

Alejandra Pizarnik: diarista

ISAURA CONTRERAS RÍOS

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es). Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial. La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Alejandra Pizarnik: diarista

ISAURA CONTRERAS RÍOS

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

RECTOR

Elena Rustrián Portilla

SECRETARIA ACADÉMICA

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda

DIRECTOR EDITORIAL

Juan Ortiz Escamilla

DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIONES

Norma Angélica Cuevas Velasco

DIRECTORA DEL INSTITUTO

DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS

Martha Elena Munguía Zatarain

COORDINADORA DE LA COLECCIÓN LIBROS DEL OCELOTE

Alejandra Pizarnik: diarista

ISAURA CONTRERAS RÍOS



Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana

Diseño y formación de la colección: Porfirio Castañeda Nevárez

Clasificación LC:	PQ7797.P576 C66 2022
Clasif. Dewey:	861.64
Autor:	Contreras, Isaura, 1982-
Título:	Alejandra Pizarnik : diarista / Isaura Contreras Ríos.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial : Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2022.
Descripción física:	280 páginas : facsimiles ; 20 cm.
Serie:	(Colección Libros del Ocelote)
Nota:	Bibliografía: páginas [263]-280.
ISBN:	9786078858446
Materias:	Pizarnik, Alejandra, 1936-1972--Crítica e interpretación. Literatura argentina--Siglo XX--Historia y crítica.

DGBUV 2022/34

Primera edición, 10 de octubre de 2022.

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-8858-44-6

DOI: 10.25009/uv.2869.1706

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Agradecimientos

Este libro no hubiera sido posible sin el acompañamiento de mis mentores y amigos Adolfo Castañón, Norma Angélica Cuevas, Maarten van Delden y Yanna Hadatty, a quienes extiendo mi gratitud por su generosidad intelectual durante los años en que se gestó este trabajo.

Agradezco a mis colegas del Departamento de Lenguas Modernas y Literatura de la Universidad de Texas en San Antonio por su apoyo constante. En particular a nuestro director Nathan Richardson por su ánimo y guía.

A Ivonne Bordelois y Cristina Piña por las invaluable conversaciones sobre la vida y obra de Alejandra Pizarnik.

A Martha Elena Munguía Zatarain por hacer realidad la edición de este libro.

A Karen González por su lectura atenta y sus correcciones. Finalmente, a Paul por más de cien mesarios.

Introducción

Pocos escritores en la literatura latinoamericana han forjado su imagen de la manera en que lo hizo Alejandra Pizarnik en sus diarios. Es ella el personaje protagonista y trágico de sus cuadernos que registran desde la adolescencia el vínculo indisoluble que marcará su obra: la consagración de la vida, y la muerte, a la escritura.

Nacida en 1936, Alejandra Pizarnik ha sido reconocida fundamentalmente como poeta. Así se presentó tempranamente en su correspondencia con la escritora Clara Silva: “Soy una poetisa argentina de 18 años. La más joven y fuerte de todas las poetisas según Juan Jacobo Bajarla” [...] Ahora la poesía es mi vida y mi vida es... qué es? [...]”.¹ Esta afirmación la hizo poco antes de la publicación de su primer poemario *La tierra más ajena* (1955), al que siguieron *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969) y *El infierno musical* (1971). Y si bien sobresalieron en su producción obras de teatro, como *Poseídos entre lilas* (1969), o el inclasificable ensayo *La condesa sangrienta* (1965), y un trabajo consistente en la narrativa y el ensayo que se refleja en la colección póstuma de su *Prosa completa*

¹ Las cartas de Alejandra Pizarnik a Clara Silva forman parte de la colección “Documentos y fotografías de Clara Silva” de la Biblioteca Digital de Autores Uruguayos, Universidad de la República.

(2003), el perfil de poeta, y más aún, poeta trágica se impuso en la recepción de su obra. Esa temprana asociación entre la vida y la poesía no la abandonaría jamás, hasta vaticinar en 1962 su muerte en esos términos: “Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía” (2016: 468).

A partir del suicidio de Pizarnik en 1972, a los treinta y seis años, comenzaron a sucederse una serie de homenajes que ahondaron también en la visión del personaje trágico diezmado por la poesía. Así las palabras de su amiga Olga Orozco en su “Pavana para una infanta difunta”: “¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el filo del alba, / y esos labios exangües sorbiendo los venenos de la inanidad de la palabra!” (1979: 76). Para Julio Cortázar en su poema homenaje sería también la “pasajera obstinada de la ausencia”, incomparable en su afición a la poesía pues “nadie pagó más caro el ingreso a los Grandes Transparentes” (Haydu, 1996: 174). Más tarde, Guillermo Sucre observaría su muerte como una transposición de la metáfora del silencio, signo de la poesía moderna, llevado hasta el plano de la vida, reconociendo en los poemas del último libro, *El infierno musical*, prefiguraciones del suicidio (1958: 316-328). Sirvan estos breves ejemplos para reconocer que Alejandra Pizarnik ha sido por antonomasia la poeta, aquella con quien, en palabras de César Aira, “culminó una tradición y con la que se cerró, herméticamente y para siempre,

un mundo” (1998: 52). Y, sin embargo, en este trabajo nos interesa añadir otra definición a su ya conocido perfil: “Alejandra Pizarnik: diarista”.

La publicación del diario de Alejandra Pizarnik en el año 2003 y la apertura de su archivo, depositado en la Universidad de Princeton en el 2002, ha supuesto un partea-guas en los estudios sobre su obra, y más aún sobre este género en la literatura latinoamericana. Ningún diario publicado en este contexto ha cobrado tanta atención de la crítica y los lectores como lo ha hecho el diario de la escritora argentina, cuyos ensayos y trabajos monográficos han aparecido ya en países tan variados como Argentina, España, Italia y Francia.² A este repertorio busca sumarse este libro, el cual pondrá el acento, inédito hasta ahora, en los vínculos del diario de Alejandra Pizarnik con la práctica diarística en el ámbito latinoamericano, destacando también sus filiaciones con el género, y su singular renovación a partir de una reescritura en clave poética.

Reconocer a Alejandra Pizarnik como diarista nos permite dar centralidad a un texto que ha sido por tradición parte de la marginalia en la producción de un autor; aspecto paradójico si consideramos que el diario es el *rizoma* por excelencia, la obra que lo atraviesa todo (Deleuze et

² Véanse, especialmente, los estudios de Cristina Piña, Patricia Venti, Federica Rocco, Nuria Callafel y Mariana Di Cío. En este trabajo no detallaré sus aportaciones, pues de ellas da cuenta mi artículo en prensa “La recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik y el impulso de los estudios del género en Hispanoamérica”.

Guattari: 1975, 66). Y aun cuando el diario de Pizarnik tiende, en la reescritura, a su propia disolución, a la reivindicación primordial de una escritura neutra y fragmentaria, persistirá en él ese rasgo fundamental de autenticación: las entradas marcadas por una fecha. Por otro lado, más allá de someterse al “demonio” del calendario (Blanchot: 1969, 207), el diario de Pizarnik también nos convoca a observar en él la reconfiguración misma del género.

Uno de los mayores conflictos al aproximarnos al estudio del diario comienza por su definición, puesto que su naturaleza metareflexiva implica también su redefinición constante: el diario va construyendo una poética propia del proceso de escritura que será válida aún en su transitoriedad y fragmentación.

El intento de circunscribir la naturaleza del diario va acompañado de su historia de escritura y de lectura; el diario es uno de los géneros más nuevos, reconocido y teorizado como tal, y a lo largo del tiempo se han deconstruido los rasgos que en algún momento le fueron determinantes. En este sentido, baste recordar el sesgo de lo “íntimo” con que se bautizó el diario francés –y a partir de él implícitamente todo diario–, con lo cual se conformó su categorización como género: “journal intime”, y con ello una perspectiva de análisis.³ El reconocimiento del diario, en cuanto diario

³ Según Hans Rudolf Picard, históricamente el diario se convierte en literatura a partir de su publicación. Tal situación tuvo lugar en dos momentos: primero con la edición de diarios de viajes y de personajes reconocidos, y posteriormente con

íntimo, determinado por el adjetivo, supeditó los primeros estudios críticos a esa condición. Precisamente, a partir de esta problemática se erige el trabajo de Alain Girard, *Le journal intime* (1963), el cual sistematiza ampliamente la historia del género tanto como sus rasgos más constantes. La perspectiva de lo íntimo se anclaba en la hegemonía autorial y biográfica que primara en la crítica literaria del siglo XIX, dado el florecimiento del diario en el entorno de la consigna romántica de la revaloración del individuo. Lo cierto es que los matices de esta noción resultan hoy claramente vulnerables en la gama de posibilidades que ofrece este género y, de algún modo, sólo funciona como medio de articulación de algunos rasgos comunes en obras dispares. Hoy en día la designación de lo “íntimo” en el diario tiene como correlato una idea reduccionista que remite al entorno del que escribe, el estereotipo de lo secreto y su valor de veracidad; su pertinencia sólo estriba en el impostado

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

carácter subjetivo con que se manifiestan las apreciaciones cotidianas, situación que en el espacio de la escritura contemporánea ya no se legitima como tal. El imaginario de lo íntimo se actualiza también al depender de una nueva forma de lectura bajo la cual el término se recodifica de acuerdo a la evolución de los sistemas de pensamiento.⁴ En el intento por delimitar el diario, dentro de los marcos de una crítica coherente con estos sistemas, el crítico francés Michel Braud propuso, por ejemplo, la designación “diario personal” (*journal personnel*), para hacer referencia a la posibilidad de integrar en ese término diarios que no tienen como dominante la intimidad; la reformulación misma de la designación promete una directriz de sentido bajo la que se articularán esas obras. Aquí la noción de “persona” será preferida en tanto obedece a un planteamiento de tipo discursivo, es decir, a una situación enunciativa desde la que se despliega el diario, determinada por la preponderancia del pronombre personal “yo”. La expresión “diario personal”, en el contexto de las diversas expresiones del género que existen hoy en día, crea la misma ambigüedad que genera el adjetivo “íntimo”, al remitirnos primordialmente a la situación del sujeto que escribe desde un espacio indi-

⁴ En este sentido, la palabra misma “intimidad”, puesta en perspectiva, ha deconstruido su significación inicial, como lo muestra Nora Catelli en su libro *En la era de la intimidad* (2006). El diario puede ser íntimo a condición de que la intimidad sea una categoría inasible, un efecto construido sólo retóricamente.

vidual y privado.⁵ En espera de limar esa confusión optamos por el uso de la palabra “diario” únicamente, y aventuramos la posibilidad de comprender implícitamente en ella el sentido de “diario literario”. Desde nuestro punto de vista, cuando el diario se inscribe en los marcos de la publicación y se constituye como género adquiere por antonomasia esta característica, la cual llega a explicitarse, más aún, en los diarios de escritores cuyo objeto es consignar una experiencia propiamente literaria.

En este tenor, el diario puede situarse actualmente en consonancia con una práctica contemporánea que, producto del reconocimiento de la imposibilidad de la representación, ha tenido como objeto la reflexión de la escritura sobre sí misma, trasladando lo personal, o lo íntimo, a este aspecto. A partir del reconocimiento de un quiebre lingüístico y de la asunción de la literatura como discurso, como escritura, que ha puesto en discusión la problemática misma de los géneros, el diario se advierte como un texto doblemente propositivo dentro de la recepción crítica. Si, como es bien sabido, la idea del género remite, comúnmente, a un punto de vista antes que estructural

⁵ En el idioma francés, el consignar un adjetivo se debe a la necesidad de diferenciar al diario del simple *journal*, en el sentido de periódico. Sin embargo, aún cuando hay un sobreentendido crítico respecto a la nulidad del adjetivo “íntimo” en los estudios contemporáneos, su empleo conlleva ese modo de lectura, de allí la nueva propuesta de Braud. Su elección resulta problemática en tanto la noción de lo “personal” conduce también a pensar el diario dentro de una modalidad exclusivamente subjetiva, lo cual podría resultar delimitante.

histórico, que determina lineamientos espacio temporales, es un resultado lógico que todo texto se presente como la expresión propia de su época; el género se configura así como una institución, un modelo reiterado y reproducido.⁶ En este contexto el diario, tanto como otras modalidades expresivas, se inscribe en una categoría definida desde el nacimiento de la palabra que lo designa, instaurando así un modo de ser leído. Hoy en día la palabra *diario* funciona para articular una gran variedad de posibilidades textuales que no necesariamente participan de una visión de conjunto. El nombre del diario está dado por su elemento más recurrente: los indicios de la temporalidad. Como mencionamos anteriormente, éste pareciera el único rasgo formal que lo identifica; pero si en un inicio fue esa marca del calendario, así como la noción de intimidad, lo que reiteró la fundación de este género, numerosos ejemplos marcan un quiebre con tales especificaciones: la relación con la eventualidad inmediata es apenas definitoria en el conjunto textual, y aunque continúa como una marca de reconocimiento de esa escritura, tampoco estará exenta de abandonos y largos periodos sin registro. Lo que parecía

⁶ Sobre el proceso de consolidación de los géneros, Tzvetan Todorov distingue un punto de vista teórico-estructural y otro histórico. El autor acentúa la importancia del punto de vista histórico: “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, simplemente de otros géneros” un género se transforma “ya sea por inversión, desplazamiento o combinación” (1996: 50). Tales operaciones han influido también en el surgimiento y evolución del diario, el cual no está fundamentado en ningún tipo de esencialidad del género, más que en rasgos recurrentes y comunes susceptibles de transformarse.

legitimar al diario se fractura constantemente; de igual forma sucede con la idea tradicional de autorreferencia subjetiva, pues el diario en su plurivocidad apela a una gran variedad de registros que en muchos casos están lejos de consolidarse como autobiográficos o personales.

Tales contradicciones encuentra su parangón en el movimiento mismo del lenguaje, el diario es ante todo una práctica, un proceso; su especificidad más allá de una anarquía formal apela a esa libertad de movimiento de donde resulta el libro, ese diario publicado. El libro es el que marca la entrada a la literatura al establecerse como la condición de posibilidad de toda lectura y escritura. El libro se convierte en la única categoría verdaderamente nueva e irreproachable para definir los cercos de la escritura; así lo manifiesta Blanchot: “sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarles su sitio y de determinar su forma” (1969: 225). Pero, ¿por qué es posible este desplazamiento del género hacia la idea del libro? La respuesta está dada por una condición que prevalece en la afirmación misma del libro y su relación con la literatura, como afirma Foucault: “se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica” (1996: 79). El libro no supone sólo un objeto sino una unidad que se articula como conjunto sistemático y de pensamiento.

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

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

La preocupación constante de la diarista por referir y definir la propia escritura de su diario, nos sitúa en esa condición reflexiva de nuestra literatura contemporánea, por la que ese ejercicio especular se convierte en el reconocimiento de la construcción del mundo en tanto mero lenguaje. Las justificaciones que aluden a la naturaleza de esa práctica, y a lo que el diario como depositario de la multipli-

cidad contiene, desencadenará en la fragmentación e incorporación de elementos que se circunscriben a una situación de lenguaje, a la construcción de un escenario de realidad.

Incluso en lo que concierne a la forma, el diario se caracteriza por ser un texto absolutamente emancipado de categorías estructurales determinadas. La inabarcable capacidad que ha adquirido este género para incluir todo tipo de registros textuales parece demostrarlo claramente. Si bien el diario ha sido el escenario donde toma lugar la nimiedad más absoluta: notas del supermercado, descripciones de la vida cotidiana, agendas, actividades, etc., también constituye el espacio de elaboración de otros discursos, cuyos registros son ilimitados. Como anota Beatriz Didier: “Bien souvent le journal est le lieu de préparation où s’élaborent œuvres philosophiques (comme chez Maine de Biran) des poèmes et des romans” (2002:190).⁷ Para esta autora el diario de escritores se configura como escenario de la práctica de la escritura: “Le journal est un banc d’essai, un exercice qui permet au poète la gestation de son œuvre” (190).⁸ Esta referencia parece frecuente en el contexto crítico, pues sitúa al diario en esa dimensión de la parafernalia que rodea la obra de un autor, sin llegar a concebir el diario como centro

⁷ “Constantemente el diario es el espacio de preparación donde se elaboran obras filosóficas (como el de Maine de Biran), poemas y novelas”. (En todas las citas la traducción es nuestra).

⁸ “El diario es un banco de ensayos, un ejercicio que permite al poeta la gestación de su obra”.

de su creación.⁹ Didier, como el común de la crítica, encuentra salvable el diario desde este punto de vista pues advierte la posibilidad de reconocer en él aproximaciones a la obra de un autor, es decir, aspectos que de manera tangencial puedan iluminar ese trabajo, y si bien relega la primacía de lo autobiográfico, la recuperación del diario pervive en una posición marginal a la obra:

A notre époque où la notion d'individu et de "moi" est gravement battue en brèche, le journal intime, sous la forme qu'il a connue au XIX^e siècle et dans la moitié du XX^e ne semble plus guère possible. En revanche il a toutes les chances de connaître un grand développement s'il est considéré comme un enveloppe littéraire permettant d'abriter toutes les formes dissidentes [...] et la matrice de l'œuvre en gestation (2002: 193).¹⁰

Esta valoración es referida en 1976 luego de las secuelas del estructuralismo que contribuyó a destituir o limitar la presencia del sujeto en la obra literaria. En este mismo sentido podemos afirmar que el fragmento, el apunte, la nota,

⁹ Esta visión es propia de algunos escritores o artistas que suelen especular sobre sus obras en los diarios, siendo éstas su interés primordial. Posteriormente, será su trayectoria artística y su disciplina diarística lo que contribuye al reconocimiento de su diario como obra fundamental, como ejemplo baste recordar los diarios de Franz Kafka, Virginia Woolf o Anaïs Nin. Del lado contrario, encontramos el reconocimiento exclusivo de autores cuya obra central es su diario, como es el caso de Frédéric Amiel y Marie Bashkirtseff.

