la palabra “*autobiográfico*”, desde un primer punto de vista, nos remite a la idea de *mimesis*, de acuerdo a la tradición aristotélica, pues lo autobiográfico imita la vida; mientras que desde otro punto de vista, la palabra *crear* nos devuelve con exactitud a la expresión *poiesis*, en

efecto, la creación¹⁰. El diario, como género literario en Pizarnik, escrito desde la fragmentariedad, con todos sus elementos, se inserta en la literatura tentándonos con una propuesta de relectura en la comprensión de la identidad que se construye y se reconstruye en la poética de lo transtextual, con elementos que algunas veces imitan la vida y otras veces con otros que son creación de lo irreal, es decir que se ubica en los límites de lo ficcional.

2.5. Confesión e intimidad

Alrededor de las fronteras entre autobiografía y diarística, la forma de enunciación en *Diarios* sugiere la posibilidad de existencia en su narrativa, de rasgos pertenecientes a otros géneros relativos, como por ejemplo el de la confesión, cuyas características Pizarnik utiliza en sus entradas de manera coherente y propicia. Zambrano (1995), en *La confesión: Género literario*, establece que “la confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal” (p. 29), y agrega que el acto de la confesión en los escritos personales es una manifestación en la que “el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión” (p. 29). La confesión desde el punto de vista de la literatura es una forma de expresión que “parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo” (p. 29). Esta frase es pertinente si analizamos que a lo largo de la línea cronológica de *Diarios*, las expresiones en las entradas devienen de modo progresivo con una serie de emociones y pensamientos que al crecer, la autora va revelando en un estado de desesperación pues en la confesión como género literario está “la expresión de la propia vida, la revelación de sus entrañas” (p. 32). En el siguiente fragmento, de 1958, el instinto confesional de la autora es expresado desde su propia voz:

No vivir, ahora que la vida me tiende vida, es extraño. Pero voy a confesar la verdad, la confesaré aunque me tenga que morir llorando, diré la verdad, que es ésta: yo no quiero

vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía. (Pizarnik, 2013, p. 221)

Como este ejemplo, se pueden apreciar varios otros sobre la puesta en práctica de la teoría de Zambrano. En una entrada de 1958, año en que ya es factible estimar con mayor certeza el estado de inconformidad en sus relatos se aprecia: "...y la novela se convierte en utopía. Cómo estudiar, y trabajar, y leer, y escribir. Y lo quiero todo al mismo tiempo. Y también embriagarme... y angustiarme... Pero sobre todo angustiarme y querer morir porque quisiera ser todo y sólo soy nada" (Pizarnik, 2013, p. 240), más adelante, en la misma entrada, continúa cuestionándose y lo hace utilizando paréntesis para encerrar o aislar esas interrogantes: "(... ¿Qué si no prolongar hasta el infinito cuestiones que es necesario resolver ahora y aquí?)" (p. 240).

La desesperación como tal, como sostiene Zambrano (1995), actúa en el proceso para que una confesión llegue a darse. El sujeto se cuestiona a sí mismo y pide razones, "se siente una nada dependiente de la divinidad: no cree en su propio ser" (p. 33), en ese trayecto, la angustia y el dolor ejercen la fuerza para que eventualmente la confesión llegue a suceder (p. 33).

Para terminar este apartado, se cita a Joseph G. Kronick (2000), quien en referencia al tema de la Confesión en Jacques Derrida, sostiene que "Confession, like autobiography, promises to make truth, but to do so, it must be haunted by literature, the possibility of fiction. As with testimony, there is no confession" (p. 1008) –de acuerdo con Derrida (1993)–, "that does not structurally imply in itself the possibility of fiction, simulacra, dissimulation, lie, and perjury" (p. 29)¹¹. Esto implica determinadamente que el género literario del diario se construye, en la confesión e intimidad, como un texto "acechado por la literatura", lo que implica, sin lugar a dudas, un tratamiento de carácter creacional, esto es, ficcional o –para apegarnos más al corpus de estudio–, ficcionalizado.

2.6. Fronteras entre los géneros

Como hemos podido visualizar, se concluye que la diarística en la obra de Pizarnik es un espacio amplio, no solo por el tiempo que la escritora le dedicó, sino por la apertura del mismo y por su complementación con los otros géneros como el de la autobiografía y la confesión. Las fronteras entre los géneros en la obra de la autora son mínimas pues aprovecha la forma abierta del diario así como otros elementos, entre ellos la variación en el uso de personas gramaticales o la ficcionalización del Yo en una multiplicidad de sentidos.

El proyecto de escribir un diario y su realización a lo largo de la línea temporal hace también factible la variación en cuanto a las incursiones de géneros dentro de su discurso diarístico; la autora relata no solo sus experiencias, reflexiones y pensamientos en tiempo real o en la proyección de su futuro, sino que también incluye sus prosas, comenta sus obras humorísticas o sus piezas teatrales.

2.7. Transtextualidad

Pasamos ahora a tratar otro punto fundamental que adviene naturalmente una vez que se ha tratado el diario como género literario y sus fronteras; es el tema de las relaciones transtextuales que están presentes en *Diarios* y que se insertan de manera frecuente, iterativa y lógica en las entradas del texto con varios propósitos entre los que se pueden nombrar la intensión poética, la búsqueda de lo literario, la explotación de un nivel de la literatura que apuesta a ser estético al mostrar la riqueza que el intercalar voces puede significar. La red de relaciones transtextuales edificadas a lo largo de *Diarios* se teje, con sutileza y destreza, desde las más mínimas unidades de significación, –sintagmas–, para terminar erigiendo al fin un proyecto paradigmático que se iguala al ideal del modelo que la autora mentalizó como prácticamente imposible de llevar a cabo por ella en un inicio.

La obra *Diarios* de Alejandra Pizarnik es un texto que dialoga con otros que también están enmarcados en el ámbito de la diarística, con ello la autora plantea no solo la relación transtextual, sino también la incursión del diario como obra literaria. La filiación que Pizarnik establece a través de su texto con otros autores diaristas es importante puesto que permite entender el sentido de conexión e identificación que afirman la vocación de la argentina. Entre estos autores se encuentra Katherine Mansfield, cuyo tiempo de escritura fue aproximadamente el mismo que en Pizarnik, dieciocho años. Dentro del tipo de relación de la intertextualidad por ejemplo, Pizarnik crea, mediante paralelismos y referencias a Mansfield, una forma de invención de sí a través de la escritura y afirma sentirse, en cuanto a esta autora, “vitalmente o mortalmente más cerca” (Pizarnik, 2013, p. 289). Así mismo, en 1955 escribe una entrada en la que relata su estado de ánimo pesimista, luego de lo cual inserta la siguiente cita paratextual: “Del *Diario* de Katherine Mansfield: / «La vida no parece más que arena y serrín»” (p. 125), lo cual muestra su sentido de vinculación con ella a través de la transtextualidad. De acuerdo con un estudio efectuado por Isaura Contreras sobre la diarística de Pizarnik, el nivel de identificación entre las dos diaristas es amplio; así, Mansfield “habría contemplado escribir” sus diarios “con miras a la publicación” (Murray en Contreras, 2013, p. 21), lo cual es un dato corroborado en cuanto a Pizarnik, además está el paralelismo en tanto la conciencia de la fragmentariedad en las dos artistas y el hecho de que “el diario de Mansfield se funda en esa preocupación por consumir su obra” (Contreras, 2013, p. 22), cuyo compromiso se asume también en el diario de Pizarnik (p. 23). Así, la transtextualidad en Pizarnik es factible de ser apreciada en gran magnitud en relación con Mansfield en varias entradas; por ejemplo, en una de noviembre de 1955 –en la que llama a sus diarios “cuadernillos de quejas” tal como lo hiciera Mansfield en su tiempo con los suyos–, Pizarnik dedica varios párrafos a esta diarista, poniendo en paralelo sus expresiones con las de la neozelandesa;

pues en las dos, sobrevive la idea de vivir únicamente para la escritura (Pizarnik, 2013, pp. 180-181)¹².

Ahora bien, el sentido exegético del tratamiento que Pizarnik da a textos como los de Katherine Mansfield o los de Virginia Woolf, entre otros, es importante porque se relaciona no solo en el género que propone al diario como una obra de arte y transfiere por relación esa idea a su propia obra, sino también por el sentido del contexto histórico como obras escritas por mujeres en épocas en las que la irrupción de estas en campos profesionales no estaba aún garantizada; además de que usa tales referencias para graficar y defender su posición y su proyecto.

Diarios es una obra entre la vida y la literatura porque está conformada desde la transtextualidad. Dentro de los cinco tipos de relaciones transtextuales que Genette (1989) reconoce, el primero pertenece al de la intertextualidad, que en *Palimpsestos* se define “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Su presencia se evidencia en la siguiente cita del corpus: “Del diario de Du Bos respecto de una definición de Dostoievski: ‘un ser que durante toda su vida no vive, sino que no cesa de imaginarse a sí mismo.’ He aquí Alejandra” (Pizarnik, 2013, p. 246). Lo que se aprecia es una muestra de identificación, una reflexión que se construye gracias a la presencia del reflejo que la autora evidencia en su referente.

La intertextualidad tiene varias formas de manifestarse; una de ellas es la cita, presente de manera explícita entre comillas; así también, otra forma de intertextualidad es la alusión. La presencia de citas y alusiones en *Diarios* permite la coexistencia de la vida de la autora con el mundo de la literatura, lo que aporta al constructo de la fusión vida-literatura y contribuye a la edificación de ese todo que es la obra: “Leo en Miller que ‘ciertos libros pueden cambiar a un ser humano, como ciertas circunstancias, ciertos

encuentros' Miller hizo y realizó muchas cosas que estaban en germen en mí..." (Pizarnik, 2013, p. 335). La cita es la "forma más explícita y literal" de la intertextualidad, de manera tradicional se expresa mediante el uso de "comillas, con o sin referencia precisa" (Genette, 1989, p. 10).

"Yo tengo un cuarto propio, no tengo dificultades económicas apremiantes, gozo de libertad para ir a donde yo quiera. No obstante..." (Pizarnik, 2013, p. 275). Es una alusión a la lectura que terminó: *Un cuarto propio* de Virginia Woolf. Expresada de una forma "menos explícita y menos literal" (Genette, 1989, p. 10), la alusión es "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (p. 10). Como se aprecia, Alejandra Pizarnik lleva sus memorias a una interacción con otros autores, pero ¿qué significa ese diálogo que hace con Virginia Woolf? Sin duda, es factible responder a esta interrogante desde la propuesta de la ficcionalización; la escritora expresa lo que vive haciendo alusiones muy firmes en el contexto de sus referentes y en cuanto a la literatura, que es su tema de vida, para recrearse en sus escritos.

El segundo tipo de relaciones transtextuales es el de la paratextualidad, una interacción "menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto" (Genette, 1989, p. 11). El epígrafe de la entrada del 1^o de agosto de 1955 en *Diarios* es un ejemplo de este tipo de transtextualidad: "Me veo obligado ya a admitir que la ansiedad es mi estado genuino, ocasionalmente interrumpido por el trabajo, el placer, la melancolía o la desesperación. C. CONNOLLY" (Pizarnik, 2013, p. 115). Esta cita alude claramente a la propia angustia y preocupación de la autora ya que lo comenta en el desarrollo de la entrada. Otro ejemplo es la entrada del 1^o de enero de 1960, viernes, se abre con la frase "*Himno a la alegría*, de Beethoven" (p. 317), a propósito de la cual no se comenta nada,

simplemente hay un punto aparte y la narración empieza abordando un tema alejado totalmente de esta referencia. Es probable que el inicio del nuevo año haya despertado en la autora el deseo de registrar el título de la melodía y el apellido del compositor. En dicha entrada, después de comentar asuntos de otra índole, Pizarnik escribe algunos deseos nada usuales propios de inicio de año. En la entrada del 24 de abril de 1960 hay un titular en francés: “JOURNAL DE CHÂTENAY-MALABRY” (p. 320), hace referencia a un suburbio residencial de París en el que la escritora vivió, con sus tíos, entre abril y agosto de 1960. El titular designa a una serie de entradas de ese período de tiempo que incluye hojas mecanografiadas, correcciones a mano además de un compendio de cartas sin enviar (a León Ostrov, su psicoanalista), todo esto estaba dentro de un sobre que tenía rotulado a mano por la autora el título “JOURNAL DE CHÂTENAY-MALABRY”¹³. Este significativo epígrafe ayuda al lector a ubicar el tiempo y espacio alrededor de la escritura de la autora. Apenas unas cuantas entradas antes de la última de la edición del corpus estudiado Pizarnik cierra la carta diarística del 9 de octubre de 1971 con una nota al final que tiene tabulación y sangría: “Decir que me abandonaste sería muy injusto; pero que me abandonaron, y a veces me abandonaron terriblemente, es cierto. KAFKA” (p. 978). Es una nota que aparece apenas una hoja antes de la entrada final de toda la obra diarística. Su carácter es fúnebre y anteceden a ella redacciones cortas que narran de manera tácita hechos contundentes: su permanencia en un hospital psiquiátrico y sus intentos de suicidio con pastillas y con gas. Además de estas muestras paratextuales, están los ejemplos de citas en francés, un ejemplo es el de la entrada del 16 de noviembre de 1963, cuya línea final alude a la obra Antígona de Sófocles: “*Serait-ce donc une promesse que de tuer un mort une seconde fois? Antigone, SOPHOCLE*” (p. 637). En la autora el empleo del idioma francés en sus entradas es frecuente.

¿Qué es lo que se evidencia a través de estos paratextos? Pizarnik expresa sus sentimientos y pensamientos reales utilizando referencias paratextuales; busca expresar lo que siente a través de lo que dicen otras personas, es una manera de ficcionalizarse. La variedad de estos ejercicios enriquece la idea de novela que la autora ansía. La construcción de ésta comulga, a través del paratexto, con su vida.

La metatextualidad, como tercer tipo de relaciones transtextuales, es una presencia que se extiende a través de los dieciocho años de la escritura del proyecto de la autora de manera frecuente y predominante. Generalmente denominada comentario, es una entidad de relación crítica que une un texto a otro que habla de él sin convocarlo o citarlo e incluso, en el límite, sin nombrarlo (Genette, 1989, p. 13). La autora hace comentarios de tipo literario en el ámbito de la reflexión, en aprobación o desaprobación, en toda la línea temporal de su obra, consideraciones que son metatextuales y que argumentan esta obra en el sentido de la transtextualidad. En la siguiente cita la autora reflexiona acerca de sus lecturas y deja saber que está leyendo al teórico de la *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet: “Cuestión de límites como siempre. De no poder fijar los ojos en una única cosa. *Les gommages* de R. Grillet. Dificultad de leer un solo libro y presentimiento de que en ello hay algo que me salvaría. ¿De qué?” (Pizarnik, 2013, p. 609).

Los comentarios metatextuales como este, contribuyen al proyecto diarístico de la autora en cuanto obra literaria. Están allí para edificar la imagen que la autora crea de sí misma, la construyen.

La edición de *Diarios* que se estudia, 2013, nos muestra una portada que tiene por título el apellido de la autora en letras mayúsculas: “PIZARNIK” y bajo este título, en letras pequeñas y negritas, la palabra “Diarios”. Además de estas palabras, las especificaciones de la edición y regadas en toda la cubierta, varias palabras mecanografiadas en clara alusión a los escritos tipados por la autora: “Preguntas

muchísimas”, “luz enferma”, “indicio de sus ojos”, etcétera. Es una portada que nos remite al carácter architextual del texto que encontraremos dentro. La architextualidad es según el texto de *Palimpsestos*, el quinto tipo de las relaciones transtextuales existentes, es el más abstracto y articula menciones paratextuales como títulos o subtítulos en la cubierta del libro (Genette, 1989, p. 13).

Como ha sido posible apreciar, las relaciones transtextuales están presentes de forma contundente en *Diarios*, una obra que se crea desde la referencia y en el comentario de textos precursores y referenciales.

2.8. ¿Cómo se representa el Yo diarístico?

En *Diarios*, la atmósfera es tétrica, el ambiente es generalmente depresivo y la narradora está en búsqueda constante de instrumentos que le permitan comunicar lo que ella, desde su punto de vista absolutamente perfeccionista, describe como su imposibilidad de comunicar literariamente. En una entrada de 1958, de un solo párrafo que se abre con una expresión de duda e incertidumbre [“No sé qué extraño proyecto tienen algunos de mis yos...”] manifiesta: “Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo el aprender a interesarme obsesivamente por la literatura” (Pizarnik, 2013, p. 221). Esta idea evoluciona con el diario y para el año de 1966 se presenta así:

Mi dificultad con las comas es parte de mi dificultad con el lenguaje articulado y estructurado. Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática. (Pizarnik, 2013, p. 739)

Estas dificultades de las que habla Alejandra Pizarnik son propuestas como obstáculos a superar, divagaciones en el *fluir de conciencia* o *escritura automática* propuesta por André Breton, uno de sus referentes más significativos, a analizar en el capítulo II. Así, el yo diarístico que es de carácter autobiográfico en la autora-narradora

está poblado de elementos que rodean el ámbito de la duda, de la angustia y de la incertidumbre, siempre bordeando la idea de la perfección que no logra alcanzar pero en la que se mantiene debido a su entrega por la lectura, y por ese deseo inmenso de escribirse y reescribirse. Tal obsesión por la perfección del lenguaje la encierra en ese proceso de crearse que no termina nunca porque su intento es en realidad paradójico y circular.

2.9. Límites entre lo privado y lo público

La voz autoral muestra una vida interior para exteriorizarla, por lo tanto será primero objeto de un tratamiento estético de creación verbal. La autora publicó en vida varios textos pertenecientes a sus memorias diarísticas; para ello hubo un proceso de selección y de edición de los temas; lógicamente, estos debían contener interés público por lo que la escritora sometió sus escritos a un tratamiento en donde lo privado pueda ser de objeto público; es decir, trabajó sus escritos personales para convertirlos en escritos que si bien mantuvieron su veta diarística, no escaparon a la ficcionalización o novelación de la realidad. Novelación que mantiene su verosimilitud al seguir siendo su diarística un género que se evoca desde la propia y sincera personalidad escritora:

En verdad, no quiero escribir por compromiso. O, mejor dicho no puedo escribir por compromiso. No sé por qué siento que vengo haciéndolo desde siempre, excepto este diario, éste y los demás diarios, en los que me quejo y protesto con cierta libertad –palabra que no debería usar nunca. (Pizarnik, 2013, p. 822)

Para llegar a la publicación de varios fragmentos de sus escritos diarísticos, la autora se sirvió de un proceso que iniciaba en la copia de los originales, continuando con la depuración y recorte de los mismos, hasta llegar al fin a la reescritura elaborada de los textos. De acuerdo con Ana Becció, correspondiente al período parisino de Pizarnik, existen tres textos cuyo tratamiento evidencia la intención de la publicación de sus memorias: “El primero (los cuadernos de fecha corrida) sería el *texto previo* al trabajo de copia y reescritura; el segundo, el cuaderno «Resúmenes de varios diarios 1962-1964» más

algunas hojas sueltas, y, el tercero, los textos mecanografiados” (Pizarnik, 2013, p. 11), este último concebido “decididamente para ser publicado” (p. 11) y que según expresa la editora se puede considerar como “la fase final de la labor de reescritura de sus diarios” (p. 11). Varios de los fragmentos de los diarios que la autora publicó encontraron cabida de difusión “en importantes revistas de la época” (p. 11), para ello, la autora los titula “a veces como *fragmentos de un diario* y otras veces como textos del más puro estilo *alejandrino*” (p. 11). Entre las revistas que dieron a conocer varios fragmentos diarísticos de la autora se encuentran, por ejemplo, *Mito*, en la que aparece *Diario 1960-1961*, así como también los soportes *Poesía=Poesía* y *Les Lettres nouvelles* en los que aparece *Fragmentos de un Diario, París, 1962-1963* (Becció, 2010, p. 08 en Becerra, 2014, p. 58).

En este sentido, se puede entender que el volcamiento de lo íntimo hacia lo público, en Alejandra Pizarnik, es parte de su intención de convertir su vida en literatura.

2.10. Voz autoral y ficcionalización de sí misma en la construcción de una identidad

En Alejandra Pizarnik es notoria la coexistencia de “Yos”; la voz autoral discurre a lo largo de dieciocho años de escritura en los que evidentemente sufre un proceso de evolución-involución escrituraria que guarda relación proporcional con su obra-vida. Según Michel Foucault (1969), entre los rasgos característicos de la función del autor, se encuentran el no ejercer de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; así como también, el no remitirse pura y simplemente a un individuo real, pudiendo dar lugar a varios *egos* de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos (p. 66). Basta recordar un par de los nombres con los que la autora irrumpe en su diario: Alejandra o Alejandrita, ello dependiendo de sus diferentes épocas o estados de ánimo; es decir, con el transcurrir del tiempo la autora va mutando en la caracterización de sí misma

al presentar sus posturas y nociones. En segundo lugar, se deduce que una voz autoral es perfectamente ficcionalizable y que de hecho, la voz autoral en *Diarios* lo ha sido, en la medida en que en la línea temporal del corpus la autora se presenta de diversas maneras, en diferentes situaciones y desde variadas personas gramaticales, adoptando la posición-sujeto de los personajes que evocan sus emblemas narrativos, los mismos que concuerdan con sus emblemas poemáticos y que son, además, sus emblemas de vida: la infancia, el jardín, el bosque, los espejos, la viajera, el viento y la noche¹⁴. De ellos se deducen personajes como la niña del jardín de la infancia, la imagen de su cuerpo trizado, fragmentado o roto, la enamorada de la noche, entre otros.

Estos juegos narrativos que concuerdan con sus expresiones existenciales permiten asimilar una voz autoral ficcionalizada pero basada en los hechos de su realidad: la infancia perdida en la niña llena de orfandad y soledad en un jardín que no deja de evocar, el desagrado y la queja por su cuerpo, la comunión y el placer de su escritura por las noches, el desarraigo vivido reflejado en su andar como errante al viento en la búsqueda de una identidad. La Alejandra Pizarnik que se busca en sus cuadernos de vida es Alejandra Pizarnik, la autora que se reencuentra en sus personajes literarios, no obstante esa búsqueda no es uniforme sino fragmentaria:

En los *Diarios* de Alejandra, igual que en sus cuentos, asistimos como lectores a un hecho insólito: la disolución de los discursos que intenta construir el yo autobiográfico. El evanescer discursivo hace que el sujeto no pueda construir los rasgos que podrían hacerlo unitario y coherente. La consecuencia más clara de esta «evaporación» del pensar y del sentir, que este yo trata en vano de asir, es aquel permanente estado de desarraigo que experimenta y que le produce desasosiego, como cuando expresa refiriéndose al transcurrir del tiempo... (Robalino, 2013, p. 209)

Esa evanescencia se traduce en la fragmentariedad, que para Robalino es la disolución discursiva presente en el sujeto autobiográfico de Pizarnik. Con mayor detenimiento, el constructo del hacer narrativo como hecho fragmentario se revisará en el capítulo II del presente estudio.

Complementariamente a ello, de acuerdo con Bajtín, al comparar el siguiente texto transcrito con el texto objeto de estudio, es factible afirmar que la autora, desde una posición desestabilizadora, sale de las fronteras convencionales para narrarse de un modo fragmentariamente estético, inestable y dueño de una visión particular del mundo:

El autor debe permanecer en la frontera del mundo por él creado como su creador activo, porque su intervención en este mundo destruye su estabilidad estética. Siempre podemos determinar la posición del autor con respecto al mundo representado por el hecho de cómo se describa, si se da su imagen total transgrediente, por el hecho de qué tan vivos, estables y resistentes sean sus límites, hasta qué punto el héroe se impregne de su entorno, hasta qué punto sea plena, sincera y emocional la solución y la conclusión, hasta qué punto sea plástica la acción, hasta qué punto sean vivas las almas de los héroes (o si solamente se trata de varios esfuerzos de un espíritu por convertirse en un alma por sus propias fuerzas). Únicamente cumpliendo con todas estas condiciones, el mundo estético se vuelve estable y autosuficiente, coincide consigo mismo en nuestra activa visión artística de este mundo. (Bajtín, 1999, pp. 167-168)

Los siguientes fragmentos, que pertenecen a una entrada de octubre de 1955¹⁵, ejemplifican la teoría expuesta al plasmar la plasticidad de la voz narrativa, el juego de personas gramaticales, el uso de imágenes que traducen su sentir en visión estética:

Sintió erguirse la raíz del nombre que escalaba la materia de su pecho. Sintió que el sentimiento, su único patrimonio, bebía de las ansias que jugaban con su vida. Veía que la pantalla mímica que representaba su existencia se disgregaba e integraba intermitente haciéndole llegar el reflujo de las tristezas y alegrías más hiperbólicas que había conocido. No se asustó. Inmutable como una figura alegórica, pensó con añoranza en algún prado verdoso perforado por flores, por violetas; veía mariposas doradas con alas pegajosas y ajenas al latido de sus pestañas. Quiso describir la plasticidad de su imagen, pero el Tiempo la enviaba al fondo de los recuerdos expósitos... (Pizarnik, 2013, p. 173)

...Repensó la eternidad, pero era lo mismo. Suspiró. Todo su ser estaba hundido en la incógnita del hombre, que no pensaba desentrañar, pero que le rumiaba a su alma por signos extravagantes, vencedores de algún etéreo torneo celebrado a expensas de su existencia. Miró su cuerpo inclinado sobre el papel y el mundo se le cayó encima, a instancias de esa voz velada que luchaba por surgir en forma de imágenes abstractas... (p. 174)

...Decidió ir a su cama y llorar acostada sintiendo la planicie de su cuerpo a su merced... (p. 178)

...Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nací. (p. 178)

Estas manifestaciones, que parten de la escritura automática, frecuente en Pizarnik, actúan como partes moldeadoras en la construcción de su identidad. Partiendo desde uno de tantos

conceptos, encontramos que “las definiciones sobre la identidad describen una entidad psicosocial, producto de factores individuales únicos del sujeto, combinado con factores vivenciales provenientes del contexto social” (Traverso, 1998, p. 19). Se entiende así, la identidad como proceso individual logrado por la asimilación e interpretación de factores externos (p. 19), el mismo que en el corpus textual se traduce a partir de la disposición de estos factores en interrelación con las voces dialogantes del relato, donde la recurrencia a la autorreflexión es constante, lo que enriquece el proyecto de identidad en el texto.

Alejandra Pizarnik crea, con lo fragmentario, una perspectiva fresca de identidad, otra visión de mundo en el des-aprendimiento de un texto en el que la invención y la reinención son cotidianas; busca aquellos elementos constructores de la voz narrativa de *Diarios*; aborda un diálogo intertextual plurivalente con forma de fábula literaria que actúa como una bitácora de narrativa itinerante donde desfilan un número significativo de experiencias a partir de la transtextualidad en sus diversos tipos, entre los que el de la intertextualidad se presenta como protagonista.

2.11. Fusión entre vida y obra literaria a través del diario

En cuanto al proceso de fusión de vida-literatura de la autora, la siguiente cita es absolutamente explícita; en ella se evidencian algunos de los factores y elementos que aparecerán a lo largo de sus entradas diarísticas: el fracaso, la imposibilidad de la escritura, el rechazo al mundo exterior, sus dificultades comunicacionales, sus amores inasibles, la poesía. Es una entrada que elabora el 11 de abril de 1961:

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 o existe: es literatura.

La antigua causa de este impedimento es mi imposibilidad congénita de comunicarme espontáneamente con los otros, de sobrellevarlos, de tener amigos, amantes, etc., de preferir, en su lugar, los amores fantasmas, las sombras, la poesía. (Pizarnik, 2013, p. 405)

En la siguiente cita se aprecia la ambigüedad que representa la oposición de ideas tanto en el aspecto emocional como en la duda de género a emplear:

Pensando sobre la obra literaria.
 Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido...
 ...¡No! No podré realizarlo debido a mi *heart with two faces* (hoy lo acepto, mañana lo rechazo). Sería cuestión de escribirlo todo en una noche. ¡Imposible!
 (Seguiremos haciendo poemas). (Pizarnik, 2013, p. 56)

Sus pensamientos son ambiguos, debaten y se confrontan unos a otros entre felicidad e infelicidad y Alejandra Pizarnik, su Yo real, al menos en los primeros años de escritura de *Diarios*. Afirma tener momentos fugaces de dicha, como “soplos” que le “permiten vivir” (Pizarnik, 2013, p. 135), pero a la vez decide negar la felicidad desde su personaje ficcionalizado, Alejandra, la enamorada de la noche, que desecha la posibilidad de ser feliz: “La niego sin ser escéptica o nihilista. ¿Tendré que decir de nuevo que la niego por necesidad vital?” (p. 135). La aclaración de “sin ser escéptica o nihilista...” únicamente remarca la posición de ambigüedad al rechazar la realidad y adentrarse en la ficción como en un vaivén; así como también, remarca la situación del personaje con todos sus elementos que son la misma autora pero con una vida conscientemente más intensa, o como lo proyecta en su entrada de junio de 1955 al repasar su vida: “¿Se la puede llamar intensa? Creo que sí. Inconscientemente intensa. Cada día lo siento más. Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga” (p. 41). La elaboración de estas ideas son muestras de que, desde la duda, emergen a flote las diferencias que existen entre la autora Alejandra Pizarnik y su Yo ficcionalizado: la narradora de *Diarios*.

Más allá de la ambigüedad como característica propia en la autora, es preciso reflexionar en el hecho de que toda obra literaria de no ficción, sin importar si es un ensayo, una autobiografía o un fragmento diarístico, ha mutado desde el momento en que queda fijada sobre el papel y por el simple hecho de haber sido escrita, pues la visión particular de quien la escribe es el resultado de un proceso complejo que toma sus aristas

de experiencias y recuerdos, de lecturas y concepciones y hasta del paso del tiempo, elementos que hacen que los pliegues entre realidad y ficción no sean claros y sin embargo, arrojen muestras de diferencias entre una y otra; es el caso de Alejandra, la autora real y Alejandra, la narradora ficcional de *Diarios* que algunas veces, en la versatilidad de su ficcionalización, mutable y fragmentada como su autora, se desdobra en sus personajes usando diferentes personas gramaticales, demostrando con ello la fusión entre vida y obra.

Una cita importante, que evidencia a *Diarios* como un proyecto que fusiona la literatura y la vida a través de lo referencial y metaliterario, concierne al fragmento de la entrada del sábado 8 de diciembre de 1957:

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 ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de ‘retrato de la artista adolescente’, novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias. Dos cosas me maniatan: la ausencia de confianza en mis instrumentos (estilo, lenguaje, dominio de los diálogos) y el desconocimiento cabal de mis circunstancias. No es esto todo. Hay también un gran deseo de dormir y de no despertar jamás. (Pizarnik, 2013, p. 210)

El párrafo anterior es escrito a la temprana edad de veintiún años. Aquí los problemas de la literatura, de lo lingüístico y estilístico ya se muestran fusionados y a la vez muestran confluencia con el problema de lo existencial, psicológico y emocional de su vida. Esta expresión real de angustia y dificultad se vuelca en una sola idea que es un problema. La obra es planteada al fin; una muchacha protagonista que es ella misma y sus circunstancias. Es importante subrayar que: “El surgimiento de esta idea –escribir una novela– coincide con el inicio de la escritura de los *Diarios*” (Robalino, 2013, p. 215). A la vez, la vida depresiva y escabrosa que lleva dificulta la realización de la idea. Así, el deseo de dejar de existir, junto a su obsesión de perfección del lenguaje, son los motores que la impulsan a escribir esa obra de la que tanto habla sin poder llevarla a cabo, lo que

convierte a *Diarios* en una obra circular que gira en torno a un deseo que es también una imposibilidad y que, sin embargo, tiene un desenlace que se afirma en el trazo desde el inicio; es una obra que no tiene fin, que se hace mientras se vive y se escribe, con la cual solo la muerte puede acabar. *Diarios* se transforma paradójicamente en esa misma obra que Pizarnik afirma no poder escribir, lo que convierte al compendio diarístico en una novela posmoderna escrita desde la fragmentación.

En las siguientes tres citas tomadas del corpus de estudio, la evidencia de la evolución cronológica en cuanto a la idea conceptual –idea novela– de la fusión vida-literatura pizarnikiana como núcleo alrededor del cual gira toda la obra adquiere pragmatismo:

- 1958, veintiún años: “He confundido literatura y vida” (Pizarnik, 2013, p. 225).
- 1962, veintiséis años: “Digamos que soy un lento gemido, que dentro de mí alguien muy trágico recita sordamente y con sollozos el pequeño poema balbuceante que es mi vida –desde que me recuerdo hasta nuestros días” (p. 428).
- 1963, veintisiete años: “Todo se reduce a una elección entre el verso y la prosa. La tentación de escribir una novela equivale a golpear –a seguir golpeando– en la puerta de la realidad cotidiana que execro” (p. 644).

La idea evoluciona a través del tiempo y parece ir explicando su propósito con imágenes, que metafóricas, se tornan concluyentes.

La entrada del 10 de septiembre de 1968 está compuesta de un solo párrafo que muestra la circularidad del texto, en un estado ya avanzado de la fábula diarística, el proceso –resultado de su experiencia de vida– que Pizarnik elabora en su mente y vuelca sobre el papel es iterativo; a pesar de que se niega como autora asumiendo precariedad y

escritura defectuosa, continúa redactando en esa autonegación constante que se revela como sufrimiento y auto castigo impuestos en el ejercicio de la autocorrección. La idea por la perfección en la escritura es sancionada con la ardua tarea de reescribirse; y, a su vez, esta tarea, al ser contada de manera itinerante, al exponer sus imposibilidades por obtener un producto final de novela que le satisfaga, a modo de laboratorio de escritura, descubre el rigor flagrante de lo metaliterario en el texto, donde la vida es la propia materia prima de la obra:

Imposible escribir. No estoy preparada... temo enfermar gravemente por abstinencia de escritura. El problema es irresoluble: nunca seré una estilista y al mismo tiempo no tolero escribir mal, precariamente. En cuanto al ‘libro’, se me ocurre que es el primer paso para un gesto que no he proseguido. Escribir a ciegas, en la máquina, en un intento de entrega total. Es verdad que la muerte de mi padre detuvo esa tentativa suscitada, tal vez, por el presentimiento de esa misma muerte. Pienso que mi método de corregir se parece demasiado al castigo. Es demasiado penoso y, en suma, demasiado delirante, si bien los resultados proceden del deseo de anular los elementos demasiado irracionales. Acaso debiera dedicarme a escribir un ensayo, si bien desconfío, más que nunca, de este género innecesario para mí. (Pizarnik, 2013, pp. 816-817)

En agosto de 1969, a dos años y cuatro meses de la entrada final en la cronología de la edición estudiada, la obra adquiere tintes de epílogo, dejando entrever más que nunca la dificultad y la imposibilidad de su proyecto desde el punto de vista lineal:

Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito de vivir sin el límite de un «diario».

Busco una solución, pues debería buscar un puñal. (Pizarnik, 2013, p. 889)

Esta cita continúa después de un punto seguido, con el relato de que hace diez días está consagrada al trabajo de su primera OBRA¹⁶ teatral, *Los triciclos*. El tratamiento de la redacción, al usar los verbos iniciales (“acaricié”, “consistía”) en tiempo pasado denotan frustración ya para esta entrada de 1969 en la que el tono es de fracaso, como contemplando en una prolepsis de su propia historia la tragedia que ocurrirá tres años más tarde. La mención de la incursión en este nuevo género, el teatral, concuerda con el tiempo

en que la vida de la autora se percibe como el de mayor performatividad, elemento a tratar en el capítulo III en relación con el suicidio.

Adyacentes al corpus de estudio, Alejandra Pizarnik escribió varios textos de reflexión ensayística que apoyan la hipótesis de la presente disertación. Uno de esos textos, emblemático ya, es el que redactara en 1965 dedicado a Antonin Artaud, donde establece la distancia disuelta entre la vida y la literatura que se manifiesta en algunos de sus referentes literarios. Como si estableciera un paralelismo y desde su propia visión de vida, más allá de hacer referencia a Artaud, Pizarnik intenta explicar, desde su devoción a esos antecesores, la fusión de lo poético y lo prosaico como un acto de certeza en el que ella cree:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que la poesía es un juego peligroso, tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: El sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida¹⁷ (Pizarnik, 2016, p. 269)

Ahora bien, más allá de las afirmaciones de la autora desde su posición de escritora y volviendo a la redacción de su diario de vida, el proyecto de novela se construye en un inicio, presenciando hechos de las ideas poco claras y la duda en esta primera fase de vida-escritura, que lejos de enturbiar el proyecto de novela son los que precisamente hacen factible el desarrollo coherente de la articulación de la misma: se dibuja con ello una introducción narrativa que parte desde el planteamiento de una cotidianidad que se presenta como positiva, –la búsqueda de los personajes, de la idea de la fábula y de su atmósfera–, y que eventualmente con el progreso de la obra (literatura), que sucede con el transcurso del tiempo (vida), se torna en negativa, –he aquí las imposibilidades que la narradora como sujeto-personaje asume–, para al fin, después de corroborar un deterioro

en varias de las facultades del actante protagónico (confusión, obsesión con el lenguaje, ansiedad, imposibilidad de escritura, períodos de reclusión en un hospital psiquiátrico, etcétera), en el desenlace, ser testigos de que la restauración de la cotidianidad positiva no se vislumbra nunca, para al contrario, desembocar en la fatal pero estética destrucción de la protagonista, hecho que sin narrarse, queda implícito: su suicidio.

Con encanto fonético y despliegue de retórica a lo largo del corpus, donde la metáfora e imágenes recrean de manera viva el “Yo” metaliterario que se expresa en función de la conexión entre la vida y la literatura, a través del hecho Poético, *Diarios* se convierte en un metalenguaje de su escritura.

2.12. El salto de poeta a Poema

El texto pizarnikiano en general presenta por su parte, de acuerdo con Ana María Rodríguez (2003), “la contradicción de fusionar vida-literatura, y de manifestar una queja por ello” (p. 332). La idea de la voz autoral es lograr comunicar, de alguna manera, sus fragmentos como una unidad, siempre poética. El siguiente texto parte de un estudio sobre Pizarnik, que fundamenta la idea al remarcar que

parte de la batalla por la palabra para acceder al poema, consiste en el intento desesperado por destrabar la fusión **vida-literatura**; sobre todo en el sentido de depurar un torbellino interno excesivo en experiencias y en expresividades. Intento de allegar a lo prístino en posesión del instrumento justo, en la apoyadura necesaria para que el **ser** advenga a **la palabra** y la **palabra, desde el poeta**, y no **en el poeta**, como parece en realidad ocurrir, sea posible de transformarse en poema que no sea fragmento. **Poema-objeto** quizá, en cuanto a construcción en lo unitivo, lo perfecto, sin grietas. (Rodríguez, 2003, p. 335)

Es decir que el personaje que se ha ficcionalizado desde la voz autoral deviene entre el ir y venir desde la vida hacia la literatura y viceversa con el fin de encontrar uniformidad estética en el cúmulo de ideas que aparecen abruptas unas y lentas otras para formar grandes trozos de un todo que sigue siendo oscilante e indeciso pero no por ello carente de valor literario. “No obstante la batalla y el propósito, el suelo fundante continúa jugándose en el tembladeral de lo que solo subsiste en permanente oscilación, conducente a

la inevitable fractura textual” (Rodríguez, 2003, p. 335). En Pizarnik (2013), encontramos esa permanente oscilación; por ejemplo, en una entrada de 1963, al referirse al “plan”, cuyo significado sería su proyecto de vida-muerte, comenta: “En verdad, la vida que me gustaría vivir es así: instantes en donde se acumula todo lo fuerte de que soy capaz. El resto, un letargo; dormir, aunque sea anestesiada.” (p. 555). Dos párrafos más adelante, en la misma entrada, habla del “núcleo de su proyecto” dándole el calificativo de “encuentro”, y explicando que “ese encuentro es El Poema¹⁸ tal como lo sueño y tal como jamás lo escribiré y tal como nadie lo escribió nunca” (p. 555). Ese encuentro, “El Poema”, surge como respuesta y representación unificada a todas sus dudas en cuanto a la escritura (o no) de su novela (“juntaré los fragmentos” escribirá inmediatamente después), para equipararse con su proyecto de vida que se infiere como un ideal paradójico en el que si no se escribe no vive. “Si no me escribo soy una ausencia.” (p. 713).

En relación con el tema, Robalino (2013) afirma que “el poema posee la capacidad de asombrar, de desautomatizar nuestras percepciones y conducirnos hacia aquello que parece inédito” (p. 30), ese asombro verdadero, sostiene, debe ser el “resultado de la propia intuición poética «capturada» por el lector y escuchada como inconcebible, como inaudita” (p. 30). En vista de que este concepto, elaborado a propósito de unos versos de Alejandra Pizarnik (“El despertar”) y de que su obra poética se relaciona íntimamente con su obra diarística, es posible hacerlo extensivo y verlo reflejado de manera transversal a lo largo de la escritura de *Diarios*: la formulación de la idea de convertir su historia en un Poema como respuesta única, asombrosa y verdadera que no deje indiferentes a los lectores y que represente, como la autora misma lo manifiesta, ese “encuentro” que llegue a ser “tal como ella soñó y tal como jamás lo escribirá y tal como nadie lo escribió nunca” (Pizarnik, 2013, p. 555). Al ser clara la interrelación que guarda la obra diarística con la obra poética de la

autora, se entiende que su poesía abraza también su proyecto diarístico y que es de hecho, parte sustancial de él:

escribiendo
he perdido, he perdido.

en esta noche, en este mundo,
abrazada a vos,
alegría de naufragio.

he querido sacrificar mis días y mis semanas
en las ceremonias del poema.

he implorado tanto
desde el fondo de los fondos
de mi escritura.