¹⁰ "En nuestra época, en que la noción de individuo y de "yo" se bate gravemente en retirada, el diario íntimo bajo la forma que conoció en el siglo XIX y la primera del XX no parece ya posible. En cambio tiene grandes posibilidades de conocer un gran desarrollo si es considerado como un envoltorio literario, que puede abrigar todas las formas disidentes [...] y la matriz de una obra en gestación".

etc., van restituyendo también su propia autonomía en el marco del pensamiento contemporáneo; esas formas “disidentes”, creemos, pueden ser puestas en diálogo con otro modo de coherencia que instaura la posmodernidad. Si en los sesenta el crítico Alain Girard mencionaba que la escritura del diario se avenía con estos modos del pensamiento que se nutren de la introspección, como parecía implicar la filosofía existencial, cuyos temas ya esbozan los diarios (1963: XI), cuatro décadas después la reivindicación de esta escritura no está lejos, sino todo lo contrario, de asociarse al pensamiento fragmentado de la contemporaneidad; hoy el pastiche, el collage, la hibridación textual, etc., aparecen como las nuevas formas que intentan sostener un pensamiento que se ofrece desde los márgenes. La vigencia del diario continúa en dos dimensiones que es posible rescatar desde una visión crítica contemporánea: el reposicionamiento del sujeto y las posibilidades teórico-literarias de la escritura fragmentaria.

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

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

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

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

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

La primera parte de este libro “Alejandra Pizarnik entre diaristas” constituye un recorrido panorámico por los diarios publicados de autores latinoamericanos nacidos en los siglos XIX y XX; intentamos poner en perspectiva los que estratégicamente destacan, tanto por la figura de su autor como por la resonancia en la época y el lugar de aparición. Mediante este diálogo se pretende vislumbrar una continuidad y un despliegue del género en estas latitudes, con el objeto de verificar que su práctica no es aislada sino que se nutre del reconocimiento de una tradición literaria sobre la que va transformando y ampliando sus posibilidades discursivas.

En esta primera parte situamos el papel de los diarios en la formación artística e intelectual de las primeras diaristas –Soledad Acosta de Samper, Delfina Bunge, Lily Iñiguez, Teresa Wilms Montt y Antonieta Rivas Mercado– y asimismo, reconocemos estos textos como espacios de resistencia y defensa de la escritura en un contexto literario

vedado a las mujeres. Este antecedente en el que la escritura del diario permanece estrictamente limitada al ámbito de la intimidad y alejada de toda expectativa de publicación presupondrá un cambio radical en el diario de Alejandra Pizarnik, el cual habrá de sobresalir no sólo por la transgresión de sus temas sino también por la ambiciosa reconfiguración del género motivada por la reescritura y la publicación. En este apartado observaremos, además, otra función del diario latinoamericano a principios del siglo xx, que involucra la construcción de la figura pública del escritor, como se destaca en los diarios de Federico Gamboa y Rufino Blanco Fombona, pioneros en el acto de su publicación en vida. De igual forma, retomamos los diarios de Alfonso Reyes y Adolfo Bioy Casares como testimonios de su consagración en el mundo de las letras; las relaciones diplomáticas, el vínculo con las élites culturales y el poder político serán las aristas visibles de estos diarios en los que emerge la influyente figura del escritor como artista e intelectual. Otra vertiente observada en esta breve sistematización incluye a los poetas diaristas, bajo la consigna de que la escritura de su diario establece un vínculo evidente entre la observación del hecho poético y la síntesis de su expresión ligada al poema, como es el caso de los diarios de José Martí. Asimismo, el diario como espacio de ensayo de la “frase exacta” y la autorreflexión del quehacer poético se revela en los diarios de Octavio Paz, Lorenzo García Vega y Alberto Girri. En esta línea situamos también la

escritura diarística de Pizarnik, que convocará en el suyo a la disolución de las formas poéticas tanto como a la fragmentación del “yo”. Este sujeto escindido del diario contemporáneo encontrará eco en una imagen patética proyectada recientemente en otros diarios: el escritor fracasado como antítesis de la consagración del escritor. A esta vertiente corresponden los diarios de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero y Ricardo Piglia. En ellos el diario representará la búsqueda infructuosa de la gran obra, la “tentación del fracaso” que se consumará en la expresión fragmentaria e incompleta del diario que será, paradójicamente, la única obra posible.

Si la primera parte de este trabajo intenta posicionar el diario de Pizarnik en el contexto de una práctica situada en el ámbito latinoamericano, la segunda parte, “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik”, explora las fuentes de las que se nutrió su escritura, mismas que nos remiten a modelos representativos del género.¹¹ Intentamos mostrar que el trabajo de nuestra autora puede ser comprendido dentro de los marcos de una tradición diarística reconocida y explícita en su obra. De este modo, las escenas de lectura y las referencias a los diarios de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka nos permiten dilucidar sus filiaciones. Tal exégesis por parte de la diarista nos lleva

¹¹ Este apartado tiene una versión preliminar publicada como capítulo del libro colectivo *Escrituras al margen* (2013).

a plantear tres líneas temáticas paralelas a su propia escritura: el descubrimiento de la vocación, el oficio de la poesía como adeudo vital y la reivindicación del diario como obra y espacio de resistencia frente a los géneros dominantes. Además de las menciones explícitas sobre los diarios leídos, para la realización de este apartado fue de fundamental importancia la revisión directa de los ejemplares que pertenecieron a Pizarnik y que, a excepción del diario de Kafka, se encuentran en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros así como en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, ambas en Buenos Aires, Argentina. Estas consultas fueron realizadas en estancias de investigación que tuvieron lugar en el 2009, y posteriormente en el 2021. Las anotaciones y subrayados de los libros constituyeron importantes claves de lectura para sustentar nuestra interpretación con base en un entramado intertextual. Las marcas y anotaciones de los ejemplares son, en muchos casos, una extensión del registro cotidiano llevado a cabo en el diario. Una guía que traza una ruta de lectura, visibiliza sus elecciones y modos de jerarquizar o interpretar la información. La lectura de otros diarios genera un efecto de réplica en la escritura del propio, lo que nos conduce al develamiento de la retórica del género que no sólo imita la vida o la realidad, sino los modos de enunciarla. De allí que la recurrencia de ciertos temas como la obsesión por la obra, el suicidio, y la escritura en cuanto patria única se puedan observar, sobre todo,

como constructos de esa filiación literaria que hace del diarista un personaje autofigurado por sus lecturas.

Uno de los aspectos que revelan la originalidad del trabajo de Alejandra Pizarnik en el contexto de la práctica del diario en Latinoamérica radica en el vínculo indisoluble que establecerá entre el diario y el poema. Argumento que expondremos en la última parte de este estudio, “El diario: unidad y fragmento en la poética de Alejandra Pizarnik”, en la que analizamos la configuración del yo en el espacio autobiográfico del diario y su desplazamiento, en la reescritura, al espacio poético. Los breves diarios que Pizarnik publicó en vida, así como aquellos que reescribió, dan cuenta de esta nueva inscripción. Parte de este capítulo fue posible gracias a la consulta del archivo “Alejandra Pizarnik Papers” de la Firestone Library en Princeton University en el verano 2009 y del 2016, este acervo contiene los manuscritos originales de los diarios. El material nos permitió establecer comparaciones entre las distintas versiones, observar el proceso de gestación de su escritura y analizar los cambios y transiciones del manuscrito a la obra publicada. De especial importancia es el análisis de los textos “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”, en clara intertextualidad con la obra de Gerard de Nerval, y en los que el fragmento, el recorte y el collage se convierten en formas disidentes capaces de ser puestas en diálogo con otros modos de coherencia que instaura la poesía moderna.

Dentro de estas líneas generales que abarca nuestra investigación buscamos situar el trabajo de Alejandra Pizarnik como diarista. Cada capítulo intenta mostrar una arista única de su práctica. La concepción común de los diarios como género autónomo ligado a la autobiografía, a medio camino entre la experimentación y la precisión de la escritura con sus propias indeterminaciones a nivel estilístico y formal, da cabida a una gran variedad de aproximaciones. El haber encontrado un asidero crítico en el vínculo con la escritura diarística en Latinoamérica, con obras canónicas de la tradición literaria occidental, así como el develamiento de una poética de escritura y reescritura asociada a la poesía, pretenden ser los aspectos más notables de este trabajo.

Primera parte

ALEJANDRA PIZARNIK ENTRE DIARISTAS

A veces me gustaría registrarme por escrito en cuerpo y alma: dar cuenta de mi respiración, de mi tos, de mi cansancio, pero de una manera alarmantemente exacta, que se me oiga respirar, toser, llorar (si pudiera llorar).[...] Sin duda me asusta mi insensibilidad y lo imposible de anexarme por los medios comunes al mundo externo. Por eso, hasta quisiera hacer el amor por escrito, si ello fuera posible, si ello fuera posible.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*

Una escritura femenina y feminista de principios de siglo: primeros diarios latinoamericanos

La escritura del diario, así como su aproximación crítica, es de origen europeo. Su génesis puede remontarse a prácticas tan ancestrales como el registro cotidiano de la contaduría comercial, el libro de razón, los cuadernos de ejercicios espirituales o los diarios de expediciones, sin embargo, es hasta el siglo XIX que se afianza como una ocupación de escritores y artistas, cuyo destino será tarde o temprano la publicación. En Latinoamérica esta práctica heredada de Europa, en particular de Francia, ha cobrado

una presencia notable, que en sus orígenes desvela vínculos con un contexto ilustrado y burgués, tanto como con filiaciones literarias.

Antes del siglo xx el diario fue una de las pocas vías de expresión permitida a las mujeres; su carácter íntimo las preservaba en el anonimato y sin la tentación de la profesionalización. De este modo, el diario se convirtió por antonomasia en un género femenino hasta ser, en esa misma medida, excluido del canon (Huff, 1989: 6-14). En la constelación de diaristas latinoamericanas que anteceden al diario de Alejandra Pizarnik –un diario inaugural en su visión de ser publicado en vida–, se encuentran algunas escritoras nacidas en el siglo xix, cuyos diarios se inscriben exclusivamente bajo la etiqueta de lo íntimo. Una noción compleja que remite al espacio espiritual reservado o profundo de un individuo y que comúnmente, en el diario, alberga la esfera de lo secreto relativo a los temores, los pensamientos y los deseos, en ocasiones inconfesables fuera del ámbito de la escritura.¹ Un aspecto notable en estos primeros diarios será el constituirse como espacio de enunciación y construcción de la identidad de mujeres de letras que intentan rebelarse contra los valores burgueses y superar la inaccesibilidad del mundo literario. Sin embargo, la obsesión por la escritura, y la certeza de hacer del diario una obra litera-

¹ El libro *La intimidad* de José Luis Pardo (1996) expone diversos matices sobre la noción de lo íntimo.

ria, no serán aún temas centrales como sí acontece en el diario de Pizarnik, escrito bajo la influencia de la literatura moderna. Aquí la reivindicación del fragmento y la autorreflexión escritural serán claves para una nueva concepción de la escritura diarística.

En las diaristas nacidas en el siglo XIX, aún pervive la función del diario como instrumento de reflexión y valoración de los días vinculado al examen de conciencia, desde una perspectiva más bien laica. Además, las autoras de este periodo intentan en su diario manifestarse contra ese modelo imperante de mujer consagrada al círculo familiar. El diario que exige el encierro doméstico y su secrecía permite esas expresiones francas de rebeldía que serán abiertamente consumadas en la transgresión social de algunas de ellas. El contexto y las circunstancias en que nace la práctica del diario y su desarrollo arroja luz sobre el papel de estas obras en la definición de su futuro como escritoras.

En el año 2004, apenas un año después de la publicación del diario de Alejandra Pizarnik, fue publicado uno de los diarios pioneros de la literatura latinoamericana, el diario de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), escrito entre los veinte y los veintitrés años de edad.² En este caso, la práctica del diario se enmarca

² El diario abarca la fecha del 14 septiembre de 1853 al 4 de mayo de 1855, y se encuentra distribuido en más de una docena de cuadernillos que alberga la biblioteca del Instituto Caro y Cuervo. El diario estuvo oculto entre los archivos durante más de un siglo y fue descubierto por el equipo de investigación de su editora,

posiblemente dentro de una tradición familiar. El padre de Soledad Acosta llevó un diario en distintos periodos de su vida, a partir de este archivo la autora escribiría la biografía del general Joaquín Acosta (1898), un conocido “Prócer de la independencia, historiador, geógrafo, hombre científico y filántropo”, como reza el subtítulo.³ Los tempranos diarios de campaña del general registran su participación como oficial en la lucha por la independencia de Nueva Granada a los dieciocho años bajo las órdenes de Simón Bolívar, y se insertan en la tradición de los diarios de guerra, reconocidos como documentos de operaciones militares mediante los que se transparentaba el proceso de la lucha, a la vez que cumplían una función histórica y didáctica. Los recorridos en campaña le permitieron a Joaquín Acosta adentrarse en las diversas regiones de su país, y constituirían el germen de sus trabajos geográficos posteriores. Tales diarios podrían concebirse como escrituras cercanas a los diarios de exploración de Alexander von Humboldt, a quien conoció en su infancia, durante los viajes del natura-

Carolina Alzate, y actualmente también se encuentra disponible en línea en su formato original.

³ En la biografía de Joaquín Acosta destacan sus diarios de campaña de 1819 a 1922, los cuales registran su participación como oficial en la lucha por la Independencia colombiana a los dieciocho años bajo las órdenes de Simón Bolívar. También se citan los diarios de más de cuatro años de su estancia europea, entre 1825 y 1831, donde se dedicó a sus estudios de ingeniería en París; y asimismo el registro de sus viajes a las grandes capitales europeas. Finalmente, aparecen citados diarios de un periodo posterior que incluyen viajes por el país y el extranjero entre 1845 y 1849.

lista alemán por Latinoamérica, en una visita que hizo a la casa de su padre, José Acosta, en Guaduas; más tarde Joaquín Acosta tendría también encuentros amistosos con Humboldt en Francia, como se evidencia en sus diarios europeos. Así pues, sus diarios de campaña se alimentan de una voluntad de exploración y descubrimiento del paisaje americano recientemente configurado en los mapas de las nuevas naciones. Por otro lado, las observaciones de sus viajes por Europa, considerada un modelo de progreso, tendrán como cometido documentar los encuentros intelectuales, las formas de producción industrial, las tácticas militares, los inventos, las convenciones sociales, y los desarrollos tecnológicos que esperaba difundir e implementar en su país.

A diferencia del diario de su padre, el de Soledad Acosta se acogerá a la vertiente del diario íntimo, determinado por su pertenencia a la esfera de lo privado, y donde la exploración del yo ocupará un lugar primordial. Este diario ha sido clasificado en el marco de los diarios de señoritas, cuya práctica se popularizó en el siglo XIX en los colegios franceses (Mesa, 2010: 922).⁴ Cualquiera que fuese la filiación de este diario, ya sea por influencia familiar o escolar, no puede dejarse de lado el marco de la cultura

⁴ Cabe mencionar, incluso, la existencia de un diario anterior escrito durante los años en que Soledad Acosta vivió en Francia con su familia y asistió a un colegio parisino, aunque hasta ahora ese diario no ha sido localizado (Alzate, 2015: 17).

letrada e intelectual en el que se gesta y que hace de él un diario único. A pesar de comprender sólo veinte meses de registros, uno de sus rasgos más sobresalientes radica en la posibilidad de testimoniar el nacimiento de la vocación literaria de una mujer del siglo XIX. Este elemento, que será recurrente en los diarios de escritores y escritoras, es inaugural en este diario latinoamericano. Las escenas de la lectura y la escritura literaria aparecen con frecuencia; se registran las traducciones de textos literarios del inglés, el idioma materno de la autora, tanto como del francés al español; se transcriben cuentos y poemas, y se elaboran notables reflexiones sobre sus lecturas, las cuales abarcan una gran variedad de autores, desde Chateaubriand, Harriet Beecher, Benjamin Contarini, Washington Irving, Molière, Tomas Moore, Virgilio, entre muchos otros. Todo ello sin omitir uno de los aspectos más destacables de este diario, esto es: la documentación de la vida cotidiana en el siglo XIX y la educación sentimental de una joven de clase alta en el umbral de su matrimonio. El diario de Soledad Acosta da inicio el 14 de septiembre de 1853, y desde esa primera entrada pretende aprender “a clasificar los pensamientos y a recoger las ideas que una puede haber tenido en el día” (Acosta y Samper, 2015: 47), cuestión que lo acerca a la idea del diario como instrumento del examen de conciencia.

El diario se va convirtiendo en un valioso testimonio de la vida de las mujeres aristócratas de la época; las con-

versaciones, los bailes de moda y los pasatiempos quedan registrados en él, en muchas ocasiones con la visión crítica de una intelectual naciente que poco encajará en los moldes tradicionales de las mujeres de su edad. El diario también llega a ser un testimonio de los convulsos acontecimientos durante las guerras civiles de independencia y un espacio de exposición de las visiones políticas. A pesar del sustrato histórico de este diario, las motivaciones de su escritura están lejos de la ambición autobiográfica que nutre los diarios de su padre, previstos para ser usados como cantera en sus memorias, actividad seguida por otros intelectuales y comúnmente negada a las mujeres. Su escritura se encuentra a caballo entre la disciplina del diario de jovencitas de la generación romántica, dotado de un tono libre y natural, y el de la generación posterior de “orden moral” y tono edificante.⁵ La escritura del diario de Acosta Samper parte así de una práctica y no precisamente de modelos literarios, como los tendrán los escritores del siglo xx, entre ellos Alejandra Pizarnik. La escritura del diario en el siglo xx estará relacionada con filiaciones propiamente literarias, puesto que los diaristas serán también

⁵ Esta clasificación pertenece a Philippe Lejeune, quien distingue tres fases del desarrollo del diario de “jeune filles” en el siglo xix. Un primer periodo (1830-1848) corresponde al de la “*génération romantique*”, el segundo (1850-1880) a “*l'ordre moral*”, posteriormente se reconoce el periodo moderno, en el que se afirmará primordialmente la introspección y la reflexión sobre la escritura, así como un reconocimiento de la libertad intelectual y crítica de las mujeres (Lejeune “*Le je des jeunes filles*” 235-237).

asiduos lectores de otros diarios con los que llegarán a establecer diálogos y paralelismos; este no puede ser el caso del diario de Soledad Acosta, pues tales publicaciones eran poco conocidas en la época en que escribió el suyo. En el ámbito inglés apenas habían aparecido las publicaciones parciales del diario de Samuel Pepys, en 1825, y el diario de John Evelyn, en 1818, así como el conocido diario de Lord Byron en 1830, y más tarde en Francia se publicaría el diario de Maine de Biran, en 1841.

Soledad Acosta escribe su diario anclada en la vocación didáctica que el diario tenía para las mujeres de la época y que se remonta por lo menos al siglo XVIII. Más tarde, siendo ya escritora reconocida, será lectora de diarios de mujeres y reconocerá también la importancia de estos en el ámbito de la educación moral. Las reflexiones sobre estas obras en su “Galería de mujeres virtuosas y notables”, que publicó por entregas en su revista *La mujer* (1879-1881) y posteriormente formaron parte del libro *La mujer en la sociedad moderna*, nos dan una idea de la función intelectual y moral que el diario de una mujer podía tener. Así, por ejemplo, en el apartado “Elisa Ana Bayley Seton” reconoce la destacada filantropía de Seton, su conversión al catolicismo en medio de una sociedad protestante y sus esfuerzos en el estudio y expansión del catolicismo en los Estados Unidos. Soledad Acosta destaca especialmente su labor en la fundación de colegios dedicados a la educación de mujeres y refiere que “El diario de muchas épocas de su

vida y las cartas que escribía a multitud de personas podrían servir de estudio psicológico para comprender lo que puede la virtud de un alma femenina” (1985: 87). Soledad Acosta, aunque defensora de la educación, mantiene también ideas tradicionales referidas al deber de la mujer de preservar su virtud según el dogma católico y su papel fundamental en la instrucción moral, sin aspirar a su emancipación. De allí que critique duramente, por ejemplo, a Luisa Colet por sus libros eróticos: “Esto prueba que no basta el talento, el ingenio y las buenas intenciones para ser mujer ejemplar y que al contrario suelen estas prendas conducir a las mujeres a su perdición si no se fundan en la virtud y la verdadera religión” (258). En los esbozos biográficos de las mujeres a las que alude hay un afán por construir una especie de hagiografía que exalta su inteligencia y su sabiduría puestas al servicio de la virtud, y es allí donde acentúa su heroísmo, en ser mujeres pioneras en las artes y las ciencias, capaces de competir con el hombre sin alterar la moral propia de su condición femenina. En este mismo sentido, la autora reconoce la aportación del diario de Eugenia de Guérin quien, desde los trece años, luego de la muerte de su madre, cuidó de su hermano menor Mauricio, e “inventó llevar un diario en que escribía todas las noches cuanto se le ocurría”, allí refería lo que le sucedía, sus “más íntimos pensamientos” y contaba cuanto hacía y leía. Después enviaba el diario a su hermano mientras él se educaba en los colegios y universidades. A decir

de Soledad Acosta, aquella obra era una suerte de “*Diario de un alma*”, que se publicó después de la muerte de los hermanos produciendo en Francia “una verdadera sensación” (261-262). En su lectura se desvela también la idea de que esta escritura, a pesar de ser íntima, tiene un sustrato universal que se asimila a la experiencia de toda mujer: “¡Qué palabras piadosas en aquel diario! ¡Cuántos ensueños poéticos, ilusiones, tristezas, engaños y desengaños! En aquellas páginas todas las mujeres encontramos a cada momento algo de lo que ha pasado por nuestra alma en alguna época de la vida” (265). Las flexiones de Soledad Acosta constituyen un ejemplo de recepción de los diarios de la época, sobre los que reconoce también su dimensión literaria. De allí que en otro momento califique al diario de Guérin como dotado de “un estilo tan poético y original que no fastidia ni disgusta, ni parecen en ella vulgaridad los oficios más caseros y prosaicos” (263). Sin embargo, el elemento literario no es el que realmente le interesa juzgar en sus lecturas, sino su carácter testimonial. La connotación moralizante de las escrituras autobiográficas en el siglo XIX va de la mano con el reconocimiento de su autor como figura ejemplar, ya sea en el terreno moral, histórico o intelectual. Al hablar de los diarios, Soledad Acosta se distancia de la línea de Saint Beuve y George Sand, que han “juzgado a Eugenia de Guérin en el terreno de la literatura [...] nosotras, al hablar de Eugenia no hemos visto sino a la mujer de elevados y tiernos sentimientos, a la mujer vir-

tuosa y abnegada [...]” (724). Esta visión prevalece también cuando alude al diario de la rusa Sofía Sogmonof (Madame Swetchine), quien se convirtió al catolicismo en medio del predominio de la religión griega; su *Diario de una conversión* es un testimonio de la “prueba de sus esfuerzos” para persistir en su religión. Soledad Acosta escribe su propio diario también como una muestra de probidad, y aunque se trate del diario de una futura escritora, que en efecto refleja en él sus dotes de narradora, no está dirigido deliberadamente a constituirse como obra, y mucho menos pensado como una futura publicación, característica plena de los diarios del siglo xx. El diario de Soledad Acosta será principalmente una prueba de la certeza de su amor.

La autora comienza el diario justamente en las fechas en que conoce a José Samper, y relata allí el proceso de su enamoramiento. Antes de su noviazgo formal el único confidente de Acosta era el diario mismo, al cual personificaba como “un dulce amigo”, posteriormente el destinatario de su escritura será su futuro marido. Este aspecto se agudizará especialmente en los registros de 1855, cuando luego de fijar su compromiso con José Samper, él le regalará un cuaderno para su diario y se comprometerá a llevar también uno. A partir del primero de enero cada uno registrará sus días en los nuevos cuadernos. Los diarios de ambos son así una escenificación del amor romántico donde se construye la imagen ideal de un amor correspondido. Los diarios podían leerse e intercambiarse mutuamente como una

confirmación de su entrega devota. José Samper es, en consecuencia, uno de los primeros lectores del diario de su novia, el lector ideal; incluso registra en el suyo los momentos de la lectura.⁶ Ambos diarios concluirán en mayo de 1855, con la anticipación del matrimonio. Soledad Acosta explícitamente refiere el propósito de su escritura al aducir la posibilidad de encontrar en su futuro esposo el único confidente que ella necesita. Si en un inicio cree escribir para “un ser imaginario” personificado por el propio diario (Acosta y Samper, 2015: 51), la confidencia se convertirá con el matrimonio en una práctica sólo destinada a su pareja; la fidelidad al “amigo” que era el diario será reservada a su marido: “Ahora tengo otros deberes qué cumplir y sólo a él debo contar mis pensamientos”, sugiere en su última entrada del 4 de mayo (469). De la misma forma, José Samper hace explícita su despedida el 11 de mayo: “Querido diario mío: voy a hacerte ya mi última confidencia, a dejar escrita tu última página, puesto que mañana mi memorándum será ya la historia doble de dos almas juntas, de dos corazones unidos –el de Soledad mi esposa y el mío–...” (534). Explícitamente, José Samper reconoce que su diario corresponde a la “historia íntima” de un “amante y amado”. El inicio de la vida conyugal constituirá, así, el final del diario. Cabe evocar aquí la lectura del crítico y médico español Gregorio Marañón sobre el famoso diarista suizo

⁶ Los dos diarios están incluidos en la edición de Carolina Alzate.

Henri-Frédéric Amiel, quien reconociera la discrepancia entre los diarios íntimos y la vida matrimonial. En el caso de Amiel, la dificultad de compartir con una mujer los secretos de su escritura hizo del diario “verdadera esposa, inexorablemente exclusiva, del alma del desgraciado escritor” (Marañón, 1932: 215). En una reflexión más contemporánea, el diarista peruano Julio Ramón Ribeyro reconoce también en el amor correspondido la “destrucción de la intimidad” (1992: 81). Asimismo, desde la ficción, aparece esta reflexión en el cuento “Lejana. Diario de Alina Reyes”, de Julio Cortázar, cuya protagonista escribe en su última entrada: “Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas [...]” (2008: 154). En los diarios de la pareja Acosta-Samper el matrimonio también presupone el final de la intimidad escrita; la conclusión de sus diarios se convierte en un pacto de silencio que pretende sellar toda indiscreción. Soledad Acosta no volvió a escribir un diario y este cese fue de alguna manera su entrada a la literatura. A partir de 1858 iniciará sus publicaciones periódicas y más tarde sus relatos y novelas, convirtiéndose en una de las escritoras más prolíficas de su época. Su matrimonio con un intelectual y escritor le permitiría adentrarse con libertad en una carrera literaria. Paradójicamente, la conservación del diario en la esfera matrimonial hubiese constituido un desacato, no así su escritura pública, que implicaba la posibilidad de una regulación sometida a las expectativas de los medios y de

los lectores, y en la que sus múltiples ensayos estuvieron dedicados a fortalecer un ideal de mujer.

Los diarios escritos por mujeres han sido considerados escrituras femeninas e, incluso, decididamente feministas dada su dirección política en el contexto de una época que limitaba su expresión. Es frecuente que sean las páginas del diario ese espacio de transgresión en el que se expone la queja ante la opresión y el deseo inconfesable por la escritura. Estos elementos están también presentes en el diario de la escritora argentina Delfina Bunge (1881-1952), uno de los diarios más extensos de los que se tenga noticia en el ámbito latinoamericano. Bunge inició su diario en 1897 a los trece años, y lo continuó hasta el año de su muerte. De las más de 10 000 páginas que comprenden su archivo, su nieta Lucía Gálvez seleccionó algunos fragmentos para ser publicados bajo el título *Delfina Bunge: diarios de una época brillante* (2000). Los fragmentos constituyen un testimonio excepcional sobre el difícil acceso a la carrera literaria a principios del siglo xx para una mujer católica y perteneciente a la aristocracia argentina. Delfina Bunge decidió llevar un diario luego de que su madre le impidiera continuar en el colegio, lo inició a la par de dos amigas con el objetivo de compartir su cotidianidad ante la ausencia de los encuentros escolares. Escribir en él fue para ella parte de una vocación literaria que cultivaba junto con el piano. Como sucede con algunos pasajes del diario de Soledad Acosta, en esa temprana juventud el diario también

es un refugio para expresar con libertad sus críticas hacia los roles de la mujer en la sociedad, cuestionando los afeites, los comportamientos y las actividades destinadas a ellas. Al formar parte de la clase alta, gran parte de su cotidianidad estuvo anclada en la vida social que le impedía dedicarse de lleno a su escritura, de allí que predomine en sus registros el recibimiento de las amistades y el pago de las visitas, la asistencia a bailes y conciertos, paseos por la ciudad, confecciones con la modista, el ritual de *la toilette*, las reuniones familiares y la práctica del piano. Excluida del ámbito de la educación profesional y del trabajo, a su corta edad Bunge lamenta la pasividad a la que se reduce a las mujeres, expone también un pensamiento liberal de apoyo a las clases trabajadoras y a los pobres, y llega a quejarse de su propia condición privilegiada; condición que la excluye en un principio del camino de la escritura. Uno de los momentos cruciales en la definición de su vocación, como se observa en el diario, fue su exitosa participación en el concurso literario de la revista parisina *Fémina* con su texto “La Jeune fille du siècle à venir” en 1904, trabajo seleccionado a nivel internacional como parte de los primeros lugares. El breve ensayo, que será publicado también en Argentina, contribuirá a perfilar su carrera entonces denostada por algunos miembros de su círculo y de su propia familia, convirtiéndose en una de las pocas mujeres de letras en Argentina, como se documenta en las memorias de su futuro esposo Manuel Gálvez, quien comenzaría a

frecuentarla luego de la publicación en la revista parisina: “Antes de que Delfina se iniciara en las letras, una mujer de su elevada condición social, fuese casada o soltera, no podía publicar unas líneas sin caer en el ridículo” (1961: 89). Al igual que en el caso de Acosta Samper, su matrimonio con un escritor le dará la libertad para consumir su oficio.

Otro de los apartados sobresalientes de este diario es el que se refiere a la relación amistosa de Delfina Bunge con la joven Victoria Ocampo, ocho años menor, quien comenzará a escribirle en 1906 con el deseo de manifestarle su admiración y sus propias inclinaciones artísticas. A partir del diario de Delfina, se reconoce en esta correspondencia una especie de sororidad literaria que permite la comprensión mutua ante la confrontación con el mundo en defensa de la vocación. En el ritual de las cartas con Victoria Ocampo, que se extendería por casi tres años, observamos nuevamente la importancia de los diarios en la formación literaria de las escritoras. Victoria y Delfina no sólo intercambian cartas, sino fragmentos de diarios a partir de los cuales Delfina juzga el talento literario de la joven, a quien incluso equipara con la famosa diarista rusa Marie Bashkirtseff:

Su diario me dejó atónita, perpleja. ¡Qué espíritu, Dios mío! ¡Qué precocidad, qué sagacidad! ¡Cuánta amargura e ironía! ¡Qué crítica literaria tan aguda! ¡Qué talento artístico! Como mejor podría retratar a Victoria es diciendo que es una Marie Bashkirtseff. Allí hay toda la profundidad posible de las cosas que se ven. Toda la

profundidad posible de quien no traspasa la apariencia (no digo las apariencias en sentido vulgar sino la apariencia universal). Toda la profundidad posible sin filosofía y sin música. ¿Cómo se podrá llamar eso? El arte... Sí, todo el talento del artista, del literato (Gálvez, 2000: 240).

Victoria Ocampo aparece en el diario como una verdadera promesa literaria, mientras Delfina Bunge es para Victoria uno de los pocos modelos de escritora a seguir en su entorno; un modelo que invariablemente se romperá muy pronto. Distantes en perspectivas y aspiraciones, Delfina optaría por una carrera literaria discreta que no constituyera una amenaza a los valores católicos y conservadores que férreamente defendió. Mientras que Victoria Ocampo se iría convirtiendo en una gran figura cultural y una de los mecenas más importantes de las letras argentinas, cuyo pensamiento abiertamente feminista expondría en diversos escritos. Cabe mencionar especialmente, por la pertinencia del tema, su ensayo *Virginia Woolf en su diario* (1954) donde analiza los diarios publicados por Leonard Woolf luego de la muerte de su esposa, autora con quien Ocampo también trabajó una breve correspondencia y amistad. El ensayo de Ocampo es clave en el reconocimiento de la recepción crítica de los diarios y su papel en la construcción de la subjetividad de una escritora. El diario de Woolf se presenta como una escritura feminista que, aún expurgado, dibuja veladamente una crítica a la herencia restrictiva de la era victoriana, una perspectiva que tendrá eco en ensayos como *A Room of One's Own* (1929). Mediante la

exégesis de la obra de Woolf, Victoria Ocampo refiere paralelamente el trayecto de su propia emancipación, sobre la cual su vasta autobiografía dará cuenta. Si el diario, en la época, sólo podía tener un carácter íntimo, eximido del espacio público, la edición de su autobiografía será parte del gesto abiertamente feminista de Ocampo, en ella pone en escena su autofiguración como escritora libre. En un probable afán de justificación escribió: “En una carta de 1934, Virginia Woolf me aconsejaba que escribiera la mía. ‘Muy pocas mujeres han escrito todavía autobiografías veraces. Es mi lectura favorita’” (1982: 20). La publicación de la autobiografía será un acto de defensa de la voz de las mujeres en el campo literario, práctica que se remonta a sus años de juventud y que se manifiesta en la temprana conferencia de Ocampo “La mujer y su expresión” (1936), donde reconoce la obra de las mujeres como parte de un espacio dialógico que habrá de desafiar al monólogo masculino. Frente esa abierta apuesta feminista que es la autobiografía de Ocampo, publicada en seis volúmenes entre 1979 y 1984, los diarios de sus contemporáneas son apenas el discreto preámbulo de esa voz autobiográfica que habrá de legitimarse muy tardíamente como una voz autorial y autorizada. Ni el diario de Soledad Acosta, escrito medio siglo antes, ni el de Delfina Bunge y su hermana Julia, perseguían esa visibilidad individual. Poco antes de su muerte en una entrada de marzo de 1952, Bunge atisba la posibilidad de su publicación por un interés muy distinto: “¿podrá

alguna vez publicarse algo de esos 18 cuadernos manuscritos sumados a 5 volúmenes escritos a máquina? Esas cerca de 10.000 páginas pueden resultar una pesada herencia para Manolo y mis hijos...” (Gálvez, 2000: 9). Sin hacer alusión al valor literario o a la reconstrucción de su figura como escritora, Bunge enfatiza el carácter documental de su diario: “[...] a medida que pase el tiempo, irán adquiriendo seguramente un valor testimonial importante. ¡Han cambiado tanto nuestra sociedad y nuestras costumbres en los últimos cincuenta años!” (9). Efectivamente, el diario da cuenta de esa llegada de la modernidad, de los automóviles, del cinematógrafo, de las exposiciones “científicas” de los indígenas, de las vidrieras estilo parisino, la moda y los ritos sociales. Sin embargo, el destino del diario íntimo de Bunge casi en su totalidad inédito, se corresponderá con la propia actitud reservada de su autora, partidaria de la humildad cristiana y reacia a todo protagonismo.

Los diarios de Soledad Acosta y Delfina Bunge, aún estando separados por más de medio siglo, son en su ambición y por el contexto en que se gestaron, escrituras subversivas y transgresoras que se sitúan en el “lugar” de la obra literaria. Para estas diaristas, que más tarde lograrían consolidar una carrera literaria, el diario constituyó su puerta de entrada y, en tal medida, nunca estuvo desvinculado del quehacer literario. Los diarios escritos por mujeres latinoamericanas antes de entrado el siglo xx, tienen el evidente patrón de una marca de clase. Escrituras gestadas

en la adolescencia por mujeres aristócratas, bilingües, educadas en francés y con grandes aspiraciones literarias. Este es el caso también de otra autora de principios de siglo, Lilly Iñiguez (1902), quien comenzó a llevar un diario a los once años por consejo de su madre, la reconocida escultora chilena Rebeca Matte Bello: “me dijo cómo debería escribir mi diario y espera que algún día llegue a ser escritora” (1954: 15), al contrario de las madres de Delfina y Victoria, que no aprobaban del todo las carreras literarias de sus hijas, el abolengo artístico y literario de la madre de Lily Iñiguez, nieta de Andrés Bello, presuponía una visión distinta. Lily Iñiguez, nacida en Francia, de padres chilenos, educada principalmente en Italia, escribió el diario en francés, con algunas frases intercaladas en italiano y alemán. A pesar de que ni la autora ni el contenido del diario expresa vínculos evidentes con Latinoamérica, ha llegado a formar parte del acervo autobiográfico de la literatura chilena. El diario fue publicado en Chile, primero en la lengua original, probablemente en 1928, un par de años después de la muerte temprana de su autora a causa de la tuberculosis y, posteriormente en español, en 1954, en una versión reducida (Montoya, s.f.: 12). Al igual que el diario de Bunge, durante los años de adolescencia y juventud, el de Iñiguez también será un fiel representante de los lujos y placeres de la *belle époque* que gozaba la alta burguesía. En sus registros predominan las bucólicas descripciones de su villa italiana, las reuniones sociales, los viajes por ciudades

europeas, las ocupaciones escolares, las lecturas literarias, así como la estrecha relación con su madre, a quien tanto admiraba. El diario cobrará una especial relevancia a partir de los diecinueve años, cuando Lily Iñiguez es diagnosticada de tuberculosis y recluida con su madre, también enferma, en un sanatorio suizo. Como ha observado el crítico Leónidas Morales, esta afección corporal tendrá su correlato en la amenaza al “cuerpo social” y al orden preestablecido del que disfrutaba la burguesía que comenzaría a verse amenazada luego de la revolución rusa de 1917 (2013: 120). Durante el periodo de la enfermedad y el tratamiento, el diario se convierte en un genuino documento del microcosmos social del sanatorio, que intenta reproducir las prácticas y los lujos del exterior. Por momentos, en él se expresa una visión romantizada de ese retiro en el que predomina el relato de las amistades de hospital, los bailes, las fiestas, los juegos de cartas, el cine y los paseos. Por otro lado, la tragedia también se hace presente y será uno de los aspectos destacados de este diario. Guardan especial interés las conversaciones alrededor de la enfermedad, el temor a la muerte, las despedidas de los enfermos que abandonan la clínica o mueren en ella con terrible asiduidad. Sin embargo, en los registros hay un evidente pudor que evita toda referencia a la transformación del cuerpo y sus síntomas. En los registros predomina la reflexión interior y la observación de los estados de ánimo ante todo lo que la rodea. En el contexto del sanatorio, Iñiguez conoce

brevemente el amor y es también la época en que se acen-
túa su proyecto poético. Cuando un poema suyo es publi-
cado en un diario extranjero, expresa sus deseos de recopi-
lar sus poemas y declara: “Me siento orgullosa de ser poetisa”
(1954: 196). El diario es parte de ese proyecto literario.
Desde su escritura, Lily Iñiguez tenía la consciencia de su
futura publicación, al menos parcialmente: “A propósito
pienso que este diario no es *publicable*, porque es dema-
siado sincero y por tanto demasiado íntimo... Tal vez una
selección... “Páginas de un diario” ... Pero más tarde, des-
pués de mi muerte. Mejor sería no hacerlo. En fin, quien
sabe, veremos... En todo caso *nada, nada de íntimo*” (196).