Coger y morir no tienen adjetivos. (Pizarnik, 2014, p. 427)¹⁹

2.13. Alejandra Pizarnik, un *Poema de carne y hueso*

El vínculo absoluto entre la obra y la vida de Pizarnik se afianza, además de las evidencias encontradas en su diarística, con otras muestras de expresión, sobre todo con aquellas que son de carácter poético; una de ellas se refleja en la última pregunta que Martha Isabel Moia le hace a la autora en el contexto de una entrevista:

M.I.M. – Por último, te pregunto si alguna vez te formulaste la pregunta que se plantea Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?

A.P. – Respondo desde uno de mis últimos poemas: 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. (Pizarnik, 2016, p. 315)²⁰

El poema al que Pizarnik se refiere es “El deseo de la palabra”²¹, incluido en su trabajo *El infierno musical* (1971), un poema que se parece más bien a un texto en prosa pero que contiene el elemento de lo poético en toda su estructura. Nombra algunos de los mismos elementos presentes en *Diarios*, –el jardín y la noche–, además de la circularidad pues inicia y concluye con la idea de lo trágico-fatal. Es importante subrayar, con este ejemplo,

que la obra poética de Pizarnik se aúna con la obra diarística en un solo mensaje de significación, el del “hecho Poético”.

2.14. Abandono de lo prosaico para pasar a lo poético

Alejandra Pizarnik ha creado un universo a partir de lo fragmentario, insertando poética en lo prosaico de su vida y traduciendo su vida prosaica en poética. Los límites de la vida se han fusionado con los de la literatura, haciendo de la experiencia vital un símbolo poético y llevando la poética a la vida.

Su idea de vida perfecta sería la inmersión en un estado total de lo poético: “He descubierto mi imposibilidad de comunicación con la gente. Pero no. Exagero. Sucede que me es imposible acceder a la realidad doméstica. No sé hablar más que de la vida, de la poesía y de la muerte” (Pizarnik, 2013, p. 236). Idea que se mantiene a lo largo de los años: “Estar tan en mí que el placer que ello me produzca sea el de la evasión” (pp. 512-513).

Es interesante resaltar que el lenguaje que usa la autora a lo largo de *Diarios* llega a ser ante todo poético; usa figuras, tropos y símiles literarios que metaforizan la vida. En el siguiente fragmento es factible apreciar el uso de este lenguaje para comunicar lo que siente:

—Dentro de mí hay un silencio —dije.

—Y también rumores —dijo él sonriéndome con ternura.

Entonces llegas tú, con ojos, con miradas, contemplándome hasta quemar mi edad y mi historia. Me regresas, me trasladas al tiempo sin números, me zambulles en el mar de sangre y cielo. Yo duermo y oficio de contemplada. Mis ojos arrojan fuego verde por los párpados cerrados. Sonrío como un pájaro que muere en medio de su canto. Me deshago en tu mirada: en tus ojos hay la seguridad y el orden, hay la creación, hay la poesía seria como una invocación a la lluvia. Habito tus ojos para guarecerme del frío y del peligro conocido. En tus ojos hay las aventuras que siempre finalizan con manos entrelazadas. Llega a mí.

Entonces la Gran Sombra encarnó y me abrazó. (Pizarnik, 2013, p. 290)

Con este lenguaje, se aleja de la prosa para acercar su diarística a un gran poema novelado en el que confluyen experiencias, fantasía, ideas y el paso del tiempo en un gran texto que se expresa a través de sus corrientes referenciales favoritas: el surrealismo, el arte

existencial y el simbolismo –apartados del segundo capítulo–, para configurar y concretar así la idea de proyecto que tuvo desde el principio, la aprehensión de lo que se denomina “El hecho Poético”, y que se aborda en el capítulo final.

3. CAPÍTULO II

ALEJANDRA PIZARNIK: FUSIÓN ENTRE VIDA Y OBRA A TRAVÉS DE SUS REFERENTES LITERARIOS

El todo será siempre un fragmento

Goethe

*...une série de dialogues, où toutes
les voix du temps se pussent fait entendre.*

Marguerite Yourcenar

En el presente capítulo se aborda la fragmentariedad así como lo referencial y lo metaliterario presentes en el corpus. Así mismo, se revisa los referentes literarios de la autora: Breton con la obra *Nadja* (2004), Kafka con *Diarios* (2012), y Baudelaire con la concepción de *Le flâneur*. Posteriormente se estudia el tema de las vanguardias artísticas de Pizarnik: el Surrealismo francés, el Arte existencialista y el Simbolismo francés. Finalmente se verifica este análisis con la presencia de lo transtextual en el corpus.

Diarios es una obra cuya estructura unifica de manera adecuada las voces ajenas que son los referentes literarios de los cuales su autora se apropia. Esto se entiende gracias a un postulado del texto *Teoría y estética de la novela*, donde se sostiene que el prosista “intenta hablar en un lenguaje ajeno incluso sobre lo personal, mide frecuentemente su universo con dimensiones lingüísticas ajenas.” (Bajtín, 1991, p. 104). Este es el caso de Alejandra Pizarnik cuando expresa de manera literaria sus vivencias personales como sus estados de ánimo, su soledad y su visión existencial del mundo; lo que significa, de acuerdo con el razonamiento de *Palimpsestos*, que la autora hace uso de la

transtextualidad, que se entiende como la “trascendencia textual del texto” (Genette, 1989, p. 9), definida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10). Es así como a través de las experiencias de vida, percepciones y sensaciones que la autora relata, imbuidas de alusiones referenciales diversas, el texto ofrece una visión de vida absolutamente literaria. Ello suscita una reflexión sobre la importancia, la pertinencia y la competencia que se advierte en estas dos consideraciones autorales reflejadas en el corpus; aunque las teorías de Bajtín y Genette no están conectadas totalmente, su interrelación permite argumentar la propuesta del presente estudio.

Lo referencial y lo metaliterario se encuentran diseminados a lo largo de toda la obra de la autora. *Diarios* es el compendio que organiza con toda visibilidad esos elementos; y lo hace además, orquestando los diferentes géneros que en él se desarrollan: “*Yo canto. / No es invocación. / Sólo nombres que regresan.*” (Pizarnik, 2014, p. 149)

Este poema, incluido en el trabajo *Otros poemas* (1959), muestra claramente lo referencial y lo metaliterario de manera sustancial. La auto-referencialidad se pone en paralelo a la referencialidad –entendida esta como la recurrencia de la autora a aquellos escritores que cita en sus textos–, que con fuerza queda plasmada de manera contundente en él. Lo metaliterario se ve reflejado en los tres versos del poema al abordar poéticamente desde la primera persona y de manera elíptica el proceso de su propia escritura. La brevedad, como característica de lo fragmentario –propio en Pizarnik–, es otro adjetivo que concreta la idea. Este corto ejemplo, muestra clara de la correspondencia entre poesía y vida, puede apreciarse como la unidad mínima de lo que en *Diarios* es posible evidenciar como unidad máxima dada su extensión.

Alejandra Pizarnik construye con su lenguaje, en *Diarios*, un espacio personalísimo, auto-reflexivo y metaliterario que dialoga con voces de varios movimientos

artísticos y dentro de estos movimientos, con algunos referentes. Entre las figuras antecesoras más significativas de la autora se encuentran los surrealistas Antonin Artaud, André Breton o Isidoro Ducasse, conocido como Conde de Lautréamont, los escritores clásicos como Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Gerard de Nerval, Marcel Proust o Fiodor Dostoievski, los simbolistas franceses como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé, o los hispanoamericanos Cesar Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda u Olga Orozco. Lectora de diarios, lee por ejemplo, los de Virginia Woolf, André Gide, Katherine Mansfield, Julien Green y principalmente el de Franz Kafka; figura que se analizará con detenimiento más adelante, así como también la de André Breton con su obra *Nadja* y a Charles Baudelaire con la idea del *flâneur*.

3.1. Lo referencial²² y lo metaliterario en la obra de Alejandra Pizarnik

Para que la construcción de lo referencial y de lo metaliterario en *Diarios* ocurra, la interacción entre lectura y escritura en Pizarnik es un elemento crucial. Lectura y escritura son dos cosas que no pueden coexistir separadas en la autora. Aseveraciones como: “Debo releer a Kafka, Joyce, Gide y Proust” (Pizarnik, 2013, p. 244), y: “Este diario tiene que devenir más concreto. Hay que poblarlo de nombres, de paisajes, de existencias” (p. 249) lo confirman. La lectura y relectura de otras obras provocan la escritura y posterior reescritura de su propia obra y la autoconfiguración de la escritora se fundamenta en las diversas apreciaciones que hace en cuanto a sus referentes: “He terminado de leer el diario de K. M. Me pregunto una sola cosa: ¿tengo vocación literaria?” (p. 181) (se refiere a Katherine Mansfield); se ve aquí que, entre otras implicaciones dentro del engranaje que representa el constructo pizarnikiano, las lecturas que realiza la hacen cuestionarse con relación a su labor como escritora y el nivel de compromiso que esta ejerce sobre la autora.

En este engranaje literario, lo referencial y lo metaliterario construyen la identidad en Alejandra Pizarnik, que más que un pensamiento, es un sentir inteligente que interpreta, abstrae y traduce el paradigma de lo individual para elevarlo al precepto de lo global a través de esas voces ajenas que desfilan en ese ágora que es su diario.

A propósito del sentido de su diarística, comenta: “Leo el diario de Julien Green. Me recuerda al de Katherine Mansfield en su insistente y agónica lucha contra el ocio del escritor... No obstante, me impulsa no sólo a continuar escribiendo el mío sino a escribir más poemas y más prosas” (Pizarnik, 2013, p. 237). Y, relacionando estas lecturas con su proyecto, en la misma página agrega: “Debiera comenzar mi novela. Pero me asusta mi inexperiencia literaria. Mas ¿cómo adquirirla si no la comienzo?” Es obvia la motivación que la autora desarrolla a causa de la lectura de esos diarios, así como el impulso que representa la escritura de su diario; éste llega a ser un ente generador o propiciador de más producción: los poemas y las prosas.

En Alejandra Pizarnik lo referencial se presenta desde varios puntos de vista. Una vez que su diario se convierte en un compendio extenso, poblado de citas textuales, autores, épocas, corrientes artísticas y diversas manifestaciones, las formas de asociación de su texto con otras entidades es variada. Entre esos puntos de vista están en primer lugar sus referentes por antonomasia; autores con los cuales se identifica, a los que lee y admira, artistas o escritores de cuyos pensamientos literarios se apropia y cuyas voces intercala en su propia narración: “Recuerdo hoy sus ojos y tengo miedo. «Lo bello no es sino el primer escalón de lo terrible»... Qué pasará cuando recuerde su cara, cuando su cara se abrace a mi memoria, cuando su cara sea mi memoria” (Pizarnik, 2013, p. 460). Luego, en segundo lugar, están los referentes que son sujetos de análisis, posiciones y opiniones que considera

con detenimiento y que pone a debatir literariamente emitiendo su propio criterio de por medio:

Réflexions sur la poésie, Claudel.

No cesa de asombrar el conocimiento *interno* que tienen los poetas franceses del desarrollo de la poesía, de su evolución y transformaciones y de las causas de éstas a través de los siglos. Su *Victor Hugo*. Le achaca desafección y finaliza con una diatriba en contra de los poetas desesperanzados y dolientes. También insinúa su locura... En español una prosa rítmica y violenta. ¿La hay? Tal vez Octavio. (Pizarnik, 2013, pp. 611-612)

Los comentarios que hace sobre otros poetas siguen el contexto de sus inquietudes, de los temas que guardan relación con los suyos y de las características que guardan esos poetas con ella misma.

El tercer punto de vista de lo referencial se expresa en las reflexiones que suscitan en ella autores o personalidades dignos de su admiración: “Simone de Beauvoir me dijo que soy muy tímida. Es cierto...” (Pizarnik, 2013, p. 347). Es una forma de referencia muy personal, dada la cercanía que la autora tuvo con figuras del ámbito. En cuarto lugar están los referentes que no lo son; es decir, los autores que después de un análisis la escritora cataloga fuera de su óptica: “Queda demostrado que mi entusiasmo por los libros de Miller fue atracción de contrarios. Yo no tengo nada de Miller: no me atraen las aventuras humanas ni divinas...” (pp. 341-342). Con ello se infiere que usa a otros autores para crear su propia persona literaria, aun cuando sea por oposición. Por último se encuentran los referentes que producen en Pizarnik un sentimiento de identificación capaz de crear nexos de fusión entre su vida y su obra:

Noches blancas, Dostoievski.

El sentimiento de la soledad y del abandono es una enfermedad. ¿Cuándo comienza? ¿Por qué no hubo una madre para impedirla? Pero tal vez esta enfermedad es justamente que no hubo una madre para impedirla. No es sentir la soledad o el abandono como algo inherente al ser humano, que pesa sobre él y lo acompaña toda su vida. Es algo que le ocurre a algunos, como al «soñador» de D.: una inadaptación que es más que este nombre, una rebelión, una lucidez, un ser humano muriéndose como una tortuga, alguien que ve más que los otros, que ve mejor, lleno de ternura que dar, de amor, y no obstante se encierra, vive solo y solitario como en una tumba, condenado a una soledad sin remedio. He aquí lo incomprensible, viviendo como un criminal. Es el verdadero «maldito». (Pizarnik, 2013, p. 367)

No es difícil intuir en este párrafo algunas de las características racionales así como emocionales que pueden ser ubicadas como adjetivos coincidentes entre lo literario y lo vivencial desde la escritora hacia el autor y la obra comentada. *Noches blancas* es apreciada como un referente en *Diarios* y Dostoievski es analizado desde el punto de vista personal en relación con aquella obra. El sentimiento de soledad y abandono es en la autora un recurrente a lo largo de su diarística, el existencialismo una forma de vida así como un mecanismo que usa para tratar de comprender su vida. La inadaptación que sufre es discutida en sus entradas a lo largo de los años de su escritura; las dificultades con su madre y la necesidad de afecto que de ella demanda son otras constantes en su obra memorística y el apelativo de “maldito”, una característica que la escritora se ha granjeado por décadas. De esta manera, es visible el aporte de la referencialidad en la construcción de su cosmovisión. Ahora bien, es importante manifestar que al hablar de la identificación entre lo literario y lo vivencial en la autora, no se refiere al reflejo o traslación de la vida en la obra, pues no se trata de realismo, sino de que se han tomado ciertos hechos de la vida para ser ficcionalizados. Su concepción artística y poética le hace crear a partir de la realidad pero su complejidad hace que su arte supere a aquella. Son sus voces las que crean su poética configurando un legado de construcción que es totalmente artístico.

3.2. Un todo fragmentario

La obra diarística de Alejandra Pizarnik ha sido clasificada como fragmentaria por diversos autores. El desafío en cuanto a la fragmentación en una obra implica el reconocimiento de un sentido comprensible en las piezas que conforman su compendio. Bajo esta premisa, ¿es entendible y se puede leer como un todo la obra pizarnikiana?

En el transcurso de su escritura y a la luz de la confluencia de la referencialidad y la reflexión metaliteraria, en *Diarios* hay un punto intangible en el que la narración deja de

verse desde un nivel fragmentario para constituirse en un todo edificado de pequeños fragmentos. Son las ideas sobre los pensamientos de Breton, Baudelaire, Kafka y otros escritores, así como las reflexiones en torno a diversos temas que circundan lo literario, las que la autora resignifica en una nueva interpretación. Gracias al contexto propio de la época que matiza esas apreciaciones y al progreso de la obra, esas ideas se configuran en ese punto intangible que arriba, supeditado por el mismo cuestionamiento en cuanto a la imposibilidad de la escritura de la novela, en un momento que, indeterminado, responde a la búsqueda de esa necesidad de la autora. Ello reviste al texto de un carácter paradójico, constituyéndolo, con la idea del eterno retorno, en un todo hecho de fragmentos.

Se ha dicho que “Fragmentar es orquestar. Técnica y estrategia, puerto y vehículo de navegación” (Peón, 2011, p. 05). La orquestación como fragmentación en *Diarios* de Pizarnik opera a través de la encarnación de las voces ajenas y de la evocación de sus corrientes artísticas referentes. Pero también, es una orquestación supeditada por su ánimo, por sus experiencias de vida y por el momento de escritura de cada una de las entradas del diario. Es decir, la orquestación desde la fragmentación es una fusión entre obra y vida.

Diarios se plantea así como la interpretación de un todo fragmentario. En efecto, el diario es un una novela disruptiva donde el inicio y el desarrollo de la fábula literaria están escritos de manera lineal pero fragmentada, con prosas poéticas que incluyen además de inserciones de géneros con temas variados en torno a la reflexión literaria, betas de escritos de tipo ensayístico que circundan la auto-referencialidad. El punto de mayor clímax acontece en el desenlace que es evidentemente el suicidio implícito y que, a través de su proyección, de modo deconstructivo, se proyecta en forma de un plan orquestado durante dieciocho años, elemento que sostiene la escritura del diario validando la obra con un cierre cohesivo y coherente.

La fragmentariedad en Pizarnik facilita la articulación de lo intertextual (cuarto grupo transtextual). Los diálogos dentro de otros diálogos, los fragmentos como ideas sueltas así como las relaciones de escritura que establece con varios autores en las entradas diarísticas son funcionales y adecuados al proyecto. La fragmentariedad en su estructura es un componente dual que opera como elemento sustancial de forma en la expresión de su creatividad y también como unidad de fondo en la construcción de su proyecto:

Y si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual –yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed– ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconsciente que recién ahora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho. Ésta es mi proeza... No sólo doy imágenes bellas sino reflexiones... y todo ello con palabras que no son mías. (Pizarnik, 2013, pp. 402-403)

Los fragmentos que colecciona la ayudan a conformar su proyecto y su identidad en un todo que se alimenta de referencialidad en forma y estructura.

Ahora bien, el carácter de lo fragmentario en Pizarnik no es íntegramente intencional, las razones de su uso son varias. La construcción de sus narraciones desde el fragmento se da por su imposibilidad en cuanto a una construcción sostenida y duradera, por la viabilidad que esta forma de escritura confiere a su proyecto (las entradas en los diarios son fragmentos fechados y delimitados), por la idoneidad con que esta modalidad establece concordancia entre las voces ajenas que interpreta y sus reflexiones (es una forma de organizar sus ideas en identificación o contraposición con las de las voces ajenas), y por la diversidad de mundos como formas de pensamientos (autores, obras) que evoca. En cuanto a los percances técnicos que Pizarnik enfrenta a lo largo de su escritura en prosa se encuentra “la dificultad de sostener la duración o la extensión de cualquier poema o narrativa” que se produce “por la imposibilidad de construir transiciones informativas” (Torres, 2016, p 02). Lo que se corrobora en *Diarios*: “Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo en mí es mi deseo de esta

imposible continuidad...” (Pizarnik, 2013, p. 663). Esto demuestra que es absolutamente consciente de su fragmentariedad entendida desde la imposibilidad, lo que en literatura se plantea como una forma de expresión y no como quizá ella lo vio, es decir como un defecto, sino como una puerta: “Yo no quise ser estos fragmentos. Pero, puesto que debo, puesto que no puedo, no quiero ser otra, debo o tengo que reescribir o copiar a máquina un fragmento por día” (p. 800). El fragmento, se diría, es una especie de estilo propio en ella, aunque sea a su pesar.

Lo que es interesante aquí es que para lograr organizar su proyecto escritural ese conflicto se compagina con la dificultad de organización también en lo vivencial: “Estoy anómalamente fragmentada” (Pizarnik, 2013, p. 663). Como ya lo había comentado Torres (2016), “En este proceso, los proyectos éticos de existencia se confunden con las formas de construcción de la novela” (p. 04). De este modo, la fragmentariedad en *Diarios* se expresa desde diferentes frentes que relacionan la vida y la obra de su autora, fusionándolas: el lenguaje, la composición de la obra, su producción material, la perspectiva de vida y la escisión existencial expresada como segmentación de sí a lo largo del corpus: “No. No soy feliz, pero hay en mi vida pequeños trozos felices, soplos de dicha que suavizan el permanente estado angustioso. Y esos momentos me permiten vivir” (Pizarnik, 2013, p. 135). La fragmentación de la obra es la fragmentación de la vida.

La escritura fragmentaria cuestiona, duda, vacila; en ella “el tiempo de las afirmaciones, de las certezas, está acabado” (Hoppenot, 2002, p. 04) y en ella el todo puede ser entendido como una gran pregunta que no necesariamente busca respuestas sino su propio cuestionamiento, lo que evidentemente remite a un sentido auto-referencial donde los fragmentos son inspiraciones o reflexiones de lo referencial con lo que la obra nuevamente muestra su circularidad; cual red que por donde se mire emite reflejos de sí y se consigna: La escritura fragmentaria, comenta Hoppenot (2002) en una interpretación del

texto de Blanchot, es “interrupción, quiebra del espacio y, paradójicamente, tiempo de la repetición, de la insistencia, escritura circular, que regresa a su origen como si en cierto modo nada hubiera acontecido salvo las palabras liberadas, anónimas” (p. 09). Y comenta Pizarnik (2013): “Al azar de la máquina de escribir surgen prosas que son una muestra de lenguaje errante” (p. 883). La fragmentariedad en la escritura es de hecho “la escritura de la variación, quizá un arte de la fuga. El narrador juega tanto con la epanortosis como con la paradoja” (Hoppenot, 2002, p. 13). La autora, observando estas características, expone en el corpus:

Pero siento que la expresión o el vuelco de sí mismo en la escritura se logra mediante una escritura «en espiral», como la de Kafka por ejemplo. Ahora, lo más difícil es unir esta escritura al rigor o a la exactitud. Acento y palabra justa en mí están escindidos. (Pizarnik, 2013, p. 808)

Pero así mismo, subraya: “La unión de los fragmentos vale la pena si cada fragmento es válido de por sí” (Pizarnik, 2013, p. 867). Ello evidencia la característica de lo ambiguo, con frecuencia presente en el compendio estudiado y de alguna manera, elemento coadyuvante en la construcción misma de la obra que juega con la paradoja y la epanortosis en esas muestras de su lenguaje errático.

Haciendo una referencia a la dialéctica del Logos sobre la escritura fragmentaria, Blanchot sostiene:

Un “arma” también puede ser el trazo de una nueva escritura cuando no se inscribe dentro de la dialéctica del Logos sino en su afuera, cuando no es el arma de su lucha intestina, la cual siempre, aún en lo más horroroso, la ha confirmado, sino un arma que apunta a su ser. Un fusil, un poema, un grito, cuerpos repetidamente iniciados en la escritura de otro texto sin gramática, sin esa gramática canonizada, centrada, un lenguaje especial, descentrado. (Del Barco en Blanchot, 1973, pp. 21-22)

Diarios se explica a través de este pasaje como una obra de lo fragmentario que cuestiona al canon desde su descentralización, demostrando que una escritura segmentada no es una escritura incompleta; es decir, explicando que fragmentario no significa

incompletitud: “El habla en donde se revela la exigencia de lo fragmentario, habla no suficiente pero no por insuficiencia, no acabada (por ser extraña a la categoría de la realización), no contradice el todo” (Blanchot, 1973, p. 43) que en *Diarios* es el compendio entendido como una novela.

En la obra de Pizarnik los elementos de lo fragmentario operan como pequeñas piezas que en conjunto conforman una obra dotada de estructura. *Diarios* no requiere necesariamente de la comprensión o de la existencia de un inicio, las entradas no son cuerpos enteros que obligatoriamente deban tener un comienzo y un final; de hecho, no los tienen, si bien es cierto que por lo general hay una relativa secuencia, no es esta una regla imperante pues en muchas ocasiones la autora pasa de un tema a otro con la gracia que le otorga el cambio de entrada entre un día u otro:

“... los fragmentos no se oponen sino que se yuxtaponen, se sustraen tanto a la simultaneidad como a la sucesión, en una experiencia no dialéctica de la palabra pero que tampoco excluye la dialéctica. El fragmento habla como fuera del tiempo, de la linealidad, rompe en silencio la unidad y la continuidad del logos. La ruptura que caracteriza a las obras no es en absoluto un fenómeno simple: las primeras y las últimas palabras de los fragmentos no señalan nunca una apertura y un cierre dados de una vez por todas; al contrario, señalan la imposibilidad de establecer un verdadero comienzo de la escritura”. (Hoppenot, 2002, p. 15)

En cierta medida, la imposibilidad planteada por la propia escritora es el elemento generador de la obra y la evocación a nivel metaliterario de esa imposibilidad que es la obra fragmentada, muestra su carácter disruptivo o de quiebre constante e iterativo. En una entrada de 1970, hablando en el sentido de lo metaliterario, Pizarnik (2013) comenta: “¿Cómo unificar los textos?”. (p. 965)

En *Diarios* la historia es más bien lineal en cuanto a sus acontecimientos, salvo por su desenlace que es un hecho sobreentendido, pero el desencanto que podría provocar esa linealidad queda absuelto en gran medida gracias a la cualidad positiva de la fragmentariedad que posee el atributo de ese “estar fuera del tiempo”; aunque las entradas

tengan fecha inscrita. El estilo de lo fragmentario rompe el desencanto que podría sugerir su linealidad, y las referencias, –lo transtextual– sobre autores y textos literarios contruidos con el don de lo poético, terminan de configurarla como una obra interesante de principio a fin. La autora atraviesa los años en la expectativa de ese momento final del cual ella misma prevé: “Es gracias a la espera como el sujeto puede hacer la experiencia de un tiempo donde nada sucede” (Hoppenot, 2002, p. 13). Esa nada recurrente es el elemento del que está hecha la obra, lo cual rompe la linealidad.

Pero ese don poético no se desarrolla sin dificultades y conflictos. Pizarnik atraviesa por un proceso que fusiona las dificultades de su vida con las de su escritura: “Desorden increíble. Me fragmento cada vez más. Acaso se deba llegar a una dispersión tan evidente que uno termina por alejarla de sí mediante su propio exceso” (Pizarnik, 2013, p. 762). En el transcurso de su escritura, supeditada al ritmo cambiante de su ánimo y conflictos existenciales a lo largo de la trama, sus puntos de vista varían y evolucionan: “... juntaré los fragmentos, volveré... al pan de cada día. Yo no puedo vivir, lo sé desde que vivo. No puedo vivir... Un plan. Desarrollarlo y cumplirlo no es un instante privilegiado... Pero realizar un proyecto implica todos los instantes de muchos días” (p. 556). ‘Todos los instantes de muchos días’ son todos los fragmentos de muchas entradas.

En cuanto a sus dificultades sostiene que, el hecho paralizante, apenas decide empezar la novela, es su “impotencia a la fidelidad, a la continuidad” (Pizarnik, 2013, p. 580); pero a la vez planifica, piensa que tal vez confinarse a escribir ayudaría a su proyecto: “no saliendo nunca, obligándome, esforzándome. Capítulos cortos. Un solo tema, una sola escena de locura. Esto es lo terrible: quisiera limitarme, pero también quisiera *decirlo todo*” (p. 580). En la misma entrada se pregunta: “¿Sé lo que es una novela? ¿Lo sabré si la escribo? Oscilación entre el diletantismo y el esteticismo. Dostoievski y Mallarmé” (pp. 580-581). Lo intenta una y otra vez y la obra se edifica

desde ese no-poder, desde esa dificultad; en 1963 escribe: “Buscar una continuidad. Fortaleza psíquica... ¿Escribir? Apenas fragmentos. Miserables sobras. Si pudiera...” (p. 600). Esta edificación sumada a las referencias autorales, pasadas por el tamiz de la creación, son la base de la poética de la autora; es decir que, no son simplemente referenciales, sino que ejercen un papel especial y de importancia primordial en la obra puesto que la construyen. Con ello, relega una narración de tipo convencional con nudo a mitad de la fábula, argumento acostumbrado en una narración de tipo convencional:

“Pensar en la novela, o en las cartas a Andrea. Convencerse de la importancia secundaria del argumento. Lo esencial son los trozos de caracteres. Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría lograr llegar hasta el fin?” (Pizarnik, 2013, p. 41). En cambio, la exposición de lo referencial, de lo fragmentario como trozos fractales, de la admiración por sus referentes y la relación que establece con los movimientos artísticos adyacentes y la belleza de su poética sí que son sus móviles importantes:

Empecé a leer a Neruda «en serio». Neruda es un verdadero poeta, un auténtico vidente... Su insistencia en los objetos trizados, en los fragmentos que más que dispersión impresionan como una unidad terrible, romántica, no deja de desalentar. A pesar de su grandeza no suscita en el lector esa admiración mezclada de amor que sucede con Rilke, con Hölderlin. Es que Rilke me toma la mano y me habla suave, hondamente, y su voz recuerda algo que jamás fue en verdad, su voz es reminiscente de algo que viví sin haberlo vivido, como si fuera un acontecimiento que me sobrevino en otra vida, muy antigua, inmemorial, pero más verdadera que ésta, o como si hubiera degenerado en ésta. (Pizarnik, 2013, p. 197)

Veamos tres cortos segmentos de la evolución, en el paso del tiempo, que la autora hace en honor de la fragmentariedad: En marzo de 1965, con veintinueve años, comenta: “En cuanto a mí, mi mayor deseo es trabajar en una sola obra. Estoy dispersa en lo múltiple. Sin embargo, sé que no ha llegado el momento” (Pizarnik, 2013, p. 710). Un año más tarde, en mayo de 1966 sostiene: “Y los años pasan y yo quiero escribir una obra extensa en vez de fragmentos. Lo que sucede es que escribo poco. Debería escribir seis o

siete horas por día” (p. 742). Y más tarde, en marzo de 1968, con treinta y un años: “Mi intento (leve) es, ahora, unificar y clasificar y ordenar. Por lo pronto, voy a separar los temas (?) que más me interesan (?)” (p. 781). Entre esos temas enumera al surrealismo y al poema en prosa. Estos retazos de escritura afirman la evolución en el sentido de lo fragmentario que se construye en la fusión de vida y obra; son oraciones con carga que incide tanto de manera personal como metaliteraria, reflexionan en su imposibilidad en el proceso escritural -carácter inasible de lo fragmentario- y las opciones que tiene. Evidencia por ella misma el trayecto del paso del tiempo y el desarrollo del compendio. El comentario sobre los temas que enumera, el surrealismo y el poema en prosa –referencialidad y poética–, es ampliamente pertinente porque al incluir estos elementos en su planificación, demuestra que son esenciales en la construcción de la obra. Ese “quisiera *decirlo todo*” (p. 580) en la novela que es su diario, todo queda dicho, desde su singular forma de expresión que se va configurando como su estilo.

La escritura en *Diarios*, que se decanta por lo fragmentario, se hace desde la concepción paradójica de lo singular y de lo plural. “Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él” (Blanchot, 1973, p. 43). La interpretación de esta cita, según Hoppenot (2002), podría considerarse desde el punto de vista de que “Ningún fragmento se basta a sí mismo, y cada uno lleva en sí, por el contrario, lo que lo atrae hacia su recomienzo, su infinita reiteración. Cada fragmento expresa y constituye, a la vez, un todo limitado y la ausencia de totalidad” (p. 15), planteamiento que se acerca a la idea de Novalis en la apreciación de los fragmentos como semillas: “El arte de escribir libros aún no se ha descubierto, pero está a punto de serlo: fragmentos como estos, son semillas literarias” (en Blanchot, 1970, p. 552). De esta manera, el fragmento, como elemento visionario, fomenta la creación y la producción literaria. La continuidad y la reiteración así como la variación de los fragmentos lleva un ritmo que conduce a la obra

hacia el sentido de la musicalidad, se presenta como un *work in progress* que deja constancia de su proceso en cada entrada. Cada parte cuenta y contiene, de manera independiente, un algo, una idea, un sentimiento, una expresión y a la vez, ejerce un efecto que incide en mayor o menor grado sobre el compendio general, como en una novela conformada por una serie articulada por grandes segmentos –los años– y por capítulos –las entradas–.

Ese compendio general que llega a ser *Diarios* se vislumbra en este sentido como una de las piezas más importantes de la autora por varias razones: propone de manera disruptiva la creación de sus otras obras, planea sobre el papel y analiza metatextualmente el lenguaje en que estas obras han de ser escritas. Entre *Diarios* y las obras que se gestan en él se establece un debate y es ese debate el sentido de la obra en la configuración de lo transtextual; las preguntas que genera en relación con las otras obras es lo disruptivo, la infinidad de lecturas que propone son las respuestas que busca. La importancia radica en que no siendo su obra canónica sí es su obra más grande y de mayor significación; paradójicamente, al desfilarse por los márgenes, se eleva. En el tiempo de la posmodernidad, el estar fuera del canon la hace merecedora de atención y más allá de ello, la coloca en un sitio importante entre los autores más representativos del siglo XX.

Diarios se lee como una novela experimental que encuentra su significación en la multiplicidad de sentidos que ofrece la fragmentariedad con la que está construida. “De allí tu estilo –después de todo lo es– fragmentario e impreciso. Si no hay objetos claramente percibidos, ¿qué objetos quieres describir con claridad?” (Pizarnik, 2013, p. 498). La autora encuentra el sentido de su obra en la búsqueda de un estilo y estructura más que en un resultado definido. Si “el estilo es sinónimo de forma de expresión literaria” (Eco, 2013, p. 171) en Pizarnik es esa forma oscilante entre su imposibilidad y su genio que en ella es lo fragmentario puesto por escrito. Su estilo es esa forma fragmentaria de construcción, la

misma que encuentra trascendencia de obra literaria precisamente gracias a esa búsqueda que la autora emprende y en la que persiste a lo largo de toda la línea temporal de su escritura. Como sostiene Eco, “Hablar de estilo significa, pues, hablar de cómo está hecha la obra, mostrar cómo ha ido haciéndose (a veces, incluso a través de la progresión puramente ideal de un recorrido generativo)” (p. 173). Es esta búsqueda que se plantea como una inmensa pregunta, que cuestiona todo, que interroga, duda y reflexiona durante dieciocho años de escritura, la respuesta que surge constante con cada entrada del diario y que con el paso del tiempo se aprecia como un todo que genera, implícito, un desenlace fatal.

3.3. Dialogismo, plurilingüismo, voces ajenas.

Una vez que se ha establecido la multiplicidad de rasgos de lo fragmentario en la obra de Pizarnik, es necesario precisar que en la inserción de voces ajenas en un discurso, la cualidad de plasticidad del fragmento procura una simbiosis experimental que hace que la participación de esas voces genere un discurso cognitivo íntegro, coherente y relacional; como comentara Hoppenot (2002), acepciones “como “diálogo”, “palabra plural” no son extraños a la problemática de lo fragmentario” (p. 10). El fragmento, al estar conectado con lo dialógico, impulsa la creación del texto que nace de la realidad moldeada con la imaginación, para dar lugar a un compendio transtextual amplísimo donde se entrelazan voces ajenas que son, como en el poema revisado (“Yo canto”), ella misma transfigurada sobre el papel.

La amalgama obra-vida que se desarrolla en Pizarnik es interesante aquí porque se manifiesta de manera tan radical y extensa como para planearla, para proyectarla a partir de trozos de lo que realmente sucede en su vida y asimilarlo en escritura. En el siguiente ejemplo, con el uso del verbo “intercalar” y la palabra explícita “ajenos” conecta, en una

redacción metaliteraria de mayo de 1963, la idea de poner en práctica dicha representación intercalando su diario, sus poemas y poemas ajenos. Betas de lo fragmentario son evidentes así como la planeación de su proyecto sobre la marcha:

Un libro sobre el insomnio. Ocho horas. Cada capítulo es una hora. Intercalar mi diario. Peligro porque es un tema indefinido, salvo que haya alguna obsesión primordial que lo ciña. La obsesión podría ser la de escribir ese mismo libro sobre el insomnio. Por ejemplo, el viaje a Buenos Aires.

Medianoche: presentimiento del insomnio.

Una de la mañana: se termina con el suicidio.

Intercalar poemas en prosas exasperadas y poemas muy dulces (ajenos) y humor.

Diez páginas por hora —diario inconcluso. (Pizarnik, 2013, p. 600)

Siguiendo la línea de Bajtín, de la cual es posible establecer una relación, como equivalencia, entre los términos ‘dialogismo’ e ‘intertextualidad’ (Gutiérrez, 2010, pp. 01-03)²³, es fundamental agregar que el aporte nuevo que reconfigura la teoría bajtiniana recae en la ruptura que representa el surgimiento del fragmento como lo conocemos ahora. La coexistencia de estos significantes permite el desarrollo de la transtextualidad en cuanto al análisis literario sobre lo propiamente escrito –lo metatextual–, y el logro del sentido disruptivo de la escritura en la interacción entre las estructuras dialógicas y la voz autoral.

El dialogismo relaciona semánticamente lo textual; los conceptos que se asumen desde las voces ajenas son sometidos a un tratamiento o proceso desde el cual el autor elabora su punto de vista o posición que llega a cambiar en mayor o menor medida el sentido original de esas voces. En este caso Pizarnik escribe *Diarios* en la cualidad de una construcción que se enriquece gracias a las lecturas del diverso material literario publicado en la época. En el dialogismo, el narrador de prosa, a quien Bajtín llama artista-prosista, tiene el objetivo de revelar,

precisamente, en primer lugar, esa variedad social-plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones. En lugar de la plenitud e inagotabilidad del objeto, el prosista tiene ante sí

una multitud de sendas, caminos y rutas impresas en el objeto por la conciencia social. Junto a las contradicciones internas del objeto mismo, el prosista tiene también ante sí el plurilingüismo social que se forma alrededor del objeto, la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto: la dialéctica del objeto se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor. Para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, «no tienen resonancia». (Bajtín, 1991, p. 96)

En el párrafo revisado lo social tiene una carga importante, lo cual es tan lógico como necesario para el entendimiento de la construcción dialógica pues está hecha en la dialéctica que se establece entre la autora y todas las voces que llegan a ella. Más adelante se agrega: “La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística” (Bajtín, 1991, p. 97). Estas ideas se relacionan con la narrativa de *Diarios*, donde como ha expresado Bajtín, se ubicaría a Pizarnik como esa “artista-prosista” de la que habla, con una extensa gama de caminos a través de los cuales su objeto de escritura deviene en confluencia con el diálogo social que ella elige establecer, voces referentes y movimientos literarios.

Ahora bien, es imperante remarcar la intencionalidad de la voz de Pizarnik volcada hacia el lector cuando hace uso del dialogismo y de sus propias reflexiones orientadas hacia los lectores en cuanto al objeto que la acoge. Esto es posible ver en la confrontación entre sus referentes literarios, –autores y movimientos–, y sus propias reflexiones, a la luz del contexto social y literario para el cual sus entradas fueron escritas, pues la autora entregó varias de las entradas de sus diarios a diversas revistas literarias argentinas que las publicaron:

Hoy he leído todo el día. Algunos poemas de Cernuda halagaron mi tristeza. Extraña es la poesía. Cada día me sorprende más. Y no es que quiera interpretarla o deslindarla, no, me siento bien en mi asombro ante ella. Mi dificultad reside en reconocer como «poemas» una cantidad de obras así llamadas. Aun Cernuda, que comienza a gustarme bastante, me suscita dudas. En el libro *Las nubes*, que es el que estoy leyendo, pareciera que lo poético no fuera un salto de dentro hacia afuera sino al revés. Por ejemplo, el poeta mira la luna, la ve eterna en su «virginal belleza», y la describe en el poema como la observadora inmortal

bajo cuya mirada los hombres efímeros nacen y mueren. (Algunas imágenes apelan a la historia.) Ahora bien: todo esto es tarea externa. Sé que estoy errada pero prefiero que cada uno escriba sobre su propia luna, sobre su noche. O que se introduzca dentro de la luna (Trakl, Rilke). En suma: que no se describa la realidad visible sin haberla transmutado antes, o sustituido, o hecho caso omiso de ella. (Pizarnik, 2013, p. 242)

Es un extenso párrafo que reúne los elementos del universo dialógico intertextual bajtiniano en la fluctuación de ideas propias y ajenas donde el horizonte se vislumbra vasto. Precisamente esta es la forma de construcción dialógica que explica Bajtín en cuanto al hablante y su orientación hacia el oyente:

la comprensión activa, por implicar lo que ha de ser entendido en el nuevo horizonte del que comprende, establece una serie de interrelaciones complejas, de consonancias y disonancias, con lo que es entendido; lo enriquece con nuevos elementos. Una comprensión así tiene en cuenta, precisamente, al hablante. Por eso, su orientación hacia el oyente es una orientación hacia un horizonte especial, el universo característico del oyente; introduce en su discurso elementos totalmente nuevos: porque se produce, al mismo tiempo, una interacción entre diversos contextos, los puntos de vista, horizontes, sistemas de acentuación expresiva y «lenguajes» sociales diferentes. El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte. (Bajtín, 1991, p. 99)

Un horizonte que en la obra de Pizarnik recurre, de acuerdo con Bajtín, a formas de expresión que en conjunto hacen el estilo: “En los fenómenos de diálogo interno de la palabra (interno, a diferencia del diálogo externo compositivo) que hemos analizado, la actitud ante la palabra ajena, ante el enunciado del otro, forma parte del objetivo del estilo.” (Bajtín, 1991, p. 101). Y agrega en la misma página: “La interorientación dialógica se convierte aquí, en cierta medida, en el acontecimiento de la palabra misma, al cual da vida y dramatiza desde el interior en cada uno de sus elementos.” Es decir que el uso del dialogismo y de las voces ajenas, constituye el principal suceso del texto. La orientación en el diálogo está delimitada así por sus propias reflexiones pero está asimismo supeditada por las referencias que hace en su construcción: “La política interna del estilo (la combinación de los elementos) está determinada por su política externa (la actitud de la palabra ajena). La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el

contexto ajeno.” (p. 101), tal como lo expresa la autora en el extenso párrafo revisado: “...pero prefiero que cada uno escriba sobre su propia luna” (Pizarnik, 2013, p. 242).