Después de la muerte de Lily Iñiguez, la madre dedicaría
los últimos tres años de su vida a trabajar en el diario y en
la obra poética de su hija. El proyecto de la publicación
emula el gesto de la madre de Marie Bashkirtseff, con cuya
experiencia vital Iñiguez comparte algunas similitudes,
pues la joven rusa, políglota, criada en Francia, comenzó su
diario alrededor de los catorce años y lo continuó hasta los
veintiséis, poco antes de su muerte, también por tuberculo-
sis. Publicado por primera vez parcialmente en 1887 a par-
tir de extractos, el diario de Bashkirtseff se convirtió muy
pronto en una reconocida obra que adquirió la categoría de
“*bestseller*” y sería lectura casi obligada de toda señorita de
clase alta del siglo XIX, tanto en Europa como en América,
como se observa también en las referencias del diario de
Delfina Bunge. El diario de Bashkirtseff obtuvo el elogio

generalizado desde su aparición, más tarde sería ampliamente citado por Simone de Beauvoir en tanto “modelo en su género” y espacio de representación de ese culto al yo juvenil (1949: 388).⁷ Durante la estancia en el sanatorio, Lily Iñiguez recibió de regalo el diario de Bashkirtseff, al que reconoció como una gran obra, aunque distinto al suyo:

Mon journal à moi est plus poétique, et il a des pages écrites plus artistiquement. Il est “surtout depuis Leysin” *absolument* sincère, mais d’une façon moins franche que celui de Marie Bashkirtseff, c’est à dire que mon caractère est différent. Mon âme ne braque jamais la lumière crue sur une foule de pensées qui errent en moi dans un demi-jour rassurant. J’aurais peur de regarder trop, de dire: ce sentiment correspond à une telle parole, cette émotion signifie cela.

Mon âme si longtemps aplatie, es encore très jeune, très délicate et frêle. Et les pages de ce livre sont pleines de cette âme.⁸

⁷ La edición del diario de Bashkirtseff fue realizada por su madre con ayuda del poeta André Theuriot. El gran mito en el que se convirtió la joven autora es parte de ese proyecto editorial, su madre alteró la fecha de nacimiento, insinuando con ello que inició su diario a los once años y no a los catorce, enfatizando aún más su precocidad y, como se ha descubierto, otros pasajes del diario fueron también edulcorados. Desde su publicación una gran cantidad de autores e intelectuales como Maurice Barrès, Edmond de Goncourt, o Theodor W. Adorno, expresaron su admiración. En Latinoamérica fue ampliamente recuperado por José Asunción Silva en la novela *De sobremesa*, y comentado por autores como Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, entre otros (Molloy, 1997: 11-29).

⁸ Citamos aquí la versión original del diario de Iñiguez en francés, ya que la edición al español está incompleta y no se incluye este pasaje. Esta edición original no tiene fecha de publicación ni números de página. Incluimos aquí nuestra traducción de la cita: “Mi propio diario es más poético y tiene páginas escritas más artísticamente. Es ‘especialmente desde Leysin’ *absolutamente* sincero, pero de una manera menos franca que el de Marie Bashkirtseff, es decir que mi carácter es diferente. Mi alma nunca arroja la dura luz sobre una multitud de pensamientos que vagan en mí en una penumbra tranquilizadora.

La consideración de escribir un diario “más poético” y “menos franco” se comprende dentro del notable pudor con que Iñiguez escribe. El diario de Bashkirtseff no oculta la devoción de la autora por la coquetería, la admiración a sí misma, y el culto a su imagen bajo un marcado narcisismo. No vacila en registrar tanto sus arrebatos amorosos como sus deseos de gloria que la llevarían a incursionar en el mundo del canto y la pintura. La extensión del diario de Bashkirtseff es otra clara diferencia, pues al contrario de Iñiguez, Bashkirtseff incluye un pormenorizado registro de su vida y sólo hasta fechas recientes ha sido posible publicarlo en su totalidad, quedando al descubierto la censura de que fue objeto. El diario de Iñiguez, por el contrario, está influido por la contención de su personalidad, preocupada por las buenas maneras y la autodisciplina desde los inicios del diario. Gran parte de sus registros se limitan a ofrecer una visión positiva de su entorno y sus relaciones, así se explica también la devoción por su madre, quien adquiere en el diario rasgos beatíficos. Esta manera de dulcificar la experiencia vital coincide con su concepción de lo poético, que demanda una forma de lenguaje despojada de lo que consideraba vulgar. En los momentos más difíciles de la enfermedad, las entradas del diario serán sustituidas

Tendría miedo de mirar demasiado, de decir: este sentimiento corresponde a tal palabra, esta emoción significa eso.

Mi alma, aplastada durante tanto tiempo, es todavía muy joven, muy delicada y frágil. Y las páginas de este libro están llenas de esta alma”.

por breves anotaciones que poco revelan la realidad de sus circunstancias, en ellas enfatiza los cuidados familiares, así como una suerte de estoicismo ante el dolor. Como se advierte en la última entrada de su diario del 26 de agosto de 1926, escrita días antes de su muerte ocurrida el 8 de septiembre: “Cuidada día y noche por Aquélla a quien amo por sobre todo junto con mi Papacito, vivo momentos de inefable dulzura” (1954: 278).

En el diario de Lily Iñiguez se observa la construcción de una identidad compleja, determinada por los deseos de ser escritora y condicionada por la enfermedad. En un inicio, el diario no parece desvinculado de su quehacer poético, pues escribe la mayoría de sus poemas justamente allí, pero al acercarse el final de sus días llegará a referir la preparación de su obra poética como algo externo a él: “Ya todo está listo: mis versos corregidos y clasificados cronológicamente” (274). El deseo de la publicación la había expresado un par de años antes: “Quisiera escribir muchos poemas para dejar un pequeño volumen que se pueda publicar después de mi muerte; o tal vez mucho más tarde, en mi vida” (249). Una vez extraídos los poemas del contexto del diario se integrarán en una obra independiente. Desde esta visión, el deseo de ser escritora, expresado en las primeras páginas, solo se consumará de manera externa al diario, es decir, cuando los poemas sean publicados.

La obra de Lily Iñiguez apenas tendría una breve resonancia en Chile. Los primeros homenajes a su vida y obra

se sucedieron unos años después de su muerte, promovidos principalmente por amigos y familia, especialmente por la prima de su madre, Inés Echeverría, también escritora, quien firmaría sus libros como Iris (Montoya, s.f.: 8). La obra de Lily estuvo prácticamente en el olvido, hasta la traducción y publicación de sus poemas al español en el 2003, cuya edición incluye también un trabajo exhaustivo de su diario realizado por Patricia Espinosa.

El diario de Lily Iñiguez es uno de los pocos diarios publicados en Chile escrito por una mujer. La publicación de los diarios a principios de siglo xx en Latinoamérica solía justificarse únicamente con reconocidos personajes intelectuales o de la política, de allí que sea significativo el gesto de la madre de Iñiguez, quien preparó y publicó el diario poco después de la muerte de su hija, así como un volumen de los poemas bajo el título *Brève Chanson* (1927). El deseo de homenaje es parte de esta motivación, al que podría añadirse la presencia del elemento trágico, que bien podía abonar en el interés de los lectores, una fórmula previamente exitosa en la época, como lo demuestra el diario de Bashkirtseff. Sin embargo, esto no sucedió y el reconocimiento del diario de Iñiguez fue prácticamente inexistente. Asimismo, son pocas las obras que se han rescatado de esa práctica diarística que se antoja común entre las clases altas. Así lo prueban, por ejemplo, las referencias de Lily Iñiguez al diario de su madre, Rebeca Matte, así como al de

la prima de su madre, Inés Echeverría.⁹ El interés en la conservación de los diarios y su publicación está relacionado con la figura de su autora, generalmente una poeta o narradora, tanto como con el ingrediente funesto; situación que se revela en otros diarios de mujeres en los que la tragedia ha jugado un papel central en su difusión. Tal es el caso de los diarios de dos escritoras contemporáneas a la obra de Iñiguez, como son la chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921) y la mexicana Antonieta Rivas Mercado (1900-1931). Ambas escritoras cometieron suicidio a muy temprana edad y registraron esa pulsión de muerte en sus diarios, un tema también central en el de Alejandra Pizarnik. La imagen de Wilms Montt y Rivas Mercado, al igual que la de Pizarnik, ha sido revestida con la mitificación del personaje trágico, en cuya leyenda se combina la fatalidad poética surgida del deseo de consumir una obra imposible y la experiencia vital fuera de los límites de lo socialmente permitido.

La biografía de Wilms Montt roza el relato novelesco, proveniente de una familia aristócrata de Viña del Mar, a

⁹ Lily Iñiguez menciona en su diario una visita de Inés Echeverría al sanatorio, donde le compartirá a Lily pasajes de su diario. En el libro *Entre dos siglos* (1937), Echeverría, quien firma como Iris, menciona la destrucción de sus diarios de infancia y adolescencia. *Entre dos siglos*, al que califica de "Diario íntimo", es en realidad una reescritura de sus diarios de España en donde, además, mantiene una unidad narrativa más propia de la autobiografía. La hija de Inés Echeverría, Rebeca Larraín, también llevaba un diario. En el libro *Por él* (1934), escrito como acusación contra el esposo y asesino de su hija, Roberto Barceló, Echeverría retoma diversos pasajes del diario de su hija para demostrar su sensibilidad y el abuso sufrido a manos de su marido.

los diecisiete años se casó con Gustavo Balmaceda en contra de la voluntad de sus padres. Tuvo dos hijas y cinco años después de su matrimonio fue recluida en un convento durante casi ocho meses por parte de un tribunal familiar, a causa de una infidelidad denunciada por su marido. Logró huir del convento y con ayuda de un amigo, el poeta Vicente Huidobro, partió a la Argentina. Desde entonces se vio obligada a vivir un autoexilio, primero en Buenos Aires y posteriormente en Europa, alejándose así de sus dos hijas, y por cuya ausencia finalmente muere de una sobredosis de Veronal en París en 1921. En lo que respecta a sus diarios, Teresa Wilms Montt los mecanografió, probablemente para su publicación mientras estaba en Madrid (1994: 17). Después de su muerte aparecieron fragmentos del diario en la revista *Nosotros*, de 1921. Hay, además, otros textos que han sido clasificados como diarios y que fueron preparados y editados por su biógrafa Ruth González-Vergara en *Libro del camino: obras completas* (1994). Estos trabajos incluyen el Diario I, “Initiation”, escrito originalmente en francés; este no es un diario como tal, sino memorias de infancia en las que se acentúa el sufrimiento infantil y la sensibilidad extrema de la pequeña Teresa. Se caracteriza a sí misma como un personaje melancólico del que habla en tercera persona: “Teresa era una niña extraña, tanto física como moralmente” (33), y se describe como una gran observadora del mundo que padece dolorosas burlas y desprecios de su madre. En esta

obra, la autora también se representa como una niña valiente ante la posibilidad de la muerte: “Morir debe ser una cosa deliciosa, como hundirse en un baño tibio durante las noches heladas” (43). No será la única vez que Wilms Montt haga uso de los recursos de la ficción para configurar su retrato; la novela inconclusa, *Del diario de Sylvia*, es también una ficción de su propia historia.

El Diario II, “Bajo las campanas”, tampoco es un diario convencional, hay aquí grandes saltos temporales que apenas permiten conformar un retrato de las vivencias de la época. La primera entrada corresponde a 1912, fecha en que Wilms Montt viaja en barco a Iquique para establecerse allí con su marido y su primera hija, en este pasaje menciona el encuentro y conversaciones con un médico que atendió a su hija y quién le inspira respeto y admiración. Después hay un salto hasta el año 1915, en esta entrada relata la vida que llevó en Iquique al lado de su marido, destacando los momentos de euforia creativa en los círculos bohemios de los que participaba, así como los maltratos familiares. Se habla también de la llegada de Vicente Balmaceda, primo de su esposo, con quien comienza la relación por la cual será acusada de adulterio. El tercer momento de este diario incluye entradas más regulares correspondientes a su enclaustramiento de ocho meses en el Convento de la Preciosa Sangre, donde habría llegado desde octubre de 1915 y permanecería hasta abril de 1916. Es el diario más extenso de los cuatro incluidos y en él se registra el sufrimiento y la humillación del

encierro, a la vez que se expresa con vehemencia el enamoramiento de Vicente, quien en el diario será llamado Jean, así como las expectativas de consumir su divorcio. En esta etapa tienen también lugar las reflexiones más agudas sobre sus deseos de suicidio: “¡Morir, qué lindo sueño, no me cansaré jamás de desearlo!” (116), cometió incluso su primer acto fallido en el que ingirió morfina y fue sorprendida por las monjas. La imposibilidad de llevar a cabo el divorcio, considerado un deshonor familiar, y el paulatino alejamiento de Vicente Balmaceda, la conducirán a la huida. Teresa Wilms Montt partirá a Buenos Aires a sabiendas de que aun estando en Chile le será imposible tener una relación cercana con sus hijas debido a su descrédito. Sin lugar a dudas, este diario es el más significativo de su producción, tanto por su extensión como por las circunstancias en las que fue escrito, cabría hacer aquí una digresión sobre el significado de esta escritura en el contexto del claustro, que acentúa esa doble condición de marginalidad. Si en el ámbito religioso el régimen monacal exigía desde la antigüedad la escritura como un ejercicio de autoexamen y vigilancia contra las acechanzas de lo maligno, el encierro forzado de Wilms Montt estaba destinado a un autoexamen similar, que implicaba tanto el castigo como el alejamiento de las tentaciones.¹⁰ Pero a diferencia de la práctica mona-

¹⁰ Recuérdense, por ejemplo, los registros espirituales de Teresa de Ávila en *Vida de la madre Teresa de Jesús*, y los de Teresa de Lisieux en su *Historia de un*

cal, que fortalecía el vínculo con Dios, la escritura de Wilms Montt durante este periodo es una reafirmación de su pasión amorosa prohibida. El confinamiento religioso en la vida de Wilms Montt sería apenas un sucedáneo del confinamiento doméstico que la autora chilena pudo transgredir. El encierro para Wilms Montt, al igual que para otras mujeres sometidas a él, se asocia simbólicamente con la experiencia del personaje literario decimonónico de la “loca del desván”, demonizada desde el punto de vista social, pero capaz de encarnar el poder sexual, la sagacidad y la valentía, y cuyo suicidio se advierte como deliberada elección, tal como sucede con el personaje de Charlotte Brönte (Gilbert y Gubar. *Madwoman*).¹¹

El Diario III, “Otros cielos, otras prisiones” también está fechado, y corresponde a los últimos días de la estancia de la poeta en Argentina en 1917, antes de embarcarse a Nueva York, donde pretendía trabajar como enfermera

alma. Casualmente, Teresa Wilms Montt tenía cierta devoción por Teresa de Ávila, con cuya vida equiparó a la suya al estar en el convento.

¹¹ Cabe señalar que en el convento había otras compañeras internas por las que Wilms Montt se compadece y a las que reconoce como “locas”, algunas en la misma situación que ella y otras con problemas mentales. Esto se constata en una carta que envió a su marido proponiéndole aceptar el “hacerse pasar por loca” si eso constituía para él y su familia una forma de desagravio (1994: 124). El convento, como señala su esposo Gustavo Balmaceda, en la biografía novelada *Desde lo alto* “es la gran solución de los padres adinerados de Chile. En las sombrías celdas del claustro han ido a desenlazar silenciosamente, desde hace siglos, muchas de las tragedias de los hogares distinguidos” (1917: 196). En esta novela, bajo el seudónimo de Mariano, describe su vida conyugal con “Esther”, seudónimo de Teresa.

de la Cruz Roja y partir posteriormente a Europa con las brigadas de auxilio de la primera guerra mundial. Wilms Montt decide irse de Argentina desolada por el luto, luego de que su enamorado, el joven poeta Horacio Ramos, se suicidara frente a ella por el rechazo a su petición de matrimonio. A él le dedicará el libro de poemas *Anuarí* (1918), convirtiéndose a lo largo de su vida en un amor idealizado. Reconocida como poeta desde su estancia en Argentina, publicó allí los primeros libros que le darían cierta celebridad. Cabe mencionar, por ejemplo, la ovación que recibió a bordo del vapor “Vestris” cuando se dirigía a Nueva York. Otro episodio importante de este viaje en altamar fue su segundo intento de suicidio: “Después de unos instantes de serena locura, llamé a la muerte. Se me apareció sacando los brazos de las refulgentes escamas del Océano y la oí llamarme con su voz desmayada” (1994: 118). Un joven argentino que viajaba en el barco impedirá que se arroje. Al llegar a Nueva York es tomada prisionera un par de días y acusada de ser espía debido a su apellido alemán y a la extrañeza que causaba su viaje sola. La estancia en Nueva York le es desfavorable y a las pocas semanas de llegar decide partir a Europa.