En el universo de la dialogización, la riqueza que ofrece la disposición de su despliegue es una carta de apertura y originalidad; en el texto de Pizarnik, el uso del recurso dialógico se combina de tal forma que son habituales las comparaciones, contradicciones y coincidencias entre las voces a las que acude, provocando con ello interpretaciones diversas y evaluaciones literarias genuinas que debaten, refutan y concuerdan en sus sentidos:

todos los lenguajes del plurilingüismo, independientemente del principio que esté en la base de su individualización, constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. (Bajtín, 1991, pp. 108-109)

Un ejemplo, entre tantos de los apartados de *Diarios*, es la siguiente cita que data de una entrada de marzo de 1965, en ella es posible apreciar el planteamiento bajtiniano comentado:

Ensayo sobre la condesa Báthory.

Diferencias entre las orgías de C. B. y el *placer* —las orgías «comunes»: beber, cantar, hacer el amor—. El primero. Ante todo: su infinita, inenarrable tristeza (*voir* melancolía). Baudelaire, Bataille, Starobinski. La soledad.

La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable.

En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica —no mía exclusivamente— es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. (Pizarnik, 2013, pp. 715-716)

Las ideas se sustentan y guardan coherencia a pesar de la diversidad de tópicos, porque los diálogos son específicos en sus temas pero amplios en sus relaciones, de acuerdo a cada tópico que la escritora aborda: “todo reside en el hecho de que entre los

«lenguajes», sean cuales sean, caben relaciones dialogísticas (específicas); es decir, pueden ser percibidos como puntos de vista sobre el mundo” (Bajtín, 1991, p. 110): “Según A., todo ser humano normal, con alguna cultura e inteligencia, puede construir una novela. Pero antes debe quererlo” (Pizarnik, 2013, p. 419), y agrega un par de líneas después: “También me considero incapaz de escribir en prosa. Pero decirlo es también prosa, decir de mi incapacidad también es escribir” (p. 419). La construcción de la idea nace de una expresión ajena y evoluciona hasta variar su sentido, pero manteniendo las betas originales del tema. Evidentemente, en el contexto de esta entrada, que corresponde a junio de 1962, se entiende que la autora escribe acerca de las posibilidades e imposibilidades de su proyecto, una novela en prosa.

Una vez analizado lo anterior, es necesario marcar un énfasis en cuanto a uno de los objetivos del dialogismo; en él, el escritor se separa momentáneamente de su propia voz para conseguir acercar su propia palabra al lector. Se trata, de alguna manera, de alteridad, de la importancia *del otro*: “Así, el prosista puede separarse del lenguaje de su obra... pero obligándole a su vez, en última instancia, a servir a sus intenciones.” (Bajtín, 1991, p. 116):

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 de 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. (Pizarnik, 2013, pp. 445-446)

Pizarnik deja por sentado en esta cita que, como lo sugiere Bajtín, es el lector quien incursionará en su lectura para buscar los rastros que le indiquen dónde ha puesto ella, como autora, énfasis o acentos, ya sea en el objeto del relato como en el propio relato, así como también en la imagen que se ha creado de narradora y que es descubierta o decodificada en el proceso del relato por el lector.

En cuanto a las voces ajenas usadas por Pizarnik, es notable destacar la proyección que la autora hace de sí misma en su texto como uno de los rasgos más icónicos en el

devenir de todo el corpus. El desdoblamiento que opera en los distintos enfoques que le da a su propia palabra emulada como uno u otro personaje, que es ella misma, se muestra algunas veces explícito y otras veces implícito: ella es, y a la vez, no es, todas sus voces. Precisamente, una de las formas fundamentales de plurilingüismo según Bajtín (la segunda de acuerdo con el texto *Teoría y estética de la novela*), obedece al distanciamiento del autor o del narrador convencional con respecto al autor real y al horizonte literario normal:

El autor y el narrador convencional adquieren una significación completamente distinta cuando se introducen como exponentes de un horizonte lingüístico, ideológico-verbal, especial, de un punto de vista especial acerca del mundo y los acontecimientos, de valoraciones y entonaciones especiales; especiales, tanto con respecto al autor, a su palabra directa, real, como a la narración literaria «normal», del lenguaje literario «normal». (Bajtín, 1999, p. 130)

Es así que la autora comenta en la obra: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sinceramente mientras lo escribe” (Pizarnik, 2013, p. 429). Con mayor detenimiento, al respecto, en el siguiente párrafo se aborda la visión de las intenciones del autor y el narrador en el texto:

El autor y su punto de vista no solo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje (que en una u otra medida son objetuales, demostrados), sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Más allá del relato del narrador leemos el segundo relato —el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo—. Cada momento el relato lo percibimos claramente en dos planos: en el plano del narrador, en su horizonte semántico-objetual y expresivo, y en el plano del autor, que se expresa de manera refractiva en el mismo plano y a través de él. (Bajtín, 1999, p. 131)

El sentido alude a las variantes de las posibilidades de transmitir el punto de vista en la obra; Pizarnik, la escritora en la tarea de configurar una idea a lo largo de un texto donde ella es la narradora y donde el objeto comunicable circunda lo metaliterario y lo referencial, el cual además, usa voces ajenas que en algunos casos se expresan desde diversas personas gramaticales que no dejan de ser la misma protagonista-autora de la obra y en otros casos se expresan desde las posiciones de distancia en las que estos referentes

(voces) se encuentran. Ese punto de vista comunicable es presentado por la autora desde la visión de la narradora, quien en ocasiones evoca a la misma autora y los relatos contados que son dos, operan en paralelo pero no siempre son unívocos ni claros:

V., quien me visitó ayer, me dio un vivo ejemplo de la melancolía intolerable que implica el no poder crear. Por mi parte, si bien trabajo un poco, no dejo de estar paralizada por la contradicción entre mi interior laberíntico y la pobreza expresiva con que aludo a ellos. Por otra parte, P.R. dio en la tecla al decirme que (acaso por herencia) yo me hablo a mí misma en un lenguaje hermético. (Pizarnik, 2013, p. 865)

El texto *Teoría y estética de la novela* permite de esta manera argumentar, efectivamente, el diario de Pizarnik como una novela dialógica ya que el texto supera el formato puro de un diario para adoptar una forma híbrida de intensiones estéticas y de ficcionalización.

Para concluir este apartado, Bloom (2009), haciendo una referencia a la conocida línea de Borges que sostiene que “los poetas crean a sus precursores”²⁴, aprecia que “aunque los poetas muertos, como insistía Eliot, constituyen el avance particular de sus sucesores en el conocimiento, ese conocimiento seguiría siendo creación de sus sucesores, obra de los vivos para las necesidades de los vivos” (p. 67). Se trata de la beta de genio en Pizarnik cuando hace uso de un universo transtextual magníficamente seleccionado y adecuadamente insertado en su obra, donde poéticamente se dice a sí misma a través de los otros y en la referencia metaliteraria que produce con ellos:

Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos. (Pizarnik, 2013, p. 824)

3.4. Vanguardias artísticas del contexto de la autora

En Alejandra Pizarnik las vanguardias artísticas juegan un papel muy importante debido al sentido experimental que aborda toda su obra. Teniendo como referencia el

contexto de su época –que coincide con el tiempo en ciernes de los movimientos vanguardistas– la propuesta de su diarística llega con la premisa disruptiva de su arte descentralizador y abierto, para irrumpir con fuerza en el espacio hispanoamericano.

Sin haber sido arbitrariamente clasificada en ninguna de aquellas corrientes, el movimiento que se podría denominar precursor en ella y del que se desprenden los movimientos más significativos en el transcurso de su vida artística es el Romanticismo, especialmente el alemán. Lectora compulsiva de los románticos, en *Diarios* son continuas las referencias a Goethe, Rilke, Hölderlin o Trakl, entre otros. Desde el punto de vista romántico, la autora adopta una postura de abandono de las formas rígidas que guardan los clásicos para lograr expresar a través de los íconos del movimiento: imágenes liberadas, expresión de los sentimientos humanos o lo divino (Fernández, 2017, p. 03). El Romanticismo en *Diarios* es una forma de expresión que está presente sin ser demasiado evidente, se diría que es algo intangible o no predominantemente perceptible en cuanto a sus representaciones pues ellas no se apoderan del relato sino en el eco que provoca su legado y que la autora evoca en relación con sus autores emblemáticos; un eco que deambula entre sus páginas con la idea acerca del concepto de genio que envuelve al movimiento, en el que se manifiestan tanto la libertad literaria y la no admisión de imposiciones así como la importancia que se le da a la expresión de los sentimientos. Por lo expuesto no se revisa exhaustivamente este movimiento, mas queda clara la incidencia en su obra diarística.

Las vanguardias artísticas que cobran mayor vigencia en la escritura diarística de Alejandra Pizarnik son el Surrealismo francés, el Arte existencial y el Simbolismo francés:

3.4.1. Surrealismo francés

Breton (2013) en el texto *¿Qué es el surrealismo?* define a esta corriente como una forma de expresión automática de la mente a través de la “cual se intenta expresar, verbalmente, ya sea por escrito o por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (p. 24). Tal descripción alejaría, aparentemente, la escritura de Pizarnik de esta corriente en vista de la insistencia obsesiva de la autora por el perfeccionamiento de su estética; sin embargo, en *Diarios* es factible encontrar muestras de los principales métodos del surrealismo como el azar objetivo, la escritura automática y la libre asociación de ideas, siendo el corpus para ella una especie de taller donde su producción artística es puesta a prueba por ella misma, con lo cual es lógico precisar que la autora se ubicaría, en todo caso, más allá de surrealismo, puesto que es en su trayectoria más bien un punto de partida –en los primeros años de su diarística es posible encontrar prácticas de escritura automática así como referencias a ella–. Sus escritos experimentales se nutren en la búsqueda de caminos que le permitan expresar su poética encontrando a lo largo de ellos puntos de convergencia como de divergencia.

Desde el punto de vista del lenguaje, por ejemplo, la relación es paradójica ya que en su necesidad obsesiva por la perfección absoluta, sus escritos se tornan rígidos, sobre todo al final de su vida, alejándola con ello de la idea de la espontaneidad que envuelve a lo surreal y, sin embargo, acercándola a él con los productos finales de sus creaciones que utilizan asociaciones de ideas aparentemente inconexas, libres o absurdas –“El absurdo se convierte en valor poético, como el dolor y el amor”– (Tzara, 2014, p. 23). Es como si en ella operara la premisa de tomar del surrealismo solo lo que a su concepción sirviera: “De pronto me enderezo y corro a la gramática (¡vive Azorín!). Luego vuelvo al surrealismo (tomo el lápiz que me regaló Cassio para llegar a la escritura automática)”. (Pizarnik, 2013, pp. 98-99)

Como punto de partida, el surrealismo en Pizarnik es una fuerza que está presente para permitirle descubrirse, entenderse y moldear su propio estilo: “Escribo «automáticamente» dos poemas. Uno me gusta. Noto el aire de Vallejo. Me siento ladrona. Ahora comprendo por qué los psicoanalistas están (en el Jockey) siempre con los surrealistas. (Y yo, ¿qué hago allí?)” (Pizarnik, 2013, pp. 98-99). Es decir, el diario para ella es un motor que facilita la práctica de su escritura. Como ya se ha dicho, su obra es un ejemplo de novela experimental en la que sus prosas fragmentarias se construyen con poética, siendo estas, características en la vanguardia del surrealismo:

Los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen «novelas» surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética como *Cholera* de Delteil o *Nadja* de Breton. (Cortázar, 2017, p. 88)

A lo largo de su obra, Pizarnik da pautas claras de su admiración por los surrealistas franceses, la influencia de estos se refleja en las constantes referencias que hace sobre Breton, Artaud, Lautréamont o Apollinaire, quienes significaban para ella la posibilidad de acercarse a su ideal de destruir la brecha entre poesía y vida. Son diversas las manifestaciones explícitas que la autora hace en relación con el movimiento, las muestras son a veces lecturas: “9.30: Leo la *Historia del surrealismo*. ¡Qué época! ¡Qué furor! ¡Qué pasión!” (Pizarnik, 2013, pp. 101-102), o prácticas: “Mientras leía el libro de los trovadores «perfeccioné» una «máquina de escribir poemas» que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquinal sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro.” (p. 511), o identificación: “Me siento aludida cuando se alude al surrealismo” (p. 917). Aira (2001) sostiene que para ella el surrealismo “fue un gran sistema de lecturas, que puso en una perspectiva de uso inmediato un gran tesoro cultural... una especie de gran carnaval, inagotable, del que Alejandra Pizarnik siguió sacando inspiración y modelos toda su vida” (p. 20).

Sin embargo, más allá de su fascinación por el surrealismo, lo que parece haberla unido a él es la idea de una existencia totalmente poética, dejar el legado de haber convertido su vida en una hermosa obra de arte. Tal como lo habría manifestado Cortázar (2017) al sostener que el “Surrealismo es ante todo concepción del universo y no sistema verbal” (p. 86); es decir, una forma de vida, concepción existencial que en Pizarnik se avoca de la única manera en que ella puede vivir, escribiéndose, evidentemente desde la poética que para ella sí es susceptible de ser puesta por escrito:

... la poesía, ventana surrealista por excelencia, no tiene formulación, convocatoria, acto de presencia más eficaz que en el verbo bajo todas sus formas –incluidos colores, formas y sonidos–. El surrealista se cansa de una actividad total de su ser que lo enfrenta a los peores peligros y lo enemista con el entero orden social; en la hora del reposo, escoge el instrumento preferible para continuar el avance en la superrealidad; se queda con el mejor, que es siempre un instrumento de raíz poética. (Cortázar, 2017, pp. 87-88)

Así, con el transcurrir de los años, en su búsqueda, Pizarnik evoluciona para llegar a encarnar el surrealismo desde el punto de vista de su espíritu más que desde sus técnicas, es la idea de *inconformismo* con la vida lo que la acerca a él. “«Creo que la esencia del surrealismo –dijo Bataille hacia el final de su vida– es una especie de ira.» «[Ira] contra el estado actual de las cosas. Contra la vida tal como es...» (en Becerra, 2013, p. 123)²⁵, así como también la exaltación de su infancia, la construcción de imágenes fractales a lo largo del diario y la fragmentariedad –a modo de cadáveres exquisitos– en ese corpus además del tema de los sueños, de entre los cuales quizá el más grande termina de hacerse realidad con su suicidio para cerrar así su ideal poético: “¿Qué significa traducirse en palabras?... mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar.” (Pizarnik, 2014, p. 253):

La poesía no es solamente un producto, una sucesión de imágenes y de sonidos, sino una manera de vivir. Nerval, Baudelaire y Rimbaud nos hacen presentir el sentido trágico de esta manera de vivir poéticamente, que Dada y el Surrealismo han tratado de llevar hasta sus últimas consecuencias. (Tzara, 2014, p. 22)

¿No es acaso haber llegado hasta las últimas consecuencias el cierre de su diarística? Lo que Pizarnik siguió al pie de la letra fue el deseo de deambular en la abstracción –por demás poética–, que supone haber anulado la brecha vida-poesía; es decir, la distancia entre su obra y su vida, última finalidad del Surrealismo.

En octubre de 1957 escribe una entrada en la que el tema es la creación poética y sus posibilidades en el contexto del surrealismo y, entre otras cosas, comenta:

No es lo mismo decir: «No hay solución», que

No saldrás nunca sin embargo

de tu gran prisión de alcatraces.

Creo que estos dos versos son más naturales y más espontáneos que el ejemplo anterior. Hay mucho más convencionalismo en nombrar las cosas con palabras avejentadas que hacerlo con palabras que nos surgen de algún lado, como pájaros que huyen de nuestro interior, porque algo los ha amenazado. La mayor parte de los poemas surrealistas son mucho menos convencionales y cerebrales y literarios que los poemas sencillos y beatos a que nos acostumbró la literatura española. (Pizarnik, 2013, p. 194)

El surrealismo es entonces en Pizarnik una exploración, una forma de ‘ir a través de’, que le permite la comunión con otras corrientes para tender una red transtextual que cobija en su expresión a varios autores. En referencia a esas otras voces –de las que *Diarios* está colmado–, Breton (2012) comenta que el diálogo es “la forma que más conviene al lenguaje surrealista; se enfrentan en él dos pensamientos, de modo tal que mientras uno se entrega, el otro se ocupa de él” (p. 54). En esa búsqueda, comenta, el “Surrealismo poético se ha dedicado a restablecer el diálogo en su verdad absoluta” (p. 55). Esa es la búsqueda que Pizarnik emprendió durante toda su vida.

3.4.2. Arte existencialista

No es posible hablar de un arte existencialista que excluya de sí, en su forma de vida, al artista. Uno de los principales rasgos de Alejandra Pizarnik es su vinculación con esta corriente; de hecho, una lectura a profundidad de su obra diarística la revela como una

autora primordialmente existencialista. Su vida se caracterizó por un invariable ir y venir de reflexiones ontológicas y el cuestionamiento constante de su ser. El siguiente es un fragmento del poema “VERANO” con el que inicia su diario de 1956: “...¿he de ser eterna? / ¿qué es entonces este vacío que me recorre? / ¿qué es entonces la nada que camina por mi ser? / Sólo sé que no puedo más...” (Pizarnik, 2013, p. 186)²⁶.

Su inconformidad con lo cotidiano y objetivo en contraposición a su visión subjetiva de la vida le hicieron plasmar en *Diarios* el planteamiento de sus preocupaciones, manifestado a través de entradas que exponen, como puntos de fuga, su angustia recurrente y su miedo a estar en el mundo, siendo ello un motor de búsqueda de una salida o de un comprender del ser cuya respuesta, en el sinsentido y cansancio –una vez que agota toda posibilidad en el lenguaje–, solo habita un desencuentro, la idea de acabar con su vida: “Tengo miedo. Sin lenguaje no puedo vivir y cada vez hay menos para decir. Cansada de encontrar imágenes para representar mi miedo” (Pizarnik, 2013, p. 462).

Entre las primeras lecturas significativas que Pizarnik hace en *Diarios* están precisamente las dedicadas a los filósofos existencialistas, lee a Sartre, Beauvoir, Heidegger, Kierkegaard, Weil, entre otros. Sus lecturas aluden en su mayoría al sentido de identificación y conexión con sus puntos de vista: “S. Weil me da miedo. Supongo que algún día la amaré y la comprenderé porque ningún otro escritor provoca en mí tantas reflexiones... y esto, este esfuerzo por tener razón, es en mí algo nuevo, casi inaudito” (Pizarnik, 2013, p. 590). Así mismo, en el terreno de la creación literaria, su condición la lleva a cuestionar cualquier forma de escritura que no sea existencial:

Hojeando las novelas policiales se me ocurre preguntar cómo es posible escribir tanto sin decir «dolor», «vida» o «angustia». Aborrezco esa estúpida deshumanización. Ese actuar sin raíz. Ese horroroso desprendimiento de lo más vital e importante. Debe ser por eso por lo que he dejado de ir al cine. Cierta escena de *A Streetcar Named Desire*. Aquella en que una mujer (madame Lamort) gime: ¡¡Flores para los muertos!! ¡Nada más sublime! Fue

como darme un diploma de Neurótica honoris causa (Muchos espectadores se rieron.) (Pizarnik, 2013, pp. 46-47)

En Pizarnik (2013), el diario es la forma más personal e íntima que encuentra para expresar, poéticamente, su insatisfacción ante la vida. En sus escritos no refleja aspectos de lo exterior, no nombra objetos ni le escribe a cosas tangibles, su arte se desprende de lo inmaterial, de lo interior y subjetivo; sus inconsistencias, su miedo, la soledad, la desesperanza, su angustia y tristeza son recogidos en continuas reflexiones analíticas que configuran su concepción existencial para transformarla en poética: “Soy una enorme herida. Es la soledad absoluta” (p. 196). Son sus entradas una construcción en el intento de comprender su mundo interior: “Hay que luchar todos los días, como Sísifo. Esto es lo que no comprendo. Que la vida contiene días, muchos días, y nada se conquista definitivamente” (p. 285). El territorio en el que se desarrolla su prosa nombra lo existencial, el desamparo, lo absurdo, la existencia de una mujer sensible que sobrevive y a la vez agoniza en un mundo deshumanizado. *Diarios* se construye en el cuestionamiento que Pizarnik hace de sí, sus reflexiones la vuelven una extraña de su propia vida pues desde su rechazo al mundo y la inconformidad de su existir en él, su poesía del dolor cuestiona que el mundo no sea todo lo poético que para ella sí lo es:

Mi libro no ha salido aún (angustias)...

me siento enferma (angustias)

no leo (angustias)

no escribo (angustias)

no leo a Heidegger (angustias)... (Pizarnik, 2013, p. 94)

Con una visión particularmente pesimista y desde una posición contemplativa que quiere abandonar para ir hacia el vacío y hacia la nada, increpa desde diversos frentes, a veces con un soliloquio que de manera personalísima hace uso de diferentes entonaciones, acentuándolas con signos de admiración o cuestionando con signos de interrogación: “¿La

poesía puede? Pensar en Kafka, en Dostoievski. ¿Qué poeta estremece de igual manera? ¿Qué poema da cuenta de los movimientos del espíritu con semejante intensidad?” (Pizarnik, 2013, p. 582) o de quien se habla, con esa misma acentuación, en segunda persona:

...y tomarás té y fumarás tosiendo y te irás por las pequeñas calles sucias «que conocieron Dante y Strindberg y Rilke» y tu sed de desmoronamiento te hará mirar ávida cada signo de desecho y de muerte. Por eso piensas: «Mientras haya enfermedad y muerte habrá un lugar para mí.» (Y habrá la misma sed de entonces, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que no se sacia sino en la contemplación de un vaso vacío). (Pizarnik, 2013, p. 430)

Una vez que increpa, cuestiona y trae a su diario todo el peso de sus percepciones e ideas existenciales, la autora las confronta con las voces de sus autores referentes que son en muchas ocasiones también existencialistas:

...Y sigo cansada. Leo un poco. Me entero que Jaspers no es gran cosa, que su exposición es confusa y poco hábil. ¡Ya me parecía! Es muy fácil decir: «Sólo existo en compañía de los demás; solo nada soy», y no explicar más. También Marcel es desordenado y poco valioso. Quedamos entonces en que ninguno de los dos se compara a Heidegger o a Sartre. (Pizarnik, 2013, p. 169)

La expresión del existencialismo en Pizarnik (2013) –de acuerdo con lo analizado–, se articula desde tres ejes: El existencialismo somático, que se configura en estrecha relación con su malestar físico, es decir que atañe a su cuerpo: “Dolores de cabeza y de pecho. Los párpados derrotados... Quise escribir... Apoyo la mano en el rostro; y ¡me duele la piel!... Tengo deseos de embriagarme. De olvidar que he nacido. ¡Y cómo me duele todo!” (p. 95). El existencialismo intelectual, que adhiere todo lo relacionado a lo académico pues es una teoría que también estudia: “Ojeo los apuntes de Filosofía. Sólo me interesan los párrafos dedicados al Ser” (p. 94). Y el existencialismo ontológico, un estado de vacío permanente en la angustia de leer y releer libros en soledad, escribir o hacer poemas –entre otras razones–, para llenar lo baldío de su ser: “...estoy sola y pienso” (p. 179), “Una vez escribí: «Se puede morir de abstracción». Lo repito.” (p. 443)

Como ya se ha establecido, la escritura en *Diarios* es reiterativa y se orienta a un estado iterativo de circularidad. En sus fragmentos, la obra se repite a sí misma en la búsqueda constante del alivio a la imposibilidad de escribir, cumpliendo de esta manera con otra de las características del existencialismo: “La acción existencial es circular” (Cortázar, 2017, p. 105). Es una forma de ser en el texto como un signo del fracaso que se evidencia en cada intento de la autora por subsistir. Galiazo (2017) comenta en relación con los diarios pizarnikianos que la autora “consigna con detalle tanto el vacío ontológico que socava sus jornadas, como el esfuerzo constante de combatirlo mediante nuevas lecturas y relecturas, y la derrota que domina repetidamente cada uno de sus intentos” (p. 140).

Cortázar (2017) lo explica desde la necesidad de autorrealización en los escritores existencialistas comentando que

casi todos coinciden en el común anhelo de pasar de la contemplación a la acción. Su obra representa siempre –directa o simbólicamente– el paso a la acción y aun la acción misma. Los caracteriza una común voluntad de dar la espalda a la literatura satisfecha, a los productos vicarios... (p. 98)

que en ella son todos sus intentos de perfección que cuestiona y refuta, sobre todo, desde su lado existencial: “Mi psiquismo de profundidades, de intensidades; por eso sufro al escribir. Porque quiero, por añadidura, escribir bien” (Pizarnik, 2013, p. 792). Esto demostraría que el corpus de la autora se torna existencial porque su escritura adopta esa visión; es decir que aquello que hay de existencial en Pizarnik vuelve existencialista a la obra. Puesto que su labor surge desde lo más profundo de su ideal y se traduce en abismales y obsesivas tareas de escritura y reescritura en un proceso estético que intenta llevar a la perfección²⁷, su ritual refleja un cuidado excesivo por las formas, un método riguroso en la elección, palabra por palabra, para comunicar un sentido:

El panorama de la creación verbal existencialista revela particular cuidado, por parte del escritor, de conservar la inteligibilidad de su expresión. Si el poetismo parte, en su forma

más alta, de la quiebra del idioma común, el existencialismo busca sostener el verbo –hasta donde se alcance en cada tentativa y modo– como comunicación, puente sobre el hiato de Yo al Tú y a Él. Por otra parte, el existencialista no acude a las palabras sino al idioma; usa el lenguaje como una instancia de reflexión y acción, está siempre trascendiéndolo de algún modo. Narra –es decir, transmite un sentido con palabras, y no palabras con un sentido–; analiza –persiguiendo fines extraverbales mediante un sistema de referencias verbales, tal como un historiador o un físico–; obra –y el lenguaje se vuelve más que nunca ancilar–. Por eso las formas literarias se conservan sin excesiva pérdida en la «literatura» existencialista. (Cortázar, 2017, pp. 103-104)

Por lo tanto, la escritura existencialista de Pizarnik se entiende desde los nexos que se establecen entre la experimentación del lenguaje, de la escritura y la lectura en intrínseca relación con su condición humana, con el continuo cuestionamiento que hace de sí y de su identidad en un mundo que rechaza pero en el que subsiste a través del arte. El sentido de lo existencial en Pizarnik se debe entender a través de las reflexiones ontológicas que hace y que son puestas de manifiesto de manera poética en su texto; sus expresiones en cuanto al ser se mezclan tácitamente con la literatura que ama, que lee y que la formó, para tratar de explicar en el conjugado de estos dos mundos –el de lo existencial y el de lo literario–, su vida, gestando con esta fusión, entre literatura y vida, el significativo que surge desde el plano ontológico y que se transforma en arte existencial, una narración poética con una concepción trágica de la vida volcada en pequeños o grandes fragmentos:

Desde muy niña me acechaba y atraía la palabra «nihilista» que yo comprendía como: reducir a nada; hacer polvo, y pensaba en mi madre: una mujer joven y bella, perfectamente eslava y perfectamente nihilista. Después supe que no, que yo había reconstruido una madre novelesca. Pero el otro día, en el autobús camino hacia el lugar de mi Gran Acto, recordé los clichés eslavos, la joven nihilista. En fin, yo estaba haciendo aquello que no osó la madre inexistente que forjé mentalmente a base de Turguéniev y de fantasías desaforadas. (Pizarnik, 2013, p. 625)

Podría decirse con ello, que las apreciaciones en su relato se desarrollan a modo de aserciones de un “un drama filosófico cuyos personajes son los puntos de vista sobre el mundo, encarnados y convertidos en vivencias” (Bajtín, 2004, p. 352) porque la autora expone sus ideas en relación con sus figuras referentes en debate y a todo lo que

literariamente ha influido en ella, no solo los autores y las obras, también las concepciones que guarda de sus personajes, sus ideologías y marcas en el sentido existencial, cuya “forma verbal es novela, teatro, cuento” (Cortázar, 2017, p. 105). En una larga entrada de julio de 1955, Pizarnik (2013) escribe: “..... / Puntos. Para indicar que miro el vacío” (p. 108).

3.4.3. Simbolismo francés

En Francia el simbolismo se extendió entre 1885 y 1895, tiempo en “el cual llegó a ser un movimiento literario de amplia filiación” (Balakian: 1969-13) para llegar a expandirse con vastedad a lo largo del siglo XX. Entre las figuras más representativas de su arte están los poetas Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, nombres recurrentes en la diarística de Pizarnik, a quienes acude en entradas que evocan ya sea su estilo, sus líneas o sus intenciones y expresa su sentido de admiración hacia ellos.

El bagaje de lo simbólico en la autora se encuentra diseminado a lo largo del corpus en el sentido de lo inmaterial que logra representar simbólicamente; el reflejo de sus obsesiones interiores son expresiones que como toda obra simbolista se basa “en el mantenimiento de un estado de espíritu y tensión” (Balakian, 1969, p. 163). El sentido de lo performático en el texto configura su escenificación procurando los símbolos (p. 163) a los que ella rinde tributo y que son los que la configuran como una narradora de prosa poética. Pizarnik encuentra en la lengua francesa y en su estadía por cuatro años en París, entre otras características, vínculos que actúan “común denominador de ese concepto poético” (p. 92). Es importante subrayar además el énfasis de la palabra ‘simbolismo’, que disruptiva en su afán “indica una tendencia general crítica que conduce a la destrucción de todas las etiquetas” (p. 18).

Pizarnik acude a sus símbolos en una especie de ritual de la escritura, como en las ceremonias de los “poetas que intentaron manifestar una experiencia sobrenatural... en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos” (Bowra, en Balakian, 1969, p. 14) ²⁸.

En *Diarios*, Pizarnik logra representar un universo con características muy marcadas que delimitan el espacio alrededor del cual se configura su narrativa siempre poética. Con su estilo particular, envueltos en una atmósfera sensiblemente tétrica, los símbolos de su lenguaje evolucionan en su construcción hasta ser depurados en extremo. La búsqueda de sí misma, cuya carga existencial prefigura una lista extensa de significantes, afianza en su lenguaje sus emblemas narrativos –que son sus emblemas poéticos–, modeladores de su escritura: la muerte, el silencio, el viento, la noche, la infancia perdida, el jardín, el exilio como desarraigo, el viaje, el bosque, los espejos, lo fractal, desfilan entre las narraciones adoptando formas de vivencias, evocaciones, deseos e intenciones en un vagar entre pasado y presente y en la interrogación hacia el futuro, siempre desde el espacio sensible de la melancolía que fragmentada mantiene su ritmo y el significado de su ideal poético al intentar nombrar en su discurso lo indecible.

En su deseo de construirse mediante símbolos, en 1963 trabaja una entrada en la que analiza la imagen y la metáfora, en la cual, deduce en su escritura al símbolo como un ente que alude al *como*, es decir, que se expresa desde la metáfora y las comparaciones (Pizarnik, 2013, p. 578). Más adelante, en una entrada de 1965 culmina con la frase: “Imposibilidad de fraguar símbolos. De allí la imposibilidad de escribir obras de ficción”. (p. 720), pero en la entrada siguiente inmediata, en su persistencia, trabaja un párrafo saturado de simbología donde se hallan varios de sus emblemas:

Las paredes abiertas, los muros han sido golpeados, las grietas, las fisuras, los orificios, ¿quién los cerrará? Esta pregunta, fácil de formular, es imposible de responder. El yo en forma de persianas abiertas de una casa de cuentos para niños. Esas mismas persianas, cerradas formarían un corazón verde con pequeños corazones que son hendiduras por las que pasa el aire. Pero no se pueden cerrar. O si se cierran, entonces sucede algo con las hendiduras, pues el aire no pasa y los moradores de la casita del bosque perecen asfixiados. No. Nadie perece pues no se pueden cerrar. Más bien están heridos, heridos pero no muertos aunque bien quisieran estar muertos; están heridos por el viento filoso. No sé si por el viento o porque han entrado bandoleros que los hirieron, los despojaron y los abandonaron a su mala suerte. Ellos sueñan con el corazón verde y los pequeños corazones por donde venía el aire. (Pizarnik, 2013, p. 720)

Como se aprecia en esta cita, las metáforas y comparaciones que Pizarnik usa son variadas. En su escritura, las mismas mutan a través del tiempo; por ejemplo, en relación con el período de su infancia, una etapa conflictiva en la vida de la autora, la recreación de la simbología se desplaza entre varios emblemas como el jardín, el viento, el bosque y la misma infancia perdida, todos ellos evocados desde el dolor en redacciones que transcurren entre lo poético y lo reflexivo para aludir de manera recurrente al autoanálisis así como a la creación literaria.

En la diarística de Pizarnik, de corte existencial, el simbolismo y el surrealismo se manifiestan acordes con el devenir de estas dos corrientes en la línea del tiempo; lejos de sustituir al surrealismo, el simbolismo “se desarrolla al mismo tiempo que este” (Blakian, 1969, p. 235) y aunque la autora no fue demasiado explícita en manifestar su tarea como simbolista sí es posible encontrar en *Diarios* –allende las descripciones de sus fragmentos colmados de emblemas– muestras verbales de que lo era:

¿Y quién soy yo para crear personajes? Mi único drama, el drama central, es el lenguaje. Mi drama no me deja crear figuras parecidas a las de carne y hueso. (Me sobresalto y me rebelo ante la expresión «de carne y hueso».) No es que mi lenguaje sea pobre, ojalá lo fuese. En verdad, pasa algo peor: mi lenguaje no es común. ¿De qué modo, entonces, crear ficciones creíbles? (Escribo esforzándome por pensar en mis pies, si pienso en mis pies acaso logre no formar metáforas poéticas grávidas de mi oscuro simbolismo.) No, no hay modo de crear ficciones y lo que ahora comienzo a escribir es un mero diagnóstico de un mal. (Pizarnik, 2013, p. 857)

De acuerdo con Balakian (1969) “el concepto de vanguardia –incluyendo el predominio tanto de la inspiración simbolista como de la surrealista–, es tan heterogéneo

como lo era en los primeros años de la época simbolista” (p. 23). En medio de esa diversidad de significaciones la tarea descentralizadora de las vanguardias en la diarística de Pizarnik es un ejercicio de libertad en una época que se conduce en el sentido de la búsqueda de trascendencia.

3.5. Autores referentes en la vida y obra de Alejandra Pizarnik

La palabra ajena que Alejandra Pizarnik toma de sus referentes literarios se deja ver en numerosos fragmentos en la diacronía de *Diarios*. La autora cita directa o indirectamente a diversas figuras literarias, se apropia de esas ideas y las transforma – haciendo uso de su propia poética–, en fragmentos de narrativa que van construyendo su diarística, el lugar donde para ella “ser significa comunicarse dialógicamente” (Bajtín, 2011, p. 456).

En el proceso de su creación transtextual, Pizarnik elabora y reelabora textos que surgen desde el análisis y el debate que hace de sus referentes; a veces convierte en propias esas referencias²⁹ y las inserta en su texto, mientras que otras, esas ideas referenciales crecen en complicidad con el contexto circunstancial de cada época en la que escribe y la evolución propia de sus pensamientos para dar a luz a un nuevo texto. Este nuevo texto fusiona literatura y vida, los momentos literarios con los anecdóticos, los intereses literarios con los personales; la vida devenida en literatura. Esa confluencia es el diario, la interrelación entre sus antecesores y ella, un proyecto metaliterario de gran alcance.

Lejos de llenar las páginas en blanco con eruditas referencias o de hacer simples menciones, su diarística concita lecturas que comprometen el texto tanto en forma como en fondo para incidir en la creación de un entramado transtextual lógico y sostenido que la autora logra armar en la línea de la metatextualidad, con reflexiones abiertas creadas a partir del fragmento que propicia la puesta en marcha de ese sistema en la variación de la

intensidad que crea en cada entrada, intercalando puntos de vista y voces en la heterogeneidad de sus contextos que son siempre subjetivos.

André Breton, Franz Kafka y Charles Baudelaire se inscriben como escritores de gran resonancia en la vida de la narradora así como en su contexto social y literario. Ellos corresponden además con las tres vertientes vanguardistas analizadas, bajo cuyo recuadro Pizarnik ha desplegado las ideas en torno a su proyecto escritural y son las figuras propuestas a analizar.

Entrelazado, el compendio de voces ajenas en el diario funciona como un coro de ecos cuyos sonidos, las voces una a una, van edificando la obra cuando por ejemplo la autora adopta la personalidad del actante protagónico de la novela de Breton, *Nadja*, o como cuando dice “Terminé los diarios de Kafka y ahora me siento más sola que nunca” (Pizarnik, 2013, p. 870), o cuando evoca a un Baudelaire en el abandono que le produce deambular solitaria por las calles de París (p. 436). Pues bien, es pertinente revisar esas figuras que advierten su presencia en la diarística de Pizarnik, explícita o implícitamente, para poder comprender cómo inciden en su vida y cómo ello ayuda a construir su obra desde la perspectiva de una fusión.

3.5.1. André Breton y *Nadja*.

De entre los autores con los que Alejandra Pizarnik establece nexos dialógicos en su obra, André Breton es uno de los más influyentes. A lo largo de su diarística, la escritora crea circunstancias que hacen de este referente uno de los principales. Su obra *Nadja*, apreciada por la crítica como la novela insigne del surrealismo (Espinosa, 2015, p. 31), presenta una protagonista que incorpora axiomáticamente los ideales de esta vanguardia; como tal, es un personaje que establece algunos paralelismos con la Alejandra Pizarnik que

habita los textos de *Diarios*. Así la figura de Breton y Nadja, como personaje protagónico de la novela del mismo nombre, son claves referenciales a revisar.

3.5.1.1. Rastreo de la voz de André Breton en la propia voz de la autora

Para entender la mecánica de los vínculos entre Breton y Pizarnik en el corpus es necesario dar respuesta al planteamiento de cuatro preguntas que abordan esos lazos:

3.5.1.1.1. *¿Por qué Alejandra Pizarnik sostiene que tiene una deuda inenarrable con André Breton?*

Si bien es cierto, como se ha establecido precedentemente, que Alejandra Pizarnik no se adscribe como una escritora surrealista, sí es cierto que la influencia de esta escuela en su vida es amplia. Por ejemplo, en una entrada de diciembre de 1966, la autora se refiere a André Breton como “aquel que más influyó en ella” (Pizarnik, 2013, p. 752). Las lecturas en el contexto de lo surrealista que la autora hizo de la obra del francés y la admiración que este suscita en ella, –en una entrada de junio de 1967 lo describe “como un príncipe” (p. 757)–, así como sus postulados son motivos por los cuales Pizarnik mantiene con él la deuda de la que habla; en virtud de ello las referencias a su obra son frecuentes y los textos del autor forman parte de su biblioteca– “Comprar manifiestos” escribe, refiriéndose a los del surrealismo (p. 752)–, además tradujo la obra *Nadja* y escribió un ensayo denominado “Relectura de Nadja” (1968), con su particular y apologética visión de la obra.

3.5.1.1.2. *¿Cuál es el vínculo de Alejandra Pizarnik con la obra Nadja de André Breton?*

Nadja es una obra de corte autobiográfico de gran complejidad. En ella se establecen las claves del surrealismo a través de los encuentros de André Breton con el personaje protagónico, Nadja. Alejandra Pizarnik descubre en *Diarios*, su admiración por

este texto que en palabras de César Aira (2001), es un libro favorito de la autora (p. 68). Los vínculos que unen a Pizarnik con esta obra se trazan desde el escenario donde ocurren los hechos, la ciudad de París, que aúna la poética de la vida que Pizarnik experimenta en su paso de cuatro años allí con los encuentros fortuitos y las coincidencias del azar –método surrealista del azar objetivo–, que vive el personaje de la obra en la misma ciudad. Ciertas implicaciones existenciales planteadas tanto en la obra de Breton como en el proyecto diarístico de la argentina pueden acogerse desde una lectura psicoanalítica puesto que las dos plantean y subyacen bajo los mismos bordes. Estos vínculos, se infiere, son parte del vuelco de la autora hacia una vida poética que consistió en escribir; un proyecto colmado de símbolos que rayaron en lo surreal, en lo onírico y en el desfilarse en los límites, como las cartas que se juegan en *Nadja*.