El Diario IV, “Peregrinaje y finitud”, es una colección de fragmentos visiblemente reescritos, que tienen como encabezado los distintos años y ciudades del periplo europeo, con un breve regreso a la Argentina. El diario tiene lugar en las ciudades de Madrid, Buenos Aires, Londres,

Liverpool y París. En Madrid se consumó su reconocimiento como poeta, formó parte de los círculos literarios de la ciudad y estableció relación con importantes figuras como Juan Ramón Jiménez y Valle Inclán, quienes elogiaban su trabajo. En esa ciudad también publicó parte de su obra. Fragmentos del diario de su estancia europea aparecieron como homenaje póstumo en la revista *Nosotros* y forman parte también de la antología *Lo que no se ha dicho* (1922), luego, con ligeras ampliaciones, han sido incluidos en la obra editada por González-Vergara. Este último diario fungirá como un documento póstumo, el fragmento introductorio revela esa pulsión de muerte que anida en él: “Este es mi diario. / En sus páginas se esponja la ancha flor de la muerte [...]” (175). Este diario, más que los anteriores, refleja largos periodos de angustia en los que constantemente se hace explícito el deseo de morir. La experiencia del exilio y de la soledad se revela como uno de sus detonantes. El último fragmento de su diario, situado en París, lugar donde transcurre el encuentro y posterior separación de sus hijas, tiene el tono de un testamento: “Dejo a mis hijas Elisa y Sylvia todas mis buenas intenciones: es lo único que poseo y mi único tesoro” (200), el balance final de la vida se esclarece también en esas últimas palabras: “Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había. Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido” (201).

Los diversos testimonios sobre Teresa Wilms Montt, por parte de su círculo literario y familiar, como también sucederá con Alejandra Pizarnik, han permitido la creación de un personaje mítico que antecede a la lectura de la obra. En esta línea, la experiencia trágica de la vida y la situación de la muerte ha creado una directriz de lectura. En los dos casos se trata de mujeres independientes que desafiaron las expectativas sociales, Wilms Montt fue con frecuencia alabada por su belleza, su juventud y su inteligencia, y por ser la única mujer presente en las tertulias literarias de Buenos Aires y Madrid. Por otro lado, no escapa de los relatos condenatorios de su biografía su condición de mujer separada y alejada de sus hijas, sus fugaces relaciones sentimentales y, en suma, su apuesta artística por encima de la vida familiar que la llevaría al destierro.

Cabe reconocer una tensión existente entre los diarios de Teresa Wilms Montt y la articulación de su biografía. Este no es un diario continuo u orgánico en la medida en que lo son los diarios antes citados. Los fragmentos elegidos, o recuperados, serían poco comprensibles sin el asidero biográfico que estableció su editora, por la naturaleza de algunos registros, como sucede con “Iniciación”, y el “Último diario”, cabría ver en ellos el estado de borrador de lo que probablemente aspiraban a ser sus memorias; o en todo caso, una obra literaria más convencional semejante al recurso autobiográfico en trabajos como *Anuarí* o *Del diario de Sylvia*. Esa falta de continuidad, tanto como su

brevedad, permite apenas el trazo fugaz de esa vida corta e intensa en los diarios. Teresa Wilms Montt abrazó desde temprano su vocación literaria, y ante la imposibilidad de encajar en los moldes de la vida doméstica de su país emprendió una búsqueda desafiante que culminaría con su propia vida.

La historia de Wilms Montt comparte algunas similitudes con la de su contemporánea Antonieta Rivas Mercado, en ambos casos los diarios son escenarios de la represión y la condena social de las mujeres ante su deseo de terminar el matrimonio y persistir en una carrera literaria. En las primeras páginas de uno de los diarios de Rivas Mercado, “Páginas arrancadas”, correspondientes a 1921, tres años después de su matrimonio con Albert Edward Blair, se leen algunas escenas representativas de la violencia doméstica y de las preconcepciones sobre el efecto nocivo de los libros en una mujer. Debido a la declaración de desamor de Rivas Mercado a su marido, éste la acusará de infidelidad, llegará a cuestionar sus lecturas e incluso hará una hoguera con sus libros en francés, lengua que él desconoce. Tanto en Wilms Montt como en Rivas Mercado, la exigencia de la escritura es inconciliable con las expectativas matrimoniales, cabe aquí recordar la idea de Gustavo Balmaceda sobre el perjuicio que causó la escritura en la ruina de su matrimonio: “Aunque sea una cosa triste hay que confesar que estuvo en esas incipientes debilidades de escritora el origen de las más graves molestias surgidas en

lo sucesivo en la vida conyugal” (1917: 335). El autor también señaló la forma en que Wilms Montt fue “pervertida por lecturas absorbidas sin disciplina y a destajo” causando una “aridez poco femenina” y “sin fondo moral alguno” (248).

La condena de los libros en la mujer casada se relaciona con rasgos del bovarismo y su consiguiente desenlace trágico. Los diarios de escritoras testimonian el castigo social ante la ambición literaria que, aunado a la mancha del divorcio, imponía la pérdida de los hijos. Rivas Mercado también perdió la custodia legal de su hijo Antonio luego de su separación, de allí su huida con él a Francia. Tanto en Rivas Mercado, como en Wilms Montt, el autoexilio se convierte en la única posibilidad, temporal, de libertad. El episodio de la quema de los libros será evocado por Rivas Mercado en 1930, en los “Diarios de Burdeos”, al recordar que ese “auto de fe” dejó en ella la “huella de una prohibición” que se propone superar. Así, en la soledad de un nuevo país y en el encierro de su departamento en Francia surge la promesa de la escritura: “debo (imperativo) concentrarme y crear, convertirme en la primera escritora dramática de Hispanoamérica. Es mi revancha y será mi justificación y mi razón de ser, yo que estoy tan desprendida” (2018:13). El diario será, en sus palabras, el inicio de ese “aprendizaje de la verdad” que demanda la escritura. Allí quedará constancia de los diversos proyectos literarios que acometió los últimos años de su vida, especialmente la obra dedicada a la campaña de Vasconcelos *La democracia*

en bancarrota, así como su novela inconclusa *El que huía*. Respecto a la primera, más que un interés personal, le representaba el deber moral de dar cuenta del sabotaje a la campaña vasconcelista y el ultraje a la democracia.¹² La novela, en cambio, se presenta como su auténtica pasión, a la que dedica amplias meditaciones. El diario de Rivas Mercado, como sucede con otros diarios de escritores, fungirá como un laboratorio y espacio de ensayo de la obra futura. En él se medita sobre los personajes y sus destinos al interior de una trama que no llegará a concluirse, piensa para ellos diálogos imaginarios mediante los que se debatirán ideas literarias o políticas, y en los que se develará la propia visión crítica.

Mientras que en el diario de Wilms Montt, al igual que en el de Pizarnik, el suicidio se presenta como una meditación constante, presente en distintos momentos de su vida y de su obra poética, en Rivas Mercado es menos explícito, de allí que parezca una decisión súbita al acontecer apenas un mes después de expresar el compromiso con sus proyectos literarios. La última entrada destaca por la certeza de su resolución y la precisión de su cálculo; será su documento póstumo en el que justifica el suicidio como única

¹² Rivas Mercado participó en apoyo de la campaña vasconcelista por la presidencia entre 1928 y 1929. Terminó de escribir su crónica *La democracia en bancarrota* a finales de 1930. Después de su muerte el documento permaneció inédito y fue publicado por José Vasconcelos en su revista *La Antorcha* a manera de entregas entre 1931 y 1932, el autor lo publicó bajo el título *La campaña de Vasconcelos*.

salida ante el destino incierto de su hijo, a quien con dificultades intenta sostener. Una resolución que pone en evidencia, al igual que sucedió con Wilms Montt, el drama de la maternidad castigada en una mujer de letras.

Como es bien sabido, Antonieta Rivas Mercado se suicidó en París en la catedral de Notre Dame de un disparo al corazón utilizando la pistola de José Vasconcelos. La autora la sustrajo del cuarto de hotel apenas unos días después de llegar a París desde Burdeos e instalarse en la misma pensión que Vasconcelos, a quien pretendía apoyar con sus escritos en el proyecto de la futura revista *La Antorcha*.

José Vasconcelos tomó el diario de Rivas Mercado de entre sus pertenencias del cuarto de hotel y fue su primer lector. En su autobiografía *El proconsulado* da los detalles del hallazgo del manuscrito de Valeria, uno de los nombres de pila de Rivas Mercado, y utilizado siempre por Vasconcelos. El autor definió así las características de ese diario: “El diario resultó reservado, pero en el sentido de que no denunciaba su alma al desnudo. Fue escrito en los intervalos de una acción literaria intensa y contenía observaciones sobre libros y lecturas, poco o nada íntimos. Anotaba sus proyectos de escritora novel sin que faltasen párrafos característicos de su estilo incisivo [...]” (1968: 399). En la autobiografía se describe toda la escena de lectura del diario; en medio de la noche y acompañado de dolor y malestares físicos, Vasconcelos intenta descubrir, y revelar a sus lectores, el “secreto” que pudiera esclarecer la razón de la muerte

para eximirlo a él de ella, un secreto inexistente en el diario. Su lectura se desplaza hacia la búsqueda de las menciones que hace de sí mismo en el manuscrito, que serán pocas y podrá ahora interpretarlas desde la ridiculización y el ensalzamiento de su figura.

Vasconcelos define la lectura de los manuscritos con una metáfora sexual: “Enterarme de ellos, a mansalva, tenía el aspecto de una violación, casi de sacrilegio. Era el estupro de un alma ya indefensa” (399). El cuerpo textual se equipara tanto a un cuerpo físico como espiritual. El diario, espacio secreto de confesión del mundo interior, se convierte en una radiografía del alma. Su lectura no autorizada conlleva su transgresión. En la autobiografía de Vasconcelos el acto tendrá como propósito su exculpación de la muerte. Por otro lado, incluir la última página del diario en su propia autobiografía implicará una nueva “traición”, Vasconcelos se apropia de ese diario y reescribe así el final de la vida de su autora en una correlación indisoluble con la suya, haciéndola hablar a través de él.

Vasconcelos articuló una imagen un tanto heroica del suicidio de Rivas Mercado en su autobiografía. La situó en la órbita de los sacrificados por esa patria mancillada ante la derrota política, como se sugiere en estas palabras, cuando le preguntaban por la autora de las crónicas de la campaña publicadas póstumamente en *La Antorcha*:

‘¿Quién es esa escritora extraordinaria?’, preguntaban. Y partía el alma tener que callar, para no decir: ‘Era la conciencia de México, que prefirió hacerse pedazos a soportar la ignominia’. Y esta impresión de que su suicidio era protesta del alma nacional me la confirmaban las noticias de suicidios y muertes que me llegaban de México. Era como si la patria misma se me hubiese ausentado, negándome (1968: 419).

En esta equivalencia heroica y mítica que Vasconcelos hace de sí mismo y de quienes apoyaron su causa, el suicidio de Antonieta es también el suicidio de la patria, su rendición, es la patria misma aniquilada.¹³ Vasconcelos como futuro padre fundador de una nación nueva será, en su derrota, ese padre desposeído de la patria. En uno de los fragmentos de la crónica de la campaña escritos por Antonieta, y recuperado en la autobiografía con el título “En la ciudad muerta”, se recuerda otra escena esclarecedora de esta idea, cuando al terminar un mitin una anciana indígena del pueblo se echa a los pies de Vasconcelos: “Y abrazando sus rodillas repitió, inconsciente, el gesto con que Tetis saluda al padre de los dioses, y una sola palabra llenó su boca, humedeció sus ojos: ‘Padre.’ Padre, el que es fuerte y todo lo sabe, el que guía, el que defiende al hijo contra la vida inclemente. ¡Padre!” (104).

Esta concepción de Vasconcelos, en tanto “padre” es la que le confiere el derecho de hablar en nombre de Anto-

¹³ Esta idea se repite en el libro de memorias *La flama*, donde Vasconcelos le dedica algunos pasajes a Valeria: “Su genio incipiente quedó trunco, igual que el destino de la Patria que amaba” (1959: 116).

nieta, y de usurpar su diario y su voz, algo que no sólo sucede en esta obra sino también en su memoria póstuma *La flama*, enfocada en la campaña. En ésta incorpora un diálogo alegórico entre Valeria y un personaje ficticio, Simmone, ambas se encuentran en el purgatorio y en los dos casos su llegada allí está asociada a una falta de humildad, misma que condujo a Valeria al suicidio. En el diálogo Valeria acepta la “cobardía” de su acto: “La muerte ha de ser creativa para que sea fecunda; el héroe muere para que algo viva, para que otro se salve. Morir nada más para uno mismo, es egoísmo, es cobardía. Sobre todo en mi caso” (1959: 259). Desde la perspectiva de Vasconcelos, la muerte de Valeria, alejada de la ejemplaridad cristiana en la que se sostiene el verdadero héroe, es un acto soberbio y estéril, así lo sugiere en páginas previas en las que critica también los peligros de sus lecturas de Nietzsche y Hölderlin “copa del aniquilamiento definitivo” (254). En el diálogo ficticio que construye Vasconcelos, intenta lavar la imagen de Valeria reconstruyendo un discurso de arrepentimiento y anhelo de perdón. Una ficción completamente alejada de la autodeterminación de su acto.

Cabe recordar la interesante reflexión de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, retomando a Edward Said, acerca de que en las sociedades patriarcales occidentales la noción de autoría remite a la de paternidad: el autor de un texto es un padre, un creador cuya pluma, en tanto extensión fálica, es un instrumento de poder que genera posteridad, el autor

es pues un fundador, y también un propietario (2000: 4-7). En la lectura-violación del diario por parte de Vasconcelos hay también una metáfora de la posesión que se extiende hasta la construcción ficcional de Antonieta y sus palabras, un pretendido homenaje que adquiere el cariz de una doble apropiación. La figura de Vasconcelos, en tanto padre y autor, crea y autoriza en sus textos una versión pública y unívoca de Rivas Mercado.

Las mujeres que escriben en este periodo son aún herederas de la restricción y condena que implicaba tomar la pluma, no es casual que en todos los casos sus parejas, también escritores, intenten legitimar o fundar determinadas versiones de ellas. Esto hizo Balmaceda en *Desde lo alto* al crear una imagen perniciosa de Teresa Wilms Montt que justificara su separación. Esa versión de *femme fatale* se contrapone a la del ángel del hogar que construirá José Samper sobre Soledad Acosta al proponerse escribir su diario durante su noviazgo, y en el que quedará acentuada la imagen casta de la que será su esposa. De la misma forma, Manuel Gálvez en su texto autobiográfico “El estreno literario de Delfina” reconstruye el retrato de su admirada esposa y evoca su propia participación en la difusión de su trabajo literario.¹⁴

¹⁴ La autorización de los esposos se refleja también en el nombre de escritora elegido para firmar sus libros, como es el caso de Soledad Acosta de Samper y Delfina Bunge de Gálvez.

Si como se ha mencionado, el concepto de autor y autoría se equipara con la noción deificada de “creador”, tal connotación no había tenido, hasta principios del siglo XIX, un parangón en la escritura de las mujeres. Asimismo, sus diarios no tienen, hasta ese momento, la motivación de los de otros autores, configurados para legitimar una imagen de intelectual y escritor. En este contexto, la mujer escritora no encaja en ninguna tradición, es una figura “anómala”. Si nos remontamos a los diarios aquí mencionados, éstos se situarán principalmente en la esfera privada, con la incipiente excepción del de Wilms Montt. Con todo ello, el leer desde una visión de conjunto posibilita ir conformando ciertos rasgos comunes en esos diarios que antecieron al de Alejandra Pizarnik, a la vez que permite destacar su particularidad. En los manuscritos, es un diario sin ningún tipo de autocensura en el terreno íntimo, constituye el registro de una mujer soltera que nunca aspiró a la vida matrimonial, vivió y viajó sola a una edad temprana, y en él habla abiertamente de su aborto tanto como de sus relaciones sexuales con hombres y mujeres, aspecto inédito en toda la tradición latinoamericana. Como observaremos más adelante, el diario de Pizarnik fue también concebido como parte de la obra literaria; parcialmente reescrito en algunos fragmentos para su publicación, en este ejercicio el género se transforma hasta fundirse con la práctica poética.

La consagración del escritor y su diario

Como contrapunto de los diarios de escritoras nacidas a finales del siglo XIX y principios del XX, y que son poco proclives a su divulgación, surgirán otros diarios cuya motivación explícita será la publicación para la construcción de una obra que dé testimonio de la consagración de la figura de escritor. Tal es el caso de Federico Gamboa y José Juan Tablada en México, o Rufino Blanco Fombona en Venezuela, por citar los más conocidos. El contexto del modernismo parece clave en el perfil de esos trabajos caracterizados, entre otros aspectos, por la exaltación de la personalidad en el espacio público, el relato de viajes y el encuentro con culturas extranjeras. Al mismo tiempo, la cercana corriente naturalista parece coincidir en estos diarios con la enciclopédica descripción del entorno y el amplio detalle de la sociedad que retratan. Como es el caso particular de los diarios de Federico Gamboa y Blanco Fombona.

Aun cuando la mayoría de estos diarios han sido opacados por el peso de la obra narrativa o poética de sus autores, y no han merecido la atención de la crítica —lo que ha derivado en la escasez de sus ediciones—, su existencia no deja de ser emblemática en el contexto de nuestra literatura. Así, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros* de Federico Gamboa aparece como un diario sin paralelo en la tradición latinoamericana, tanto por haber sido publicado parcialmente en vida de su autor, como por su extensión,

pues abarca un registro de casi cincuenta años, de 1892 a 1939. Apenas comparable con sus pares franceses: el diario de los hermanos Goncourt, autores de quienes no sólo heredará la práctica narrativa naturalista sino, justamente, la visión del diario como testimonio del escenario literario e intelectual de la época.¹⁵ Este aspecto nos aproxima a la reflexión de que incluso un diario, desprendido en apariencia de toda forma, sigue un modelo literario y una retórica susceptible de generalizarse.

Las observaciones de Gamboa, además del sustrato íntimo que también contienen, se extienden a una revisión política que va desde el gobierno de Díaz, de quien fue protegido, hasta el cardenismo, la época de su destitución del servicio público; los temas íntimos o personales son constantemente desplazados para aludir a los personajes del momento que se erigen también como protagonistas, logrando consolidar con sus referencias un vasto testimonio histórico. Adicional a esa nutrida visión socio política del diario –eje determinante en el conjunto–, es destacable la reflexión literaria que contiene, y que va desde debates en el ambiente intelectual hasta análisis de la propia narrativa. Las primeras entradas del diario se sitúan en Buenos Aires, país al que llega como primer secretario de la legación,

¹⁵ Edmond y Jules de Goncourt comenzaron entre los dos, en 1851, un diario de la vida literaria, el cual Edmond continuó solo luego de la muerte de Jules en 1870. En 1887 Edmond comienza la publicación del diario y desata escándalo en el ambiente literario de la época.

donde se hacen patentes las tertulias literarias que lo reconocen como escritor. En el diario, el desfile de autores se presenta a lo largo de los años: desde la consignada amistad con Ángel de Campo, Juan de Dios Peza y Rubén Darío, por nombrar unos pocos, hasta la emblemática visita a Émile Zola y Edmond de Goncourt; una prueba de ese entramado de afinidades literarias entre las que se va forjando la obra. El diario abarca todos los matices: como buen naturalista lo emplea como cuaderno de apuntes para su obra, así lo refleja el fragmento que registra la visita a la prisión de San Juan de Ulúa, que también hará patente en su novela *La llaga* (1930). Paradójicamente, el diario también es el almacén de la futilidad, como se advierte en el relato de su placer por la nueva chimenea, ante lo que se increpa: “¿Qué importa si las obras de la índole de *Mi diario* no son, en definitiva y en su mayoría de sus páginas, sino puerilidades y egotismos?” (1908: 14).

Sin embargo, no serán sólo puerilidades, pues consciente quizá de ese valor que muchas veces disfraza, Gamboa en vida va publicando su diario.¹⁶ En la larga dedicatoria a su hijo, para “cuando sepa leer”, le hace saber sus razo-

¹⁶ La primera serie de los años 1892 a 1896 se publica en 1908, la segunda parte de esta serie (1897-1900) en 1910, y la tercera parte (1901-1904) en 1920. Catorce años después verá la luz la segunda serie de 1905 a 1908, una primera parte; y de 1909 a 1911, la segunda. Es de manera póstuma cuando se integran los años siguientes, primero en una compilación de la editorial Siglo XXI, en 1977, que a decir de su prologuista y estudioso, José Emilio Pacheco, pasó desapercibida. Posteriormente, en 1995, son publicados de manera íntegra.

nes: el reconocimiento de la congruencia entre su acción y su escritura sin la presión de terceras personas. Allí la paradoja del diario íntimo se hace patente: “sólo una parte publico ahora de este *Mi diario*, que por entero te pertenece y que a ti únicamente interesará en su totalidad” (5). A Gamboa parece no preocuparle la posibilidad de un mal juicio y su diario se restituye junto a toda su obra: “Qué-dome tan tranquilo como siempre me quedé al venir al mundo mis demás libros” (5). Pues no es sólo la manifestación de una intimidad lo que vierte en él sino la exposición de su “fisonomía moral”, que se reconoce llena de altibajos.

Con este diario, Gamboa es considerado el primer escritor en México, y con seguridad en Latinoamérica, en cultivar tan asiduamente el género y publicarlo en vida (Pacheco citado en Gamboa, 1908: 5). Su paralelo indiscutible es el diario del autor venezolano Rufino Blanco Fombona. El diario de Blanco Fombona se extiende desde 1901 hasta 1930. Aunque hay claros indicios de abarcar fechas posteriores, próximas a la muerte de su autor. En vida publicó *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1929), *Camino de imperfección* (1933) y *Dos años y medio de inquietud* (1942).¹⁷ Entre este periodo de casi tres décadas, hay un lapso de catorce años que no se conserva por razones de

¹⁷ El primer libro abarca las fechas de 1904 a 1905; el segundo de 1906 a 1914; y el tercero de 1928 a 1930. En fechas recientes se publicó de manera póstuma un diario inédito anterior, que abarca los años de 1901 a 1903, *Viéndome vivir* (1998), editado por Basilio Tejedor.

robo, según documenta el propio autor: “me han arrebatado los mejores años, los que valían de veras algo, donde está lo más maduro y fuerte de mi pensamiento y lo más maduro y trágico de mi vida, lo que va desde 1914 hasta 1926 [...]” (*Diarios II*, 2004: 175). Para Blanco Fombona, su diario constituyó una de sus grandes obras, asimismo, entre sus lecturas preferidas se encontraban las memorias, las autobiografías y los diarios por encima de la ficción o la poesía. Reiteradamente manifestó que lo que más le interesaba de un libro era su autor, su alma; esta inclinación lo llevará a despreciar el diario de los Goncourt, pues les reprocha la mera exposición del “chismerío literario”; no dejará de criticar por igual los diarios de Amiel y el de Bashkirtseff por considerarlos limitados al “pensamiento” o a las “sensaciones” (1975: 225). Para Ángel Rama, su estudioso y prologuista, Blanco Fombona está inmerso en la consigna modernista que enfatiza la exacerbación de la personalidad iniciada con el romanticismo; atributo visible en la intención de configurar la vida como obra de arte (citado en *Diarios*, 1975: XIX). En este sentido, no es casual que a su primer diario publicado lo titule *Diario de mi vida. La novela de dos años*. No faltarán, en sus amplias descripciones, sustratos de un entramado novelesco, ya sea a través de las escenas eróticas, de las descripciones de su estancia en la cárcel o de su vida como diplomático, entre otros momentos más propios del realismo de la narrativa imperante que de una retórica de la intimidad. Blanco

Fombona se edificó a sí mismo en el diario, allí su vida se eleva y articula en la coherencia de una obra. En distintos momentos la autorreflexión diarística también se impone y, aunada a la contemplación de su temperamento y las variaciones de su “espíritu”, se cuestiona sobre el género:

¿Para qué se escribe un Diario de vida? En realidad no lo sé. No toda nuestra vida —en lo que significa acción ni en lo que significa pensamiento— queda incrustada en el Diario. Con las acciones que dejamos entre paréntesis y con los pensamientos que dejamos inéditos al paso de nuestros días, podríamos escribir otro Diario. También nuestro y tan diferente del que llevamos, como pueden serlo el diamante del carbono, un hombre de una mujer y un alma de otra alma (2004: 188-189).

No es sólo la obsesión del registro, imposible en su totalidad, lo que restituye el diario, sino la selección que sobre él opera basada en el azar de las impresiones; la verdad o la sinceridad, restablecida como aparente motivación de su escritura, no es más que el producto de una construcción acumulativa que, paradójicamente, se constituye también a partir de la falta, de lo inédito. Ese personaje contradictorio, desdoblado en el diario íntimo, tendrá una resonancia también en la vida pública, algo nada lejos de la polémica y la actitud contestataria propia de la época. La intervención agresiva y acusadora de Blanco Fombona quedó registrada en diversos folletos y panfletos. A la vez, una imagen muy distinta a la que él intentó erigir de sí mismo puede reconocerse en un pasaje poco amigable del diario de José Juan Tablada:

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

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

Si un diario conforma la imagen de su autor desde la intimidad en la que construye su propia apoteosis, otro diario, partiendo de esa consigna, revelará la antítesis de esa figura. El diario de Tablada no responderá, en este caso, a su audacia poética, que va de la exuberancia del modernismo a la síntesis de las formas japonesas, o la vanguardia de su poesía “tridimensional”. El diario tampoco remite sólo al de los Goncourt ni se guía por el registro puntual de los hechos, sino que sus anotaciones se ciñen a la arbitrariedad de la circunstancia, más cercanos al apunte breve y al dietario.¹⁸ Tablada, a diferencia de Gamboa y Blanco Fombona, no se inclinó por la difusión de su diario, como tampoco parecía favorecer tales publicaciones en sus connacionales. Así se

¹⁸ El diario de José Juan Tablada fue publicado por primera vez en 1992 y la edición estuvo a cargo de Guillermo Sheridan. Como señala el crítico en el prólogo, el diario va de 1900 a 1944, y surge de una serie de archivos saqueados y mermados, e incluso destruidos por el mismo autor, así que lo que se conserva sólo es una muestra fragmentaria de ese diario monumental.

observa en una enérgica recriminación contra la decisión de Gamboa de publicar el suyo:

¿Pondrá Gamboa en su diario la brutal verdad de Juan Jacobo en sus *Confesiones* o el arte, la sutil psicología, el alma aristocrática de los de Goncourt? ¿Se cree Gamboa un Verlaine pecador e iluminado y reputa que su vicio de hortera y su arrepentimiento de sacristán sean estados de alma o exteriorizaciones artísticas dignas de publicarse? Pose! pose! pose! ¡Y esa megalomanía, carácter invariable, avatar y sello de todo matoide nacional! (1992: 65).

Tablada sugiere afectación e hipocresía en la decisión de Gamboa, negándole autoridad frente a la tradición europea. La centralidad de las letras francesas queda también de manifiesto en el diario de Gamboa cuando en su visita a Zola éste le confiesa no leer en castellano más que los artículos en que se habla de él (1908: 110); otro tanto le sucederá con Edmond de Goncourt, cuando refiere: “[a] nosotros los artistas, nos dañan los idiomas extranjeros” (112). Por otro lado, la crítica de Tablada también puede comprenderse en un contexto literario en que los diarios se encontraban fuera del canon y tenían, además, una connotación negativa para ciertos autores. A finales del siglo XIX el crítico literario Ferdinand de Brunetière lamentará la abundancia de los diarios, memorias y correspondencias en el ámbito francés preguntándose: “¿Cuáles son las causas de este desarrollo enfermizo y monstruoso del ego?” Brunetière se queja de la “ingenua exhibición del yo”, de la “total insignificancia” de estas escrituras, así como de su

imposibilidad de ser literatura: “la literatura es impersonal, y lo que es personal no puede jamás convertirse en literario” (mi traducción, 1888: 433-452). Brunetière anticipa la defensa de una literatura impersonal que cumpla el cometido del arte por el arte y donde el autor se reconozca como una figura ausente de su obra.

Tablada reescribirá su diario y le dará así un cause más literario que trascienda el ámbito de lo privado. Sus breves notas articularán a futuro una unidad, el semillero que constituye sus memorias, un género plenamente legitimado en el siglo XIX por políticos e intelectuales. De allí que su diario involucrase apenas “registrar” pero no escribir en el amplio sentido: “[Tablada] no estaba escribiendo, sino anotando una efervescencia que nada tenía que ver con la tiranía de la posteridad a que aspiraba” (Sheridan “Prólogo”, 1992: 11). Las memorias, a diferencia del diario, se organizan de forma retrospectiva mediando una distancia temporal considerable entre la escritura y el suceso referido, y se conciben como obras estructuradas orgánicamente y alejadas de la común espontaneidad del diario. Para Tablada, el diario sólo constituía una fuente de consulta de la cual alimentarse en el proceso de esa escritura memorialística que fue apareciendo en el periódico *El Universal* entre 1925 y 1928, y luego publicada en dos volúmenes: *La feria de la vida* (1937), autorizada por Tablada, y *Las sombras largas* (1952) en edición póstuma. Este recurso al diario en la construcción de las memorias será el mismo al

que intentará recurrir más tarde Alfonso Reyes, autor de otro de los diarios más prolíficos escritos en México.

El diario de Reyes, tan vasto como el de Gamboa, abarca las fechas de 1911, cuando el autor tenía 22 años, hasta el año de su muerte en 1959.¹⁹ Las primeras entradas, “Días aciagos” –como nombra a las esporádicas anotaciones de septiembre de 1911–, arrancan con una escena de la revolución mexicana: la familia acuartelada se resguarda en casa, bajo la protección de las armas, ante el temor de las represalias contra su padre el general Bernardo Reyes; continúa con un breve compendio memorialístico que incluye sucesos de 1912 a 1914, donde menciona un viaje a España luego de la muerte del general en 1913. El diario se interrumpe en 1914 para recomenzar diez años después en 1924: “comienzo estas notas, lamentando mucho no haberlo mantenido a lo largo de toda mi vida” (Reyes, 1969: 41).²⁰

¹⁹ El diario de Reyes, publicado entre el 2010 y el 2015, fue organizado por José Luis Martínez, quien lo dividió en siete etapas, las cuales corresponden a siete volúmenes cada uno con un editor distinto: I. 1911-1927 (Alfonso Rangel Guerra); II. 1927-1930 (Adolfo Castañón); III. 1930-1936 (Jorge Ruedas de la Serna); IV. 1936-1939 (Alberto Enríquez Perea); V. 1939-1945 (Javier Garcíadiego Dantán); VI. 1945-1951 (Victor Díaz Arciniega); VII. 1951-1959 (Fernando Curiel Defossé, Belem Clark de Lara y Luz América Viveros).

²⁰ Esta nota está tomada del *Diario 1911-1930*, una versión abreviada del diario publicada por la Universidad de Guanajuato en 1969, preparada por Alicia Reyes, con introducción de su hijo Alfonso Reyes Mota. Se desconoce si los originales entregados a la imprenta, hoy desaparecidos, eran una versión manuscrita corregida de Alfonso Reyes (Reyes, 2010: XXI). En la edición completa del primer volumen editado por Rangel Guerra, aparecen los diarios originales tomados del Archivo Alfonso Reyes, que distan en algunos pasajes de la publicación de la Universidad de Guanajuato, como es el caso de esta cita.

Este lamento se extiende a las memorias literarias, “El reverso de un libro” (1941); la queja va contra el olvido de la excitante vida madrileña del primer exilio: “por desgracias en aquellos años no llevaba yo un diario, que hubiera valido la pena por todo lo que me tocó ver y oír. De aquí, en el afán de no olvidarlo siempre ando queriendo reconstruirlo” (Reyes, 1960: 217). A partir de este año la escritura del diario es constante, se refleja en él la intensidad del desempeño diplomático, tanto como el proceso de consolidación de su obra y sus relaciones literarias. Ambas empresas parecen llevadas con la misma entrega y compromiso: desde las altas encomiendas políticas –como aquella del presidente Obregón que le indica entrevistarse con el rey de España– hasta la emoción por las ediciones que van teniendo sus libros. Como se desprende de una cita del diario de 1947, Reyes duda en publicarlo, anticipándose al deseo de construir sus memorias: “Y luego ¿Cómo compaginar la publicación del *Diario* con las proyectadas *Memorias*, sin repetir mucho? Es mucho más fácil dar coherencia a unas memorias que a un diario, pero supone más trabajo de pluma” (Reyes, 2013: 83). Bajo esta consideración, el diario no representa para Reyes una obra literaria, un diario literario, en el sentido en que lo será plenamente para los escritores nacidos a mediados del siglo xx, cuyos diarios fueron en su mayoría reescritos y posteriormente publicados. El gran estudioso de la obra alfonsina, Adolfo Castañón, propone leerlo como un “documento ancilar”, que puede ayudar a construir el

pensamiento de Reyes vertido en sus ensayos y poemas (2007: 93). Asimismo, su hijo Alfonso Reyes Mota sugirió en la edición parcial del diario que éste no tuvo nunca una finalidad literaria, pues constituye sobre todo un cuaderno de apuntes y un instrumento de trabajo. La exposición de su pensamiento inmediato, su intimidad o su visión de la época también es limitada y se reservará para las memorias; el diario es constantemente una agenda y un registro de actividades, pero ocasionalmente desvela también aspectos muy vastos sobre la naturaleza de sus relaciones públicas y, sobre todo, de su amplísima producción laboral. Son pocos los momentos del diario de Reyes en los que se reconoce un afán reflexivo y ensayístico, así como un ejercicio de auto-conocimiento. El mismo Reyes expresa varias veces su resistencia a participar del trabajo de introspección:

Muchas veces tuve el deseo de dar a este diario toda mi intimidad. Me ha detenido un respeto humano. Acaso lo mismo que le quita valor a este diario lo resta a mi vida, a mis versos y a mis libros. Siempre tuve que ahogar mi fantasía. Me moriré con ella...por causa de un respeto humano. A veces me pregunto si no comento un error con esto. Si yo pudiera manifestarme aquí con toda libertad y escribir día a día mis experiencias, sabría más sobre mí mismo y acaso hubiera podido sacar partido artístico de ciertos dolores destinados a morir inútilmente dentro de mí, pero *ese respeto...* (2011: 44).

Esta reflexión se reiterará en otras entradas, expresando el deseo de convertir “estas notas esquemáticas” en un diario íntimo, y desistiendo al reconocer que las ideas más elabora-

das tendrían mejor cabida en otros libros. Algunos pasajes, visiblemente reescritos, dan una idea de lo que pudo haber sido ese diario sujeto plenamente a las exigencias del género más allá del dietario. Así lo revela justamente la elaborada descripción de “Días aciagos”, más cercana al tono intimista de la “Oración del 9 de febrero”, dedicado a la muerte de su padre. O los pasajes del “Manuscrito 1947” en que reelabora entradas del año 1925, donde sus anotaciones de Milán y París se enriquecen con añadidos más descriptivos sobre las ciudades y los personajes de sus encuentros.

La falta de tiempo se sugiere también como otra de las razones para no haber concluido ese proyecto de reescritura de los diarios, que aparece mencionado en el año de 1947, junto con el de las memorias, el cual tampoco fue consumado. La equívoca percepción póstuma de su figura parece otro factor determinante en la reticencia hacia el diario: “No quiero que después de muerto escarben mi corazón” (2012: 263-264). De este modo, será el propio Alfonso Reyes quien se encargue de labrar su efígie de intelectual en el diario y en la obra *Historia documental de mis libros*, incluyendo en ambos amplias listas sobre su quehacer y sus publicaciones, la distribución de sus libros y los personajes a los que irían destinados, revelando su gran espíritu de autopromoción, y su legítima pertenencia a las redes intelectuales que cobijaron su trabajo. Las notas que recogen los diarios también están centradas en docu-

mentar su labor diplomática y su incursión plena en los circuitos culturales del país que lo recibía, así como la utopía humanista que animó su trabajo.

El acto de conservación y publicación de los diarios y las memorias son aún expresión y remanente de la consagración del escritor en la sociedad. El hombre de letras convertido en el instructor de la nación, partícipe de la opinión pública, voz de la justicia y la moral, es también el “cultivador de la razón”. Gamboa, Blanco Fombona, Tablada y Reyes pertenecen a un momento histórico de culto y admiración de esa figura.²¹ Publicar sus diarios y memorias va de la mano con testimoniar su época y su capacidad de influencia en ella. Pocas mujeres en Latinoamérica cultivaron el diario desde esta perspectiva y, como se ha visto, a lo largo del siglo xx ninguna lo publicó en vida.²² Un perfil cercano a este grupo de escritores, cuyo diario evoca ese proceso de consagración, será el de Gabriela Mistral, aun-

²¹ Paul Bénichou llamaría “la consagración del escritor” a una especie de sacralización de su figura en la sociedad, que a finales del siglo xviii y principios del xix sustituye al predicador eclesiástico. En el transcurso del siglo xviii se articula la figura ideal del literato dotado de prestigio, el desarrollo de una nueva clase intelectual acompañada de honorabilidad y bonanza (*Consagración* 35). Utilizamos la expresión “escritor” dadas las convenciones del español, la entenderemos como nombre genérico que incluye implícitamente tanto escritores como escritoras. Aunque son pocos los diarios de escritoras que se han reconocido en esta etapa.