Pizarnik llega entonces a identificarse profundamente con el personaje protagónico de la obra de Breton: “Nadja, protagonista de uno de los libros preferidos de Alejandra Pizarnik, y con quien ésta establece una reveladora identificación. Ambas, por ejemplo, pertenecen a la orden de las damas nocturnas” (Fuentes-Gómez, 2006, p. 17), esta aseveración alude a la evocación poética de la noche que Pizarnik hace en su obra lírica y que en su diarística se traduce en sus entradas en las que personifica a la amante de la noche, enamorada del viento, solitaria y ausente que predijo su muerte en reiteradas ocasiones: “...Pienso en el suicidio... Es el viejo problema. De todos modos, yo no existo. Soy un ser evanescente: la hija del aire, enamorada del viento.” (Pizarnik, 2013, p. 383). Evocaciones como esta, guardan relación con el personaje protagónico de *Nadja*.

3.5.1.1.3. ¿Qué ve Alejandra Pizarnik en André Breton y en sus obras?

Las comparaciones que Pizarnik establece con este referente crucial no son solo de tipo literario, incluyen también los aspectos personales y su apreciación es siempre

idealista. En el ámbito literario por ejemplo, comenta estar leyendo *Historia del surrealismo*, y expresa lo “auténtico” y “conmovedor” de “las primeras experiencias de Breton” (Pizarnik, 2013, p. 101) y el ánimo de furor de aquella obra así como la pasión que le suscita. En la misma entrada, con el mismo tono positivo, más adelante, sostiene: “Escribo automáticamente dos poemas”. Luego, en la siguiente entrada, escribe:

Mi actividad mental consta de un suceder de imágenes vertiginoso, recuerdos desordenados, palabras que se van en cuanto trato de apresarlas (como un ladrón huyendo del que sólo se ve el extremo del saco, al doblar una esquina). ¡Es desesperante! Trato de llegar a cierta coherencia... (Pizarnik, 2013, p. 105)

Al leer esta descripción, se podría decir que de alguna manera, la autora establece – aunque no lo haga de una forma consciente–, un puente entre las ideas que Breton propone en la escritura automática, y su escritura. Su identificación se debe en primera instancia quizá a la persistencia de su dificultad con el lenguaje y su incapacidad para volcar de lleno y con cohesión todas las ideas que se agolpan en su mente, cuya condición resulta ya en un segundo cometido, en la propuesta del autor surrealista con el que se identifica literariamente. En cuanto a lo personal, hay varias entradas en las que la escritora consigna su admiración por el escritor, un ejemplo se detalla en la entrada del 19 de junio de 1967 en la que expone una serie de juicios comparativos a favor del escritor.

3.5.1.1.4. ¿Cómo se visibiliza la influencia de André Breton en su proyecto escritural?

El método de la Escritura automática es propuesto por André Breton y los surrealistas como un proceso en el que un manuscrito es el resultado de dejar sobre el papel un fluir de ideas que no provengan de pensamientos conscientes por parte de quien los escribe, sin ninguna traba o imposición de ningún tipo. Textualmente, Breton describe al referirse al movimiento, –que hace énfasis en la idea de la escritura automática– como el “dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón” (2013: 24). Esta manifestación es acogida por la autora argentina desde varios aspectos, uno de ellos desde

su dificultad a nivel del lenguaje, el deseo de escribir incansablemente sin parámetros regidores como los de la gramática:

Mi dificultad con las comas es parte de mi dificultad con el lenguaje articulado y estructurado. Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incommunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática. (Pizarnik, 2013, p. 739)

Estas dificultades de las que habla Pizarnik son revisadas en *Diarios* y propuestas como obstáculos a superar y para ello la autora divaga entre el fluir de la conciencia y la escritura automática. Este tipo de escritura es el reflejo de un acto creativo no programado y de aparente falta de sentido en primera instancia, la cual la autora trabaja y evoluciona con la gramática. Un ejemplo de ello son las primeras entradas que hace en el diario de octubre y noviembre de 1955; la primera entrada por ejemplo, “Escena en el tranvía”, describe automáticamente varios eventos que nacen de la realidad de sus experiencias anecdóticas. Aquí un fragmento:

Escena en el tranvía: una señora gorda con tres paquetes y una niñita muy hermosa. Está parada a mi lado:
 —¡Dios mío! ¡Ni un asiento!
 (Mira los rostros de los agraciados, los que están sentados. Yo continuo leyendo. Los demás, a falta de libros, se amparan en las ventanillas o en el divino mosquito que zumba.)
 —¡Y encima con la nena!
 (Mutis.)
 —¡Y estos paquetes de porquería!... (Pizarnik, 2013, p. 172)

Otro de los métodos del surrealismo que Pizarnik adopta es el de la asociación libre de imágenes³⁰; como se expresa en *Manifiestos del surrealismo*, entre los tipos de imágenes que Breton explica, resalta que la más poderosa es aquella que “presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico” (2012, p. 57). Un ejemplo en *Diarios* puede ser el fragmento del 3 de enero de 1961: “Sentimiento de lo provisorio. Escribo rápidamente y miro el reloj. Temo no tener tiempo. ¿Cuánto viviré aún? Leo con urgencia, miro y es vertiginoso. Corro. Adónde corro.

Hay un cuchillo, algo presto a decapitarme. Nunca sentí más miedo.” (Pizarnik, 2013, p. 383). Es la descripción de una asociación de imágenes que se ajusta a la poética pizarnikiana: “yo me hablo a mí misma en un lenguaje hermético” (Pizarnik, 2013, p. 865), así como también se ajusta, dentro de los emblemas del surrealismo, la evocación de la infancia a la que la autora recurre a través de sus diarios en busca de una posesión eficaz y sin restricciones de sí misma (Breton, 2012, p. 60) tal como en el surrealismo.

El proyecto escritural de Alejandra Pizarnik aunque no se considere radicalmente surrealista, sí adquiere con el uso de estos métodos una posición de escritura de gran influencia bretoniana; tal como en la obra *Nadja*, las fuerzas de su lenguaje, son equiparadas con la idea de unas damas solitarias y desoladas que subsisten al paso de la memoria, “esas damas solitarias eran las palabras, que a su vez para ella eran temas. Cada palabra un tema, sueño, muerte, infancia, terror, noche”. (Vila-Matas, 2007)

3.5.1.2. Alejandra y Nadja, el personaje.

Alejandra Pizarnik como Nadja, es una mezcla de ambigüedad, de evasión y de mutaciones en la consigna del surrealismo; es existir morando la ausencia. Todo en Alejandra es disonante, así como para Nadja todo es disonancia. La creación a partir de lo fragmentario evoca un universo que disperso alude a formas infinitas, a una identidad universal que se construye a partir de lo surreal, de lo onírico, donde los emblemas, como adjetivos coincidentes entre una y otra se confunden fusionándose: la noche, el silencio, el bosque, el viento, el arte y la ciudad son partes importantes que dibujadas se desvanecen en absoluta imaginación para guardarse en la memoria de una novela que es un magnífico experimento narrativo que subvierte la vida prosaica en fábula poética, que ha olvidado cómo es vivir en prosa para adherir la idea del abandono del ser poeta y sumergirse en el

sueño de convertirse en poema y que ha borrado las fronteras entre decir y ser trastocando los límites entre realidad y ficción.

La identidad de Alejandra se construye haciendo frente al drama existencial de su vida vista desde la otra orilla, desde una mirada ‘como otra’ y hacia ‘sus otras’ a partir de sus emblemas que son siempre poéticos, vastos y surreales, como lo son los emblemas que desfila Nadja, como si estas dos damas se hubieran puesto de acuerdo; la noche, el bosque, el viento, espejos y silencios son parte del laberinto onírico que las envuelve. Alejandra busca a su irreal y la encuentra para encarnarla en Nadja, dos personajes que acuden al dibujo surrealista y a la creación poética para comunicar lo indecible.

En la construcción de sus personajes, en tanto identidades, Alejandra como Nadja guardan paralelismos. En el ensayo “Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik” de Ilka Kressner (2010) se puede leer: “En sus cartas, la musa de Breton verbaliza su soledad y entrega sin reserva. El lenguaje escueto, directo, sin concesiones y hasta las imágenes y comparaciones recuerdan la voz poética de Pizarnik” (p. 05); así, las dos son figuras transgresoras, descuidadas, distraídas, impuntuales, que no se someten a reglas, dibujan y escriben, se obsesionan con la perfección en sus expresiones artísticas, genios libres. Guardan un sentimiento inmenso de soledad y deambulan más allá del borde de la razón ya que en ambas se registra la experiencia de haber sido internadas en un sanatorio mental. Excentricidad, tristeza, esa imposibilidad para asir la realidad del contexto social y la negativa contra-convencional a dejarse regir por un mundo que condena el divagar, el no asumir o el vivir poetizando. En “Relectura de Nadja”, la autora sostiene que “Nadja es un signo incandescente entre dos oscuridades. Ella es la noche, es el poema que solo se atiene a la muerte.” (Pizarnik, 2016, p. 263), al parecer lo escribe en una perfecta condescendencia con sus propios poemas que auguran la muerte como destino inminente.

En mayo de 1969 Alejandra escribe en su diario:

Desorden de libros y papeles: la única manera de vencerlo es dedicándome una hora por día, cosa que no creo pueda hacer. Todo esto deriva de mis horarios suicidas (y recuerdo perfectamente lo que escribió Breton acerca del olvido de las horas de Nadja). (Pizarnik, 2013, p. 865)

Referencias al texto de Breton como esta existen en la diarística como un signo de la importancia que ella le da a *Nadja*, son un detalle que demuestra que esa obra permanece en la mirada de Alejandra como un puente que la acerca al personaje surreal. Pero, “¿Cuál es la auténtica Nadja, la que me asegura haber errado durante toda una noche?” (Breton, 2004, p. 79) ¿O la que relata en su diario sus salidas, vestida de bohemia, errante por las calles deshabitadas de París buscando morar en extrañas cosas?:

...Penumbra perpetua del cuerpo erotizado por su deseo de morir... Viento, parte inaudita de ti...

Aunque mueras habrás más daño que hacerte... Un viento fuerte hecho de imágenes desencontradas. Vende tu luz extraña, tu cerco inverosímil, tu deseo mágico de asaltar desde las nubes faroles extraños.

...Pálida afiebrada... Reconóctete animal perdido. Vécete en demasiadas cosas demasiado lejanas. Aunque ames o te mueras de simple ir andando hasta encontrar rabia y tranquilos estadios de olvido. Véante mis ojos. Véante mis labios. Véate mi cuerpo. Invade azulmente mi mirada dividida, escindida, prohibida. Invade hasta invadirte. Mida la extensión de mi amor, la de mi odio. En extrañas cosas moras. (Pizarnik, 2013, pp. 478-479)

En esta cita es evidente la construcción que Pizarnik hace de sí en relación con algunas características de Nadja, el personaje bretoniano, delineando así su paralelismo.

El emanar del ser desde ese estado de hipnagogia reservado para la metapoeta³¹ por excelencia lleva al paroxismo la poética cuando coincide con la sentencia final del texto *Nadja*, en la evocación de que “la belleza será convulsiva o no será”. Al respecto Foster (2008) comenta:

Podríamos provisionalmente enmendar de la siguiente manera la famosa declaración de estética surrealista que aparece al final de *Nadja*: la belleza será convulsiva o no será, sino también compulsiva, o no será. Convulsiva en su efecto físico, compulsiva en su dinámica psicológica, la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión a la repetición. Es decir, participa de lo siniestro. (p. 61)

Estas palabras traen a la memoria las propias palabras de Alejandra en su diario cuando escribe quejándose debido a sus problemas con la comida, con la bebida, con el cigarrillo y las pastillas (dinámica psicológica) así como también debido a sus problemas de ansiedad que provocan efectos físicos en ella (temblor, dolores somáticos, tics nerviosos), ansiedad que la lleva además de a la creación poética, a desear la muerte. “La belleza convulsiva enfatiza lo deforme y evoca lo imposible de representar, como también sucede con lo sublime, pero además porque entremezcla el deleite y el espanto, la atracción y la repulsión” (Foster, 2008, p. 71). En estos personajes, el deseo de configurar el absoluto es un proceso continuo que delimitado por las propias pautas de esa convulsividad y compulsividad genera –de modo circular– la fuga que en ellas se produce desencadenando el deseo de muerte.

3.5.2. Franz Kafka - *Diarios*

En consideración de la extensión de la obra diarística de Kafka, tan extensa como la de Pizarnik, sería desproporcionado pretender un análisis comparativo profundo entre los textos; sin embargo, es posible establecer algunos puntos en paralelo que obedecen más bien al orden del discernimiento con relación a la obra *Diarios* del escritor checo, cuya correspondencia con la vida del autor es –como en el caso de la argentina–, muy significativa.

Lectora de diarios, Pizarnik prefiere el de Kafka. Becerra (2014) comenta: “De acuerdo con Becció, el libro fue adquirido en 1955 y tiene las marcas de su lectura, subrayados, notas y comentarios. Será el libro que la acompaña durante muchos años, por ser uno de los autores con quien mostró una profunda identificación” (p. 40). En este sentido, es coherente precisar que la obra diarística de los dos autores se correlaciona en varios aspectos y desde los dos puntos de vista objetos de este estudio, es decir, vida-obra.

Identificación, transtextualidad, visión existencial de la vida y producción literaria son características que comparten, además de la extensión pues las dos obras diarísticas son inmensas, en Pizarnik abarca un período de dieciocho años (1954 - 1971) y en Kafka de trece (1910 - 1923); la frecuencia de escritura en ambas es continua. Carolina Romero (2013), en un estudio sobre los autores comenta: “Pizarnik es más parecida a Kafka que el mismo Kafka” (p. 05). ¿Por qué?

Por su codificación, uno de los géneros de mayor relación transtextual es el de la diarística. Ello en Pizarnik se deja ver claramente. La palabra ‘Kafka’ aparece medio centenar de veces en el diario de la autora, algunas veces las referencias son en cuanto a su literatura, otras veces a su proceso creativo en la escritura y otras en relación con su vida. En cuanto a las funciones del diario para los escritores es constatable, sobre todo, el carácter de laboratorio que en ellos se desarrolla para gestar el aprendizaje, la escritura y la reescritura de los diversos géneros que los dos abordaron, dando ello lugar a la reflexión metaliteraria. En el apartado que se hace al final de la edición del libro de Kafka usada para este trabajo se puede leer que a diferencia de otros diarios, en *Diarios* de Kafka, “lo que prima es la actividad de escribir por ella misma” (Kafka, 2012b, p. 663), así como también que estos “acabaron convirtiéndose para Kafka en un aliado privado y personalísimo de su actividad como escritor” (p. 663):

...estos Diarios consisten en una acumulación de anotaciones que constituyen, todas sumadas, un auténtico taller de escritura, una fábrica de impresiones y pensamientos preliterarios. Los Diarios contienen reflexiones prácticamente anagramáticas, críticas de espectáculos a los que Kafka había asistido... pensamientos sobre la tarea del escritor y, entre muchas otras cosas, esbozos y apuntes de narraciones, pruebas de estilo y segmentos enteros de novela. (Kafka, 2012b, p. 662)

De acuerdo con Jordi Llovet, quien prologa la edición de las memorias de Kafka “La vida y el oficio de escribir, la escritura y la biografía, se funden en estos diarios como una ley necesaria, como una compensación de equilibrio perfecto” (Kafka, 2012b, p. 11). Es evidente la misma fusión en la memorística de Pizarnik; un diálogo que cada uno

establece consigo mismo y que asume como parte fundamental de su vida, como un acto imprescindible de su esencia. Así, Pizarnik (2013) escribe: "...me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito del vivir sin el límite de un «diario»" (p. 889). Mientras que el escritor checo decide: "¡A partir de hoy he de llevar el diario sin interrupciones! ¡No rendirme! Aunque no llegue la redención, quiero ser digno de ella en todo momento" (Kafka, 2012b, p. 242). La cuestión del diario en los dos escritores es una forma de vida.

En Pizarnik hay un alto grado de identificación que empieza por el conocimiento de su obra y de su vida: "esos ojos acorralados, esa frente cortada por la forma del cabello... Por la mirada de uñas clavadas en las palmas para no gritar más que por la pluma. Por las mandíbulas embalsamadas por tanta opresión. En fin, por todo Kafka" (Pizarnik, 2013, p. 62), continúa en el cuestionamiento en cuanto al propio proceso de él en la escritura: "No hay tiempo para nada y, a la vez, no hay modo de llenar el tiempo. ¿Cómo hacía Kafka para escribir? Creo saberlo, y también, sé por qué no publicó, sé algo de cierto desorden relacionado con centenares de páginas escritas" (p. 972) y finaliza en la apropiación de su voz, como lo hace en una entrada de agosto de 1970, con un epígrafe de apertura:

"En cuanto a mí, nadie puede ayudarme.

KAFKA". (Pizarnik, 2013, p. 958)

De esta manera se evidencia que la presencia del escritor checo en la escritura memorística de Pizarnik se manifiesta desde el inicio hasta el final.

3.5.2.1. Un hipotexto 'FK' y un hipertexto 'AP'

La incidencia de Kafka en *Diarios* invita a pensar en la posibilidad de cierto grado de emulación del uno en el otro. Por ejemplo, en una entrada de 1969, la escritora apunta: "Único método de trabajo: tener delante un modelo. Pienso en *América*, de Kafka. Pero hay algo muy opaco en ese libro..." (Pizarnik, 2013, p. 883), discurre en la posibilidad de

ese proyecto y oscila entre el estilo y la estructura de esa obra que idea. Se sabe, que *América* es un libro inconcluso del autor checo publicado póstumamente, del cual lo que se tiene son fragmentos que describen las causas y azares de un adolescente que llega como inmigrante a los Estados Unidos. Es posible que el sentido de identificación con esta obra tenga que ver no solo con el tema sino también con la estructura fragmentaria de ella y más allá de esto con la admiración por su escritor. Aunque la narradora no se decanta por el texto mencionado, sus referencias a la obra general de Kafka, sobre todo a su diarística, son amplias estableciendo un ritmo de lectura y estudio constantes de este texto: “*Lecturas: releo un párrafo por día de los diarios de K.*” (Pizarnik, 2013, p. 783).

Si bien es cierto que esta forma de emular algunos aspectos de un texto en otro es totalmente intencional y programada en la mayoría de los textos, también es factible de llevarse a cabo sin un propósito total o bien desde la perspectiva de una intencionalidad subconsciente: empero, el condicionamiento es un hecho. Al ser el volumen de Pizarnik una obra intertextual (quinto tipo de transtextualidad según Genette) bien podría ser cuestionado, sobre todo, en su estructura y funcionamiento, como un hipertexto del hipotexto kafkiano puesto que las condiciones de la hipertextualidad se cumplen en toda relación que une un texto *B* (hipertexto) a un texto anterior *A* (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette, 1989, p. 14). A la luz de este concepto sería posible la explicación de la obra *Diarios*, de Alejandra Pizarnik, texto *B*, como el hipertexto, que se sirve de la configuración de la obra *Diarios* de Franz Kafka, texto *A*, como el hipotexto.

La modalidad que adopta la obra *Diarios* de Pizarnik se adscribiría dentro de la clasificación de la transtextualidad hipertextual mimética, que es una forma compleja dentro de la transtextualidad hipertextual que “exige la constitución previa de un modelo de competencias genérico” (Genette, 1989, p. 15). En el caso del texto literario estudiado,

el modelo es un corpus narrativo metatextual al que se alude en varios pasajes de la obra y en más, en el sentido estructural y temático de la misma. El hipertexto, *Diarios* de Pizarnik, no es un ejemplo de hipertextualidad de imitación per se, adquiere este rasgo como uno más dentro del abanico de sus posibilidades, pues el valor de creación propia y originalidad en *Diarios* de Pizarnik es incuestionable, pero se sirve de esta modalidad por sus características flexibles de adaptación. Pizarnik como narradora se apropia de ese hipotexto metaliterario –que es el diario de Kafka–, para reescribirlo, pero dotándolo de un universo nuevo y propio, cuya disposición mimética se corresponde con el hipotexto en estructuración, metatextualidad y correlación ideológica.

Ahora bien, el conocimiento que Pizarnik tiene sobre el hipotexto y su autor cobra especial atención en esta operación, pues sostiene Genette (1989) que para que este tipo de transtextualidad ocurra es necesario, por parte del autor, de “un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” (p. 16). Este dominio es el que le permite, en gran medida a la escritora, crear y construir el ambiente propicio para el desarrollo de este tipo de transtextualidad.

Entre los elementos que la narradora usa para la configuración del texto de referencia metaliteraria –hipertexto–, se sitúan:

- Narrador homodiegético, voz narrativa en primera persona, protagonista: “¿No me habituaré jamás a la soledad?” (Pizarnik, 2013, p. 273).
- Estilo de la narración en forma de diario, relato en el sentido de lo metatextual con presencia de diversas formas de escritura: reflexiones, ideas, diálogos con referentes literarios precursores, citas textuales, etc., como la siguiente reflexión metaliteraria: “26 de abril, viernes / 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 dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa.” (Pizarnik, 2013, p. 588).

- Lenguaje narrativo: las construcciones gramaticales usadas (adverbiales, adjetivales y otras) son ejemplos de escritura contemporánea que se ubica en la entonces naciente posmodernidad. El uso de sintagmas y oraciones que remiten al hipotexto: “Mi vida aquí es absolutamente kafkiana” (Pizarnik, 2013, p. 339).
- Atmósfera del hipertexto que sitúa la fábula en correspondencia con la del hipotexto: ambiente urbano, intelectual y literario, lugares específicos que son nombrados; París o Buenos Aires en Pizarnik, Praga en Kafka: “Me temo que no sea posible codificar el quehacer poético. Pero en París podía. Pero tal vez allí estaba en perpetuo estado de poesía.” (Pizarnik, 2013, p. 798).
- Trazo ideológico del relato que se alinea con el del actante protagónico del hipotexto: existencialista. Tanto en Kafka como en Pizarnik hay reflexiones de este tipo: “Siento remotamente. Siento en mi pecho todos los esfuerzos humanos: desde el hambre del Buda hasta el de César Vallejo... Y las teorías del ser, y el fuego...” (Pizarnik, 2013, p. 50).

La caracterización de los elementos importantes de la obra de Kafka en la construcción de la estructura de la diarística de Pizarnik sugiere la posibilidad de interpretar la novela-diario de la argentina como un hipertexto, ‘AP’, que adquiere un hipotexto, ‘FK’, con todos sus elementos, los mismos que se ven reflejados en el imaginario de un contexto metatextual de referencias donde el lenguaje, la voz narrativa y la atmósfera son muestras de esa apropiación, que al ser tratada en la singularidad pizarnikiana, adquiere la característica de la originalidad.

3.5.2.2. Paralelismos Kafka – Pizarnik

Diarios de Pizarnik y *Diarios* de Kafka constituyen dos modelos metatextuales que establecen paralelismos significativos que surgen –longitudinalmente–, a partir de la fuerte relación de lo autobiográfico en la diacrónica de su escritura narrativa y se sostienen –transversalmente–, por los vínculos de afinidad del perfil psicológico de los autores. Estos vínculos se desarrollan en el contexto de la autoconfiguración de los narradores como personajes actantes cardinales en sus relatos y de la ficcionalización de sus memorias a partir de una realidad posible y posmoderna que se construye con la materia prima de sus experiencias existenciales. Como en Pizarnik, en Kafka es también perceptible esa edificación de sí mismos como narradores-personajes: “La lectura de mi diario me conmueve... Todo se me aparece como una construcción.” (Kafka, 2012b, p. 315).

Esa configuración que logran se extiende más allá de su diarística, abarcando en Pizarnik todo su trabajo de poesía y en Kafka sus novelas, inacabadas varias de ellas. Al respecto, Benjamin (2018) sostiene que “Resulta evidente que quien está en el centro de sus novelas es él mismo” (p. 148). La personificación de Pizarnik que discurre entre varios nombres a lo largo de su trayectoria es similar en el escritor checo que en 1922 escribe en su diario:

«Aunque en el hotel lo he escrito claramente, aunque también ellos me lo han escrito correctamente ya dos veces, en el tablero de abajo pone Josef K. ¿Debo aclarárselo yo, o debo dejar que me lo aclaren ellos?». Resulta ocioso recordar una vez más que muchos de los nombres con los que Kafka designa a sus personajes –Samsa, Bendemann, Rossmann, Josef K., K., etc.– son entendidos por él mismo como meras transposiciones, criptogramas, anagramas o deformaciones de su propio nombre. (Kafka, 2012c, p. 246)

Otro de los puntos centrales al hablar de los vértices de donde se desprende el paralelismo de estos autores es la condición de la herencia judía que en ambos se relaciona desde dos enfoques: la lengua en la que escriben literariamente y que no sienten enteramente propia –el español en Pizarnik y el alemán en Kafka–, lo que los configura como escritores *outsiders*, que escriben en una lengua que no es la materna. Esta consideración lleva a deducir el segundo enfoque que es el del lugar geográfico, el

desarraigo: sentirse “fuera de” y la búsqueda de un lugar en el mundo –que no sea como el mundo– los proyecta como exiliados de ese exterior que es todo aquello fuera de su escritura; ese refugio ha sido planteado por algunos autores como la construcción de la metáfora de la madriguera³², un lugar donde ocultarse, fuera de la realidad. En Kafka, esta metáfora en la construcción de su narrativa ficcional es decisiva, Pizarnik (2013) evoca una madriguera en su diario de vida, como un escape: “No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este –digamos– «diario»? (p. 678). El refugio de arte aspira a una vida que combata lo agreste del mundo real, un espacio que se configura desde la desterritorialización autoimpuesta como un exilio que usa al diario cual morada para apartarse de la vida prosaica y vivir poéticamente. Paradójicamente, como mucho en los dos autores, esta madriguera les sirve de conexión con el exterior porque es desde allí desde donde algunos de sus proyectos salen a la luz pública. La escritura de Pizarnik y de Kafka puede entenderse como una escritura sin hogar o en la búsqueda de él, “un lugar / en donde sea lo que no es” (Pizarnik, 2014, p. 318).

El carácter fragmentario e incompleto de sus obras es otro gran tema que los acerca. Como un caleidoscopio que a la posteridad se arma, es apenas en el siglo XXI cuando sus obras completas han podido ser reunidas en ediciones que contemplan al fin la reconstrucción de esos fragmentos que con los años han ido apareciendo. Este carácter es un don en los autores pues lo grandioso está en lo abierto de su obra. Pero para Pizarnik (2013) era visto como una imposibilidad de continuidad: “Fragmentos. Leo fragmentos. Escribo fragmentos. Horrible desorden. Ahora ha aumentado notablemente mi imposibilidad de concentración” (p. 693), que igual que a Kafka les causaba conflictos. Llovet comenta: “Kafka derivó muy pronto hacia una escritura muy a menudo fragmentaria, narraciones terminadas o solo esbozadas... en la mayoría de las cuales actúa

un principio que se encuentra en las antípodas de la idea de la «gran obra» (en Kafka, 2012a, pp. 27-28).

Ahora bien, en lo concerniente a la fragmentariedad en los textos de los dos escritores, se establece una réplica de la fragmentariedad y lo escindido de sus cuerpos, el vínculo que existe entre el cuerpo y la imposibilidad de la escritura. Kafka (2012b) escribe por ejemplo: “Sería felicísimo si pudiera escribir, no escribo. Ya no me libro de los dolores de cabeza” (p. 464), mientras Pizarnik (2013) se habla a sí misma: “En el pequeño espacio de tu cuerpo tienes que hallar refugio” (p. 476). La representación que hacen del mundo es sensorial y lo sensorial es el conector entre lo físico y lo psíquico que en ellos se descubre como un cúmulo de sensaciones porque las experimenta su cuerpo con toda la lógica de quien percibe la vida desde un sentimiento trágico que pasa al plano de lo físico. Su percepción del mundo es entonces una experiencia afectada por lo psicológico / físico y enfocada hacia la creación estética sobre el papel: “En mí se alternan el frío y el calor a medida que se alternan las palabras dentro de las frases, sueño elevaciones y caídas melódicas, leo frases de Goethe como si recorriese sus acentos con todo mi cuerpo” (Kafka, 2012b, p. 242). El pensamiento se coliga con el cuerpo y con el contexto de lo referencial

donde confluyen el psicoanálisis y las ciencias del lenguaje y cuya dimensión existencial es dialógica, abierto a (y construido por) un Otro: otro que puede ser tanto el tú de la interlocución como la otredad misma del lenguaje, y también la idea de un Otro como diferencia radical. Esta concepción debe mucho a la teoría de Bajtín. (Arfuch, 2013, p. 74)

En la obra, Pizarnik “No piensa acerca de los fenómenos, sino que habla con ellos” (Bajtín, 2004, p. 350) y lo hace desde su cuerpo.

El sentimiento trágico que experimentan los autores en medio del conflicto entre ellos y el mundo exterior se debe a varios factores: su carácter introspectivo y existencialista, el contexto de la literatura que aman y que los rodea y las carencias afectivas de la infancia. En Pizarnik por parte de su madre y en Kafka por parte de su

padre. Kafka tiene un trabajo que le impide dedicarse a su soledad, Pizarnik puede evitar durante mucho tiempo el mundo prosaico gracias al patrocinio de su padre. Para los dos escritores el desprenderse de su angustia y soledad implicaría una renuncia a sí mismos. Es una condición que la propia Pizarnik (2013) remarca al escribir en su diario de 1969 que ha “ido demasiado lejos en la soledad como para poder ahora ser dos con alguien” (p. 857), una frase que vuelve a utilizar en 1972 pero esta vez adjudicándola a Kafka en su célebre poema “Sala de Psicopatología” del poemario *Textos de sombra*:

... pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:
 Se separó
 Fue demasiado lejos en la soledad
 Y supo –tuvo que saber–
 Que de allí no se vuelve

Se alejó –me alejé–
 No por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)
 Sino porque una es extranjera
 Una es de otra parte,
 Ellos se casan
 Procrean,
 Veranean... (Pizarnik, 2013, p. 416)

Este fragmento patentiza el grado de identificación biográfica que para Pizarnik significó Kafka. Se trata de su forma de existir en el mundo emparentada con su concepción existencialista de la vida que comparte estados depresivos y de angustia: “Incapaz de convivir con seres humanos, de hablarles. Completo abismamiento en mí mismo, pensar en mí. Apático, distraído, angustiado. No tengo nada que comunicar, nunca, a nadie” (Kafka, 2012b, p. 419). Pizarnik va más allá escribiendo: “Mi situación kafkiana prosigue: estudio sin deseos; me dan vómitos, ataques de angustia. Estudio por miedo. Miedo de estar así siempre, viviendo con mis padres, sin la menor posibilidad de independizarme jamás” (2013, p. 279). Es una situación doblemente kafkiana porque alude a la paridad que hay en sus formas de vida y en sus conflictos existenciales.

Ese cuestionamiento existencial comparte temas comunes como el de la muerte y el de la muerte propia. En diciembre de 1913 Kafka dedica a este tema un extenso párrafo que concluye así:

Morir no significaría otra cosa que entregar una nada a la nada, lo cual resulta inconcebible, pues cómo podría uno, que es una nada, entregarse con consciencia a la nada, y no solo a una nada vacía, sino a una nada efervescente, cuya nulidad solo consiste en su incomprendibilidad”. (Kafka, 2012b, p. 322)

Como se aprecia, el enfoque que estos escritores dan a los tópicos tratados no es, de ninguna manera, trivial. Las anécdotas que no cuestionan su vida o que no tienen relación con lo literario ejercen una posición menos que catalítica en el relato, ellos discurren y debaten su propia existencia, eso es lo importante. Llovet sostiene: “la primera apreciación categórica que conviene hacer en torno a los diarios de Kafka: todo lo que contienen es sustancial; incluso aquello que pueda parecerse anecdótico se halla impregnado de... un gran respeto por la escritura misma”. (Kafka, 2012b, p. 10)

Quizá esa profundidad es la que facilita la infinita exegética que provocan sus obras; en Kafka desde la parábola y en Pizarnik desde la imagen, el subtexto en sus narraciones es inmenso. Comenta Benjamin que “Las novelas buscan bastarse a sí mismas” pero “Los libros de Kafka (2018) nunca, porque son historias preñadas con una moraleja que jamás llegan a dar a luz” (p. 150). Así la obra de Pizarnik está también impregnada de un sentido profundo que no se basta a sí misma; es decir, el proyecto de la escritura del diario en los dos autores no es un proyecto meramente autotélico, su propósito es mucho más amplio. Los dos compendios diarísticos encierran en su gran idea (la novela), un número importante de otras obras o ideas de obras que también están provistas de profundidad.

En cuanto a la influencia literaria en los dos escritores se puede decir que el romanticismo alemán es una vertiente poderosa en ambos, teniendo también al surrealismo

y al simbolismo orbitando cerca de ellos que, como se explicó en el análisis de las corrientes de ascendencia en Pizarnik, se muestran en su arte existencialista: “Creo haber pasado esta semana sometido totalmente a la influencia de Goethe...” (Kafka, 2012b, p. 231).

Se ha explicado que las obras de los autores operan como un taller donde se gestan otras. En este sentido, el diario de Kafka ha sido definido como un rizoma³³, es decir, como una red que “conecta cualquier punto con otro punto cualquiera” (Deleuze y Guattari, 2016, p. 48), para articular la obra en la que es narrada tanto la “cotidianidad, como los tormentos y avatares de su oficio de escritor” (Contreras, 2013, p. 37) como las “diversas formas literarias” (p. 37) existentes en él. Estas consideraciones han merecido su puesta en paralelo con el diario de Pizarnik; Contreras (2013), entre otros autores, señala que las dos obras guardan estas particularidades: el “diario se convierte en un texto que atraviesa la obra, un texto a partir del cual la obra entera se comunica” (p. 37). Un ejemplo remarcable en sus memorias es el que suscita el género del teatro, pues los escritores llegan incluso a planear y describir partes de sus guiones:

Obra: coy por p. 20.

Modificar o cambiar la escena «2 señoras cortesas». *Voir* manual italiano (P.R.). Froid: *El chiste...* assimil, libro de coetesa (Carol puede ponerse peluca y delantal).

Lytwyn: homúnculo (pensar)... (Pizarnik, 2013, pp. 893-894)

Para mi obra de teatro: Weiss, el profesor de inglés, que una vez, una noche...” explica algo referente al tema y luego escribe parte del guion:

E. ¡Anna!

A. (alzando la vista) ¿Sí?

E. Ven.

A. (pasos grandes, tranquilos) ¿Qué quieres?

E. Quería decirte que desde hace algún tiempo estoy descontento contigo.

A. ¡Cómo!... (Kafka, 2012b, p. 170)

Por lo tanto, la tarea de escribir para ellos es un asidero desde varios frentes; así como es una escritura hermética, profética y de búsqueda, es también analítica: “Yo me entrego a la interpretación peor que Kafka” (Pizarnik, 2013, p. 849), así como un ejercicio

de autocrítica: “Una de las ventajas de llevar un diario consiste en que uno cobra consciencia, con una claridad tranquilizadora...” (Kafka, 2012b, p. 199). En los dos ostenta un esfuerzo constante de perfección en la escritura que no se manifiesta como un placer sino como un sacrificio o un combate “que se confunde con la renuncia a combatir, ese combate sin combate que fue el suyo. Queda en todo caso lo siguiente: El *Diario* no es tanto la descripción de un combate cuanto el combate mismo de Kafka” (Cueto, 2008, p. 02), que se libra a partir de la realidad de la dificultad de interacción con el mundo exterior y que usa como armas de resistencia la pluma y el papel, haciendo de la contienda un ejercicio que “no tiene otra manera de desaparecer que perseverando” (p. 10) en la obra que recrea al propio Kafka (p. 10) en un modo de vida literario de quien vive “en su Diario” (p. 03). El diario se sitúa así... “en efecto, entre la literatura y la vida” (p. 03), como el de Pizarnik.

Por último, es interesante considerar que hacia el final de la escritura en los dos autores, sus entradas se tornan extrañas, en Pizarnik la transgresión del lenguaje se hace evidente y en Kafka apela a su adjetivo con la mayor fuerza, su escritura es aún más kafkiana.

“«Yo no soy más que literatura» decía Kafka en su *Journal*” (Rabant, 2007, p. 82). “La letra se desplaza” (p. 82) en “una cuestión de arrinconamiento, de desnudez, de abrazo” (p. 83) entre lo expresable (*gestalt*) y lo mostrable (*gezeigt*) (p. 83). Es una cuestión que explica desde la sensibilidad el sentido de abstracción que guardan sus vidas. “¿Dónde aprehendemos los límites?” (p. 83). Las marcas de los límites se han borrado en Kafka y en Pizarnik en esa subjetividad que al apreciar sus diarios –desde lejos–, deja ver los rasgos de ternura que habitan en ellos: “¿Y ese lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima? Lo soñé todos estos días. Algo curvo, armonioso, caliente, como los

sexos, como la sonrisa confiada de un niño pequeñito (esa sonrisa sin ángulos —oh Dios, cómo odio los ángulos y las líneas rectas...).” (Pizarnik, 2013, p. 713)

3.5.3. Charles Baudelaire - *Le flâneur*

Charles Baudelaire es un referente que en la diarística de Pizarnik se repite con cierta frecuencia. Entre los elementos que los unen está la influencia del simbolismo y del romanticismo. Pero sobre ello, el legado que el poeta ha dejado sobre la escritora es la inscripción de su nombre en la lista de los poetas denominados malditos, siendo Pizarnik considerada por la crítica como la última de los poetas malditos (Aira, 2001, p. 64). Tal significación obedece al estilo transgresor y disruptivo de su escritura que aborda temas como el de la belleza o los sentimientos desde símbolos atípicos y puntos de vista que resultan en oposición a los del canon que establece códigos axiológicos morales y puros. Así mismo, el sintagma nominal de “poeta maldita” se debe a las características coincidentes en la forma de vida desordenada y excesiva de la poeta quien en 1964 escribiera en su diario: “Pero yo empecé siendo maldita” (Pizarnik, 2013, p. 679). De entre las figuras que se desprenden de las evocaciones que Pizarnik hace en *Diarios*, la figura del *flâneur* se revela como un ejemplo singular que guarda grandes similitudes con sus propias actitudes en la mixtura de su vida y de su obra. Este apartado pretende tender las líneas que alcanzan a los dos poetas a través de la figura del paseante.

Las características de una vida bohemia y despreocupada, así como el consumo de sustancias adictivas son enlaces alrededor de los cuales se ambientan las personalidades de las dos figuras pues los dos vivieron la realidad del *flâneur* en su máxima expresión. El París de Baudelaire es la inspiración del camino de paseo de la enamorada de la noche, Alejandra, quien vivió en la misma ciudad del poeta por varios años y cuya prosa no puede ser más poética:

Ven a mí si quieres salvarte de mi locura y de mi rabia, ten piedad de ti y ven a mí. Nadie lo sabrá, ni siquiera yo, pues yo estoy vagando por las calles de otra ciudad, vestida de mendiga vieja, acoplando tus nombres a canciones oscuras que son como puñales para fijar mi delirio. (Pizarnik, 2013, p. 436)

El malditismo de Pizarnik imbuido por la figura de Baudelaire se genera en ese deambular por las calles de faroles encendidos, entre los excesos del vino y del sexo que bordean los límites de su vida y con todo el peso de la poética de la literatura simbolista y romántica para hacerla poetizar.

La figura del *flâneur* en Pizarnik se refleja también en el sentimiento existencial que experimenta; el aislamiento y su deseo de apartarse del mundo son cualidades del paseante: “Para Baudelaire, ver la multitud motivaba en él un diario sondeo de su hondo fracaso” (Benjamin, 1972, p. 82). Benjamin (1972) comenta al respecto: “Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad... se separa de la multitud en cuanto héroe” (p. 83). Es decir que, como en la experiencia pizarnikiana, el deseo de abstraerse, el deseo de lo literario y el desprecio por el mundo son connotados por esa ciudad: Baudelaire “evoca a París desde sus versos”, lo que resuena en él allí es la “caducidad y fragilidad” de la ciudad (Benjamin, en Baudelaire, 2013, p. 690), que como un ente que se equipara con todo lo personal de Pizarnik, muestra su desnudez en tanto sensibilidad que no guarda paz sino un vivir en constante inquietud, el sentimiento de angustia y desesperación ya expresado antes: “El eminente refinamiento de lo sensible en Baudelaire se mantiene libre de sosiego” (Benjamin, en Baudelaire, 2013, p. 691). Sensibilidad que no comulga con la calma y que es, en gran medida, la que le hace escribir.

Ahora bien, ese deambular del *flâneur* por las calles de París en constante e inquietante búsqueda no es un acto carente de profundidad. El hombre de la modernidad pasea, solitario, viajando siempre con un fin más elevado que el del simple transitar por esas calles, un fin general, diferente de aquel placer fugitivo de la circunstancia. “Busca algo que se nos permitirá llamar modernidad, pues no surge mejor palabra para expresar la

idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que esta pueda contener de poético dentro de lo histórico” (Baudelaire, 2017, p. 361) que es ese sentimiento de abandono que experimentan las dos figuras como prototipos creados para la urbe: “Sentimiento de soledad, desde mi infancia. A pesar de la familia, y en medio de mis camaradas, sobre todo –sentimiento de un destino eternamente solitario” (Baudelaire, 2009, p. 179). No obstante el rechazo de Pizarnik a la ciudad, es en ella donde escribe y su influencia es del todo poética, como en el vagabundo que pasea: “El bulevar es la vivienda del flâneur... Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos...” (Benjamin, 1972, p. 51) y la desnudez de “La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el «flâneur» se entrega en la multitud” (Benjamin, 1972, p. 71) aun sin amar esa multitud.