²² La excepción serán los fragmentos de diario publicados por Alejandra Pizarnik en los años sesenta, los fragmentos reescritos del diario de María Luisa Puga en *Diario del dolor* (2004), o el de Ágata Gligo, *Diario de una pasajera* (1997), aparecido dos meses después de su muerte y centrado tanto en la escritura como en su experiencia con el cáncer.

que en estricto sentido tampoco es un diario. La escritora chilena practicó la escritura íntima en una serie de cuadernos iniciados desde sus quince años y hasta 1956, cuando contaba con más de cincuenta años. Los cuadernos fueron publicados por Jaime Quezada de manera póstuma bajo el título *Bendita mi lengua sea (Diario íntimo de Gabriela Mistral)* (2002). La etiqueta es sólo una manera de agrupar una gran diversidad de registros autobiográficos que oscilan entre la memoria, las cartas y el diario propiamente, aunque en realidad no hay fechas específicas de los días, lo que constituye la marca definitoria del diario. Los cuadernos están divididos en distintas etapas de su vida, que coinciden especialmente con los lugares en que residió. Destacan varias ciudades chilenas, sus estancias en México, los Estados Unidos, Brasil, y en ciudades europeas como Madrid, Lisboa y Nápoles. A pesar del subtítulo elegido para esta publicación, los fragmentos están más cerca de la escritura de las memorias, pues son pocas las referencias a personajes específicos de la cotidianidad inmediata. Las reflexiones de Mistral están dirigidas a la articulación del retrato de la educadora, diplomática y poeta. En distintos momentos sus reflexiones están encaminadas a justificar sus acciones y a poner de manifiesto la relación que tiene con su propio país. Desde el primer cuaderno “La Serena” (1905), y a sus escasos quince años, se vislumbra el propósito de esta escritura autobiográfica que habrá de constituir su efigie: “Ser gusano del mundo social no me importa,

pero lo que me exasperaría sería ser, por la derrota, mediocridad del mundo intelectual. Tengo una obsesión: la Gloria. Una religión: el Deber. Una pasión y locura: el Arte” (2002: 31). Los fragmentos que incorpora *Bendita mi lengua* sea capturan con toda claridad esa aspiración.

En esta misma línea, aunque de aparición posterior, se inscribe el diario del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, quien no sólo buscó mitificar su propia figura en sus diarios, sino la de su gran amigo Jorge Luis Borges: “Cada cual debe llevar el diario de algún otro, dijo Oscar Wilde, tal vez con razón, porque nada es tan difícil como juzgar los hechos que nos conciernen directamente” (Bioy Casares, 2004: 117). Con estas palabras Bioy Casares inicia su reseña al diario de Paul Léautaud, sus afirmaciones sobre ese diario coinciden con su propia práctica, de allí que no sea extraño que él mismo llevara el diario de Borges. Bioy Casares escribió un diario durante más de cincuenta años, desde 1947 y hasta poco antes de morir en 1999. Una mínima parte de este diario fue publicado en vida de su autor, mientras que el resto, aunque permaneció inédito hasta su muerte, fue previamente planeado para su publicación.²³ El resultado de la organización de los diarios, en conjunto con su albacea

²³ *En viaje* (1967) contiene, a modo de cartas dirigidas a su esposa Silvina Ocampo y a su hija Marta, las anotaciones diarias relativas a su viaje a Europa, realizado en 1967, y en el que traza sus lecturas, sus paseos por las ciudades europeas, bajo toda clase de lujos y comodidades, mientras escribe *Diario de la guerra del cerdo*. El otro libro consagrado a su diario es *De jardines ajenos* (1977), al cual consigna una serie de recortes, citas eruditas y reflexiones sobre lecturas preferidas.

Daniel Martino, fue *Descanso de caminantes* (2001) y el monumental *Borges* (2006). En este último poco más de 1600 páginas están consagradas a su gran amigo y documentan una relación de casi cuatro décadas, de 1947 a 1986, donde cada entrada es el relato de los encuentros, los gestos, las conversaciones y sobre todo el juicio de Borges. En el diario se perfila su comunión intelectual, sus proyectos conjuntos y el papel de ambos escritores en el contexto cultural bonaerense, a la vez que se destaca la burla y la crítica feroz hacia otros colegas. El diario constituye la historia de una amistad junto a la exposición de una erudición compartida. Por otro lado, el diario también es testimonio del escarnio y el chismerío literario no exento de polémica. Para Bioy Casares, evocando a Léautaud, hay dos perplejidades por excelencia para el diarista, la primera “consiste en lo que debe registrar y lo que debe omitir” (2004: 117), esta perplejidad no parece presente en él, pues apelando a la necesidad de construir los diversos matices y complejidades que conformaban la personalidad de su amigo, no duda en reproducir también sus opiniones más polémicas, algunas de corte racista o discriminatorio. La segunda de las perplejidades, indica Bioy Casares, “proviene de que el diarista descubre que su vida está hecha de repeticiones” (118). En este sentido, no es casual que en la mayoría de las entradas de su diario se reitere esta frase: “Come en casa Borges”, la cual sirve de acotación a la escena que cada día toma lugar. En el diario se registran ambos nombres como

si se tratara de dos personajes y su diálogo, como en una obra de teatro “Borges: [...]” y “Bioy: [...]” apuntalan su guion, teniendo como tema a un autor y su obra, que vivo o muerto, clásico o contemporáneo es objeto de su mirada crítica. En este ejercicio interminable de referencias Borges y Bioy llevan también el diario de otros, de sus amigos y contemporáneos, y es mediante esa alusión y comparación con los demás que se va afianzando su propia consagración.

En los fragmentos de un diario anterior, *Descanso de caminantes*, con anotaciones de 1975 a 1989 y destinadas a una reflexión individual, se encuentra una de las justificaciones más interesantes sobre el diario, que de algún modo explica la disciplina de Bioy para registrarlo todo:

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

El diario es para Bioy Casares la certeza de vivir, la prueba de la existencia ante el destino inexorable de la muerte. Bajo esta determinación, su obra diarística se erige como un monumento a su vida y a su obra, y especialmente a su amistad con quien sería uno de los escritores más importantes de las letras latinoamericanas.

La figura del escritor en los diarios de esta etapa se reconoce plenamente dentro un espacio social, y en él la escritura se concibe como una práctica de incidencia colectiva, es decir, la posición del escritor se define también a partir de sus relaciones sociales o con el poder político, en especial en el contexto diplomático que la mayoría ejerció, su influencia no se limita al campo de lo literario, y es justo esa repercusión histórica en el ámbito público lo que esperan reconstruir en sus minuciosos diarios y memorias.²⁴ Estos autores, y en especial Alfonso Reyes, fueron conscientes de su importancia y celebridad. El dejar testimonio escrito de la singularidad de su vida y obra, así como de su impacto en el panorama cultural, era un sucedáneo esperado. Esta perspectiva corresponde a un momento histórico que des-

²⁴ Entre otros diarios que podríamos ubicar en esta etapa se encuentran los diarios de José Donoso, quien en vida publicó alrededor de 41 entradas de su diario en el periódico *ABC* de Madrid, entre agosto de 1986 y enero de 1990. Sus diarios de las publicaciones periódicas fueron recogidos de manera póstuma en el volumen *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura* (2009) por Patricia Rubio. Posteriormente, un volumen de sus diarios de juventud, retomados de su archivo ubicado en Princeton, se publicó en el 2016 bajo el título *Diarios tempranos. Donoso in progress 1950-1965* en edición de Cecilia García Huidobro. También podemos situar aquí los diarios de Salvador Elizondo, publicados de manera póstuma y por entregas en la revista *Letras libres*, y luego en una selección ampliada en el volumen *Diarios 1945-1985*, realizada por Paulina Lavista. Asimismo, uno de los diarios más conocidos en México es el Sergio Pitol, diseminado en distintos libros, el cual tendrá su mejor expresión en los fragmentos de *El arte de la fuga* (1996). Un libro de ensayos que arranca como memorial registrando sucesos de 1965, luego de dos años de vivir en Varsovia. En medio de la biografía se intercalan días, o pasajes de su propio diario, como el diario de sueños, de 1994, constituido por conjeturas imaginarias, o su diario de Escudillers, que relata sus años en Barcelona hacia 1968.

taca el reconocimiento de una figura de escritor que excede al texto mismo, y a la función de autor que el texto construye. Pero este carácter parecerá clausurado en otras producciones donde la evocación diarística ya no irá a la par de un registro histórico que redima a la figura pública, o denote su impacto social. Así, los diarios de los poetas, por ejemplo, se dirigen a la emancipación misma de la obra y de la literatura, refiriendo constantemente una ocupación propiamente reflexiva de su quehacer. Estos diarios fungirán, sobre todo, como fragmentos de una poética, vertiente que alimentarán también los de Alejandra Pizarnik, mismos que se inclinarán a defender el espacio de soledad y silencio que rodea el trabajo de la escritura. La autora rara vez mencionará sus viajes o sus reconocimientos, y la presencia de otros colegas será referida más bien en el contexto de relaciones amistosas.

En este sentido la “consagración del escritor”, reflejada en los diarios aquí analizados, funciona especialmente como punto de contraste con una actitud de la cual Pizarnik busca deliberadamente excluirse. El trabajo de creación, en su caso, se alinea desde los inicios con una actitud “bohemia”, “romántica” y libre (2016: 123), alejada de todo pronunciamiento político así como de la publicidad de los círculos literarios en los que sin embargo era reconocida.

En el diario de Pizarnik los registros están dirigidos a la construcción de un espacio poético e íntimo; y la imagen que la autora erige de sí misma poco tiene que ver con los

portentosos retratos de los escritores pensados para la posteridad. Pizarnik en su diario buscará, por el contrario, cuestionar al yo, descreer de él, y en esa medida, su vocación no será figurar sino desaparecer.

Poetas diaristas

La particularidad del diario de Alejandra Pizarnik no podría comprenderse sin el vínculo que la autora estableció entre la escritura diarística y la escritura poética. Se puede reconocer, incluso, una estrecha relación entre la práctica de un determinado género por parte del escritor y la forma que su diario adquiere. En el caso de los poetas, el diario es en gran medida un espacio de búsqueda del sentido poético, una vía de exploración a la pregunta, ¿qué es la poesía? La brevedad y contención de los registros, el valor otorgado al silencio y la búsqueda de la frase exacta son elementos recurrentes en su escritura diarística. Para Pizarnik, como se observará más adelante, el indagar en el diario en las tensiones entre el verso y la prosa implicará una búsqueda literaria tanto como un cuestionamiento por las formas.

Uno de los diarios más importantes de la tradición latinoamericana, y también pionero en su perspectiva y expresión de lo poético, es el diario de José Martí. Dada la ubicua figura de su autor, quien fuera a la vez combatiente y poeta, en su diario se conjugan tres vertientes distintas:

la histórica, la íntima y la literaria; situación que ha dado lugar a una gran variedad de acercamientos en su abundante recepción crítica. En su dimensión histórica, el diario de Martí queda vinculado a la tradición de los ya mencionados diarios de guerra.²⁵ Y en el contexto cubano a la que se ha denominado “Literatura de campaña” (Fornet, 2009: 62-84). “Diario de campaña” es justamente uno de los títulos con que se le ha conocido, por estar circunscrito a los registros de Martí durante su participación en la Guerra de Independencia en las fechas del 14 de febrero al 17 de mayo de 1895, dos días antes de su muerte.

Dadas las vías de publicación, los diarios de Martí se han dividido en dos partes, la primera *De Monte Cristi a Cabo Haitiano*, que va del 14 de febrero al 8 de abril de 1895, y la segunda, *De cabo Haitiano a Dos Ríos*, del 9 de abril al 17 de mayo del mismo año. Esta segunda parte ha

²⁵ Las guerras han sido ampliamente documentadas en los diarios desde tempranas épocas, esto lo muestran los diarios de combatientes anónimos de la expedición de Inglaterra contra Calais en 1544. Soldados, marineros y aviadores los han usado para mantener registros personales. En el siglo xvii, por ejemplo, durante la guerra civil inglesa muchos diarios fueron escritos por soldados de ambos bandos, tratando de justificar sus acciones ante los ojos de Dios (Blythe, 1989: 160-164). A través de la historia, el llevar un diario ha sido en ocasiones prohibido por las autoridades militares preocupadas de que pudiera caer en las manos del enemigo, lo que no necesariamente ha mermado su producción. En el siglo xix uno de los factores que hizo popular la escritura del diario fue la publicación de los primeros diarios: el de Samuel Pepys y John Evelyn, prominentes figuras del siglo xvii (Taylor, 2004: VII-XIX). En el contexto cubano, los registros son también anteriores, como lo muestra la publicación de *Cinco diarios sobre el sitio de la Habana* (1963), los cuales ofrecen datos cruciales sobre la historia de la invasión inglesa de 1762 a Cuba, acontecida en el marco de la guerra de los Siete Años entre Inglaterra y Francia, y la alianza final de ésta con España.

tenido un amplio reconocimiento y un gran número de ediciones al constituirse como la última etapa del camino revolucionario de Martí. La primera edición de la primera parte del diario fue hecha en la Habana en 1932, por el Dr. Manuel Sanguily y Arizty, bajo el título *Páginas de un diario*; mientras que la primera publicación de la segunda parte del diario fue realizada en 1940, en edición conjunta con el *Diario de campaña del General Máximo Gómez* (1868-1899). La denominación genérica “Diario de campaña” que recibirá posteriormente el diario de Martí parece justificarse en tanto esa segunda parte se encontraba intercalada en los manuscritos del general Máximo, su compañero en la lucha, quien así tituló el suyo.

Aun cuando en el interior del diario Máximo Gómez lo refiere como “Apuntes”, fue él quien decidió la denominación “Diario de campaña” para el extracto de su propio manuscrito que publicó en 1905 en un folleto titulado “Reseña de los trabajos realizados por la comisión ejecutiva de la Asociación Monumentos Martí-Céspedes”. En esta denominación genérica se basó el comité editorial que agrupó bajo el título *Diario de campaña* las dieciséis libretas que abarcó su diario en la publicación póstuma de 1940, destacando su inicial inclinación histórica: “la Historia iba tejiéndose conjuntamente con los apuntes que llevaba de modo íntimo el General, pero cuyos documentos, sin proponérselo él de modo personal en aquellas horas, eran, y son, sin embargo, luces de su actuación y vida” (Gómez, 1941: XIII).

La referencia a los “Apuntes” demuestra parte de lo que su escritura buscaba: la exposición fidedigna de los hechos y su justificación. El diario de Gómez se centra en relatar los desplazamientos y recorridos por el país, así como las relaciones y encuentros con otros combatientes. Su registro de los días es riguroso, en él persiste un carácter narrativo, como si se hablase de un testimonio del pasado inmediato. Las fechas, más que constituirse en marcas divisorias entre las jornadas, son siempre referidas dentro de la narración y se presentan aglutinadas enfatizando una especie de continuidad del relato. Esta construcción denota el énfasis en su carácter documental, donde si bien no todos los días se ejerce la práctica de la escritura, sí hay una voluntad de registrar los movimientos relevantes y no dar lugar a vacío alguno. El diario exige la misma precisión que la maniobra de guerra. Máximo Gómez se preocupa por testificar parte de su estrategia y por esclarecer el balance de sus logros, de allí que haya especialmente un lugar para las cuentas: la cuenta de los días, de los lugares, de los combates y los soldados, las armas, los caballos, y los muertos.

El diario es también el espacio donde se legitima su papel heroico y el de sus compañeros, donde se exalta la importancia de su empresa, caracterizada por la honradez y la disciplina expuestas en el diario en distintos momentos:

Como yo también soy actor en esta grande y hermosa tragedia que el pueblo cubano representa en medio de la América, para conquistar sus derechos; me abstengo de formar juicio sobre la conducta de los demás, cuando la mía debe ser como la de todos, juzgada por el severo Tribunal de la Opinión (Gómez 373).

El diario de Gómez es un diario de operaciones militares que expone el desarrollo bélico y sus estrategias, a la vez que cumple una función histórica bajo la clara conciencia de su posterior lectura. Los registros del diario de Martí en el contexto de esa primera publicación de 1940, enmarcados por el diario de Gómez, aparecen como sucedáneo cronológico de los acontecimientos registrados sobre el proceso de la lucha. Considerando la brevedad de su extensión, se presentan como un texto ancilar invaluable que, integrado en el conjunto mayor, descubre la paridad entre ambos, como sugieren sus editores:

La mejor justificación de este enlace es que marchaban los dos grandes hombres unidos en una misma comunión espiritual, confundidos los poderes energéticos de sus voluntades en una misma acción sobrehumana; el torrente de luz apostólica deslumbra y se unifica con los destellos de la espada redentora (Gómez VXLIII).

Si bien la dimensión histórica del diario de Martí ha sido incuestionable en el contexto de la recepción crítica, su contenido no se ciñe, como el de Gómez, al registro puntual de los hechos durante la campaña. Para Ezequiel Mar-

tínez Estrada, por ejemplo, el diario no tendría “absolutamente ningún valor para la enseñanza en las escuelas militares”, sino que estaría más ligado a la conformación de su “retrato espiritual”:

[...] su marcha compete al género humano y no a la casta castrense. De ahí que nunca habla de tropa o de soldados, de escuadrones, de atrincheramientos, ni emplea el vocabulario propio de la jerga del cuartel o corresponsales de guerra. No cuenta un hecho de combate, una estratagema, una acción de armas, un acto de arrojo, pero tiene el gusto y tiempo para anotar las picardías del sapo, del murciélago del ratón o del cao (1962: 8-9).