Benjamin (1972) hace referencia al último poema de *Las flores del mal*, “Le Voyage” y comenta que “El último viaje del flâneur es la muerte” (p. 185):

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!³⁴

Se erige así la muerte como ese gran tema en la escritura que entrega Baudelaire y como el principal tema en Pizarnik. La muerte por su parte gira en torno a varios temas que en la literatura operan como giros poéticos que hacen hablar a los paseantes, el abismo es uno de ellos. En las “Notas a *Las flores del mal*” se hace un comentario sobre el poema titulado “El Abismo”:

El hecho de haber descrito el vértigo ante el abismo acredita a Baudelaire como pensador existencial. Por tratarse de un miedo difuso, de lejanas resonancias ético-religiosas, el vértigo de Baudelaire, que viene de Pascal, guarda cierta relación con la *angustia* de Kierkegaard y de Heidegger, pero ciertamente también con la *náusea* de Sartre, que es experiencia emotiva de lo gratuito de la existencia, esto es, de la perfecta equivalencia de las posibilidades existenciales. Ese abismo ejerce sobre el hombre una atracción a la que es difícil escapar, lo que acrecienta el horror de la caída. Se trata de una experiencia traumática a la vez que frecuente... En lugar de conceptualizar imágenes, Baudelaire plasma en imágenes los conceptos de tales experiencias. Ello se debe a que el universo del autor es básicamente sensorial, al «gusto permanente desde su infancia por todas las representaciones plásticas», y a su «grande, única y primitiva pasión por ensalzar el culto a

las imágenes» (*Mi corazón al desnudo*, 53). Los sentidos y las imágenes sensibles son las que han de provocar en *esta vida* ese «éxtasis» que constituye el único modo de escapar del *spleen*, esa embriaguez del arte que resulta ser «la embriaguez más apropiada para ocultar los terrores del abismo». (Baudelaire, 2013, p. 617)

Este párrafo teje algunas de las ideas que hilvanan la personalidad de Baudelaire con la de Pizarnik en el concepto del paseante al establecer a los dos poetas como pensadores existencialistas que repasan la filosofía que trata los temas allegados a ellos. El abismo, en Pizarnik (2013), aparece en reiteradas ocasiones significando ese vértigo y esa angustia de vida inherente a ella, quien escribe en su diario: “Con el ser en sigiloso y terrible desorden, con el abismo al pie de mi instante” (p. 364) o “Estoy sin defensas, absolutamente desnuda. Suspendida del abismo, balanceándome” (p. 337). La tentación del abismo está presente en ella para propiciar ese vuelo en descenso –o caída–, que es un poco su escritura de vida.

En la misma línea del paseante, el poema “Paisaje”³⁵, llamado en un inicio “Paisaje parisense”, es la descripción de un mundo que crea a partir de su deseo de no habitar la realidad para crear un paisaje (Baudelaire, 2013, p. 625) paralelo lleno del imaginario construido por los emblemas que doblan como campanadas en Pizarnik, siendo el viento, el canto, la eternidad, la noche, el jardín, el pájaro y la infancia algunos de ellos:

T. me dijo riendo que por qué no acepto sólo aquello que me dan. Hablaba de conformarse; de no saquear; de no irrumpir en una casa abrigada y confortable, afuera el viento, el frío, la oscuridad. Hablaba de aceptar el hambre y la sed como una manera de ser o estar en este mundo...

...Tal vez quiere que yo sufra por su silencio y por su ausencia y que eso me lleve a París en busca de sus palabras, de su mano amiga (Pizarnik, 2013, pp. 670-671)

En el prólogo a la que es considerada la edición definitiva de *Las flores del mal*, André Gide comenta acerca de una fuerza “centrífuga y disgregadora” presente en Baudelaire y para explicarlo rescata del diario íntimo del autor la siguiente expresión: “el gusto por la centralización del yo ha de reemplazar al gusto por la evaporación”. Afirma luego que toda su obra poética está claramente afectada por esta frase (en Baudelaire,

2013, pp. 48-49). La voz poética del Yo en la diarística apremia la consonancia de esa fuerza que ordena las piezas fragmentarias de una obra posmoderna como la de Pizarnik, organizando en ella a los personajes que nacen a partir de Alejandra Pizarnik y que son ella misma hecha “una otra”: “El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder ser a su guisa él mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno” (Marx, en Benjamin, 1972, p. 71).

Se podría extender indefinidamente la lista de esos adjetivos de coincidencias entre el referente y la escritora; sin embargo, baste expresar que fueron dos poetisas consternadas no solo por su poesía sino también por los temas metapoéticos y por lo concerniente a su trabajo como poetisas; entre ellos, la disciplina, fue un tópico de relieve. Pizarnik (2013) por ejemplo, en su lucha por lograr la escritura de una novela apunta: “Pero un libro, como una casa, implica una verdadera planificación y además laboriosidad y paciencia” (p. 883), cual es también una preocupación en el *flâneur*: “De la misma manera protesta contra su laboriosidad” (Benjamin, 1972, p. 70). Son estados de ánimo y formas de ver las cosas con cada alcance de su trabajo. A pesar de que Pizarnik (2013) protesta por lo complicado de lograr esa laboriosidad requerida, afirma que lo que más desea “en este mundo es un poco de orden. Una existencia laboriosa y disciplinada” (p. 352). Paradojas pizarnikianas entre el deseo y la realidad.

3.5.3.1. Apropiación de un sentimiento

Existe una entrada como prueba de la apropiación tácita que Alejandra Pizarnik hace de las ideas de su referente Baudelaire que ha sido además, tomada de la obra autobiográfica del poeta denominada *Mi corazón al desnudo*; esta muestra la identificación que la autora guardaba con el autor de *Las Flores del Mal*. Trascendiendo lo literario, esta cita y algunas otras encontradas en el corpus de estudio permiten constatar la

referencialidad de la autora con el poeta desde un punto de vista más amplio; hablo de la identificación palpable que se construye a través de la visión de vida volcada en la obra, donde varios de los emblemas narrativos de la autora se corresponden con los emblemas poéticos de su referente; allí están el sentimiento de soledad y la infancia. Pizarnik hace una apropiación explícita, como muestra de transtextualidad en su escritura, de varias oraciones del poeta francés así como de un sintagma baudelaireano que remarca con cursivas, el ‘sentimiento de un destino eternamente solitario’, cuya apropiación no alude simplemente a la escritura poética en el diario sino que emparenta, evidentemente, con su sentimiento de vida:

Cuando logre inspirar el asco y el horror universales habré conquistado la soledad.

Nada existe sin un fin. Por lo tanto, mi existencia tiene un fin. ¿Qué fin? Lo ignoro.

Sentimiento de soledad, desde mi infancia. A pesar de la familia y en medio de mis camaradas, sobre todo, *sentimiento de un destino eternamente solitario*. Ch. B. (Pizarnik: 2013, p. 46)

La cita ejemplifica así, no solo la idea del sentimiento que se apodera de ella sino que además lo hace usando las mismas palabras de su referente.

3.5.3.2. Aversiones compartidas

La irrupción de posturas revolucionarias en la creación estética a partir del modernismo se hace frecuente desde la segunda mitad del siglo XIX en que arriban manifestaciones como las del escritor simbolista Charles Baudelaire; muestra de ello son trabajos como *Les fleurs du mal* así como también las ideas personales del poeta plasmadas en su obra autobiográfica, que más adelante, Pizarnik adoptará como suyas en *Diarios*. Es así que en una entrada de junio de 1955 la autora transcribe un fragmento escrito originalmente por el poeta francés. Es una entrada que refleja varios emblemas pizarnikianos; están por ejemplo, la belleza, la melancolía y los espejos:

Del diario de Baudelaire

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de belleza donde no haya Dolor. (Pizarnik, 2013, p. 45)

Como una contrapropuesta al canon, Pizarnik comparte con Baudelaire el encanto por la transgresión en conceptos de oposición a lo establecido. En la transcripción de esta entrada, que en los diarios de Baudelaire lleva el tema “De lo Bello”, coexiste la idea de que la belleza no debe ser signo de alegría, sino de Dolor, palabra que es la última que Pizarnik reproduce de esa entrada específica de Baudelaire, omitiendo la frase final con la que el poeta concluye “De lo Bello”: “Apoyado sobre —otros dirían obsesionado por— estas ideas, se piensa que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es Satanás, —a la manera de Milton” (Baudelaire, 2009, p. 171). Una referencia que para la fecha, en Baudelaire representa una contradicción hacia las normas y que en Pizarnik es una apropiación posmoderna que la autoconfigura como personaje pero también como ser, en un acto revolucionario para su época, con el cual torna ambiguo el límite entre lo real y lo ficticio. Fusión entre vida y obra.

En la poética de estas contradicciones se cierne el significado de búsqueda que persigue la poeta y que comparte con el francés; aversiones poéticas y aversiones de vida que reflejan en su escritura. Así, Baudelaire fue un abierto renuente al viaje real, para entregarse sin embargo, al viaje metafórico de su poesía y que Pizarnik usa como uno de sus emblemas poéticos más feroces. Paradójicamente, —como en Baudelaire—, la renuencia al viaje real también es un hecho en Pizarnik. Como esta, otras aversiones son la inconformidad con el mundo, el desprecio por lo prosaico, el sentimiento de soledad experimentado desde la infancia, el abismo del que huye pero al que a la vez se arroja.

Finalmente es pertinente reproducir el poema de Pizarnik, “Anillos de ceniza” en el que es remarcable el elemento de los ‘soles negros’ que recrea el influjo baudelaireano así como la metatextualidad de las voces de influencia que cantan en la vida-obra de la autora:

Son mis voces cantando
 Para que no canten ellos,
 Los amordazados grismente en el alba,
 Los vestidos de pájaros desolados en la lluvia.

Hay, en la espera,
 Un rumor a lila rompiéndose.
 Y hay, cuando viene el día,
 Una partición del sol en pequeños soles negros.
 Y cuando es de noche, siempre,
 Una tribu de palabras mutiladas
 Busca asilo en mi garganta,
 Para que no canten ellos,
 Los funestos, los dueños del silencio. (Pizarnik, 2014, p. 181)

La noche, la muerte, lo funesto y el silencio también elementos que los dos autores supieron apreciar en sus versos cargados de tragedia y presentimiento de lo negativo.

3.6. La construcción transtextual

En una entrada de *Diarios* de 1955, Pizarnik (2013), con su característico sentido del humor, comenta:

“Cuando Sartre oyó cantar a Juliette Greco dijo: «Millones de poemas en la garganta».

Cuando lean mis poemas van a decir: «Millones de gargantas en el poema»”. (p. 108)

Haciendo una referencia multi-dialógica, la escritora ilustra –con este corto ejemplo viable en *Diarios*–, lo que el compendio completo de la obra representa: la construcción textual que puede ser entendida como un tejido que se construye con la polifonía de la que la escritora se sabe dueña. Sus escritos son reflexiones que se generan a partir de esas muestras transtextuales que son aprehendidas en la tarea de cruzarse y superponerse, ideas que se renuevan, crean digresiones dentro del propio texto o cambian hasta llegar a una resignificación semántica total aunque conserven el espíritu original, enriquecido, que encarna el interior de la autora “como lo entendía Dostoievski, representando su comunicación con el otro” (Bajtín, 2011b, p. 455). El ejemplo de Pizarnik alude a sus

poemas que, como se ha dicho, se vinculan fuertemente a su vida y esa relación entre poesía y vida que se refleja en la diarística.

El sumario que la escritora logra es un texto que se crea a partir de los textos de otros –que algunas veces es ella misma–, en comunión con su contexto. La dinámica que se gesta es inmensa pues los textos que usa se alternan con los temas de los que escribe como en un mosaico o tejido multicolor donde cada tema es una gama en el lienzo y cada referente trae al mosaico un color, lo que se va formando son figuras hechas con la mixtura de géneros que coexisten. Al final, el entrecruce de percepciones en la visión de su creadora logran un tapiz único creado en la intuición del reflejo.

En la obra de Pizarnik, como es evidente, los sujetos guardan principal relevancia por sobre los objetos pues su transtextualidad se construye en la relación de estos. Como en las novelas de Dostoievski que Bajtín revisa en *Problemas de la poética de Dostoievski*, no moran los objetos sino los sujetos, por lo tanto “no existe palabra objetual a distancia” sino simplemente “palabra dirigida dialógicamente a otra palabra; palabra sobre la palabra dirigida a la palabra” (Bajtín, 2004, p. 349).

En el diario-novela de Pizarnik el tono, el estilo y la atmósfera de sus diálogos son cambiantes, varían de entrada a entrada y de época en época. “De esta manera se dirige él a sí mismo (a veces con un tú, como si hablara con el otro, trata de convencerse a sí mismo, se mofa de sí, se desenmascara, etc.” (Bajtín, 2004, p. 350). Es decir que los cuestionamientos adquieren diversas formas, sí, pero como en la novela propuesta por Dostoievski, la estructura se mantiene.

Tomando como ejemplo al personaje Raskólnikov, Bajtín (2004) explica el desarrollo del discurso interior en Dostoievski; sostiene que el personaje

llena su discurso interior con estas palabras ajenas colmándolo con sus propias entonaciones o reacentuándolas directamente, entablando con los discursos ajenos una polémica apasionada. Gracias a esto su discurso interior se estructura como un conjunto de

réplicas vivas y vehementes a todos los enunciados ajenos que lo han conmovido reunidos de la experiencia de los últimos días. (2004, p. 351)

Pizarnik desarrolla toda esta poética dentro del cuadro de texto que es su diario, pero “Debido a que suenan dentro de una sola conciencia, las voces logran ser recíprocamente permeables. Se encuentran próximas, superpuestas, parcialmente cruzadas, creando alternancias en las zonas de intersección” (Bajtín, 2004, p. 352). Se elabora así un discurso lógico y cohesivo.

Estos conceptos bajtinianos puestos en relación con la novela dostoiévskiana no son desacertados al ser relacionados con el diario-novela de Pizarnik puesto que Bajtín (2004) establece la conexión entre vida y obra en Dostoiévski: “La personalidad biológica y social de Dostoiévski, con su epilepsia y desdoblamiento ideológico... resultaron ser condiciones óptimas para la creación de la novela polifónica” (p. 59). Es decir que el acontecer en el perfil personal del autor, que crea el vínculo entre la obra y la vida del escritor, juega un papel importante en la creación estética y es además óptimo, a pesar de ser “algo negativo e históricamente precedido” (p. 59) en la vida del autor. Es ello lo que ocurre en Pizarnik cuando pone por escrito toda su existencia, que es ella misma.

Se entiende entonces que técnicamente en el relato de Pizarnik no se desarrolla el ejercicio de un monólogo aunque físicamente solo sea ella quien corpóreamente habita su discurso, lo que existe en ella es un diálogo, donde interactúan sus voces, las que habitan en Alejandra (Alejandra, Alejandrita, Flora, Buma, Bumita, la enamorada de la noche, etc.), así como también las voces precursoras literarias (Bretón, Kafka, Baudelaire, Rilke, Hölderlin, etc), y ese entramado genera su discurso polifónico y plurilingüe. Así como Pizarnik confronta las ideas de sus autores referentes, también confronta sus propios Yos: “¿Cómo me atrevería yo a escribir una novela? No. Digámoslo así: ¿cómo se atrevería ella a escribir una novela?” (Pizarnik, 2013, p. 857). Esta cita es uno de tantos ejemplos del

diario donde se muestra la riqueza de esa polifonía en la que Pizarnik se sirve de sus otros
Yos para comunicar.

El siguiente fragmento reproduce parte de una entrada de julio de 1955:

¡Todo está tan lejos! La ciudad. El viaje. La conversación insípida. El estudio. El lecho. ¡Dios mío! Me suicidaría para no sentir más. Pero no. ¡Imposible muerte más profunda que ésta! Me siento como Roquetin, como Connolly, como... ¿por qué no decir como Alejandra? ¡No! Alejandra es muy peligrosa. Es capaz de ser feliz dentro de un segundo solo con que venga el mozo y le encienda sonriente el cigarrillo. ¡Alejandra! ¡Alejandra! ¡Piedad por tu espíritu! ¡Alejandra! ¿Qué será de ti, sola en esta muerte espasmódica? ¿En esta lugubridad humeante? ¡En este fuego sin alumbrar! ¡Alejandra! Piensa en tu alma.

He aprendido a distinguir esos estados que se suceden en mi ánimo, durante ciertos períodos, y que se reparten cada uno en mis días, llegando uno de ellos a echar al otro con la puntualidad de la fiebre; estados contiguos, pero tan ajenos entre sí, tan faltos de todo medio de intercomunicación, que cuando me domina uno de ellos no puedo comprender, ni siquiera representarme, lo que deseé, temí o hice cuando me poseía el otro.

PROUST, *En busca del t[tiempo] p[erdidido]*.

(Pizarnik, 2013, pp. 56-57)

Es una entrada que plasma la construcción transtextual con todas sus letras. Pizarnik usa diferentes personas gramaticales para aludirse a sí misma, así como a referentes literarios para expresar su punto de vista que en este caso es emocional –su vida–, para luego apropiarse explícitamente de la voz de Proust dando continuidad con ello a su pensamiento y fusionando así su obra y su vida.

Por lo tanto, se entiende ahora que la construcción transtextual, en *Diarios* de Pizarnik, es una especie de tejido que defiende una postura literaria, –la que de acuerdo con Cantero (2017) “selecciona valores y hechos de la biografía o de la cosmovisión del autor con el objetivo de crear una fábula biográfica” (p. 223)– creada a partir del entramado lógico y coherente que se origina en el cúmulo de referencias directas e indirectas que la autora hace en su texto, pudiendo ser estas del tipo autorreferencial (sus propias varias voces) o de voces ajenas. Esta postura literaria, que es el nuevo discurso, es

decir, la construcción transtextual, es un texto que se alimenta “de otros textos a los que fagocita” (Galiazo, 2017, p. 139), generando así esa edificación cuyos fragmentos, vistos de cerca se visualizan en la línea de lo sintagmático de su creación, pero al ser observados en conjunto, se valoran en la paradigmática de un gran mapa textual que contiene el rastreo de todas las voces que la autora utilizó en una diacronía de dieciocho años condensados en una única edición que es el corpus estudiado. En ese surtidor que es la obra tal como ha resultado, es posible distinguir varios nódulos de diversa índole, que son como la gran clasificación de temas en la construcción, –a la manera de lo que en gramática se conoce como adverbios–. Esos nódulos en *Diarios* pueden ser por ejemplo los géneros dentro del género mismo del diario que la obra guarda, –al estilo de una gran muñeca rusa–, o los emblemas narrativo-poéticos alrededor de los cuales la autora crea sus textos, o los años y etapas del diario, etc. En *Diarios*, la construcción transtextual se sostiene de fragmentos que son los que coligan, en su estructura, la fábula narrativa que es el relato. El producto final es un cruce en

la concordancia o la interferencia de las réplicas del diálogo explícito con las réplicas del diálogo interior de los personajes. En todas partes aparece un determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos que atraviesa varias voces separadas, en cada una de las cuales suena de una manera diferente. La intención del autor no es mostrar ese conjunto de ideas por sí mismo; no, su objeto es precisamente ese transcurrir del tema a través de muchas y diferentes voces, una polifonía y heterofonía de principio. (Bajtín, 2011b, p. 479)

Como un proyecto estético, el diario-novela centra su visión artística en el “diálogo, pero no como recurso ni como la finalidad en sí. El diálogo no es la antesala de la acción sino la acción misma” (Bajtín, 2011b, p. 455) sobre la que se centra el argumento del diario, pues sostiene Bajtín que “Los mismos diálogos vienen preparados por el argumento” (p. 479). El diálogo argumental principal en *Diarios* es la idea performática del suicidio –a tratar en el siguiente capítulo–, su planificación que se lleva a cabo en la interacción de las diferentes voces adoptadas por Pizarnik, coadyuvadas por los demás

diálogos que son creados a partir de agentes externos, referentes, corrientes y textos. Es una obra abierta que representa

la palabra acerca de la palabra, el discurso dirigido al discurso. La palabra representada coincide con la palabra que representa en un mismo nivel y con derechos iguales. Se compenetrán, se sobreponen bajo diversos ángulos dialógicos. Como resultado de tal encuentro se ponen de manifiesto y salen al primer plano los nuevos aspectos y las nuevas funciones de las palabras. (Bajtín, 2011b, p. 480)

Esos nuevos aspectos en conjunto, son la construcción transtextual, que surge como respuesta a la pregunta que en *Fronteras del discurso* plantea Bajtín (2011a): “¿Qué hacer con la palabra del otro en el discurso propio?”³⁶. Es oportuna la mención de este título porque, en el contexto de lo estudiado, plantea los problemas de los géneros discursivos y del hablante en la novela, cuyos bordes en *Diarios* se ven difuminados; siendo ello, lo más revolucionario de la obra de Pizarnik en correspondencia con su época.

Por último, es pertinente hacer referencia a una entrada de 1968 en la que Pizarnik (2013) comenta la defensa que Kafka hace de las «pequeñas literaturas»: “Y frecuentar otras literaturas sólo sirve para querer hacer como ellos, es decir, crea la ambición de una suerte de perfección imposible” (p. 835). Lo que, a continuación, nos lleva al planteamiento del capítulo final del presente trabajo. Cabe añadir que a partir de los referentes la escritora plantea la existencia del deseo de “querer hacer como ellos”, el deseo de perfección imposible provocado por la *ansiedad de la influencia*.

4. CAPÍTULO III

EL PROCESO ESTÉTICO DEL SUICIDIO EN ALEJANDRA PIZARNIK

Dying is an art, like anything else.

Sylvia Plath

*Todo diario se escribe desde
la perspectiva temporal de la muerte*

Julio Ramón Ribeyro

En este capítulo se aborda el concepto de “El hecho Poético”, propuesto con el objetivo de indagar los motivos esenciales que llevan a la escritora a la concepción de un proyecto diarístico eminentemente poético. Posteriormente se estudia el propósito del suicidio de la autora como eje temático de un proceso estético y se analiza cómo la construcción de la idea de ese suicidio devela a la obra *Diarios* como un acto performático³⁷ potente en la construcción del mito Pizarnik.

Una vez analizados en el capítulo I y II la fusión vida-obra de Alejandra Pizarnik en un nivel narrativo, en el capítulo III resulta necesario plantear un arte poética puesto que, como concepción de vida de la escritora, esta atraviesa toda su diarística y hace énfasis en el suicidio como eje temático de la novela imposible que la autora se plantea escribir. Para ello la escritora autoconfigura su propio personaje y alentada por la obsesión de la perfección del lenguaje hace uso de varias herramientas performáticas. La crueldad poética, la belleza convulsiva y la idea de lo sublime son aristas de consideración en la construcción que la autora hace de su visión del absoluto que alcanza solo con la muerte. El deseo de esa perfección imposible al que Pizarnik (2013) se refiere en su entrada de

1968 (p. 835) –que apela a la escritura que se pretende realizar frecuentando otras literaturas– alude también, inconsciente o indirectamente, a la paradoja de la perfección en el lenguaje que ella busca y que solo logra con el silencio al culminar su vida en la tragedia del suicidio.

Dentro de este universo y en relación con el tema central del actual proyecto, en el estudio de Genette (1989), el autor hace una referencia al texto *La ansiedad de la influencia*; comentando: “Las investigaciones de H. Bloom sobre los mecanismos de la influencia aunque desde una perspectiva muy diferente, se centran sobre el mismo tipo de interferencias, más intertextuales que hipertextuales” (p. 11). Esto significa que las implicaciones que ejerce la influencia de un número importante de escritores precursores sobre las nuevas generaciones de autores son, de alguna manera, implicaciones de lo transtextual. Ahora bien, tal influencia, como transtextualidad de diversa índole en un texto, se coliga con el concepto de la ansiedad creando una relación que se suscita específicamente –de acuerdo con Bloom (2009)– en el poeta, al reflejarse en su producción como “un acto de corrección creativa” (p. 78), de distorsión y de revisionismo perverso (p. 78).

Bajo estos antecedentes, el curso de la presente disertación toma un camino desde la perspectiva poética, puesto que *Diarios*, en tanto obra abierta, como novela experimental, posee una abrumadora presencia de vocablos, sintagmas y párrafos que se enmarcan dentro de la denominada prosa poética; empero, una vez que la obra es revisada en sus bastimentos, es ostensible que el texto no subyace meramente bajo esa categoría y pasa a formar parte de una construcción rizomática llegando a configurarse en un gran poema en prosa que se sostiene con el eje temático de la poética del suicidio. De hecho, la autora fue durante toda su vida reticente a la narrativa. La relación de la autora con la narrativa es descrita por Aira (2001) así:

De la narrativa desconfiaba, porque no se la podía hacer con pura intensidad poética sino que era necesario usar el lenguaje meramente informativo para las transiciones. Su argumento-ejemplo era que para escribir una novela, tarde o temprano hay que poner una frase como “Fuimos a tomar un café con leche.” (p. 27)

Es decir, el hecho de considerar incluir en su escritura frases prosaicas, era algo que iba en contra de su sentido poético, arraigado en ella como forma de vida. A pesar de ello, su deseo de hacer una novela persistió siempre.

4.1. Un texto poético

Para encausar la comprensión de estas apreciaciones, se toma de la autora el poema “Buscar”, de *Poemas no recogidos en libros* (1962-1972) para señalar algunos elementos que permitan explicar la idea de la poesía que se plasma en la diarística de Pizarnik: “No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir / *ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene.*” (Pizarnik, 2014, p. 344).

Es un poema trabajado en la economía del lenguaje que precisa de palabras que encarnen sus significados con la mayor perfección posible; es decir, un poema donde todos los elementos contribuyen a la precisión de la comunicación además de que comulga con la percepción existencial de la autora. Entender la palabra *Buscar* no como un verbo que expresa una acción sino como un sustantivo que encarna algo –un vértigo en este caso–, reviste a su poesía de lo sensorial, que remite a lo corporal. De este modo su poesía adquiere el don de lo sensible a través de lo corporal y mantiene a la vez, las características estilísticas de ritmo, armonía y musicalidad; es decir, continúa siendo bella pero es una belleza trabajada en lo que se denomina ‘la crueldad poética’, que representa lo que para la autora es arduo en la escritura; esto es, el rigor en su forma de trabajar lo lingüístico (elección de las palabras, correcciones, reescritura) y el rigor en cuanto a lo existencial [“sufro al escribir. Porque quiero, por añadidura, escribir bien” (Pizarnik, 2013, p. 792)]. La exégesis hecha sobre este breve pero atroz poema es el mecanismo que opera también

en la diarística de la autora, pues esta combina los mismos elementos que se hallan en el poema.

En el marco de lo observado es necesario referir el trabajo *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1989, pp. 46-47). Allí el autor dedica unos párrafos al tema de la escritura poética y hace referencia a dos ecuaciones propuestas por Monsieur Jourdain, las mismas que muestran la composición de la poesía y la prosa: $Poesía = Prosa + a + b + c$, y, $Prosa = Poesía - a - b - c$. Donde a , b y c son los ‘atributos particulares del lenguaje’: metro, rima y ritual de imágenes. El caso de *Diarios* se propondría, siguiendo los lineamientos de estas fórmulas, como una composición escritural provertida: $Diarios\ de\ Pizarnik = Prosa (- a - b) + c + d$. Cumpliendo con el principio antimétrico del poema en prosa, el ‘ritual de imágenes’ en el texto estudiado apelaría a aspectos sensoriales y afectivos que cumplen con ciertos parámetros estilísticos donde d sería el ritmo prosario, dando como resultado el gran poema en prosa poética. A ésta ecuación se podría agregar una lista de elementos como la musicalidad y los componentes líricos típicos de la prosa poética, así como la armonía acústica de las frases cuidadosamente seleccionadas por la autora y la búsqueda de la perfección estética en la redacción de sus entradas, que como en el poema antes analizado son breves y evocadoras: “Tristeza y candor... yo ya no sé diferenciar un poema de una sonrisa, un ademán de odio de una plegaria japonesa... Lluve sangre” (Pizarnik, 2013, p. 204). Así, la lectura de este corpus es como la de su poesía, pues muchos de sus poemas son descripciones lineales prosísticas que guardan reiteración, retorno y plasticidad, características antes revisadas en su narrativa³⁸.

Esto convierte al texto en una creación poética pero con estructura narrativa, por lo tanto, la denominación final que se puede hacer en cuanto a *Diarios* se acercaría a la de una novela experimental en forma de diario escrita en prosa poética discursiva habitada por giros reflexivos que se nutren del sentido fragmentario de la obra. Es un texto de

ecuaciones sintagmáticas ricas en polifonía en donde la voz poético-narrativa discurre en el ir y venir de una voz crítica racional algunas veces y emotiva sensorial otras: “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” (Pizarnik, 2013, p. 745). Este deseo en la autora pasa a ser un plan de escritura:

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). (Pizarnik, 2013, p. 745)

Y una forma de ver ese plan, es la novela experimental que la autora va construyendo cual guion al que se incorporan o adaptan entradas como si fueran escenas.

En cuanto a la estructura de la obra, *Diarios* plantea un cúmulo de alternativas semánticas, una red compleja de posibles significaciones tendidas a través del uso de diversos elementos que actúan como piezas de un artefacto³⁹ que contribuye a la realización del proyecto de la novela en dos sentidos de significación que en su diacrónica se fusionan: el del relato de su vida (descriptiva) y el de la fábula (poética) que la escritora idea. En la diégesis de la obra, estos sentidos, fusionados, subsumen dos ejes de acción: el del tiempo y espacio donde la vida-fábula acontece y el de la narradora-personaje que protagoniza la obra.

Esa fusión de los sentidos o niveles de significación considera dos premisas: por una parte ‘la crueldad poética’, forma ardua de construcción de la narración de los hechos que acontecen en su vida (descriptiva), y por otra parte, ‘la belleza poética’ con la que la obra está construida; es decir, aquí hablamos de la fábula (poética). Estas condiciones se fusionan en la predisposición de la autora para conseguir el absoluto con su suicidio bello, recobrando así la circularidad de la obra. Estas premisas son abordadas y explicadas en el presente capítulo.

Diarios se erige así como un texto en el ejercicio de la belleza poética que se centra en el desarrollo de la vida-muerte de su narradora y se ilumina en las referencias de autores de diversos géneros y temáticas con impronta surrealista y presencia de elementos románticos, existenciales y simbolistas.

4.2. Autoconfiguración

El concepto de “autoconfiguración” en la presente disertación reúne y sintetiza el conjunto de definiciones que diversos críticos han hecho con relación a términos como “autofiguración”, “imagen de autor”, “autofiguración autoral” o “figura de autor”. Estas concepciones describen, de acuerdo con Cristina Piña (2017), la “proyección de sí que los escritores construyen sobre el escenario literario y social a partir de su escritura” (p. 39), es decir que la imagen de autor o autoconfiguración se cimenta sobre procedimientos o estrategias discursivas que harán de este, en un contexto ideal, lo que su visión haya planteado⁴⁰. La autoconfiguración en los escritores es un proceso cuya dimensión se magnifica ya sea por su voluntad o por hechos circunstanciales del contexto. En Pizarnik el proceso de autoconfiguración es ostensiblemente significativo porque en él operan las dos razones. La autora consiguió a lo largo de su carrera edificar una imagen que trató de seguir con su actitud de vida. Esa imagen es la de la evocación de una escritora en la agonía eterna de la imposibilidad de vivir y escribir que forja su obra sobre esa misma premisa, una autora joven y talentosa en el ideal de los poetas malditos –románticos y simbolistas– que tanto admiraba. Esa evocación que hizo de sí compaginaba su aspecto intelectual y su aspecto físico. Su propósito se impuso con gracia en el Buenos Aires de la época por varios motivos fuera de su genio, llegando a ser considerada ‘la última poeta maldita’, ¿por qué? Aira (2001) lo explica así:

Era el último avatar del poeta maldito... Y si bien el mito del poeta maldito ya estaba al borde del anacronismo, hay que tener en cuenta que en esos años estaba naciendo la cultura de la juventud, y fue como si en Pizarnik se hubieran dado cita dos mundos sucesivos. Fue

un eslabón de puntualidad perfecta. Unos pocos años después, habría sido un pastiche. (p. 64)

Esta cita explica las confluencias que fueron necesarias para que la autoconfiguración que Pizarnik ideó a voluntad, armonizara con las circunstancias del contexto, lo que contribuyó a erigir el ícono que en la actualidad es.

Ahora bien, si el avatar que se forjó funcionó fue porque la ficcionalización que hizo de sí estaba anclada a la realidad; su concepción existencialista del mundo y el talento para la creación poética hicieron de su obra ese compendio sólido en la expresión poética de su realidad. Ella misma lo explica así en *L'obscurité des eaux*⁴¹: "...Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme..." (Pizarnik, 2014, p. 285). Es así como con su lenguaje

Entraba en circulación lo que ella misma llamaría "el personaje alejandrino". La clave de su funcionamiento era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta su muerte, y más allá. Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica. No hay motivos para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla. (Aira, 2001, p. 13)

Lo que implica que su personaje se tramaba en el constante accionar de ese mecanismo por ella misma creado entre la verdad y la ficción: "Quiero escribir en prosa, cuentos o novelas... Yo quisiera escribir una novela pero al decir *yo* no pienso en mí sino en la que quisiera ser, la que sería capaz de escribir una novela" (Pizarnik, 2013, p. 419). Estas líneas permiten apreciar el compromiso al que llega su autoconfiguración, la proyección de sí inmiscuye y compromete su propia identidad. Arfuch (2013) lo resume así:

Podemos encontrar aquí una de las razones del despliegue sin pausa del espacio biográfico, de esas innumerables narrativas donde el yo se enuncia para y por otro –de maneras diversas, también elípticas, enmascaradas–, y al hacerlo pone en forma –y, por ende, en sentido– esa incierta vida que todos llevamos, cuya unidad, como tal, no existe por fuera del relato. Dicho de otro modo: no hay "un sujeto" o "una vida" que el relato vendría a representar –con la evanescencia y el capricho de la memoria–, sino que ambos –el sujeto, la vida–, en tanto unidad inteligible, serán un resultado de la narración. (p. 75)

La no existencia ‘por fuera del relato’ es en Pizarnik un hecho que muestra el alto grado de fusión que se da en su autoconfiguración.

Durante ese proceso, para Pizarnik, el interés por la perfección fue una de las principales virtudes cultivadas. El arduo tratamiento que le dio a su obra imbuyó en ella un aire de implacabilidad literaria; esto se extendía a sus lecturas y lógicamente, a sus autores referentes. En una temprana entrada de su diarística escribe: “Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas es vulgar...” (Pizarnik, 2013, p. 194); lo que significa que en ella se aplica con total adaptación la fusión del avatar con el ser humano porque si no se escribe –como lo supo manifestar en su tiempo–, es una ausencia (p. 713).

En este punto es preciso remarcar que el proceso de la autoconfiguración es un hecho performático, término que procede de la ‘enunciación performativa’ que Derrida (1971) explica en *Firma, acontecimiento, contexto* y que deriva “del inglés *performative*, es decir, la que nos permite hacer algo por medio de la palabra misma” (p. 15). Por lo tanto, es coherente precisar que Pizarnik logró la configuración de sí misma, con sus palabras, lo que demuestra una vez más la fusión vida-obra.

4.3. Amalgama enunciante-enunciado

Una vez que la autoconfiguración del avatar literario se ha fusionado con el ser humano, resulta posible pensar que también entre el enunciante (la narradora) y el enunciado (su diario) se produce una amalgama. Es decir, el enunciado que la autora codifica se entrelaza con el enunciante que ella ha autoconfigurado –su narradora–, y ya no se pueden desvincular el uno de lo otro. Así, ella se convierte en la historia que cuenta; es ella la historia que relata su proyecto; ella quien se escribe en el relato.

Puesto que lo que se enuncia es la vida, el enunciado es materia de esta y de su imposibilidad: mientras el enunciante habita esa vida que enuncia y que le es imposible fuera de la escritura, el enunciado, que es el diario, se construye. El siguiente fragmento es un ejemplo metatextual de ello: “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” (Pizarnik, 2013, p. 439). En estas palabras es comprensible que el personaje se construya desde la propia fragmentación física y existencial de la autora para recrear un mundo también fragmentario y existencial dentro del diario. Esto produce un simultaneísmo entre el enunciante y el enunciado.

Este simultaneísmo es un acercamiento que la autora llevó también al plano psicológico. Entre los testimonios que se recogen sobre esta fusión está el de Aira (2001), quien sostiene que Pizarnik contaba de manera anecdótica “que su psicoanálisis había consistido en mostrarle sus poemas” (p. 32) a León Ostrov, su terapeuta, con quien además mantuvo una relación afectiva que duró un tiempo considerable. Esto hace presuponer que incluso en la vida real, la autora trastocaba los límites entre ella y su creación. Al respecto, en el contexto de lo literario, es pertinente el siguiente comentario:

Esta mezcla heterodoxa, y seguramente muy poco eficaz, de medicina y crítica literaria, estaba muy en la línea de la confluencia de Vida y Obra predicada por los surrealistas. Fueran cuales fueran los problemas psicossomáticos que enfrentaba, ella buscaba eficacias que actuaran sobre el personaje que había creado. (Aira, 2001, p. 32)

Corroborando lo expuesto en la confluencia del enunciado y el enunciante, León Ostrov da el siguiente testimonio, que data de 1982:

Alejandra me traía, habitualmente, un poema, páginas de su diario, un dibujo (había comenzado a asistir al taller de Batlle Planas). Y ahora lo puedo decir: no podía sustraerme al goce estético que su lectura, su visión suscitaban en mí, y quedaba, en ocasiones, si no olvidada, postergada mi específica tarea profesional, como si yo hubiera entrado en el mundo mágico de Alejandra no para exorcizar sus fantasmas sino para compartirlos y sufrir y deleitarme con ellos, con ella. No estoy seguro de haberla siempre psicoanalizado; sé que siempre Alejandra me poetizaba a mí. (Ostrov L. en Ostrov A., 2012, p. 52)

La aserción que hace Ostrov de “deleitarme con ellos, con ella” sugiere el grado de implicación de la confluencia que Pizarnik había creado. En el paroxismo de la confusión entre enunciado y enunciante, la autora –como en un acto elíptico digno de la obra de eterno retorno que crea– es capaz de dar un tratamiento literario a esos comentarios o dibujos que entregaba a su psicoanalista: “... los poemas o fragmentos de diario que le enviaba a Ostrov, provenientes de alguien tan vigilante de la calidad de lo que escribía, perdían en las correcciones mucho de su valor documental de síntomas” (Aira, 2001, p. 32). Esto implica que de esos síntomas, muchos serían la materia prima de sus creaciones. La fusión se convierte así en una amalgama indisoluble en el que la obra no es un resultado sino la sucesión de actos de su proceso de creación. Barthes (1994) lo explica así:

escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo. Forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. (pp. 68-69)

Es decir que la obra se crea únicamente creándose, modificando sus métodos e incluso sus significaciones, invirtiendo procesos y fusionando roles.

Para concluir este apartado es preciso transcribir una afirmación que al respecto hace la autora en una entrada de octubre de 1963: “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” (Pizarnik, 2013, p. 629). El enunciarse es para Pizarnik crear el enunciado, salir de sí para transformarse en ese algo “fuera de sí” que es la obra.

4.4. Amalgama autor-narrador-personaje

En la construcción performática que hace Pizarnik de su nombre, el *Yo* nombra a la *Ella* y ese desdoblamiento que se inicia con la labor de la escritora al encontrarse frente a la pluma y el papel recrea a su narradora sobre ese mismo papel, quien a su vez le da forma

a su personaje que es el que desarrolla otro rol, el de protagonista: “¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Pizarnik, 2013, p. 215). La posibilidad de vivir es la que hay en la escritura y es además, la única. El despeñarse sobre el papel es el vuelco que da con todo su ser en la tarea de la escritura y es a la vez, el que la lleva al abismo que en la vida real la conduce hacia la muerte.

Entonces tenemos que en la diacrónica de *Diarios* la autora experimenta fases que van y vienen en el acto performático autor-narrador-personaje. Estas se evidencian cuando la autora crea a su propia narradora y ésta a la vez a su personaje avatar que no es únicamente personaje pues si bien es un ente prefigurado, está constituido en la distancia entre la historia real y la narración ficcionalizada que habita un universo real. En ese transcurrir, Pizarnik dialoga en una búsqueda desordenada, fragmentaria e incansable de su propio Yo que se ramifica entre la autora, la narradora y el personaje. En este sentido, sobre *Diarios*, Nuria Calafell (2007) comenta que esa construcción de identidad es una estrategia

que deambula por los territorios limítrofes de su ser público y privado, situándose siempre en un intermedio, en una posición ambigua donde el ser y el parecer se confunden, y donde el cuerpo y el sujeto adquieren la categoría de bordes, el nombre, en este sentido, es aquello que une y separa. (pp. 41-42)

Ese deambular se plasma en una entrada de 1962: “La conciencia no existe, Pero aun así no hay derecho a tanto irse, a tanto viaje alrededor de mí. Vanidad del deseo físico. Espectro de mi cuerpo. Yo soy una aunque me desdoble. Aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo, acaso?” (Pizarnik, 2013, p. 414). Esos “viajes alrededor de sí” son el deambular que configura, desde la ambigüedad del ser y el parecer, su identidad literaria.

Considerando esa declaración en el discurso del relato, el aspecto del Modo⁴² trata sobre el “narrador de tipo «autobiográfico»” y de su “identidad con el protagonista” cuya

línea divisoria en un relato de tipo autobiográfico se torna delgada pues el narrador autobiográfico no tiene “ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador” (Genette: 1972, p. 252)⁴³ que en el caso de Pizarnik (2013) se centra en la creación –a través de su desdoblamiento–, de su propio avatar que progresa en el tiempo paralelamente a su creadora: “Mi condena es la de tener que arrancar una máscara sirviéndome de fuerzas superiores a las mías” (p. 587). Aquí, el aspecto del «Punto de vista del protagonista» es importante porque “es el que rige el relato, con sus limitaciones de campo, sus ignorancias momentáneas, e incluso lo que el narrador considera para sus adentros errores de juventud, ingenuidades” (Genette, 1972, p. 253) y demás. Las inconsistencias y posibles errores que existen en la diarística deben ser tomadas en cuenta y vistas como parte de una postura que al nacer desde lo autobiográfico se torna realista y por lo tanto susceptible de subjetividades sutiles en el corpus, lo que contribuye a la construcción de la amalgama. De esta manera, la autora, la narradora y el personaje se construyen paralelamente, en tiempo y espacio en el texto, que es donde se desarrolla el performativo.

4.5. El hecho Poético

A la luz de las ideas en relación con el quehacer poético y la búsqueda de un estado absoluto de la poesía manifiesta en algunos poetas como Baudelaire o Rimbaud, el hecho Poético se podría definir como aquello que se construye y sucede en la imposibilidad de la expresión con palabras, pero en la necesidad de ser expresado con ellas y a pesar de ellas. Es un hecho que puede morar en el espacio de la prosa pero pertenece al de la poesía. En la necesidad de ser comunicado, el hecho Poético se ensambla con la idea persistente del deseo de ese relatar; es en realidad, un hecho inexplicable en el que intervienen factores

sensoriales; es decir que se construye a partir del pensamiento pero se consolida en lo sensible, como la percepción de algo que es inaprensible por ser extremadamente sutil y a la vez, extremadamente atroz, una verdad que se siente pero que no se puede ver ni tocar y es eso mismo lo que lo hace persistir.

El hecho Poético es una construcción que puede ser propiciada por la experiencia literaria y su influencia. Según Bloom (2009), “«Influencia» es una metáfora que implica una matriz de relaciones –imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas–” (p. 25) que se desarrolla en el contexto donde se desenvuelve el poeta. En esa matriz de relaciones interviene el aspecto psicológico de la ansiedad, sensación que atañe intrínsecamente al hecho Poético; en palabras de Bloom (2009) se define así: “La ansiedad de la influencia es una influencia por la expectativa de *ser inundado*” (p.100). Ese *ser inundado* advierte de la complejidad del hecho Poético cuya necesidad final se encuentra en el orden de lo sublime, pues lo sublime es suscitado “por el intento de presentar lo impresentable” (Albán, 2019, p. 14) y desemboca en el deseo imperante del absoluto. Así, el hecho Poético está imbuido de la ansiedad de la influencia que en el poeta se manifiesta en la conexión entre la manifestación de los precursores de la literatura del mundo del poeta y el efecto psico-sensorial que se produce dentro de él. Este impacto lógico-emocional deviene en la necesidad de evocar lo poético de manera que sobrepase lo bello; es decir, es una construcción de pensamiento pero también de sentimiento que se avoca al lenguaje en la imposibilidad del lenguaje.

Inmerso en el intento de esa imposibilidad, el poeta acude a los precursores, pues las voces ajenas juegan un papel determinante en su construcción. Entre la derrota y la conquista de ese intento lo que el poeta logra será siempre una aproximación a la transmisión ideal de ese algo que por lo demás no deja de ser valiosa y no pierde el carácter de la autenticidad pues “la influencia poética no necesita hacer menos originales a

los poetas; más a menudo los vuelve más originales” (Bloom, 2009, p. 57). Esta construcción, de acuerdo con Bloom (2009), es el resultado de una interpretación errónea que hace el poeta:

La ansiedad de la influencia *es el resultado* de un acto complejo de malinterpretación creativa que llamaré «equivoco poético». Lo que los escritores pueden experimentar como ansiedad, y lo que sus obras están obligadas a manifestar, con la *consecuencia* del equivoco poético antes que su *causa*. La malinterpretación fuerte sucede primero: ha de haber un profundo acto de lectura que es una especie de enamoramiento con una obra literaria. Probablemente esa lectura será idiosincrásica y casi seguro ambivalente, aunque la ambivalencia esté vaciada. Si Keats no hubiera leído a Shakespeare, a Milton y a Wordsworth, no tendríamos las odas ni los sonetos ni los dos *Hiperión* de Keats. (p. 26)

Las convergencias y divergencias de ese recurrir al canon en estado de ansiedad ejercen fuerza sobre la creación que al fin el poeta logra y que se define entre el sentido y la sensibilidad pues lógica y emoción se conectan:

La concepción bajtiniana presenta más de una coincidencia con el psicoanálisis, en especial en su vertiente lacaniana: la idea de un descentramiento del sujeto respecto del lenguaje, al que no domina como un hacedor sino que adviene a él, ocupa un lugar de enunciación habitado por palabras ajenas –aunque pueda hacerlas propias a través del género discursivo que elija y de la expresión de su afectividad–. (Arfuch, 2013, p. 74)

Es decir que esta inmersión de la ansiedad de la influencia, en la concepción del poeta, no dista en relación con lo discursivo que había sido revisado en los capítulos precedentes o al menos son dos vertientes que se relacionan, sobre todo al ser ahora menester relacionar el hecho Poético y la ansiedad de la influencia con Alejandra Pizarnik, pues la exploración que emprendió la poeta fue un constante hacer y decir en la búsqueda de lo inexpresable. Ella misma lo comenta en una entrada de *Diarios* al escribir su deseo de “Una poesía que diga lo indecible. Un silencio. Una página en blanco” (2013, p. 267). En ella, el sentimiento de la ansiedad de la influencia es muy complejo, pues se relaciona con las voces ajenas que toma pero también se refiere a la búsqueda de un lenguaje que le permita expresar su propio Yo, es decir que ese “algo” que busca comunicar es “ella misma” pero bajo la influencia de esas voces con las que dialoga. En Pizarnik no es la búsqueda de elementos cuales signos simbólicos para transmitir una idea sino la búsqueda

de un hacer poético hecho con toda su corporeidad para dar a conocer al mundo, para entregar (se ella misma) al mundo.

En Pizarnik, la búsqueda se encamina hacia lo esencial, hacia el encuentro de un lenguaje puro para trascender. Según Aira (2001), en ella “La intensión general era la poesía pura, por lo que se entendía una poesía que trataba de la poesía” (p. 18) y de las referencias poéticas que esta suscita en la autora. El sentido de esa intensión está dado por el deseo de abarcarlo todo, pues “la «poesía pura» fue a establecer... que la poesía lo es todo... en cuanto al conocimiento, todo en cuanto a la realización esencial del hombre” (Zambrano, 2014, p. 77). La siguiente cita refleja tal intensión en Pizarnik (2013):

Imposible hablar con palabras. Ansiedad y urgencia por decirlo todo mediante una sola palabra. Leo a Kafka para calmarme con sus prolongaciones infinitas de sucesos y de frases, con su poder de mediación. No sé lo que quiero, sólo sé que salto, que salto, que hay un abismo entre dos orillas y que lo importante es el abismo y que el salto es mi cobardía como lo es la orilla y mi impaciencia por alcanzarla. (p. 657)

En su deseo de totalidad la escritora adopta y encarna el personaje de poeta maldita con todos sus signos; en su configuración, la tarea de escribir se entremezcla con la del vivir. Es un ritual de vida al límite, por ello habla del abismo en el sentido de lo real.

Para Pizarnik (2013) el propósito de la poesía en un sentido puro vincula una labor ardua y sacrificial: “Mi método de corregir desemboca en la seca y árida poesía pura” (p. 746). Un intento de perfección lingüística cruel que con el paso de los años se acentúa y se deforma; tal es así que su tarea se vuelve asfixiante, las correcciones infinitas, los signos lingüísticos se distorsionan, el léxico es exacto, el lenguaje denso, su poesía aún más breve y en dirección hacia el sentido de lo performático. En cuanto a ello, Bloom (2009) señala que “La poesía es la ansiedad de la influencia, es equívoco, es una perversidad disciplinada” (p. 135) que la poeta argentina lleva al extremo. La consagración a la escritura poética en ella se funde con el acto de la vida; su concepción poética llega al punto irreversible en ese deseo de la consecución del absoluto al morir por este: “En la

tragedia socrática... morir equivale a trascender, entonces se marca la total consumación o la absoluta extenuación de la extrema posibilidad” (Albán, 2019, p. 25). Lo que significa que solo con la muerte logra alcanzar el estado esencial de la poesía.

Desde esa perspectiva, el proyecto de la autora adquiere, a partir de su ritual de perfección, el cariz de una misión ética en la convicción de abolir toda distancia entre vida y literatura. No hay más autora, ni narradora, ni personaje, hay obra de arte, el ser convertido en el hacer, que es poético y total:

Quisiera pensar en algo sublime. En el nacimiento del hombre, en los sacrificios de Oriente... Quisiera electrizar mis ojos y sacudirles su inercia doméstica... elevar los párpados, subir a lo más alto, agitar los brazos como campanillas estremecidas y gritar a todo: ¡Soy universal! (Pizarnik, 2013, p. 38)

Ese hacer poético y total genera un mecanismo de tensión sobre la creación de sus versos y está supeditado a la vez, a la tensión que se genera ontológicamente en la escritora. “Her poetic language and structure dramatize her basic existential concerns and tensions⁴⁴” (DiAntonio, 1987, p. 48). Esa ansiedad en confluencia con la influencia (de sus precursores) actúa sinérgicamente dentro de ella, su lenguaje poético la configura y a la vez, su abismo existencial configura su lenguaje.

Pero la configuración del arte en Pizarnik no es completa. En una entrada de julio de 1955 la autora abre con un epígrafe de Novalis que dice: “Buscamos siempre el absoluto y no encontramos sino cosas” (Pizarnik, 2013, p. 75), lo que indica que en ella el arte no es un hallazgo sino simplemente una búsqueda interminable: “El arte no es el resultado de la búsqueda y de la posterior cristalización de una identidad o de un equilibrio formales. Las obras son, por el contrario, el escenario de una tensión, de un conflicto irreductible” (Albán, 2019, p. 71). Así, el arte en ella no es la expresión de algo que se ha resuelto. La obra de arte es el conflicto expuesto y a la vez ese conflicto expuesto es ella.

Pizarnik (2013) entiende la vida únicamente desde las posibilidades del lenguaje poético y viceversa, lo que implica que solo puede hacer poesía desde su sentir existencial que en ella es un lanzarse al abismo. Su sentido de la percepción-intuición poética es su respuesta de vida: vuelca su escritura en la idea de la poesía pura –metafísica–, en la convicción de que sentir y pensar no son cosas muy distintas. Su ritual sagrado es su intento por abarcar el sentido de la totalidad a partir de su reflexión poética. La trascendencia para ella, como paradigma, es un camino que en vida no alcanza a su meta, que recorre con el oficio de su escritura sufriente; en ella trasciende sus miedos y sus angustias, los hace poemas y en ellos sobrevive mientras la tarea es lógica: “entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (p. 25). Mas con el tiempo su proyecto bordea lo ilógico y su filosofía de búsqueda sin encuentro se hace más visible. En Pizarnik el sentido común al que la verdadera poesía debe aspirar, es el de esa búsqueda que se emprende sabiendo que la respuesta no será revelada jamás salvo la muerte. En palabras de Kant (2012) el camino de Pizarnik sería ese transcurrir del conflicto de las ideas donde se debe buscar lo sublime: “no hay que buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza, sino sólo en nuestras ideas, pero en cuáles de ellas reside es asunto que debe dejarse abierto hasta la deducción” (p. 326). Queda claro que lo sublime no es objetual, que pertenece al orden de lo subjetivo porque remite a la percepción del sujeto y, por lo tanto, de sus subjetividades y sentimientos: “la comunicación estética es para Kant una comunicación sentimental, que se despliega en el ámbito de una comunidad de sentimiento” (Albán, 2019, p. 12). Lo cual es aprehendido en la autora desde lo existencial.

Ahora bien, en Pizarnik (2013) la idea de lo sublime se configura alrededor de la figura de la muerte [“Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso” (pp. 588-589)]. Allí interactúan el vacío, la nada, la pregunta por la existencia, el silencio, el

terror, la palabra poética, el abismo: todo ello es nombrado por la voz narrativo-poética. Su Yo nombra el abismo pues “Lo sublime es la instalación misma de lo impresentable, es la forma lanzada al abismo de lo informe... la forma expuesta a su más pura imposibilidad” (Albán, 2019, P. 34). La imposibilidad de ser de la obra es esa muerte lenta que se teje en sus líneas en un estado latente de agonía, en una labor que duele en el sentir y en el cuerpo porque se genera en la construcción cruel de su poesía que es dolorosa y es dulce a la vez. Tal es la propuesta de Kant: “el sentimiento de lo sublime es una mezcla de placer y de pena que proviene de la evocación de algo muy poderoso, un absoluto del cual la imaginación no logra suministrar una representación” (en Lerman, 2012, p. 86) y esa frustración genera “a su vez el placer de atestiguar incluso lo que no puede ser visto” (2012, p. 86). Esa conmoción la lleva a escribir sobre ello en su diarística: “Yo odio el tiempo y querría abolirlo... Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte” (Pizarnik, 2013, p. 280). Pasando del deseo a la necesidad, sus escritos evocarán continuamente esa preocupación:

Metafísicamente hablando: se toca la disolución de la conciencia. Pero aun este conocimiento lleva lastres oníricos como si no fuera yo quien lo conoce. Je ferai un vers du pur néant⁴⁵. Eso hago. Eso hice. Enfermedad de irrealidad. ¿Admirar qué? ¿Alabar qué? El poema —cosa que me fascina en lo que tiene de dureza material, lo cual es otra ilusión. El lenguaje es cosa mental. Yo no puedo hablar ni escribir más. Yo no puedo hacer nada.

No se trata de descender al infierno de esta confusión. No hay dónde descender. No hay espejo, no hay reflejo. No hay por dónde empezar. Lo que sucede es que no sucede. Ni rostro ni máscara. Un tanto de angustia y un sordo deseo de desaparecer. (Pizarnik, 2013, p. 560)

Sus requerimientos deambularán así entre la angustia, el arte, la necesidad de lo esencial y la intensidad de la muerte. Siempre en el sentido de lo poético, la autora intentará fijar su idea de búsqueda que es imposible y que excede las formas de lo bello: “en la *Crítica del juicio* el sentimiento de lo sublime excede los límites de lo bello, pues violenta la

imaginación, la capacidad de representación del sujeto” (Albán, 2019, p. 34) para escribir, en la misma entrada del último ejemplo, pero más adelante, que “El error, uno de los tantos, proviene de esta estéril búsqueda juzgada imposible... Te deben la vida y te darán la muerte” (Pizarnik, 2013, p. 561). Al ser un cometido que sobrepasa sus capacidades, Pizarnik no encontrará otro método que el de la disonancia, el de un trastocar del lenguaje que intente aprehender la esencia y el retorno al origen del mismo. Las posibilidades de lo sublime en Pizarnik estarían, por lo tanto, delimitadas al propósito de la concepción de la belleza total, que es lo sublime y que es inalcanzable pero que ella intenta acercar con su método poético de perfección lingüística.

Diarios es una obra que se construye en la negativa del alcance del absoluto. Toda la imposibilidad de la construcción de su novela –que es la de su vida–, puede ser entendida como una gran metáfora de esa imposibilidad. Toda vez que en reiteradas ocasiones la escritora manifiesta su dificultad (imposibilidad) en la escritura, su diario-novela es una forma de vida que se niega a ella. Así, a sus veintiocho años escribe:

Excitación enorme en cuanto imagino el ritmo de la novela que quisiera escribir. Que quisiera escribir en un día. Y no obstante, tiene que ser escrita hoja por hoja, palabra por palabra. Mi relato «Palabras» es una introducción a esta novela. Lo que me detiene miserablemente es creer que no conozco la prosa en español. Hace como diez años que me detiene esta sensación de ignorancia de la prosa en español. (Pizarnik, 2013, p. 698)

El relato denominado “Palabras”⁴⁶, alude a la idea de ese todo fragmentado en la imposibilidad de ser que la autora ha ido proyectando y que resulta ser al final, *Diarios*. Es un texto corto, más bien ensayístico pero que no puede ser más poético, en el que comenta “un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible” (Pizarnik, 2016, p. 26) y para explicarlo usa la sílaba «no» desde un punto de vista tanto lingüístico como metafórico. Es la presencia de los elementos de su imposibilidad con el lenguaje y con la vida: “Un *no*, a causa de ese *no* todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que *no* vaya sucediendo” (p.

27). Ese “a medida que *no* vaya sucediendo” es la novela, es su imposibilidad con el lenguaje, y es también su imposibilidad de vida. Y una vez analizadas las implicaciones y la relación de esa dificultad en ella con el absoluto, ese *no* implica el no acceso a lo sublime salvo en la muerte que en el relato que nombra se deja ver como el silencio: “En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable” (Pizarnik, 2016, p. 26). De esta forma el pretexto del lenguaje resultaría ser el caminar en la imposibilidad hacia la muerte que es el silencio.

En el mismo relato, “Palabras”, la autora relaciona su silencio con las voces ajenas, lo que devuelve a este estudio el tema de la influencia: “Ésa es ahora mi vida: mesurarme, temblar ante cada voz, temblar las palabras apelando a todo lo que de nefasto y de maldito he oído y leído en materia de formas de seducción” (Pizarnik, 2016, p. 26), lo que quiere decir que el deseo de su decir, en ese *no*, es una conexión con la palabra del otro: “El hecho es que yo contaba, yo analizaba, yo relacionaba ejemplos proporcionados por los amigos comunes y la literatura” (p. 26). En su idea de la belleza total Pizarnik lee, relee, asimila lo que aprende y en el ambiente de la ansiedad de la influencia asiste a este estado que se vincula con el ideal del surrealismo: la fusión de la vida y la obra, una forma de vida y de muerte que adopta en su hacer literario, la fusión de lo ético y lo estético; lo cual es, el hecho Poético.

La escritura de *Diarios* es la muestra expresa del acontecer del hecho Poético, que no deja de ser original por la intervención de la influencia, pues es eso mismo, junto al desarrollo que adopta su propio estilo, lo que lo hace un texto único donde deviene el objetivo del absoluto:

Dejar de existir: lo que hago y lo que hice ha sido para entretenerme mientras espero que la espera se acabe... Pero sigues siendo trágica y quisieras –una sola vez– cometer un acto puro, realizar el absoluto que te prometiste. Vida vacía, «c’est à vous que mon trésor a été confié⁴⁷» Al menos sabes que no sabes a qué atenerte salvo a este deseo de cesar de vivir. (Pizarnik, 2013, p. 507)

Ahora bien, en Alejandra Pizarnik el hecho Poético, como ansiedad de la influencia, opera en sentido dual: en el poema por escrito que lega y en el poema teatral que configura la estética de su salto al absoluto (su muerte), ello porque es además de una influencia literaria, una influencia de vida. Pizarnik, como poeta fuerte ha tomado en su vida los referentes de la literatura para crear algo tan poético como original:

La Influencia Poética es el paso de los Individuos a través de los Estados, en el lenguaje de Blake, pero ese paso queda truncado cuando es una desviación. El poeta fuerte dice: «Parece que he dejado de caer; ahora *he caído*, por tanto, yazgo en el Infierno», pero, mientras lo dice, piensa: “«Conforme caía, *me desviaba*, por tanto, yazgo en el Infierno mejorado por lo que he hecho». (Bloom, 2009, p. 91)

El “Infierno mejorado” en el que yace Pizarnik, como poeta fuerte, es su labor poética resultante, un lento camino de perfección estética, arduo y agónico, construido con la influencia de las voces ajenas.

4.6. El proyecto del suicidio como eje temático de un proceso estético

Una vez que ha quedado en claro la inmensa concepción de lo poético en Pizarnik, es pertinente señalar una declaración que hace con tan solo veintiún años: “Solo la muerte da sentido a la vida. Esta verdad ha encarnado en mí” (Pizarnik, 2013, p. 224). Son palabras que nombran, en el sentido más próximo a lo corpóreo, su intensión. En concordancia con las ideas de la consecución del absoluto, según Zambrano (2014), el poeta adquiere desde la poesía conciencia para su sueño y precisión para su delirio (p. 77). Esto significaría que Pizarnik en perfecta conciencia de sus imposibilidades creará un lenguaje propio a la manera de la propuesta de Valéry, “un «método poético», un camino para la captación de la esencia poética” (en Zambrano, 2014, p. 110) desde la lógica racional de su deseo y en la labor de la precisión de su delirio reflejado en sus arduos rituales de disciplina. Una tarea que más tarde irá perdiendo sus betas conscientes para adentrarse poco a poco en ese delirio que es consumación como lo expresa Valéry:

El poeta se consagra y consume en la definición y construcción de un lenguaje dentro del lenguaje, y esta operación, que es larga, difícil y delicada, solícita de las más diversas cualidades del espíritu y que jamás llega a terminarse porque nunca es, tampoco, exactamente posible, tiende a llegar a ser el idioma de un ser más puro, más potente... con su palabra que no importa qué personaje real. (en Zambrano, 2014, pp. 110-111)⁴⁸

Es lo que se cumple en Pizarnik, para quien su férrea disciplina en el lenguaje fue lo que, aunque en agonía, la sostuvo. Su coherencia le procuró vivir en su palabra. El proyecto del suicidio para la autora significó vivir en el territorio atroz de la implacabilidad de su lenguaje. Sus escrituras y reescrituras infinitas en la búsqueda de la perfección lingüística hacen de su práctica un acto sacrificial de crueldad poética en la que el cuerpo es el que se lacera y a la vez se cura en la misma escritura, hasta llegar a la obsesión al encontrar imposible su empresa cuando el lenguaje no le alcanza. Continúa la tarea de edición implacable hasta adquirir textos cortos y precisos sin lugar a errores, obligándose a dedicar horas de horas a esta tarea que se vuelve ominosa por la tenacidad y la severidad con que se lleva a cabo: “Corregí el *ch[ant]* n.º 43. Terminé «Espejos velados». No sé adónde me conduce esta tarea literaria cotidiana. Quiero perfeccionar E[spejos] velados, creo que vale la pena. Además, no debo olvidar mis largas noches de vigilia tratando de componer algo hermoso...” (Pizarnik, 2013, pp. 867-868). La lucidez característica del teatro de la crueldad poética decrece con el tiempo, llega el caos, angustia y desesperación en cada insano intento hasta la asfixia y el roce con lo psicótico se hace presente. Su escritura llega al punto donde se quiebra el orden y no hay posibilidad de retorno.

El proyecto del suicidio en la ansiedad de la influencia en Pizarnik se cumple de manera sistemática y cruel en doble sentido, en el de la escritura y en el de la vida. Así por ejemplo, mientras en su diarística refiere a sus precursores y remarca la difícil tarea de su escritura, en sus textos corregidos se observa el tratamiento que ha dado a sus palabras. El siguiente fragmento, de una de las prosas del texto de humor *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, denominado “Innocence & non sense”, es un ejemplo de ese rigor

exasperado y expuesto: “–Mucho nombrarse «la sombreadora» y «la sombrosa». Mucha prosa en alabanza del sombraje. Pero no sos más que una sombrerera –dijo Cojca repartiendo sombrerazos a troche y moche...” (Pizarnik, 2013, p. 113). Por otra parte, en su diario anota:

Releyendo *Las aventuras perdidas* descubrí mi condena: sólo lo que me cueste esfuerzos increíblemente duros y crueles durante ardientes noches de tabaco y café y corazón precipitado y manos temblorosas, sólo aquella hoja cubierta de signos y señales emanados de mi esfuerzo, será válido, importante, y tal vez duradero. (Pizarnik, 2013, p. 587)

De esta manera, la crueldad traspasa la escritura para llegar al cuerpo, su doble sentido se configura al aplicarse el mismo tratamiento a las palabras y al cuerpo.

Este proyecto, en su proceso, va adquiriendo con el tiempo la seriedad necesaria para llegar a ser realidad, “el deseo de la muerte va cobrando forma en el diario, se medita, se anticipa y se construye literariamente” (Contreras, 2013, p. 30); a lo largo de los dieciocho años de escritura del diario, las entradas que refieren a su suicidio son explícitas y frecuentes; así, en una temprana entrada de 1955, con diecinueve años comenta: “Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años. Hasta ese día he de escribir, me apuraré a terminar mi... ¿será novela? ¿Es que puedo yo escribir una novela?” (Pizarnik, 2013, p. 182). Es un proyecto que la mantiene en el hilo entre la cordura y la locura pues un par de años después, en 1958 apunta: “He meditado en la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más” (p. 227). Así mismo, la idea de la muerte le procura y le provee de material: “Vidrios rotos en mi cerebro y una luz que se enciende de a ratos. Apenas busco ya me abandono en mi urgente, inmediato, anónimo y vengativo deseo de morir” (p. 420), fragmento de 1962. En 1964, con veintiocho años, se interpela a sí misma y expone la razón de su proyecto: “Nunca he visto un ejemplo más palpable, más evidente, de alguien que tiene que suicidarse cuanto antes... Todo se debe a que no sé gramática” (p. 701). Así,

con el transcurso del tiempo, su imposibilidad se materializa en el deseo de muerte hasta alcanzar el nivel de lo irreversible.

Ya en los últimos años de su vida sus entradas son más cortas y los comentarios sobre su muerte refieren eventos puntuales y prácticos. En noviembre de 1970 (treinta y cuatro años), hay una entrada tan corta como contundente:

MI EPITAFIO:

Hame acontecido lo que más temía. (Pizarnik, 2013, p. 970)

En el año de 1971 su escritura, como su vida, dan un giro de no retorno. En la primera entrada de ese año, el 8 de enero escribe: “Abandono de todo plan literario, de todo proyecto... Es más tarde de lo que tú crees” (Pizarnik, 2013, p. 974), la entrada finaliza con la frase: “Un canto a la oscuridad interna” (p. 974). Un mes más tarde escribe: “Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra” (p. 975). Para mediados del mismo año confiesa:

P. R. rehusó el pacto que yo le propuse: darme la dosis exacta de barbitúricos para poder morirme sin miedo que me descubran con el corazón todavía latiendo. Este viejo corazón que no sabe romperse. Este joven cuerpo mío, indeciblemente cansado y vigoroso, mi compañero traidor, el cuerpo vivo de mi traición que me soy. Donde estoy no se bromea, no se juega, no se cuidan la sintaxis ni los adjetivos aparentemente superfluos. La mente me rechaza. Se rehúsa a ayudarme. ¿Cuántas pastillas voy a tener que tomar para poder morirme de una vez por todas? ¿Y cuáles son esas pastillas? ¿Cómo se llaman? Nadie quiere decírmelo. Es decir, P. R. no quiso meterse en mi proyecto. (Pizarnik, 2013, pp. 976-977)

Es un intento de llevar a la práctica su proyecto. En octubre del mismo año, redacta una entrada que conmina su necesidad de afecto: “Las palabras son más terribles de lo que sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana” (Pizarnik, 2013, p. 978), en la misma entrada se lee:

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano.
 Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas.
 Hace un mes, quise envenenarme con gas. (Pizarnik, 2013, p. 978)

Tristemente las entradas finales en su diario revelan, en concreto, su realidad. Por ejemplo, en abril de 1971 escribe una carta de tan solo dos palabras: “Mínima esperanza” (Pizarnik, 2013, p. 976), y en la entrada siguiente, unos días después, comenta: “Bloqueo. Toda la noche intenté escribir o leer. En vano. Ni siquiera cartas. Como si la literatura fuera un mundo prohibido...” (p. 976). El objetivo de su proyecto se lleva a cabo una vez que no encuentra habilidad o encanto en la escritura, “al rechazar toda forma de conciliación entre lo bello y el placer” (Rancière, en Albán, 2019, p. 72). Este recuento a lo largo de dieciocho años de escritura subsiste como una obra de arte inacabada, agonizante y laxa que vive aun queriendo morir en un suplicio, que es a la vez, el dispositivo que le permite seguir creando.

En este sentido, el proyecto de la muerte en la escritura del diario se convierte en la materia prima de la misma escritura; es decir que la autora desde la vida recrea la proyección de la muerte, y ello, paradójicamente, hace que la obra progrese, que sea productiva y estética; en definitiva la muerte alimenta al texto. Elementos mortales que son necesarios para la subsistencia de su obra y de su ser. En la diacrónica, la obra resulta una espera en la que no hay alternativas y el pesar que suscita esa espera, de manera sinérgica, genera la misma obra: “De todos modos el horizonte es siempre mi suicidio. Cada año prolongo la fecha. Hoy la prolongué muchísimo: me mataré cuando tenga treinta años” (Pizarnik, 2013, p. 552). Así, en “medio de su desgarró, el arte yace instalado a perpetuidad en la imposibilidad de morir” (Albán, 2019, p. 115) que para Agamben es la “imposibilidad para alcanzar la dimensión concreta de la obra, que es el ámbito en el cual radica su dimensión poética” (en Albán, 2019, p. 115), lo que se puede traducir en la idea del absoluto.

Por lo tanto, el eje temático en la estructura discursiva del texto (el diario-novela), que es el suicidio, se sostiene a lo largo de su escritura y con su escritura, paralelamente a la redacción de la idea de hacer una novela. Son dieciocho años de un rito racionalizado, proyectado sobre el papel con la firme intención de llegar a su nivel fáctico. Es una pulsión que se racionaliza con la escritura a modo de ritual de la palabra que adopta mientras se escribe y emula la consigna surrealista de vivir una vida poética. Su angustia y frustración en el intento de lograr un lenguaje total con el que pueda comunicar –con su cuerpo– lo incomunicable, se traduce en la imposibilidad de escribir que narra –al narrarse– y que en el estertor de dieciocho años, decanta en el suicidio: “Pero mi silencio ¿existe? Existe ahora, mientras escribo, mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo” (Pizarnik, 2013, pp. 712-713). Su consigna se cumple con fidelidad, borrando en la agonía, definitivamente las fronteras entre vida y obra.

4.7. La muerte como propuesta estética a través de la escritura de *Diarios*

Para Pizarnik la figura de la muerte fue tan representativa que nunca pudo separarla ni de su escritura ni de su vida. Es así que sus textos guardan la atmósfera lúgubre y decadente de esa figura y tanto sus emblemas poéticos como narrativos la evocan. Los movimientos artísticos del contexto de la autora contribuyen a ese accionar. El ambiente que ella crea para la ambientación de la fábula alude significativamente al hecho de la espacio-temporalidad adecuada de una idealización poética fúnebre que el relato narra: imágenes góticas, sombrías, tenebrosas, conjugadas con la belleza de sus palabras, reflejadas en escenas de depuración estética que contribuyen a la caracterización de un artefacto que prefigura la posibilidad de un suicidio estético.

Se puede decir con razón que la autora hizo carrera en el uso de la figura de la muerte, construyendo alrededor de ella un espacio que plasmó en su escritura y proyectó

en su vida: “Estar del lado de los instantes privilegiados es decir sí a mi atracción por la muerte” (Pizarnik, 2013, p. 707). Al respecto, Blanchot (1959) comenta:

La escritura es el conjunto de ritos, el ceremonial evidente o discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe pertenece a la literatura... No es retórica, o es una retórica de una especie particular, destinada a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado, esto es, el espacio literario. (p. 231)

La escritora logra alinear el espacio que dedica a su escritura con la efigie poética de la muerte, evocándola en sus obras. Se consagra a ella como se consagra a la escritura y lo hace desde la escritura. A través de la metatextualidad nombra su proyecto en un sentido épico y lo vincula, lógicamente, con su idea de poesía total. Esta cita demuestra que el punto cumbre de su obra y de su vida fue siempre la muerte:

Pero lo principal, el núcleo de mi proyecto, es así: esperar con esperanza algunos años en los que nada importará salvo ese encuentro desde ya declarado imposible. Luego, a los treinta, me suicido. Ni siquiera pensaré en la poesía. Es decir, ese encuentro es El Poema tal como lo sueño y tal como jamás lo escribiré y tal como nadie lo escribió nunca. (Pizarnik, 2013, p. 555)

Su poema final es la muerte soñada y alimentada con su texto, que en la categoría de la dislocación del lenguaje y en relación con su proyecto estético, se nutre de varios emblemas en su sentido más poético, como el silencio, el vacío y la desintegración del lenguaje, elementos que se vinculan “como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra” (Barthes, 1989, p. 77). Estos conceptos se avocan hacia un acto breve y singular que se afirma, con la soledad, en la estructura del suicidio donde el lenguaje es el primer y último escape del mito literario, recomponiendo así la agrafía final de Rimbaud o de Mallarmé que no pueden salvar lo que aman sino renunciando a ello (77-78). Es decir, el único método posible de subsistencia en el arte es la radicalidad de la vida poética a través del lenguaje en un estado de espera agónico que conduce irremediabilmente hacia la muerte.

La agrafía metafórica que se produce en Pizarnik es el resultado complejo de una mezcla de elementos creados “alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables” (Barthes, 1989, p. 77) se acerca a su cometido final instantáneo que inocente arriba al silencio porque “La poesía busca realizar la inocencia, transformarla en vida y conciencia: en palabra, en eternidad” (Zambrano, 2016, p. 88). Es así como la escritura de ese vacío que profetiza lo fatal se produce en la deconstrucción de la obra pues “Escribir es producir la ausencia de obra” (Blanchot, 1973, p. 27) que es “ausencia de fin, de ese momento donde todo se cierra, total, concluido, fúnebre. Blanchot nos enseña el pensamiento de lo fragmentario, la imposibilidad del Absoluto, del Todo; lo fragmentario, la dispersión, la diseminación” (Del Barco, en Blanchot, 1973, p. 22) que en el proceso estético de la muerte en Pizarnik se construye con esa mezcla de elementos que subsiste en la interrelación con la referencialidad. Encontrando así que para Bloom (2009)

La ansiedad de la influencia es tan terrible porque es tanto una especie de ansiedad de la separación como el comienzo de una neurosis compulsiva, o el miedo a una muerte que es un superego personificado. Los poemas, podemos especular análogamente, serían vistos como descargas motoras en respuesta al aumento de excitación por la ansiedad de la influencia. Los poemas, como la crítica nos ha asegurado siempre, deben dar placer. Pero – a pesar de la insistencia de tradiciones enteras de poesía y, en particular, del Romanticismo– los poemas no son dados *por* placer, sino por el disgusto de una situación peligrosa, la situación de la ansiedad de la que la pena de la influencia forma parte en tan gran medida. (pp. 101-102)

Esta cita es propicia para entender de manera precisa la experiencia de la ansiedad de la influencia en Pizarnik, expresada en el siguiente fragmento:

El error está en querer sentir una dicha extrema o un total abatimiento. Los estados neutros de mi vigilia sobria –hechos de una leve angustia y una sorda ansiedad– me son insoportables. Soy trágica, admitámoslo. Todo lo que me sucede tiene que llevar el rótulo de «peligro de muerte». (Pizarnik, 2013, pp. 469-470)

Compulsión, ansiedad, tragedia y muerte son elementos que se reúnen en Pizarnik para nombrar la poesía de su Poema mayor que atraviesa el umbral de lo ordinario y lo

convencional para instaurar esa belleza, pues como se expresa en la línea final del texto *Nadja* de André Breton (2004): “la belleza será convulsiva o no será” (p. 99). Con esta sentencia, Bretón instala en la mente del mundo del arte la idea de cómo debería ser la auténtica belleza de lo surreal. Lo que sostiene este texto es que la belleza debe estar poseída por un estado convulsivo, violento, inesperado que terminará en la maravilla, una maravilla que solo dará a luz la muerte, tal es la obra de Pizarnik; una muestra de lo trágico, que explicado por Gentili (2015), es “sobre todo, un choque, una contradicción entre dos extremos” (p. 195). Ese choque “es la base del valor *estético*” (p. 195) generado en la obra gracias a la dicotomía vida-muerte.

La premisa de la estética del suicidio delimitada por la compulsión, la ansiedad, y la tragedia, se cumple a través de la conductividad discursiva por parte de la voz poético-narrativa en un plano dual que se fusiona: el de la ficcionalización de la realidad sobre el papel y el del hecho literario de la fábula en la vida real. Esto implica que su proyecto de muerte sucede por una u otra razón, pero las dos son poéticas, de vida en la escritura y de muerte en la realidad: “Por eso, si sabes que no eres una maravillosa heroína suicida al borde borrascoso de una locura absolutamente poética, eres muy capaz de suicidarte, no por lo que eres sino por lo que no eres” (Pizarnik, 2013, p. 464). Lo que demuestra que la muerte como propuesta estética en su diarística se encarna en la fusión vida-obra. No solo el tema de la muerte, sino la muerte (real) como propuesta estética que llega a encarnar.

Pizarnik encarnó su propuesta estética de la muerte desde el lenguaje porque era el único lugar que le permitió subsistir, porque le fue menos cruel que salir al mundo agreste con el que nunca comulgó. Sin embargo, el lenguaje fue un punto finito en su vida, diferente al de su ideal, el de la muerte. Así, en la posibilidad del absoluto advirtió su única alternativa: “Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo –incluso la nada tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, *existe en mí una sospecha de que lo*

esencial es indecible” (Pizarnik, 2014, p. 313). Ese presentir estuvo latente en ella durante toda su vida y es el que en su afirmación le hizo escribir, poéticamente, sus últimas palabras para morir al pie de la letra: “Escrito en el crepúsculo / No quiero ir nada más que hasta el fondo.” (Pizarnik, 2014, p. 453).

4.8. Teatralidad, el proyecto del suicidio como acto performático

De acuerdo con José Amícola (2007), la autobiografía “es un acto performativo (o “realizativo”) en virtud del cual el sujeto se crea a medida en que se escribe” (p. 31); es decir que lo performativo en el texto muestra la capacidad de representación que éste y/o sus actantes pueden alcanzar. Por otra parte, contrariamente a su acepción atribuida, “la palabra «teoría» deriva de *theoros*, el espectador en un teatro” (Critchley, 2014, p. 44), siendo la teoría –que equivaldría a la escritura–, “un teatro donde somos espectadores de un drama que se desarrolla: *nuestro* drama” (p. 44). Estos conceptos, puestos en consideración con el planteamiento del corpus estudiado, tienen especial relevancia porque inmiscuyen la estructura misma de la obra al ser esta el relato de una representación autobiográfica, con base en lo real, que proyecta la imposibilidad de la escritura de una novela a cargo de una narradora protagonista cuyo desenlace es una tragedia que sucede en la realidad.

Desde esta recensión *Diarios* puede entenderse en la perspectiva de la teatralidad, como un artefacto literario de varias aristas en el sentido de lo performático. Partiendo de que en la obra cohabitan todos los proyectos literarios de la autora como propósitos reales, la escritura de los mismos se proyecta como una especie de bitácora que se cumple a medida que las entradas diarísticas van siendo escritas, las mismas que pueden ser interpretadas como los actos de una gran pieza teatral que avanzan secuencialmente hacia el acto final que configura la obra como una tragedia. Toda vez que en la forma literaria de

la tragedia reside siempre una visión performática, todo el proceso que aguarda la obra hasta llegar a su fin se construye desde la concepción de lo teatral. Esta teatralidad se significa en la construcción a partir de que la consecución de la obra ‘que escribe’ la autora –y que vive, una meta-ficción en los bordes de la realidad–, se efectúa con la finalización –la muerte– de la vida ‘que vive’. El acto final es la muerte real de la amalgama conformada por la autora, la narradora y el personaje.

Ahora bien, es pertinente especificar que no significa que el proyecto *Diarios* sea el guion de una representación teatral sino que lo que sucede en el texto es la teatralización de la vida, que va más allá de la ficcionalización que sucede sobre el papel, pues implica el hecho de que en Pizarnik la vida es teatral y su misma vida, al límite, es la representación de la visión inconclusa de su ideal poético. De acuerdo con Badiou (2016), “cualquier libro puede verse apoderado por el teatro, siempre que primero lo *deshaga*” (p. 86), así lo que sucede es una inversión; la autora que es la narradora y a la vez el personaje protagónico, concita para sí un *shock* emocional ergo de las antinomias existenciales que fluctúan en ella, y con ello construye un artefacto –un todo que incluye la obra, su creadora y el ambiente que la rodea–, cuyos códigos se articulan desde fuera de la obra, en la configuración de todos los rasgos que la autora ha legado al personaje –cesa la “absurda dualidad actual de director y autor”– (Artaud, 1997, p. 127); es decir, un ethos totalmente intencional y pródigo en su representación, en el que coinciden autora, narradora y personaje para desenvolverse en la artefactabilidad teatral que la propia autora recrea. Este artefacto opera en dos niveles, el del cuerpo y el del lenguaje, en su caracterización de la poeta maldita, bohemia y *flâneur* dueña de un lenguaje puro que busca belleza y perfección. Según Aira (2001) “Su personaje, es decir, su vida, sólo podía consumir su sentido si ella era una gran poeta, sin caídas ni debilidades porque éstas representarían filtraciones en la coherencia de la representación” (p. 41). Se aúnan en este artefacto

belleza y crueldad puesto que la obra es una representación bella en la ritualización de la crueldad. En su cotidianidad, Pizarnik encarnó un performance que culmina en su suicidio, lugar donde al fin coinciden belleza y crueldad, elementos que persiguió durante toda su vida volcada en su obra.

4.8.1. Cuerpo, lenguaje y emblemas⁴⁹.

Diarios es un texto poético de gran complejidad y como tal “asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena” (Artaud, 1997, p. 43). Es por ello que en la obra se religan elementos como los de la plástica, exclamaciones, gesticulaciones, evocación de imágenes, emulación de voces, entonaciones y expresiones que, teatrales, instan a entender la prevalencia de las acciones sobre las propias expresiones: “¿Quién escribirá sobre el amor? No yo. Oh no. Yo amo” (Pizarnik, 2013, p. 390). Estas formas de expresión hacen que el texto replantee al mismo texto para instarlo a una nueva concepción del género, tal como lo hace el teatro al replantear la pura expresión de su guion. En el texto de teatro debe existir “porosidad” y “plasticidad” sostiene Badiou (2016, p. 87); en consideración de los aspectos que hay en la obra como lo físico, el cuerpo, lo sensorial, el gesto o las sensaciones, esta puede ser considerada como una muestra performática. Son elementos que permiten la permeabilidad en el género –es decir la consideración del texto también en el sentido de lo teatral–, y contribuyen a la realización de la obra como una gran prosopopeya a la que Pizarnik ha dotado de cualidades de vida puesto que esta ha sido presa –sobre todo en su última etapa–, de una serie de rituales estéticos –propios de los personajes de las obras–, que hablan y tienen voz propia, siendo a la vez, ella misma, quien se ha derramado sobre su texto y ha hablado por la obra pues ella es la obra. Es esa caracterización la que le da al diario el sentido de la teatralidad; una vez que no es un texto escrito por un autor sobre un personaje cualquiera sino la encarnación de la propia autora con todos los rituales de sí misma,

aquellos que llegaban a dolerle físicamente, tanto en el agotamiento y obsesión de la escritura como en los intentos de acabar con su vida, hasta llegar a la planeación metódica de su fatal desenlace. Ese entregarse al mundo que se desarrolla a lo largo de *Diarios*, es un quehacer artístico, poético, que se expresa en el sentido de la teatralidad, en “esa forma especial de la poesía que es la tragedia” (Zambrano, 2016, p. 21), cuyo propósito final en la obra resulta ser la puesta en escena del suicidio que se ejecuta, físicamente, en la realidad.

La concepción de la escritura para Pizarnik es una tarea que vincula de manera sustancial su cuerpo en el proceso del hacerse y rehacerse constante de ella misma: “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía” (Pizarnik, 2013, p. 588); en otras palabras, para ella no existe modo alguno de vivir que no contemple al cuerpo como actante vivo en la poesía de su relato. El cuerpo, como cardinal de lo performático, escindido y expuesto en su caso, dinamita las posibilidades de su representación. Su postura al respecto, clara desde su ensayo “El verbo encarnado”, coliga la triada sinérgica arte-cuerpo-eficacia, dándole a lo corpóreo una significación especial, cuya importancia puede deberse en parte al contexto de la época pero sobre todo a la necesidad de afirmación de su identidad pues de acuerdo con Jones, “La aparición o el descubrimiento del cuerpo del artista en la década de 1960 puede considerarse una forma de representar y afirmar el «yo» dentro de la sociedad” (2006, p. 08). Al respecto, es interesante la visión que da la autora de uno de sus grandes referentes:

Hay una palabra que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: eficacia. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte –o la cultura en general– ha de ser eficaz en la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio. (Pizarnik, 2014, p. 271)

La encarnación del verbo en Pizarnik infiere a la corporeización que su palabra adquiere toda vez que su estilo así como sus elementos guardan características teatrales y

han sido dispuestas en el sentido de la performatividad. Puesto que lo escrito encarna en su cuerpo y que lo subversivo de su escritura se funda en lo subversivo de la experiencia vital, la vida y la obra se funden. Ahora bien, ¿cómo se hace esto posible? El cuerpo, como parte fundamental en su obra es el mediador que borra las distancias entre vida y literatura y para ello el diario es la herramienta principal:

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. (Pizarnik, 2013, p. 439)

La cita sugiere la idea de un ritual cotidiano que ancla definitivamente el cuerpo con la palabra. “Lo que sucede es que lo real de la representación *se apodera* del texto, y lo hace ser teatro, aquello que sólo era debido a su incompletitud” (Badiou, 2016, p. 86) pues los textos de teatro son textos “del orden del no-todo, de lo incompleto” (p. 86) por su necesidad de interpretación y puesta en escena. En el corpus de estudio esa incompletitud sucede desde varios puntos de vista; entre ellos, por el cierre que el lector debe dar al interpretar el desenlace final que en la obra queda implícito y, –a criterio de la autora–, en ausencia de las posibilidades del lenguaje, las cuales explora y considera en el ejercicio de la escritura, corrección y reescritura de sus textos en un experimentar tortuoso: “En cuanto al libro, para que lo sea debo aceptar que sea incompleto” (Pizarnik, 2013, p. 883). La imposibilidad de su arte es personificada a través de la experiencia que vive su cuerpo y con ello el texto deviene en artefacto, cuyo mecanismo opera en función de esa imposibilidad en el escribir que ahora se ha transferido también al ser. Lo que la obra muestra son sus costuras en el hacerse y deshacerse (construcción/deconstrucción) con todas las implicaciones que ello conlleva; un *shock* de lo intelectual, lo físico y lo emocional en el que “el cuerpo al final se dispone a ser marcado por esas palabras”

(Badiou, 2016, p. 92) que lo sabotean y le transfieren la incompletitud del lenguaje, porque el “texto de teatro se encuentra en latencia de sí mismo. Yace en lo inacabado de su sentido.” (p. 86).

El diario, como texto poético, “adquiere la misma capacidad performativa que cualquier otro discurso literario y/o artístico” (Calafell, 2011, p. 63). Bajo este contexto, “la teatralización de la poesía... conlleva, tanto para Artaud como para Pizarnik, una primitivización de la palabra, la restitución arcaica de su etimología incierta, su *corporeización*” (Depertis, 2008, p. 73), a la que ha llegado por el conflicto de la representación de lo inexpresable: “Con ira e impaciencia por un desenlace menos trágico que mi silencio. Escribo como detrás de una vitrina... Esta herida no se curará nunca. Por más que lo ruegue. Horror de mi tragicomedia” (Pizarnik, 2013, p. 483); semántica retórica que describe el espacio teatral de su escritura llena de emblemas que configuran su estilo, “Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje” (Pizarnik, 2013, p. 519). Sus representaciones simbólicas se desplazarán siempre alrededor de la noche, los pájaros (cuervos), la eternidad, siempre en simbiosis con el cuerpo y el lenguaje: “Quiero que me cosan los párpados, así sabré que no veo no porque no quiero sino porque no puedo” (Pizarnik, 2013, p. 353). La muerte, personaje inanimado, deviene en la muestra límite de la tragedia en la representación. En cuanto a la cromática del relato los grises, el negro y la niebla son aportes de construcción patética en el desarrollo del relato, los espejos son signos de asombro, los laberintos la confusión.

Lo cierto es que todas las imágenes signo simbólicas que usa Pizarnik en el texto poseen la fuerza de la representación que el drama teatral requiere; como expresa Balakian (1969), en el Simbolismo, “las palabras hacen las veces de verdaderos objetos a través de las múltiples sensaciones que evocan” (p. 68). Ello permite sustentar la idea de que las

imágenes y los emblemas también son elementos propulsores del artefacto procurador del shock que desencadena la pulsión de muerte.

4.8.2. Estructura de la teatralidad

La estructura del artefacto performático en *Diarios* funciona como un símil del teatro porque, como lo explica Artaud (1997), este recobra “la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” y porque axiológicamente está definido, por “la relación atroz y mágica con la realidad y el peligro” (p. 101), elementos que configuran a la obra porque esta opera, en primer lugar, sobre una realidad contundente –independientemente de ciertas distorsiones en cuanto a fechas, los datos historiográficos concuerdan–: la imposibilidad de la escritura de una novela, hilo conductor de la fábula y de la historia; y en segundo lugar sobre el proyecto del suicidio que se perfila como el riesgo inminente de toda la diacrónica de la obra y que es el eje temático de la fábula y de la historia.

Como se había establecido recientemente, la fusión de los sentidos de significación (relato de vida descriptiva y relato de fábula poética) considera dos premisas, ‘la crueldad poética’ (historia), y ‘la belleza poética’ (fábula). Estas permiten definir los ejes de la teatralidad que conducen hacia la muerte que pretende ser sublime: La crueldad poética (que será compulsiva) y que a su vez subsume dos naturalezas: a. crueldad de la escritura y b. crueldad del dolor corporeizado. El otro eje es el de la belleza poética (que será convulsiva) y que a su vez subsume dos clases: a. la belleza del diario-novela y b. la belleza del personaje que ella crea y que se funde con el relato. Crueldades a y b se fusionan en una amalgama lenguaje-cuerpo y bellezas a y b se fusionan en una amalgama enunciado-enunciante. Buscando el absoluto, todas estas condiciones se agolparán hacia un único momento breve, su suicidio bello que opera como un final abierto en el implícito de su suceder.

Comenta Artaud (1997) que el “secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión” (p. 128). Esa disonancia en *Diarios* de Pizarnik opera a través de la crueldad y de la belleza.

4.8.3. Crueldad poética

La crueldad poética en Pizarnik, como uno de los ejes de la teatralidad en *Diarios*, se entiende desde su compulsividad puesta en escena a modo de un sistema de teatro de la crueldad, en la búsqueda de la perfección del lenguaje y en la exposición a ese dolor encarnado, corporeizado. Si bien es cierto que siempre Pizarnik sostuvo que el oficio de la poesía es terapéutico y sanador, no es menos cierto que también afirmó las dificultades que esa tarea le procuró, pues escribió también en el temor del peligro, en la visión de alejar el daño:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (*cf.* Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos. (Pizarnik, 2014, p. 312)

El de la crueldad es un concepto con el que la autora comulga, pues “es a través de este concepto como la nueva rutina de escritura que practica Pizarnik a partir de 1968 se acerca estrechamente al pensamiento de Artaud” (Depertis, 2008, p. 72). Al respecto, ella mismo escribiría en su diario: “Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible” (Pizarnik, 2013, p. 807). Esos grandes deseos de realidad viva son materializados por ella a través de su compulsividad.

En el primer manifiesto del *Teatro de la crueldad* Artaud (1997) plantea el tema del *espectáculo*, en el cual intervienen varios elementos que están presentes en *Diarios*. Habla de elementos físicos y objetivos: gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, hermosura fascinante de las voces, sensaciones, etc. (p. 106). Otro tema que

plantea ese primer manifiesto es *el lenguaje de la escena*, que también se desborda en el corpus, allí se ubican las entonaciones, los gestos simbólicos y evocadores, actitudes truncas, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, etc. (p. 107). Y a estos temas se agrega el de *La crueldad*: “sin un elemento de crueldad en base de todo espectáculo, no es posible el teatro” comenta Artaud (1997, p. 112), porque es solo a través de la piel que se alcanza la metafísica del espíritu (p. 112).

Ahora bien, en cuanto a la crueldad, Artaud (1997) sostiene que esta “debe ser tomada en un sentido amplio” (p. 115) y para explicarlo cuestiona: “¿Qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” (p. 115). La crueldad en Pizarnik se entiende entonces como el propio sistema de disciplina que ella llevó a cabo en forma de rituales de escritura con el programar consecutivo de la secuencia escritura-corrección-reescritura interminable aplicado con la seriedad de la obsesión de la autora por la perfección, un proceso sistemático de la compulsión: “Si algún día llega en que no tendré más miedo de quedarme absolutamente sola a causa de un lenguaje más verdadero, mis palabras serán como relojes o como instrumentos científicos «de alta fidelidad»” (Pizarnik, 2013, p. 409). Esta descripción concuerda con la lógica de vida de la autora que se obligaba a encierros constantes con el propósito de lograr algo que para ella era una necesidad total,

una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matriz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien. (Artaud, 1997, p. 116)

Desde esa necesidad imperante, la crueldad poética para Pizarnik asume el sentido vital del

dolor; de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, o sea de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal

cada vez más reducido, y cada vez más consumido. Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad. (Artaud, 1997, p. 117)

Esa rigurosidad y transgresión extremas transfieren su dolor y su necesidad al espacio del cuerpo. El sentido de lo performático es tal que su lucidez con el tiempo se ve afectada al punto de llegar a interferir en su escritura, pues hay momentos en los que simplemente no puede escribir; así, el daño que experimenta se visibiliza no solo en lo intelectual y emocional, sino que también se extiende a lo corpóreo pues sus malestares son terribles y su angustia insoportable. Síntomas como temblores o dolores somáticos son frecuentes y la evocación poética a ese cuerpo doliente también: “Hoy desperté viéndome como un cuerpo sin piel, una llagada que anda por el mundo y solicita que le peguen duro y fuerte” (Pizarnik, 2013, p. 409). Es la vida que se teatraliza en el dolor:

Y todo esto culmina en la conciencia, y en el tormento, y en la conciencia en el tormento. Y a pesar del ciego rigor que implican todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad. (Artaud, 1997, p. 146)

De honda melancolía y transgresión, el poema “Sala de psicopatología”, que configura en 1971 durante su estadía en el Hospital Pirovano muestra esa obsesión y la herida que no sanó: “...me arrancaría los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua, 15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante...” (Pizarnik, 2013, p. 415). Deambulan allí varias de las voces que no la abandonaron nunca así como frases con las que es posible inferir el cercano final: “yo, por mi parte, no puedo más” (Pizarnik, 2013, p. 417), versos que se vacían en transgresión y que acaban en la derrota de la batalla.

4.8.4. Belleza poética

La belleza es el otro de los dos ejes de la teatralidad de *Diarios*. Esta se entiende desde su convulsividad puesta en marcha gracias a todo el aparato retórico literario y a la red transtextual diseminados en el texto. La necesidad que Pizarnik anhela desata sobre el sujeto temático toda la crueldad poética con el objetivo de llegar a la belleza perfecta de la obra, ópera hermosa con todos los elementos para cautivar o fascinar, tal es el efecto de la obra que termina, como toda tragedia, en lo fatal. Un acto subversivo extremo, su texto es una obra suicida que se sostiene con el plan de llegar a ser Poema, ¿cómo?, con el suicidio, cual hilo de Ariadna para llegar al absoluto.

Al respecto, en una entrada, la autora escribe: “Importante la anotación del 15/VIII. Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible” (Pizarnik, 2013, p. 809). La anotación a la que se refiere se titula *El teatro y su doble*, hecha tres días antes: “Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata” (Pizarnik, 2013, p. 807). Se evidencian aquí los elementos analizados: el colmo de la belleza expresada en el paroxismo de la disonancia, lo convulsivo que termina en lo fatal como respuesta a sus imposibilidades.

Toda vez que el surrealismo establece que la belleza será convulsiva o no será, la forma que adopta *Diarios* debe ser esa, tan conocida por la autora, en la reiteración, en lo incesante de lo físico, en el shock; lo cual se relaciona con la belleza de la tragedia en el teatro al estar

asociada a la tensión en la que viven unos protagonistas enfrentados a situaciones límite. Son vidas zarandeadas por grandes pasiones y zozobras... en la tragedia griega admiramos las posibilidades de la libertad humana en situaciones donde lo que está en juego es la propia vida. (Ramón, 2014, p. 212)

Ello explica la ‘artefactabilidad’ de la amalgama enunciado-enunciante protagónico de *Diarios*; y del accionar de este en su desarrollo. El artefacto móvil como eje temático tanto de la fábula como de la historia es el suicidio, el hilo conductor de la novela de ese suicidio es la misma creación de dicha novela que gracias a la construcción de la red transtextual y poética que se teje en el texto se convierte en una obra teatralmente bella.

4.8.5. Lo absoluto

En un apartado final, Badiou cita a Mallarmé en lo que considera una definición perfecta del acto teatral:

debía ocurrir dentro de las combinaciones del Infinito cara a cara con lo Absoluto. Necesaria –extrae la Idea. Locura útil. Uno de los actos del universo acaba de realizarse allí. Nada más, sólo quedaba el aliento, fin de la palabra y el gesto unidos –sopla la vela del ser, por la que todo ha existido. Prueba. (Badiou, 2016, pp. 146-147)

En Pizarnik, el proyecto de perfeccionamiento de su lenguaje llega a un punto en que no hay más giros y su idea de poesía total se cubre con su silencio. La cima de su obra, en fusión con la de su vida, es la muerte: El Poema tal como ella lo soñó, tal como jamás lo escribirá y tal como nadie lo escribió (Pizarnik, 2013, p. 555) es el encuentro con el Infinito, cara a cara con lo absoluto, que es lo sublime.

Para Kant lo sublime “es el ámbito en el que se experimenta el límite de lo finito, justo en el momento en que este intenta imaginar una figura que alcance la medida del infinito” (Albán, 2019, p. 57). En el límite de lo finito se configura el infinito, que como eternidad “en lo trágico depende del sinsentido cuyo nombre es Destino” (Badiou, 2016, p. 143) y cuyo “instante escénico... no puede ser sino la muerte” (p. 143).

Cuestiona Badiou (2016): “¿Es necesario llegar a decir la atrocidad de que la muerte de un genio libera la incompletitud de sus piezas? Sí, el teatro es cruel, incluso si no es, si nunca es ‘teatro de la crueldad’” (p. 91). La belleza y la juventud que Pizarnik buscó preservar se traducen en su deseo obsesivo por erigir un algo bello e inamovible,

perdurable a través del tiempo; paradójicamente, lo alcanza con la agonía larga de la que están hechos sus escritos y con un punto final que es la muerte, que la libera de la incompletitud. Poética en el paroxismo.

4.9. El mito Pizarnik

En Pizarnik operan tres factores que posibilitan la construcción del mito que hoy representa: primero, la disposición voluntaria del mecanismo que la autora tejió con ese objetivo; segundo, su muerte teatral que sella la fusión vida-obra; y tercero, el tiempo que transcurre para alimentar el mito.

A lo largo de su vida, como se ha visto, Pizarnik construyó una figura literaria cuyas características siguió fielmente. La creación de su propio personaje le dio la libertad para edificar su propósito en torno, principalmente, a la poesía y los referentes literarios que marcaron su vida. El hecho Poético, como un detonante, hace posible la reinención constante del sujeto-personaje que experimenta no solo con la red transtextual que teje en su escritura sino también con la práctica de su obsesión en la perfección del lenguaje, lo que aunado a su talento la coloca desde ese entonces, en un puesto de renombre en la sociedad literaria de la época. La forma disruptiva de su escritura diarística contribuye de manera significativa en ese objetivo. Barthes (1994), en una explicación sobre Proust, referente importante en la vida de Pizarnik, explica el fenómeno:

Proust... se impuso de modo claro como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera en el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela –pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?– quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro. (p. 67)

En su intento por lograr un lenguaje perfecto y utópico, los elementos de la amalgama creada, –autora, narradora y personaje–, se confunden para activar el

mecanismo de funcionamiento de un paradigma creado a partir de la existencia de una obra que es la presentación y representación de sí misma. En la derrota de sus imposibilidades y afectada seriamente por un estado emocional de ansiedad, el mundo real distópico en el que se encuentra prefigura su muerte desde temprano y la lleva a contemplar su suicidio, proyecto que asume desde lo estético y que se convierte en parte fundamental de su ideal de poesía pura así como en el detonante del mito.

Su vida, caótica y teatral, encuentra en la derrota de su labor de búsqueda un motivo para escenificar su vida. Con el pasar de los días, la crueldad poética instaurada en su obra y en su experiencia vital, supuso la imposibilidad de una reconstrucción más, para dar lugar así a lo trágico-fatal, proyecto que en todo momento perdura en el estertor agonizante y llega a un cierre con el que la autora logra abolir lo finito y dar paso al mito.

Para la comprensión de la forma en que el mito Pizarnik se ha desarrollado es preciso hacer referencia a la concepción sobre el proceso filosófico de la autobiografía en Derrida, donde tienen peso sustancial la lógica de lo trascendental y la del evento sacrificial. Kronick (2000), en una interpretación personal evidencia esta paradoja con el siguiente pensamiento: “Every time “I” begin to write (the life of) my self, death interposes. Every autobiography is an allegory of the writer’s death, an *autobiothanatography*”⁵⁰ (p. 1014). Lo que implica que la muerte hace posible la existencia de la escritura y la supervivencia de ésta mientras el autor vive; una visión de muerte que para el caso de Pizarnik es totalmente refrendable dadas las características de su vida, en la crueldad y la belleza poéticas de la fusión alegórica de su obra-vida.

Haciendo la interpretación de un párrafo en el que Derrida explica la lógica de lo trascendental y lo sacrificial como una dicotomía paradójica en la creación del mito escritural, se puede inferir, trasladando la idea que toma el autor desde el dibujo hacia la escritura –tal lo ha hecho Kronick–, que lo trascendental puede significarse en la invisible

condición de la posibilidad de la escritura, escribiéndose a sí mismo como una escritura de la escritura, que no es temática y que no podrá ser tomada como un objeto que represente un objeto. El segundo concepto, el acontecimiento sacrificial, que arriba o se encuentra con la propia mirada, es el relato, el espectáculo, o una representación ciega que podría, para convertirse el tema del primero, reflejar esa imposibilidad. Es decir, representar así, lo irrepresentable. Entre los pliegues, el un concepto emula repetitivamente el otro, sin ser reducido a este y así el acontecimiento puede dar lugar al discurso del relato, al mito, a la profecía o al mesianismo, a la novela familiar o a la escena de la vida cotidiana, proporcionando así a la escritura sus objetos o espectáculos temáticos (Derrida, 1993, p. 41)⁵¹.

Así, en el acontecimiento sacrificial, “the representation of the impossibility of writing as such, the writing of writing”⁵² (Derrida, en Kronick, 2000, p. 1013) es posible lo irrepresentable, es decir el acontecimiento de lo trascendental. Por lo tanto, la autobotanografía implicaría la escritura ya no de la vida sino de la proyección de la muerte, tal como se da el proceso en Pizarnik, una trayectoria hacia la muerte como acontecimiento sacrificial que se configura con la encarnación de su personaje, en la dualidad de la fusión obra-vida a través de su proyecto suicida. El mito creado a partir de la creación de sí misma, sustentado por su proyecto diarístico y llevado a cabo a través de su suicidio como un acto performático de teatralidad premeditada, surge como respuesta alternativa a esa imposibilidad que en el nivel del lenguaje a la autora le fue negado comunicar. El fetiche oscuro de su muerte queda relegado por la belleza de su poesía que perdura. Es la unificación entre vida y obra, como arte, lo que desde lo privado se hace público para convertirla en un mito, en el evento de trascendencia hacia el lugar esencial. Siguiendo a Blanchot (1973) se puede afirmar que así “el desastre aún es, sin embargo, afirmación del absoluto” (p. 20). Pizarnik, inmortalizada por su poesía, hoy es recordada

como una poeta eternamente joven, suspendida, en la búsqueda de la perfección del lenguaje.

El tiempo es un factor determinante en la creación del mito de la autora porque circunstancialmente influye a favor de su construcción. De acuerdo con Aira (2001), “La posición de Pizarnik ya había alcanzado el status legendario” (p. 64) en la misma época en que la autora formaba parte del círculo poético de Buenos Aires. La figura de la poeta maldita que ella misma cultivó guardaba grandes afinidades de coherencia con la autora; ello mantuvo a su personaje a flote:

Dentro del reducido grupo de los poetas consagrados, que podían suscitar admiración por su talento y su trabajo, ella tenía además la juventud, que la volvía el artículo genuino. Era el último avatar del poeta maldito, y no se concebía un poeta maldito viejo. (Aira, 2001, p. 64)

Malditismo, genio y juventud avocados en una época que en palabras de Aira (2001) fue el “eslabón de puntualidad perfecta” (p. 64) para concretar el mito que en Pizarnik es construido y reforzado en la integración coherente entre la vida y la obra de la autora. Su literatura es como su propia encarnación. Esta integración produce un atractivo perdurable en el tiempo, característica indispensable que la perfila, más allá del mito, como un clásico moderno al que admirar por su talento más que por su muerte.

En la consigna de una vida absolutamente poética Pizarnik crea a Pizarnik. Eventualmente Pizarnik muere, es verdad, pero con su muerte nace el mito. Ha salido de la diégesis para apropiarse de lo extradiegético, mundo donde reside desde entonces, junto a las voces referentes que supo evocar: “*Eternidad*: humo gris azulado // Sensación de retorno infinito. Nombre grabado en las hojas de los árboles // Escenografía pletórica de niebla // Nave solitaria hundiéndose en la lejanía // Dante, Shakespeare, Goethe, Bach, Goya” (Pizarnik, 2013, p. 29). Así, su literatura es un constante vagar en la transtextualidad que evoca su memoria desde los eternos emblemas de una vida teatral.

Bataille (2010) sostiene que la poesía nos conduce hacia la eternidad en el camino hacia la muerte y por medio de esta a la continuidad (p. 30). En la que tal vez sea su línea más etérea, al afirmar que la poesía es la eternidad (p. 30), describe el camino que Pizarnik, en virtud de alcanzar lo sublime, habría recorrido en la poesía: el de la eternidad.

“¿Quién me enseñó el nombre de Shakespeare? Nadie. Nací con este nombre grabado a priori en mi nebulosa. ¡«Esto» es eternidad!” (Pizarnik, 2013, p. 29).

5. CONCLUSIONES

*¿Lo ignoras todavía?
Arroja ya el vacío que ciñes con tus brazos
al vacío del viento que respiras*

Rainer Maria Rilke

La presente disertación partió desde la hipótesis argumentativa de que *Diarios*, de Alejandra Pizarnik, a través de lo referencial y lo metaliterario, constituye un proyecto diarístico que desde la fragmentación y haciendo uso de elementos performáticos, fusiona literatura y vida. A la luz de las herramientas utilizadas en la investigación y de los textos de teoría literaria empleados en el análisis; tal argumento ha sido demostrado de manera fehaciente.

Diarios se devela como una obra de construcción compleja desarrollada eminentemente a partir de la actitud poético-narrativa de la enunciación de su autora, en la que se manifiesta un sentido de comunicación ante todo metatextual que dialoga, reflexiona y cuestiona su propia voz así como a un canon heterogéneo que retroalimenta la construcción en el quehacer de un discurso fragmentario que se hace posible gracias a la disposición del tiempo y el espacio mismo de la obra. Las tres etapas de la obra-vida de la autora: los años académicos en Buenos Aires, hasta 1959; la época parisina desde 1960 a 1964 y los años de vuelta en Latinoamérica hasta su muerte en 1972, evidencian la evolución del deseo de construir una novela, la cual se logra bajo la premisa de la imposibilidad de la escritura que se funde con la imposibilidad de la vida, pues la narradora encuentra en su dificultad con el lenguaje y en su obsesión por la perfección, un hilo conductor que le permite desarrollar la novela y que se sustenta a través del eje temático de

la representación de su suicidio. Esta inmolación se acciona con el hecho Poético, un detonante que surge en la ansiedad de la influencia de los predecesores y se instaura en el ejercicio de la belleza y crueldad poéticas en busca de la perfección imposible, a la que no accede, sino a través del absoluto con el acto sublime de lo fatal. Estos factores, provenientes de la subjetividad de la autora, son plasmados en la objetividad de un compendio que es la novela experimental lograda, un artefacto performático cuyos códigos se articulan desde las aristas del lenguaje y del cuerpo para dar paso al constructo Pizarnik; una noción creada conscientemente y alentada en la sinergia de sus propios factores de bastimento, que expone su vida al límite de sus antinomias existenciales en la representación de la visión inacabada de su ideal poético, cuya muerte teatral sella la fusión vida-obra y la eleva, con el tiempo a su favor, hacia el lugar del mito.

Una vez examinado el corpus de estudio es factible evidenciar que *Diarios* no es una obra más en el repertorio de la autora sino que constituye la ‘piedra angular’ de su proyecto escritural, una red de conexiones que se construye con lo referencial y lo metatextual enunciado desde la multiplicidad de voces poético-narrativas de la propia autora para dar vida a la novela que se contextualiza en el propio mecanismo del que se gesta el diario y, paralelamente, también para dar cabida a sus otras obras. El diario opera a partir de una idea argumental abierta que se diversifica y deja ver su engranaje performático al construirse sobre lo metaliterario, mostrando la materia misma de la que está hecha, sobre una idea grande con la inserción de muchas otras ideas que debaten y que surgen paralelas como historias alternativas meditadas y analizadas en sus diversos aspectos pero que caminan de la mano de su gran proyecto de vida –la novela–, regresando así, de manera circular, la idea a su origen. Con el suceder del diario, la ramificación se hace evidente y sus ideas al ser trabajadas laboriosamente en el corpus y alimentadas por la lectura de sus precursores, devienen en la insatisfacción de la autora que experimenta el

hecho Poético. *Diarios*, al ser entendido como un caleidoscopio prismático, refiere una diversidad de obras dentro de la obra: poesía, ensayos, piezas teatrales y otros. Es además, un libro que se abre con la certeza de encontrar lo poético en casi cualquiera de sus páginas. Mosaico, collage, ready-made; la obra rompe con la idea de la diarística canónica porque su construcción es disruptiva y polifacética. Es una narración que, a través de un estilo particular adquirido en la reflexión sobre el lenguaje de los antecesores, así como de las herramientas que emplea en su resonancia, logra la ramificación de sus historias para ejemplificar a un nivel global el sentido transtextual que adquiere y formar con ello un inmenso mapa literario.

Diarios es una construcción que sucede en la permeabilidad de la ficción y la realidad, remite a la construcción de un sujeto que como tal, es subjetivo. Es Alejandra Pizarnik lo que se configura y es Alejandra Pizarnik quien configura esa subjetividad. Su arte sucede en la arbitrariedad del ‘quién’ (sujeto subjetivo) –es decir de la autora–; pero seduce en la perspectiva del ‘qué’ (objeto) –es decir el diario–. Ello deviene en una amalgama que borra el límite entre el quién y el qué, así como los límites entre quién escribe, quién narra y a quién se narra. En la edificación de ese proyecto, el diario es un gestor interactivo que sucede en la progresión de lo iterativo, es allí donde la experiencia emocional se aúna con la experiencia literaria configurando el hecho Poético que se expresa y se hace patente a pesar de su subjetividad, pues describe esa imposibilidad de ser en la escritura y en la vida, y lo plasma, para reconfigurarse en un acto que es performático porque opera como un todo experimental a manera de un artefacto que posibilita la realidad fáctica de lo que en palabras evoca.

¿Es la obra el diario, o lo es el personaje Alejandra Pizarnik? El diario (¿la obra?) es el personaje (¿la obra?) pues los límites se desdibujan en el proceso. La obra de arte es esa construcción mítica que hoy salta de la palabra escrita a la realidad performática de la

leyenda Pizarnik. En su construcción, el enunciante y el enunciado han mutado; el enunciante se ha trastocado en enunciado. La escritura se hace en la simultaneidad del ser como obra-vida, donde sucede la imposibilidad de vida que se traduce en la imposibilidad del lenguaje. La obra en construcción continua e inacabada –el diario–, es el lugar donde esa fusión se evidencia y se materializa. La imposibilidad de vivir se retrata con las escenas de su cotidiano devenir a través de la palabra. Así el diario, desde el cuerpo, retrata la imposibilidad del lenguaje, lo cual es una paradoja: ‘escribo que no se escribir y escribo porque no sé vivir, entonces vivo escribiendo y muriendo, acerca de mis imposibilidades con el lenguaje que no domino, que desconozco y del que me falta consciencia’. Obra-vida en fusión que sucede en un contrasentido que se repite constantemente en la vida y en el texto, imposibilidades del ser y de ser en el lenguaje que se nutren de sí en una dualidad de convivencia agónica que subsiste a lo largo de dieciocho años de escritura. Todo aquello que la autora con palabras no ha podido nombrar, le hace dar a luz al personaje fragmentado y metatextual en una reconstrucción poética que llega a configurarse como una obra de arte que puede ser entendida como una novela disruptiva, posmoderna, vanguardista y, por lo tanto descentralizadora como toda obra experimental.

Alejandra Pizarnik (2013) elabora la visión de su diario desde el concepto de morada: “No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este –digamos– «diario»?” (p. 678). Solo allí sobrevive para crear. A falta de un lugar en el mundo –por inconformidad y dificultad para adaptarse a la realidad prosaica de la vida– se crea su propio mundo alternativo, con palabras: el diario como morada poética, un lugar donde “poder ser” y donde desarrollar el mapa transtextual que llega a ser el texto:

Escribes poemas
porque necesitas
un lugar
en donde sea lo que no es. (Pizarnik, 2014, p. 318)

Es el lugar de la perfección insoportable, al que ningún lenguaje alcanza a llegar y en el que la lista de autores referenciales que se dan cita es amplia: André Breton, Franz Kafka y Charles Baudelaire, son ejemplos primordiales en este estudio. El carácter en que estos contribuyen a su proyecto metaliterario parte de la admiración e identificación que la autora siente con la visión literaria y la concepción del arte de estos precursores, pero también con su percepción de vida; es decir, los rasgos característicos de identificación que hay en Breton, en Kafka y en Baudelaire, no son rasgos exclusivos de la literatura, la identificación se extiende a la vida dando paso con ello a una fusión que se plasma en la obra.

Los movimientos artísticos que contribuyen al proyecto diarístico de Pizarnik son también variados. Desde la herencia del romanticismo su evolución como artista la lleva a establecer un vínculo de por vida con las vanguardias de la época como el simbolismo y surrealismo francés, y el arte existencial; las tres en un continuo y progresivo avanzar de su proceso estético que se corresponde con su desarrollo vivencial. El surrealismo es adoptado por la autora desde la concepción de una forma de vida poética, el arte existencial en la fusión de su quehacer artístico en mixtura con su reflexión existencial y su visión ontológica de vida, y con el simbolismo como alférez en la representación de imágenes y emblemas poéticos que reflejan su vida. El compromiso que la autora adopta frente a estas corrientes va más allá de una percepción de arte convencional pues implica su existencia.

Diarios es un proyecto metaliterario que se construye desde la fragmentación, como una estructura con eslabones franqueables que establece nexos de asociación con sus demás obras. La misma característica de lo fragmentario del texto abre la idea de lo que podría denominarse un taller literario, de donde una vez operadas las redes conceptuales transtextuales, emergen los productos que son otras obras. El espacio como morada física e intelectual, donde a modo de un laboratorio la autora configura primero su personaje

poético y luego sus demás obras a través del lenguaje, se convierte en la materia prima de la que está hecha la historia matriz, que es la propia elaboración del diario; todo este proceso se edifica entre el cuestionamiento y la imposibilidad del lenguaje y la existencia pues las palabras y el ser son los temas fundamentales en los que Pizarnik sustenta la idea de su obra. La fragmentariedad en ella no es por lo tanto un adjetivo únicamente de lo literario, pues el cuerpo fragmentado es un ente eminente que replica la fragmentariedad de su escritura y ello se muestra en la mimetización entre la dificultad del ser desde su cuerpo y la dificultad del lenguaje en la escritura. Este carácter fragmentario que se presenta en forma de entradas cortas, es un surtidor interrogante de vida donde las preguntas no existen para ser contestadas, sino precisamente para cuestionar, lo que genera en la escritora un taller de creación literaria y existencial. La fragmentariedad confiere a la novela experimental, que es *Diarios*, el elemento del ritmo; la concatenación y secuencia de los fragmentos otorgan al texto la virtud de la cadencia que habita la obra, un texto en prosa poética rico en referentes y polifonía donde los fragmentos adquieren un carácter multi-dialógico entre corrientes, pensamientos, ideas, precursores y textos. Este diálogo se eleva a un nivel meta-literario y adquiere plasticidad para llegar a lo performativo.

En Pizarnik, la decisión de llevar a cabo su idea del absoluto ha sido una decisión en ascenso, que parte de la idea del suicidio hasta evolucionar en la realidad fatal como el punto más alto en la estética de la narración. Con el suicidio como eje temático de la historia, la autora logra plasmar la consagración del ideal surrealista de una vida poética. Con ello, Alejandra Pizarnik ha sabido ser consecuente con su idea lógica de pensamiento. Una vez que escribió su plan, lo llevó a cabo de manera enfática: *Ser Poema* a través de su diario. El suicidio como proyecto estético es el eje temático que sustenta el hilo conductor de la novela que es la escritura de la misma en su imposibilidad, detonante de lo terrible. Al intentar abarcar el absoluto como lógica de lo trascendental, Pizarnik crea a partir de lo

bello (figurativo) una idea imposible, con la mirada en lo sublime (no figurativo), que logra a través del acontecimiento sacrificial propuesto como solución. Lo bello, como cualidad de la obra en su fragmentariedad, se traduce en la realidad del hecho terrible y poético en su materialidad. El carácter de lo sensible en proyección y transferido al lenguaje en el diario como un punto de fuga que se expande al infinito –lo absoluto–, es la respuesta ética y estética que Pizarnik da a su abrumadora realidad de lo imposible.

Para concluir, es feraz comentar que las formas de autoconfiguración de lo memorístico en la posmodernidad y su implicación en el devenir literario representan un desafío actual en el que el desvanecimiento de los bordes entre ficción y realidad se hace ostensible. Alejandra Pizarnik, con *Diarios*, guía la mirada del lector hacia una propuesta que tienta a la relectura de las perspectivas de la identidad, que a la luz de su arte se vislumbra multifacética y universal. Demuestra que el ejercicio de la lectura de los precursores es, en su interpretación y genio, una forma de reescritura que no carece en absoluto de originalidad. Insta a repensar el modelo canónico de la diarística para instaurar un género allende el género en el que la obra de arte es la encarnación del autor como personaje convertido en enunciado, que en la eminencia de lo poético desafía al absoluto, en la propuesta del suicidio como el poema más bello, para rozar lo etéreo. Desde una posición que cuestiona su propia voz, a sus referentes, al género y al propio lector, con reflexiones de giro que habitan el territorio de lo metatextual, Pizarnik dibuja de manera disruptiva un par de signos de interrogación y de admiración inmensos ante el canon, para repensarlo.

6. NOTAS

¹ El término “fusión” al que se apela aquí se refiere a la mezcla como desdibujamiento o difuminación de los bordes en los géneros escriturales, es decir, cuando se torna difícil distinguir entre ellos. En este sentido, no se pierde unidad, así el diario es una novela de carácter autobiográfico que sin embargo recurre a la ficcionalización en su desarrollo artístico. Por lo tanto, no se asevera que las voces a las que la autora recurre se confunden en una sola sino que dialogan, permitiendo así, como todo acto dialógico, la independencia de voces, las mismas que se relacionan en un acto lúdico y plástico. Como el nombre del capítulo lo indica, el término “fusión” apela a aquellos factores que permiten la confluencia entre su obra y su vida.

² Dato que corrobora el texto de Álvaro Luque (2017) *Literatura y Autobiopolítica: Aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía*, en el que hace una lectura del pensamiento de Michel Foucault en relación con la teoría de la autobiografía.

³ Dato aportado por Ana Becció en la introducción de la primera edición de *Diarios* de Alejandra Pizarnik, en 2003, página 09.

⁴ Sugiero en este punto revisar el texto *Reportaje para el pueblo* (subtitulado: *Córdoba, 17 de abril de 1967* y reproducido en *Prosa Completa* (2016) de Alejandra Pizarnik, páginas 307 y 308, en el que la autora hace una referencia al ensayo “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges, “adhiriendo eternamente, palabra por palabra”, a la idea de ese texto (*Obras Completas*, Emecé, 1964), que aborda en parte la relación entre la memoria y la identidad: “Nuestro patrimonio es el universo”, había concluido el maestro, se refería a la versión individualísima de la identidad en el ser humano, vista desde el punto de la tradición como un proceso particular en cada individuo, como una fuente de creación y reinvención despojada de nacionalismos.

⁵ Para mayor comprensión del contexto cultural en Pizarnik recomiendo leer el ensayo “Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos” de Erika Martínez (2012), así como el ensayo de Patricia Venti (2007): “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”.

⁶ En referencia a esta implicación podría establecerse el concepto de paratopía para significar de alguna manera el estado de la postura política real que Alejandra Pizarnik sostuvo a lo largo de su vida. La paratopía vendría a explicar a nivel literario la situación de “localidad paradójica” de los individuos que a pesar de pertenecer a una sociedad, no participan activamente en ella. Sugiero revisar el texto “Mercedes Formica y su novela ‘A instancia de parte’. Entre la sección femenina y el feminismo”, de Christine Lavail (2010).

⁷ Sintagma utilizado en el estudio “Cómo ser poeta (y no) morir en el intento: La construcción autorial en los Diarios de Alejandra Pizarnik”, por Mayte Cantero (2017) en referencia al trabajo de Jérôme Meizoz (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*.

⁸ El aspecto retórico-textual y práctico-contextual en la construcción autorial de *Diarios* de Alejandra Pizarnik es abordado por Mayte Cantero (2017) en su estudio “Cómo ser poeta (y no) morir en el intento: La construcción autorial en los Diarios de Alejandra Pizarnik”.

⁹ En relación con la comprensión por parte del lector de los términos alrededor de la “metatextualidad” transcribo la definición de la palabra “Metalenguaje” proporcionada por Tim O’Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery y John Fiske (1995) en el libro “Conceptos clave en comunicación y estudios culturales”: “Literalmente, un lenguaje sobre el lenguaje o, más comúnmente, un modo de hablar / escribir / pensar sobre textos o actos del habla.” En tal caso y para el presente estudio se definiría a lo metatextual como lo relacionado a un texto que habla de sus propios mecanismos de creación, es decir, como un texto que habla de sí. Lo metatextual es equivalente también a lo relacionado con lo “metaliterario”.

¹⁰ Con relación a la importancia de la *poiesis* como facultad lógica de la expresión y acto netamente creativo, frente al de *mimesis* que se inclina al reflejo mimético -aunque a través de artificios (elaboraciones del poeta)- de la realidad se sugiere la revisión del texto *Poética* de Aristóteles, en especial los capítulos del I al IV, así como también las concernientes interpretaciones disponibles en la red. La versión revisada para la presente disertación es la de Ediciones El Aleph de 1999.

¹¹ “Confesión, como autobiografía, promete decir la verdad, pero para hacer eso, esta debe estar acechada por la literatura, la posibilidad de la ficción. Como con el testimonio, no hay confesión” (p. 1008) –de acuerdo con Derrida (1993)– “que no implique estructuralmente en sí, la posibilidad de ficción, simulacro, disimulación, mentira y perjurio” (p. 29). La interpretación al español es mía.

¹² En relación con el nivel de identificación entre las dos diaristas sugiero revisar el trabajo completo de Isaura Contreras (2013) titulado “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik” en el libro *Escrituras al margen*.

¹³ De acuerdo con la explicación que da la editora Ana Becció en las notas al final del corpus de estudio.

¹⁴ Esta clasificación personal sobre los emblemas poéticos de la autora concuerda con varias de las que he podido investigar, sugiero revisar la que hace Josefa Fuentes (2007) en su ensayo “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”.

¹⁵ No se especifica el día exacto en que esta entrada fue escrita; aparece, en el inicio de la misma, la palabra Octubre encerrada entre corchetes: “[Octubre]”.

¹⁶ Las mayúsculas son de la autora, quien agrega entre paréntesis inmediatamente después de la palabra “OBRA”: “la palabra es esencial.”

¹⁷ En “El verbo encarnado”, ensayo incluido en *Prosa completa* (2016) de la autora. Este ensayo fue publicado por primera vez en la revista *Sur* número 294 (mayo-junio de 1965) de Buenos Aires y fue usado como prólogo para el libro *Textos de Antonin Artaud* (1972).

¹⁸ “El Poema”, denominación que Alejandra Pizarnik da a su proyecto de vida-muerte, es escrito por la autora con ‘P’ mayúscula.

¹⁹ El poema se titula “Solamente las noches”, pertenece al trabajo *Textos de sombra* (en la edición de *Poesía Completa*, 2014) y fue dedicado por la autora a Jean Asisteguiet y a la revista *Árbol de Fuego*. Es muy interesante comentar aquí, en cuanto a la incidencia de lo referencial en Alejandra Pizarnik, que el poema con los demás pertenecientes a este trabajo, de acuerdo al comentario del pie de página de la edición de *Poesía Completa* (2014), fueron hallados en una carpeta donde se adjunta una hoja mecanografiada y corregida a mano por la autora que contiene una cita de Franz Kafka y la referencia: “*Un jardín*” que alude a Henri Michaux, Cecilia Meirales, B. Brecht y Sidney Keyes. La cita de Kafka, junto con la referencia, hoy epígrafes paratextuales de *Textos de sombra*, dice: “Es una exhortación a los jóvenes para que no estén tristes, ya que existe la naturaleza, la libertad, Goethe, Schiller, Shakespeare, las flores, los insectos, etc.”

²⁰ En “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en *Prosa completa* (2016) de la autora. Es un fragmento de la entrevista hecha por Martha Isabel Moia a Alejandra Pizarnik, publicada originalmente en *El deseo de la palabra*, colección Ocnos, en 1972.

²¹ Incluido al final del presente documento en la sección Anexos.

²² Al ser este un concepto de difícil aplicación por sus diversas connotaciones, es preciso especificar qué se deberá entender por “lo referencial”. Según el Diccionario de la Lengua Española (RAE) en su vigesimotercera edición, “referencial” es aquello “que sirve como referencia (base de una comparación)” (2014, p. 1875); referencia es la “acción o efecto de referirse (aludir)” (p. 1875) y “referir” significa “poner algo en relación con otra cosa o con una persona” (p. 1876). Por su parte el libro *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales* de Amorrortu editores define a la “referencia” como un término propuesto por “Ogden y Richards para designar la imagen mental producida por el signo o el símbolo y por la

experiencia que tiene de su referente quien lo usa” (O’Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery y Fiske, p. 289). Con ello se inferirá que “lo referencial” serán todas aquellas manifestaciones en las que la autora alude a otras que no le pertenecen pero de las cuales, por la propia configuración transtextual de la obra, se apropia. Así mismo, se inferirá dentro de “lo referencial” a aquellas citas que la autora haga sobre otros autores con los cuales dialoga a lo largo del texto.

²³ Con relación a esta referencia sugiero revisar el estudio *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*, de Raquel Gutiérrez (2010), de la Universidad Autónoma de Puebla, donde se explica y se argumenta la validez del uso de los dos términos como equivalentes; planteamiento al cual se llega gracias a que el concepto de intertextualidad deriva de la teoría Bajtiniana (pp. 01-14), la cual “está planteada en los escritos de M. Bajtín bajo el término de *dialogismo*”.

²⁴ En el ensayo “Kafka y sus precursores” de *Inquisiciones. Otras inquisiciones* (2011, pp. 279-282).

²⁵ La referencia que se hace pertenece al texto *The Absesce of Myth. Writings on Surrealism*, Editorial Verso, Londres, 1994.

²⁶ Fragmento del poema “VERANO” que abre el cuaderno de memorias de 1956 en *Diarios*, de Alejandra Pizarnik (2013).

²⁷ Las entradas del 27 y del 29 de junio de 1968 son pertinentemente recomendables de ser leídas en este punto. En ellas la autora profundiza en sus reflexiones en torno a su riguroso método de corrección de sus propios textos.

²⁸ De acuerdo con la referencia que hace Anna Balakian (1969) al texto de C.M. Bowra (1943), *The Heritage of Symbolism*.

²⁹ Véase por ejemplo, el final de la entrada del 27 de junio de 1955 o el final de la entrada del 27 de octubre de 1957, o la entrada del 5 de julio de 1955 en donde la autora transcribe un fragmento de *En busca del tiempo perdido* para expresar sus propios sentimientos, comentados antes en la misma entrada.

³⁰ Esta técnica “se presta singularmente para producir las más bellas imágenes... aparecen en esa carrera vertiginosa como los únicos conductores del espíritu.” (Breton, 2012, p. 57).

³¹ De acuerdo con la descripción que hace Laura Scarano (2011), bajo la lógica del metapoema (el poema que habla sobre el poema), metapoeta sería “la figuración que el propio poeta recrea en el texto, adoptando las señas de identidad del escritor corporizado en la piel del personaje.” (p. 322).

³² Ejemplos de ello pueden ser apreciados en diversas fuentes. “La madriguera que hizo Pizarnik de su propia poesía, una madriguera de múltiples entradas, redes de distribución y más de un nido, más de un sentido, se vuelve entonces un modo de leer” (Mallol, 2003, p. 07), o sobre los diarios de Kafka: “... se trata de una madriguera.” (Cueto, 2008, p. 03).

³³ Este término se toma a partir de las concepciones que hicieron Gilles Deleuze y Felix Guattari (2016) en su texto *Rizoma*. Respecto a este término es interesante mencionar la interpretación que se hace en el estudio “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik” basada en la obra *Kafka. Por una literatura menor*, del que se rescata la frase: “El diario (de Kafka) es el rizoma mismo” (Deleuze y Guattari, 1978 en Contreras, 2013, p. 37), y en la que se remarca al diario como el “rizoma por excelencia” (Contreras, 2013, p. 38).

³⁴ “¡Oh viejo capitán! ¡Oh Muerte, leva el ancla!” La interpretación al español es de Enrique López Castellón en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (2013), editado por Abada, página 563.

³⁵ Incluido al final del presente documento en la sección Anexos.

³⁶ Como se establece en la contraportada de la edición de *Las Cuarenta* de 2011.

³⁷ De acuerdo con el texto *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, la palabra “performance” significa “Conducta verbal real”. La acepción de lo “performático”, palabra que se usa a lo largo de la presente disertación, parte del término que estampara “el lingüista norteamericano Chomsky para designar la actividad de hablar y distinguirla del saber que está en la base de esa actividad” (O’Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery y Fiske, 1995, p. 264); así, se desprende el concepto de aquello que en realidad sucede o se ejecuta al hablar; de aquello que puede ser entendido como “ejecución” (p. 264). Como se describirá más adelante, en la página 178, el acto performático posibilita la realidad fáctica de lo que en palabras se evoca.

³⁸ En relación con el estilo poético de Pizarnik es interesante mencionar la entrada de *Diarios* del 15 de junio de 1969 en la que la autora hace referencia a su estilo poético y usa para ello la lectura teórica que ha hecho sobre el texto *El grado cero de la escritura* (1989): “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 del mundo. No obstante, ¿qué pasa 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.” (Pizarnik, 2013, pp. 871-872). Más interesante aún, es la consideración que hace Isaura Contreras (2013) en su estudio “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik” en el que deduce el parafraseo de algunas líneas del trabajo de Barthes que se refieren al estilo en la mencionada cita de Pizarnik. Contreras estima la idea del motivo poético en *Diarios* de Pizarnik en vista de que allí se “ofrece una escritura individualizada, un estilo” (p. 39).

³⁹ Según el Diccionario de la Lengua Española (RAE) en su vigesimotercera edición, un artefacto “(Del lat. *arte factum* ‘hecho con arte’)” (2014, p. 213) es un objeto “construido con una cierta técnica para un determinado fin” (p. 213). Es de uso general en la red la definición de esta palabra como el resultado de un proceso en la resolución de necesidades sociales promovidas por la cultura. El término se utiliza en la idea de una extensión o alternativa del cuerpo humano. En su cuarta acepción, un artefacto es, en un estudio o en un experimento, “un factor que perturba la correcta interpretación del resultado” (p. 213), lo que acerca al término a la idea que esta disertación plantea; al ser el diario un elemento que debido a la disposición en que operan sus elementos, incide de manera fehaciente en la realización y culminación del proyecto de la novela.

⁴⁰ En relación con este tema sugiero leer el estudio hecho por Cristina Piña (2017) denominado “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”; en el apartado número 04, donde se hacen acotaciones al tema de la imagen de autor. En este estudio, Piña hace énfasis en algunos conceptos, destacando entre otros, el que María Teresa Gramuglio da para “imagen de escritor”, el cual “se refiere a la imagen propia que los escritores construyen en sus textos y en la que proyectan diversas representaciones de sí mismos, de su subjetividad y del modo en que piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como de la sociedad reuniendo una ideología literaria y una ética de la escritura” (en Piña, p. 40). Así mismo, da una visión clara de la construcción del “personaje alejandrino” como figura de autor, del cual comenta que “se va afianzando durante su estadía en París y se proyecta a la vez en sus libros a partir de 1962 –cuando publica *Árbol de Diana*– y en el escenario social sobre todo a su vuelta de París.” (Piña, p. 40). Y agrega con relación al personaje, que “si bien lo venía elaborando desde la adolescencia, lo perfeccionó durante su etapa parisina, como lo vemos con mucha más claridad en la nueva edición de los *Diarios* y sus largas páginas consagradas a esos años, por más que ya se advertía en la primera edición y lo señalaba en mi biografía (Piña, 1991: 33-39 y 105-122). Este personaje es una “cartografía” del “poeta maldito” que la poeta va realizando desde su adolescencia y perfeccionando cada vez más hasta su culminación en lo vital –el suicidio, al estilo Nerval– y en lo literario: el suicidio poético, al estilo Rimbaud, en el sentido de destruir la poética que ha ido elaborando a lo largo de los años. Ésta, basada en la sólida estructura de sus poemas –en verso o en prosa, largos o breves– y en una correlación incesante del lenguaje en busca de la perfección, se convierte en el carnaval de obscenidad y desestructuración que campea en sus textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (Mackintosh, 2010: 510-513; Piña, 2012: 191-215; 2014: 175-186).” (Piña, pp. 40-41). Resulta interesante, por fin, el comentario que hace Piña sobre el privilegio de la práctica discursiva diarística, al ser allí “donde se produce una confrontación entre lo proyectado sobre el escenario cultural y tanto la “verdad” del sujeto – en el sentido lacaniano de deseo inconsciente– como las instancias de elaboración de la imagen deliberadamente construida.” (p. 41).

⁴¹ *L'obscurité des eaux* es un poema escrito en prosa que pertenece a su obra poética *El infierno musical* (1971).

⁴² En cuanto al aspecto del Modo, Genette (1972) cita a Littré para definir “el sentido gramatical del *modo*: «nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción»” (p. 219) y esa definición, comenta, “nos es preciosa aquí. En efecto, se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos *según tal o cual punto de vista* y a esa capacidad precisamente y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*” (p. 219-220).

⁴³ El autor introduce aquí una nota al final del documento que ejemplifica el enunciado: “Cuando la narración es contemporánea de la historia (monólogo interior, diario, correspondencia), la focalización interna en el narrador se reduce a una focalización en el protagonista.” (Genette, 1972, p. 267).

⁴⁴ “Su lenguaje y estructura poéticos dramatizan su concepciones y tensiones básicas existenciales”. La referencia se hace a propósito del estudio sobre la poesía de Alejandra Pizarnik: “On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional poetics or aesthetic metaphor?”. La interpretación al español es mía.

⁴⁵ “Haré un verso de la nada pura”. La interpretación al español es mía.

⁴⁶ Incluido al final del presente documento en la sección Anexos. Es un texto que se incluye en el compendio *Prosa completa* (2016) de la autora, páginas 26 y 27, que originalmente fue escrito en 1965.

⁴⁷ “Es a ti a que mi tesoro ha sido confiado”. La interpretación al español es mía.

⁴⁸ Del texto de Paul Valéry (1924) denominado “Baudelaire y su descendencia”.

⁴⁹ Con relación al término “emblemas”, es pertinente especificar que Pizarnik consideraba esta palabra para designar a los elementos icónicos de su escritura. En una entrevista que le hace Martha Isabel Moia, la autora lo deja claro: “M. I. M.- Hay, en tus poemas, términos que considero *emblemáticos* y que contribuyen a conformar tus poemas como dominios solitarios e ilícitos como las pasiones de la infancia, como el poema, como el amor, como la muerte. ¿Coincidís conmigo en que términos como *jardín, bosque, palabra, silencio, errancia, viento, desgarradura y noche*, son, a la vez, signos y emblemas? A. P.- Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que designas en tu pregunta serían signos y emblemas.” El fragmento es parte de “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en *Prosa completa* (2016) de la autora, página 311, originalmente publicada en *El deseo de la palabra*, colección Ocnos, 1972.

⁵⁰ “Cada vez que el “yo” comienza a escribir su propio yo, la muerte se interpone. Cada autobiografía es una alegoría de la muerte del escritor, una autobiografía de la muerte”. La interpretación al español es mía.

⁵¹ La lógica de lo sacrificial y lo trascendental: “The first would be the invisible condition of the possibility of drawing, drawing itself, the drawing of drawing. It would never be thematic. It could not be posited or taken as the representable object of a drawing. The second, then, the sacrificial event, that which comes to or meets the eyes, the narrative, spectacle, or representation of the blind, would, in becoming the theme of the first, reflect, so to speak, this impossibility. It would represent this unrepresentable. Between the two, in their fold, the one repeating the other without being reduced to it, the event can give rise to the speech of narrative, to myth, prophecy, or messianism, to the family romance or to the scene of everyday life, thus providing drawing with its thematic objects or spectacles”. Párrafo original en *Memoirs of the Blind*, de Jacques Derrida (1993, p. 41).

⁵² “La representación de la imposibilidad de la escritura como tal, la escritura de la escritura”. La interpretación al español es mía.

7. REFERENCIAS

- Albán, F. (2019). *La mirada animal*. Trashumante.
- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Omega.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autoconfiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. El Aleph.
- Artaud, A. (1997). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Badiou, A. (2016). *Rapsodia para el teatro*. Adriana Hidalgo.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- _____. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- _____. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2011a). *Las fronteras del discurso*. Las Cuarenta.
- _____. (2011b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Guadarrama.
- Barthes, R. (1989). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- _____. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Baudelaire, Ch. (2009). *Diarios íntimos*. Porrúa.
- _____. (2013). *Las flores del mal*. Abada.
- _____. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.
- Becerra, D. (2014). *Alejandra Pizarnik: De la voz ajena al silencio poético* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

-
- Becerra, E. (Coord.). (2013). *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Abada.
- Benjamin, W. (1970). El Athenaeum. En *El diálogo inconcluso* (pp. 543-555). Monte Ávila.
- _____. (1972). *Iluminaciones 2*. Taurus.
- _____. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Caldén.
- _____. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.
- _____. (2018). *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia*. Trotta.
- Breton, A. (2004). *Nadja*. Cátedra.
- _____. (2012). *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta.
- _____. (2013). *¿Qué es el surrealismo?*. Casimiro.
- Calafell, N. (2007). *Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los Diarios de Alejandra Pizarnik* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____. (2011). Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: Una escritura en el umbral. *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 55-71.
- Contreras, I. (2013). La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik. En A. Rangel, F. Oliver y R. Castro (Eds.), *Escrituras al margen. Ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanas* (pp. 17-44). Universidad de Guanajuato.
- Critchley, S. (2014). *Tragedia y Modernidad*. Trotta.
- Cueto, S. (2008). Kafka y el arte diario. *Boletín del Centro de Estudios y Crítica Literaria*, 13-14, 1-12.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1971). Firma, acontecimiento, contexto. *ARCIS. Escuela de Filosofía*, 01-26.
- _____. (1993). *Memoirs of the Blind*. University of Chicago Press.
- Eco, U. (2013). *Sobre literatura*. Random House Mondadori.

-
- Fernández, J. (2017). *Introducción al Romanticismo*. Hispanoteca.
- Forace, V. (2010). Roland Barthes por Roland Barthes: cuerpo, objeto y nombre propio en el relato autobiográfico. *Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata*, 01-23.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1984). *¿Qué es un autor?*. Ediciones Literales.
- Fuentes, J. (2007). Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, (13).
- Galiazo, E. (2017). Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos Nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik. *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, (6-7), 135-158.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen.
- _____. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gutiérrez, R. (2010). *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Centro Virtual Cervantes.
- Haydu, S. (1996). *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*. Organization of American States.
- Hoppenot, E. (2002). Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. *Espinoza*, (02), 01-20.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Tracey Warr.
- Kafka, F. (2012a). *Ante la ley*. Random House Mondadori.
- _____. (2012b). *Diarios*. Random House Mondadori.
- _____. (2012c). *El proceso*, Random House Mondadori.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Alianza.
- Kressner, I. (2010). *Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik*. Centro Virtual Cervantes.
- Kronick, J. (2000). Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida. *MLN*, 115(5), 997-1018.
- Lavail, C. (2010). Mercedes Formica y su novela 'A instancia de parte'. Entre la sección femenina y el feminismo. *Centro Virtual Cervantes*, 01-06.

-
- Lerman, J. (2012). El silencio de la sirena: Lo sublime en Alejandra Pizarnik. *Vlex*, 12(17), 85-95.
- Luque, Á. (2017). *Literatura y Autobiopolítica: Aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía*. Universidad de Granada.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Simurg.
- Martínez, E. (2012). Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos. *Letral*, (08), 16-29.
- Massot, J. (2018, 24 de noviembre). Kafka en palabras de Kafka. *El País*.
- Nancy, J. (2002). *Un pensamiento finito*. Anthropos.
- Ochoa, M. (2010). *La construcción de la subjetividad en Diarios de Alejandra Pizarnik* (Tesis de pregrado). Universidad Javeriana de Bogotá.
- Ostrov, A. (Ed.). (2012). *Cartas Alejandra Pizarnik - León Ostrov*. Eduvim.
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. y Fiske, J. (1995). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amorrortu.
- Peón, J. (2011). Defensa de la narrativa fragmentaria. *Replicante*, 2011, 01-06.
- Piña, C. (2017). Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. *Valenciana*, Revista de la Universidad de Guanajuato 10(20), 25-48.
- Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Lumen.
- _____. (2014). *Poesía completa*. Lumen.
- _____. (2016). *Prosa completa*. Lumen.
- Pozuelo, J. (2006). *De la autobiografía*. Crítica.
- Ramón, J. (2012). *Antropología filosófica*. Ariel.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.). Espasa.
- Rodríguez, A. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Corregidor.
- Robalino, V. (Coord.). (2016, 20 de diciembre). *Entrevista concedida en el marco de la realización del presente proyecto de disertación* (Programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

-
- _____. (2013). *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y Cesar Dávila Andrade*. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Romero, C. (2013). Imbricaciones entre diaristas, Alejandra Pizarnik y el diario íntimo de Franz Kafka. *La Tercera Orilla*, (10), 01-06.
- Scarano, L. (2011). Metapoeta: El autor en el poema. *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, 321-346.
- Tzara, T. (2014). *El surrealismo de hoy*. Godot.
- Vila-Matas, E. (2001, 03 de marzo). La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik. *Babelia*.
- Zambrano, M. (2001). *La confesión: Género literario*. Siruela.
- _____. (2016). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Albán, F. (2014). *Pasos de frontera*. Trashumante.
- Antonio, R. Di (1987). On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional poetics or aesthetic metaphor?. *Confluencia*, 2(2), 47-52.
- American Psychological Association. (2020). *Concise Guide to APA Style from the Manual of the American Psychological Association* (7th ed.). <https://apastyle.apa.org>
- Arán, O. (2014). La pregunta por el autor en Bajtín. *Bakhtiniana*, 04(25), 04-25.
- Arregui, A. (2011). Alejandra Pizarnik: “Si no me escribo soy una ausencia”. *Itinerarios*, 14, 121-134.
- Becció, A. (2002, 14 de septiembre). Los avatares de su legado. *Clarín*.
- Borges, J. (2011). *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Random House Mondadori.
- Breton, A. (2018). *El amor loco*. Alianza.
- Bruña, M. (2012). Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito. *Letral*, (08), 55-70.
- Calafell, N. (2007). Textualidades femeninas: La autobiografía en Victoria Ocampo, Nora Lange y Alejandra Pizarnik. *Extravíos*, (2), 88-103.
- Cancellieri, N. (2011). Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 01, 211-229.
- Cano, A. (1987). El diario en la literatura. Estudio de su tipología. *Anales de Filología Hispánica*, 03, 53-60.
- Cantero, M. (2017). Cómo ser poeta (y no) morir en el intento: La construcción autorial en los Diarios de Alejandra Pizarnik, *Publicación de la Universidad Autónoma de Barcelona*, 218-231.
- Castro, Y. (2010). Reflexiones sobre el absurdo, el suicidio y la esperanza. *Thémata*, (43), 87-120.
- Ció, M. Di (2007). Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos. *Revue Recto/Verso*, (02), 01-08.
- Cranston, M. (1994). *The romantic movement*. Wiley-Blackwell.

-
- Cravioto, G. (2014). El silencio en Alejandra Pizarnik. *Litorale*, 04-13.
- Cortázar, J. (2017). *Obra crítica*. Penguin Random House.
- Culley, M. (1983). *Women's Diary Literature: Resources and directions in the field*. Universidad de Nebraska.
- Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1(1), 93-116.
- Daza, P. (2007). 'La poesía es un juego peligroso'. *Vida, poesía y locura en El infierno musical de Alejandra Pizarnik* (Capítulo de Tesis de posgrado). Universidad de Concepción.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.
- Depertis, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética. *Iberoamericana*, VIII(31), 61-76.
- Derrida, J. (2002). *Ante la ley*. Publicación U.C.B. Interpretación de B.S. para la cátedra de Teoría Literaria Lit-320, 1-29.
- Derrida, J. (2012). *Sacrifice*, versión en inglés de Rick Elmore y Perry Zurn, The Paul University.
- Díaz, S. D. (2004). Diarios. Alejandra Pizarnik. *Lectora*, (10), 451-434.
- Dirección General Académica de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (2007). *Las disertaciones en la PUCE. Guía e instructivo*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Echeverría, B. (2006). El humanismo del existencialismo. *Diánola*, LI(57), 189-199.
- Eco, U. (2013). *Cómo se hace una tesis*. Gedisa.
- Ferrari, P. (2018). Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: "Diario 1960-1961" y "Les Tiroirs de L'hiver". En J. Pizarro y D. Guzmán (Comps.), *Ilusión y materialidad. Perspectivas sobre el archivo* (pp. 179-206). Universidad de los Andes.
- Fiore, K. Del (2015). *La poética de Arthur Rimbaud: correspondencias con el movimiento simbolista*. Actas de las Jornadas Internas de Investigación en Formación del Departamento de Letras. Universidad de Mar del Plata.

-
- Forero, G. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización. *Acta Literaria* (42), 33-44.
- Forester, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Debate.
- Fuentes, J. (s.f.). *El surrealismo en Alejandra Pizarnik*. Universidad de Murcia.
- Gallegos, A. (Ed.). (2016). *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Peter Lang.
- Genette, G. (2000). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Gentili, C. y Garelli, G. (2015). *Lo trágico*. La balsa de la Medusa.
- Giordano, A. (2006). La enfermedad del diario: En torno a los diarios de John Cheever. *Orbis Tertius*, XI(12), 01-11.
- _____. (2008). Vida y obra: Autofiguración y experiencia en las escrituras del yo. *Memoria Académica*, Seminario – Programa 2008, 01-06.
- Gissi, J. (2006). *Psicología e identidad latinoamericana*. Universidad Católica de Chile.
- Gizzo, L. Del (2013). *Urondo y Pizarnik, al filo de lo poético*. III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Universidad de Buenos Aires.
- Gizzo, L. Del (2014). Sobrevivientes del infinito, Urondo, Pizarnik, juventud y vanguardia. *Perífrasis*, 5(10), 57-76.
- Guerriero, L. (Ed.). (2011). *Los malditos*. Universidad Diego Portales.
- Goldberg, F. (1994). *Alejandra Pizarnik: 'Este espacio que somos'*. Hispamérica.
- Hernández, M. (2019). La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 01-10.
- Hierro, M. (1999). La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo, *Mediatika*, (07), 123-127.
- Ibáñez, A. (2013, 26 de diciembre). Los Diarios de Alejandra Pizarnik, siempre se muere tarde. *Abc Cultural*.
- Kant, I. (2013). *Lo Bello y lo Sublime*. Tomo.
- Lerman, J. (2014). La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*. *Zama*, (6), 59-65.
- López, J. (2017). Derrida y la tragedia de la representación. *Éndoxa: Series filosóficas*, 40, 275-290.

-
- López, M. (1993). El suicidio: aspectos conceptuales, doctrinales, epistemológicos y jurídicos. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, 03, 309-411.
- Luque, Á. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 273-306.
- Mackintosh, F. (1999). La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland. *Fragmentos*, (16), 41-55.
- Magallanes, R. (2013). No. La imposibilidad de escribir y no escribir: La escritura diarística como materia en Rodolfo Walsh y Alejandra Pizarnik. *Badebec*, 5(3), 95-130.
- Magliano, C. (s.f.). *Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo*. Asociación Psicoanalítica del Uruguay.
- Mallol, D. (1996). Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1(2-3), 01-16.
- Manzano, J. (2010). *La enamorada de la muerte: Análisis de una obsesión en las aventuras perdidas de Alejandra Pizarnik*. Universidad de Sevilla.
- Mateu, R. (s.f.). *Consideraciones en torno al silencio y la palabra*. Centro Virtual Cervantes.
- Molloy, S. (1999). Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire. *Variaciones Borges*, 8, 16-29.
- Murillo, C. (2014). *La poética de Alejandra Pizarnik, un acercamiento interpretativo a la estética de la aniquilación del lenguaje*. Universidad Eafit.
- Navarrete, C. (2005). Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: Abrir el silencio para entrar en el deseo. *Espéculo*, 01-13.
- Navarro, D. (Coord.). (1996). *Intertextualité*. Criterios.
- Negrete, J. (2015). Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De Raíz Diversa*, 2(3), 221-242.
- Nembraba, D. (2010). La construcción infinita de mundos híbridos en Borges y Kafka. *Variaciones Borges*, 30, 131-143.
- Nerval, G. (1981). Aurelia o El sueño y la vida. En *Las hijas del fuego* (pp. 336-414). Bruguera.
- Oller, A. (2013). El sujeto AP genera identidades infinitas. Análisis del contenido informatizado de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. *ResearchGate*, 243-256.

-
- Osorio, A. (2010). *La función de la escritura poética a partir de la obra y de la muerte de Alejandra Pizarnik* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Pardo, A. (2014). Alejandra Pizarnik: Su realidad posible. *Alimar*. Recuperada de: <https://margencero.es>
- Pérez, C. (2003). A propósito de Alejandra Pizarnik, creación, locura y retorno. *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, (26), 391-414.
- Picard, H. R. (2006). *El diario como género entre lo íntimo y lo público*. Biblioteca Virtual Cervantes.
- Piña, C. (2007). Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik. *Arrabal*, 5-6, 173-183.
- Pizarnik, A. (2017). *Nueva correspondencia (1955-1972)*. Lumen.
- Plaza, F. J. (2002). El movimiento romántico. *Ondare*, (21), 95-112.
- Quesada, C. (2012). Escenografías suicidas de Alejandra Pizarnik: hacia la elipsis. *Letral*, (08), 43-55.
- Rabant, C. (2007). *Litteratura (de Kafka a los nudos)*. Homo Sapiens.
- Ramírez, J. A. (2017). *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik*. Universidad de Guanajuato.
- Rivera, A. (2011). *El amigo de Baudelaire*. Veintisiete Letras.
- Rojas, C. (2014). *Foucault y la literatura*. Universidad de Antioquia.
- Rojas, L.M. (2015). La belleza y la crueldad en *El retrato de Dorian Gray*, de Osca Wilde: Una relación representativa de la novela moderna. *Kénosis*, 03(05), 123-137.
- Ros del Moral, J. (1985). Los «poetas malditos», de lo subjetivo a lo concreto. *Anales de Filología Francesa*, 1, 49-68. »
- Rimbaud, A. (2010). *Una temporada en el infierno*. Longseller.
- Santamaría, A. (2012). Alejandra Pizarnik: La estética romántica como principio de crueldad en *Árbol de Diana*. *Letral*, (08), 70-83.
- Sartre, J. (2019). *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa.
- Scarano, L. (1997). El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura. *Orbis Tertius*, 2(4), 01-10.

-
- Serrano, R. (Docente). (Junio - agosto de 2017). *Seminario de Tesis para el programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana*. En colaboración con Robalino, V. (Coord.). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Sigal, N. (2019, enero). *Seminario Escrituras del yo: Biografía y Autobiografía*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Stratford, M. (2007). *Pizarnik through Levine's looking glass: How Subversive is the scribe?*, Univesrité Laval.
- Suárez, T. (1997). Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida?. *Espejo de paciencia*, (03), 24-26.
- Torrella, D. (2016). Indicios de una totalidad: el fragmento como forma. *Las Nubes. Revista de Filosofía, Literatura y Arte*, (18).
- Torres, C. (2004). *Alejandra Pizarnik*. Biblioteca Virtual Universal.
- Torres, L. (2016). Alejandra Pizarnik y la novela en práctica. *Ciberletras*, 22, 01-10.
- Traverso, M. (1998). *La identidad nacional en Ecuador*. Abya-Yala.
- Uquillas, G. (Docente). (Diciembre de 2016 - febrero de 2017). *Seminario de Tesis para el programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana*. En colaboración con Robalino, V. (Coord.). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Urtasun, M. (2008). Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Reseña. *Anclajes*, 11-12, 238-241.
- Venti, P. (2007). Alejandra Pizarnik en el contexto argentino. *Espéculo*, (37), 01-15.
- Yurkievich, S. (1997). Estética de lo discontinuo y fragmentario: el "collage". En *Suma Crítica* (pp. 123-134), Fondo de Cultura Económica.
- Zonana, V. (1997). Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik. *Signos*, 41-32(30), 119-144.

9. ANEXOS

9.1. “El deseo de la palabra”

Texto incluido en: Pizarnik, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona, 2014, páginas 269-270.

La 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 un 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 dentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vida. Pero contempla absolutamente sola la desnudez de esos muros. Ninguna flor crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojala 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.

Alejandra Pizarnik

De *El infierno musical*, 1971.

9.2. “Paisaje” de Charles Baudelaire.

Texto incluido en: Baudelaire, *Las flores del mal*, Abada, Madrid, 2013, página 436.

LXXXVI

Charles Baudelaire

*Yo quiero, para componer castamente mis églogas,
Acostarme cerca del cielo, como los astrólogos,
Y vecino de los campanarios, escuchar soñando
Sus himnos solemnes arrastrados por el viento.
Las dos manos bajo el mentón, desde lo alto de la bohardilla,*

*Yo veré el taller que canta y que charla;
Las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la cité,
Y los amplios cielos que hacen soñar con la eternidad.*

*Es grato, a través de las brumas, ver nacer
Las estrellas en el azur, la lámpara en la ventana,
Los vahos del carbón trepar al firmamento
Y la luna volcar su pálido encantamiento.
Yo veré las primaveras, los estíos, los otoños,
Y cuando llegue el invierno de las nieves monótonas,
Cerraré por todas partes portezuelas y postigos
Para edificar en la noche mis feéricos palacios.
Entonces soñaré con horizontes azulados,
Jardines, surtidores llevando en los alabastros,
Besos, pájaros cantando noche y día,
Y todo cuanto el Idilio tiene de más infantil.
El Motín, atronando vanamente en mi ventana,
No hará levantar mi frente de mi pupitre;
Porque estaré sumergido en esta voluptuosidad
De evocar la Primavera con mi voluntad,
Extraer un sol de mi corazón, y hacer
De mis pensamientos ardientes una tibia atmósfera.*

9.3. “Palabras”

Texto incluido en: Pizarnik, *Prosa completa*, Lumen, Buenos Aires, 2016, páginas 26-27.

Se espera que la lluvia pase. Se espera que los vientos lleguen. Se espera. Se dice. Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpresable. Debería invertirse este orden maligno. Por primera vez emplear palabras para seducir a quien se quisiera gracias a la mediación del silencio más puro. Siempre he sido yo la silenciosa. Las palabras intercesoras, las he oído tanto, ahora las repito. ¿Quién elogió a los amantes en detrimento de los amados? Mi orientación más profunda: la orilla del silencio. Palabras intercesoras, señuelo de vocales. Ésta es ahora mi vida: medirarme, temblar ante cada voz, temblar las palabras apelando a todo lo que de nefasto y de maldito he oído y leído en materia de formas de seducción.

El hecho es que yo contaba, yo analizaba, yo relacionaba ejemplos proporcionados por los amigos comunes y la literatura. Le demostraba que la razón estaba de mi parte, la razón de amor. Le prometía que amándome iba a serle accesible un lugar de justicia perfecta. Esto le decía sin estar yo misma enamorada, habiendo sólo en mí la voluntad de ser amada por él y no por otro. Es tan difícil hablar de esto. Cuando vi su rostro por primera vez, deseé que fuera de amor al volverse hacia mi rostro. Quise sus ojos despeñándose en los míos. De esto quiero hablar. De un amor imposible porque no hay amor. Historia de amor sin amor. Me apresuro. Hay amor. Hay amor de la misma manera en que recién salí a la noche y dije: hay viento. No es una historia sin amor. Más bien habría que hablar de los sustitutos.

Hay gestos que me dan en el sexo. Así: temor y temblor en el sexo. Ver su rostro demorándose una fracción de segundo, su rostro se detuvo en un tiempo incontable, su rostro, un detenerse tan decisivo, como quien mueve la voz y dice *no*. Aquel poema de Dylan Thomas sobre la mano que firma en el papel. Un rostro que dure lo

que una mano escribiendo un nombre en una hoja de papel. Me dio en el sexo. Levitación; me izan, vuelo. Un *no*, a causa de ese *no* todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que *no* vaya sucediendo.

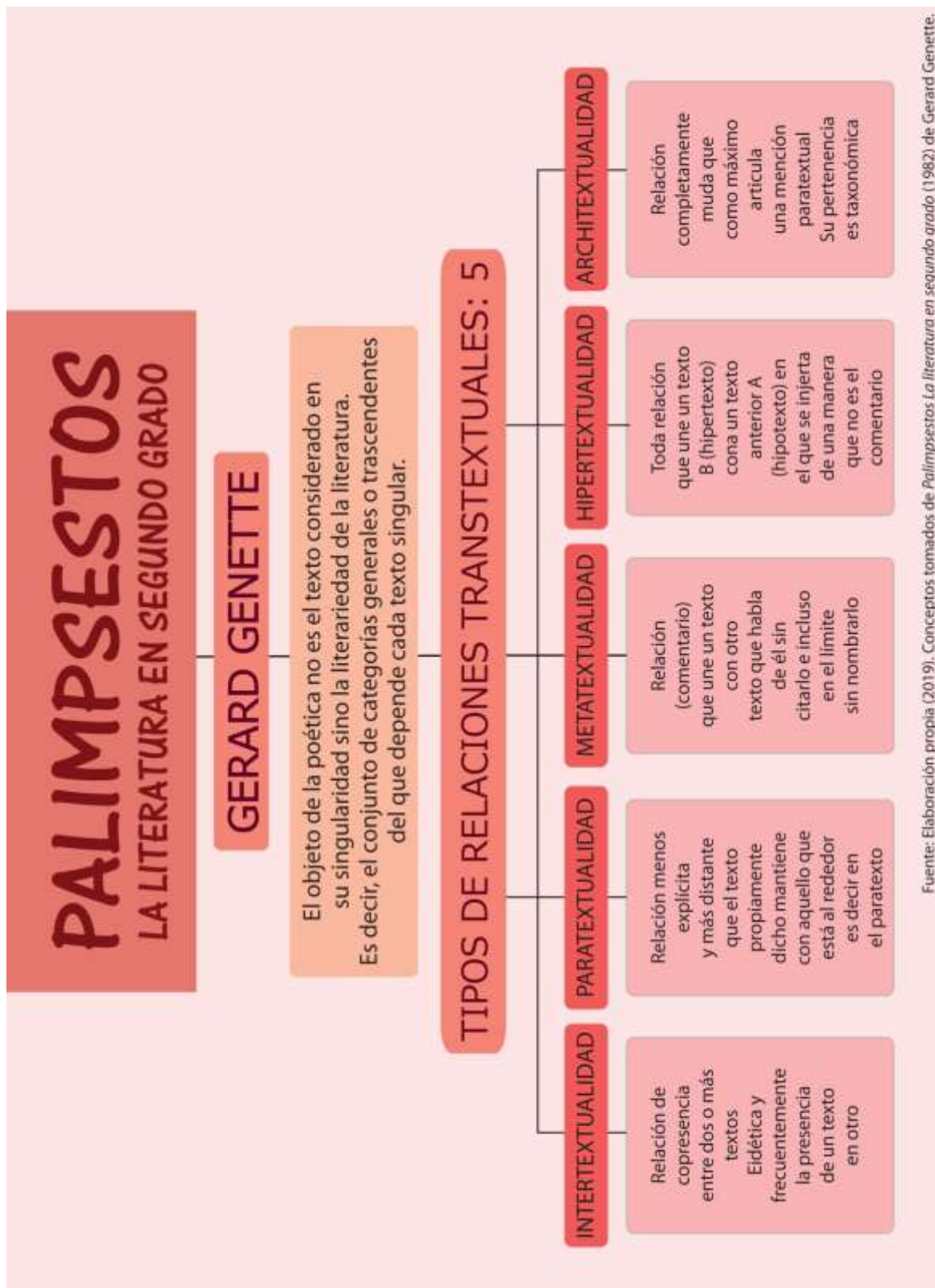
Hablo de un poema que se acerca. Se va a acercando mientras a mí me tienen lejos. Sin descanso la fatiga; infatigablemente la fatiga a medida que la noche –no el poema– se acerca y yo estoy a su lado y nada, nada sucede a medida que la noche se acerca y pasa y nada, nada sucede. Sólo una voz lejanísima, una creencia mágica, una absurda, antigua espera de cosas mejores.

Recién le dije *no*. Escándalo. Transgresión. Dije *no*, cuando desde hace meses agonizo de espera y cuando inicio el gesto, cuando lo iniciaba... Trémulo temblor, hacerme mal, herirme, sed de desmesura (pensar alguna vez en la importancia de la sílaba *no*).

Alejandra Pizarnik

1964

9.4. Palimpsestos. La literatura en segundo grado.



Si digo agua ¿beberé?

si digo pan ¿comeré?

Alejandra Pizarnik

... en las letras de 'rosa' está la rosa

y todo el Nilo en la palabra Nilo

Jorge Luis Borges