Martínez Estrada extrema esta valoración ante la certeza de encontrarse frente a un “documento de su psicología” y no de historia militar.²⁶ Esta apreciación surge de la dominante temática en los diarios de Martí, que se circunscribe a la observación del entorno desde una perspectiva íntima. La consideración del diario de Martí dentro de los géneros de la intimidad y la autobiografía resulta relevante, especialmente si se lee a la luz de la nota que acompaña su primer diario destinado a María y Carmen Mantilla:

Mis niñas:

²⁶ Como se puede constatar en el diario de Martí, las menciones a las batallas, tanto como las alusiones a la tropa, a los soldados o a las escuadras, sí están presentes en varios momentos del diario, aunque su referencia es más bien circunstancial comparada con sus abundantes observaciones del entorno y la naturaleza. Cabría, por ejemplo, destacar la amplia entrada del 25 de abril a la que denomina expresamente “Jornada de guerra”.

Por las fechas arreglen esos apuntes, que escribí para Vds., con los que les mandé antes. No fueron escritos, sino para probarles que día por día, a caballo y en la mar, y en las más grandes angustias que pueda pasar hombre, iba pensando en Vds.

Su,

M. (185).²⁷

Como puede constatarse en la correspondencia a María y Carmen Matilla, aun estando en campaña Martí solía enviarles cartas sugiriéndoles tareas para enriquecer su formación, entre ellas la lectura y la traducción, con vistas a que pudieran desempeñarse en el trabajo didáctico e intelectual. Esta nota sugiere la doble intencionalidad del diario, por un lado el deseo de que lo “arreglen” implica la posibilidad de su edición y, por otro, refiere la justificación de su escritura como un texto íntimo cuya destinación es pública. Fina García Marruz analiza los diarios en una relación de continuidad con sus apuntes de un viaje por Centroamérica en 1877, al que la autora considera el primer diario, y donde ya se reconoce “la música de su prosa y su don de observación” (31). Esta misma asociación cabría hacerla con los apuntes de sus viajes anteriores a México (1875) y Livingstone (1877), pero si nos apegamos al estricto sentido del género, ninguno de los tres guarda la inmediatez de las anotaciones precedidas por las fechas ni la forma fragmentada del diario. Los apuntes de Centroa-

²⁷ Todas las citas del diario de Martí estarán tomadas de la edición del diario de las *Obras completas*, v. 19, 1964.

mérica, por ejemplo, son un texto más estructurado y orgánico dividido en diez capítulos, presentado como autobiografía; es un escrito sobre su viaje por Guatemala dirigido a los hermanos Valdez Domínguez: “contaré a mis amigos más queridos, cómo se viene, siendo yo quien soy, desde Izabal hasta Zacapa y de cómo se descansa, escribiendo esta autohistoria, en los días Santos” (43). En ambos casos lo que resalta es la destinación de la escritura a terceras personas, lo que pone en juego el marco de lectura. De este modo, los apuntes de viaje y los diarios también pueden ser leídos como parte del espacio autobiográfico y fraterno de su correspondencia. El conjunto de cartas que escribió durante su recorrido en la campaña iguala en volumen el material de su diario; la información que en ellas vierte, para una gran variedad de destinatarios, matiza y sopesa, por razones de seguridad, lo escrito en su diario.²⁸ Con el añadido de que hay en ellas “algo de maestro que no pierde la ocasión de enseñar con delicado disimulo”. El escenario de intimidad que construyen las cartas no excluye al lector ajeno, en ellas se alberga lo íntimo, “pero jamás doméstico, normativo pero jamás petulante, su estilo conviene a lo que llamó Gabriela Mistral ‘lo trascendente familiar’” (Vitier, 1969: 315). Esta conjunción aparece, por un lado, en la res-

²⁸ En carta del 10 de abril de 1895 dirigida a Carmen Millares, explica la naturaleza de sus anotaciones: “ni antes ni después de nuestra llegada a Cuba debo dejar escrito, ni se ha de divulgar, detalle alguno que indique las vías diversas que hemos recorrido. Así lo mandan a la vez la honradez y la discreción” (1965: 224).

titución de lo efímero y cotidiano y, por otro, en el reconocimiento de un vínculo filial con aquellos personajes, casi anónimos, sobre los que escribe sendos pasajes. Su propia visión del diario aparece expuesta en la carta del 10 de abril de 1895: “Y luego, un diario suele ser un espía y una alevosa anotación de las personas en cuya intimidad vivimos” (Martí, 1965: 224). Más que un espía, su diario es el espacio donde hace justicia a los seres que lo acompañaron en su periplo, personajes populares de las Antillas que lo acogen, lo alimentan o le conversan; en la testificación de su relato diarístico Martí va reivindicando su presencia. Así, aparecen personajes como Don Jacinto, quien “fue prohombre, y general de fuego” [14 de febrero] (187), Ceferina Chaves, “la mujer de fama y poder en una modesta comarca” [19 de febrero] (194), el valiente goletero David, de las islas Turcas [5 de abril] (210), o el generoso Luis Gonzáles, de cuya “alma viene la total hermosura de su cuerpo ágil y majestuoso” [21 de abril] (220); personajes que se ven retratados con el optimismo, vitalidad y alegría del propio Martí en el ejercicio pleno de completar su sueño de independencia, y lejos de la visión trágica que rodeaba las vidas, también anónimas, de Lino Figueredo y Nicolás Castillo en *El presidio político en Cuba* (1870).

Celina Manzoni establece una relación de correspondencia entre *El presidio político en Cuba* y el último diario (De Cabo Haitiano a Dos Ríos), reconociendo en ambos su carácter testimonial (1995). Su perspectiva se circunscribe

a esa acepción del testimonio como “gesto político” que tiene en Cuba una larga tradición y en Martí a uno de sus pioneros (Marturano, 2011: 598-602). Para Manzoni, en el testimonio del presidio y de la guerra se construye el Yo del otro y el propio: cuerpos fragmentados por la herida que cobra representación en el cuerpo lingüístico del texto; cuerpos cicatrizados cuyas marcas se trasponen a un texto-tejido social. José Martí es también el mártir, el testigo en su acepción griega, cuya muerte redime su credo y salva la distancia entre escritura (contemplación) y acto. En ese proceso de secularización, Martí ofrece el mundo como “tierra intocada”; el diario es ese “espacio hechizado” donde se expresa el paisaje (Lezama, 1981: 307). La fundación de la América desde la letra y su paisaje en el diario de Martí hace pensar a José María Lezama en la bitácora-diario de Cristóbal Colón (1993: 155). Por tanto, en el diario de Martí se vuelven a seguir los pasos del navegante. Simbólicamente allí también inicia el viaje de su escritura el 14 de febrero: “Es la Esperanza, el paso famoso de Colón, un caserío de palma y yaguas en la explanada salubre, cercado de montes” [...] “De la Esperanza, a marcha y galope, con pocos descansos, llegamos a Santiago en cinco horas” (1965: 189).

Desde la primera entrada aparece también esa apuesta por el lenguaje, que podríamos considerar la poética que guía las observaciones de su diario: “La frase aquí es añeja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo,

legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera” (186). En ese mundo antillano de Martí, el lenguaje se aproxima a un sentido virginal y primigenio, constituye una forma de fundación e interpretación del mundo. El yo, configurado por el diario, apela a la otredad mediante la palabra; es en el lenguaje como Martí comprende a los demás, y es por el lenguaje que los demás comprenden su mundo. El lenguaje se convierte en el signo de la diferencia que el pueblo no ignora, como cuestiona el recién casado Arturo: “¿Por qué si mi mujer tiene un muchacho dicen que mi mujer parió –y si la mujer de Jiménez tiene el suyo dicen que ha dado a luz?” (186). Martí desautomatiza el sentido de las frases dichas por otros para recoger la máxima que encierran. El lector advierte la sabiduría de esas sentencias que, enmarcadas en el relato del diario y despojadas de su fuente primera, cobran la dimensión reflexiva que Martí les otorga: “el General dice esta frase, que es toda una teoría del esfuerzo humano y de la salud y necesidad de él: –‘El caballo se baña en su propio sudor’” (186). La presencia de los diálogos, además de dar verosimilitud al relato de la travesía caribeña, traslucen la compleja identidad del otro. En ocasiones éstos se mezclan con la narración de un discurso indirecto libre, que es también una forma del diarista de apropiarse de otra voz, de fundirse en ella, como cuando habla de don Jesús Domínguez:

Don Jesús viene del conuco, de quemarle los gusanos al tabaco, “que da mucha briega”, y recostado a la puerta de su buena casa, habla de sus cultivos, y de los hijos que vienen con él de trabajar, porque él quiere “que los hijos sean como él”, que ha sido rico y luego no lo ha sido, y cuando se le acaba la fortuna sigue con la cabeza alta, sin que le conozca nadie la ruina, y a la tierra le vuelve a pedir el oro perdido, y la tierra se lo da: porque el minero tiene que moler la piedra para sacar el oro de ella, –pero a él la tierra le da “el oro jecho, y el peso jecho”. Y para todo hay remedio en el mundo, hasta para la mula que se resiste a andar, porque la resistencia no es sino con quien sale a viaje sin el remedio, que es un limón o dos, que se le exprime y frota bien en las uñas a la mula,– “y sigue andando” (188).

En los diarios es común que se describan las escenas de escritura, que se den los detalles de las condiciones que hacen posible ese momento de soledad en el que el yo del diario es el único interlocutor del que escribe. Pero en el diario de Martí apenas hay lugar para la reflexión intimista, su diario no está dominado por los dilemas personales, sino que es un espacio dedicado a la colectividad, de allí que lo más común en él sean las escenas de conversación descritas con una variedad de matices.

En el diario, son los personajes anónimos los que encuentran protagonismo, los que día a día cumplen la hazaña de la vida en una tierra dominada. No le dedica a sus compañeros de campaña más líneas de las que le destina a quienes los reciben, porque en ellos también está la sabiduría que justifica su lucha. Como en las palabras de doña Ceferina Cháves, “la mujer de fama y poder de una

modesta comarca, que profiere: ‘Es preciso ver si sembramos hombres buenos’” (194-195).

En el diario de Martí se reproducen los rasgos de la oralidad como medio de particularización de la identidad, en él conviven referencias tanto al criollo como al francés haitiano, además del registro del habla caribeña popular, que incluye todo tipo de coloquialismos, frases apocopadas, inversiones sintácticas, dialecto cibaëño, etcétera. Muestra de esa pluralidad es el diálogo con Corona, con quien también lo empata la persecución del mismo ideal:

Y con su ‘dimpués’ y su ‘inorancia’ va pintando en párrafos frondosos y floridos el consuelo y fuerza que para el corazón ‘sofocado de tanta malinidad y alevosía como hai en el mundo’ es el saber que ‘en un conuco de por ahí esta un eimano poi quien uno puede dai la vida’. ‘Puede Uté decir que, a la edad que tengo, yo he peleado más de ochenta peleas.’ El quiere ‘decencia en el hombre’, y que el que piense de un modo no se dé por dinero, ni se rinda por miedo, ‘a quien le quiere prohibir ei pensar’ (200).

Para Susana Zanetti, el relato de los encuentros está ligado a la representación de la solidaridad como simiente de la lucha social, de este modo: “Martí construye un nosotros de base democrática apelando también a la inflexión inclusiva de la oralidad” (1997: 233). En el diario destacan sobremanera las amplias estampas de la vida cotidiana de las poblaciones recorridas: la comida, las costumbres y particularmente el registro de ese lenguaje autóctono.

En el diario de Martí, la premisa de la intimidad, propia del diario, se traduce en una relación de contigüidad con el lenguaje del otro. Lo íntimo no es lo confesional sino un efecto de proximidad; en un diario lo próximo más contundente es la frase misma (Pauls, 2005). El diario de Martí se justifica a partir de lo que Barthes llama el motivo “enamorado”, que consiste en convertir el diario en un taller de frases exactas, “en afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado) con un arrebató, una dedicación y una fidelidad de intención que se parece mucho a la pasión” (1986: 367). Esta preocupación por la frase en Martí se empata con su propio quehacer poético. El diario es el relato de la expedición guerrillera que fue en busca de la independencia cubana, pero es también la mirada que transforma en poesía la hostilidad de la lucha, su diario exalta lo que Fina García Marruz ha definido como “sentido poético del hecho”, donde el realismo de cada escena es desplazado por la visión poética del suceso, plena de ritmo y color (2003: 45).

La imagen del guerrero, el poeta y el mártir se concentra en las páginas del diario sin discernimiento, en él dos batallas intentan librarse: la de la guerra cubana y la de la escritura, ésta cesa con el diario dos días antes de la muerte de su autor, y es justo esa muerte otro modo de ordenar su lectura. Martí hizo con su diario lo que pide Roland Barthes: “es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo hasta la muerte, hasta el extremo de la más extrema fatiga,

como un texto casi imposible; al final del trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario” (1986: 380). El gran reconocimiento que ha tenido el breve diario de Martí estriba en esa dimensión poética que traspasa las comunes convenciones del género, ligadas a la autobiografía y al registro documental periódico. Aquí las anotaciones están vinculadas al azar del recorrido y a la puesta en marcha de la misma sensibilidad que entraña su poesía:

La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiqui-quea, y su coro le responde: aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de paguá, la palma corta y espinuda; vuelan despacio en torno las animitas; entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son y alma; a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? (218).

En diversos fragmentos de su diario hay un desborde lírico en el que se exalta la belleza de esa tierra que va al encuentro con su independencia. Las observaciones de Martí nos evocan su pasión por el mundo natural como síntesis de la suprema poesía. No es casual que, en la carta del nueve de abril, escrita desde el campamento, le pida a María Manti-lla leer el último capítulo de un libro de Paul Bert, *La Physiologie Vegetal*:

[...] verás qué historia tan poética y tan interesante. Yo la leo, y la vuelvo a leer, y siempre me parece nueva. Leo pocos versos, porque casi todos son artificiales o exagerados, y dicen en lengua forzada falsos sentimientos, o sentimientos sin fuerza ni honradez, mal copiados de los que los sintieron de verdad. Donde yo encuentro poesía mayor es en los libros de ciencia, en la vida del mundo, en el orden del mundo, en el fondo del mar, en la verdad y música del árbol, y su fuerza y amores, en lo alto del cielo, con sus familias de estrellas, –y en la unidad del universo, que encierra tantas cosas diferentes, y es todo uno, y reposa en la luz de la noche del trabajo productivo del día (1964: 218).

El ejercicio de Martí en su diario será traducir al lenguaje la poesía del paisaje, en esa operación no precisa del “verso artificial” sino de la escritura inmediata y cotidiana que solo busca testimoniar la realidad poética del mundo como antecedente de toda retórica. El diario, ya sea erigido como símbolo de un sacrificio o como espacio de fundación de una tierra libre, es en sí mismo una experiencia poética en el límite de la vida y la literatura. El diario de Martí deja así de parecerse a un diario para convertirse en la expresión pura de su poesía anhelada.

Distintas expresiones de lo poético están presentes en otros diarios breves de la literatura latinoamericana, como sucede también en el temprano diario de Octavio Paz, “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador”. En el “Descargo” a la antología *Primeras letras 1931-1942*, Octavio Paz refiere la propuesta de Enrico Mario Santí de recoger en un libro sus primeros escritos publicados en periódicos y revistas, los cuales comprendían diarios, artículos, poe-

mas en prosa o ensayos sobre arte y literatura, y sobre los que mediaba ya una gran distancia. La selección de los materiales le suponía a Paz cierta reticencia, menciona: “Para él, historiador y crítico, los textos son documentos mientras que para mí son literatura. No fue esta la única y la más grave dificultad: ¿dónde termina la literatura y dónde comienzan la historia, la psicología, la biografía? (1988: 7).

Difícil resolver este debate que hace del crítico un documentalista y clasificador de textos, ajeno al valor literario otorgado por su autor. Esta posición podría acentuarse aún más cuando nos enfrentamos precisamente al género del diario, sobre el que prevalece esa pregunta, ¿dónde termina la literatura? Y allí donde no se ofrece respuesta posible el diario vale, al menos, como documento. Pero ese registro no va sólo a la par de una historia literaria, sino que documenta también una experiencia del yo, y fundamentalmente una experiencia poética: cuando el lenguaje del diario se hace al lenguaje de la misma experiencia que nombra. A esta reflexión nos permite llegar “Vigilias: fragmentos del diario de un soñador”.²⁹ Más allá de la visión de un “estéril

²⁹ Estos textos fueron publicados en periódicos y revistas entre 1938 y 1945, y son hasta 1988 recogidos en *Primeras letras. Vigilias*. Está dividido en cuatro partes, únicamente la primera parte comprende el formato de diario con entradas que van de agosto a septiembre de 1935. Las cuatro partes restantes no están fechadas pero siguen apelando al texto como diario, de lo que se desprende que los fragmentos publicados ya pertenecen a una selección posterior del diario, el cual fue comenzado por Paz luego de la muerte de su padre.

narcicismo”, para el joven poeta ese diario es un modo de conocerse, y como señala, es también la confesión del deseo de “reconocerse”. En aquel tiempo, el ansia de representar “con toda fidelidad su alma” en su poesía, hace de la poesía también una confesión: el diario obedece a esa misma búsqueda de sus primeros poemas, una búsqueda personal:

De todos modos yo me persuado de la bondad de mi diario. Con él quiero justificar mi voluntad y mi apetito, expresados en la poesía mediante este otro apetito de la razón que siempre intenta descifrar y, vanidosamente, prever y autorizar a la voluntad y al deseo, a la parte afectiva del hombre (1988: 77).

Paz se ocupó del diario sólo en los años de su juventud acaso porque pretendía iniciarse en el camino de la madurez: “Y un diario, en tanto que es intento de claridad, es intento de madurez: pretender ser lo que soy” (85). De allí que en él se sienten las bases que continuarán en toda su obra. En este sentido, para Enrico Mario Santí el diario contiene la génesis del moralismo que caracterizará la obra futura de Paz. En efecto, el diario se convierte también en una meditación filosófica, llena de los cuestionamientos que poblarán su obra: la libertad, el amor, el deseo, la comunión de los cuerpos, la mujer. La evocación de una “sinceridad inteligente” entraña en su relato un diálogo íntimo con el pensamiento literario y filosófico que nutría sus lecturas, y no bajo la inmediatez de lo cotidiano. Estas meditaciones, expuestas como intento de explicación y

búsqueda poética, acontecen en medio de la turbulencia de su ser cambiante, y del acto de constituirse él mismo en su juez: “escribir un diario (así sea un diario de pensamientos, reflexiones, ocurrencias de cada día, inútiles divagaciones) entraña lucha, dualidad, o por lo menos, análisis. El yo que vive y el que contempla: el verdugo y la víctima” (85). Cabe trasladar esta frase a dos actos que son simultáneos en la obra de Paz: escritura y contemplación. El que vive es el que escribe, quien es a su vez aquel que contempla y teoriza. Toda su obra integra esa dualidad que implica la creación y su fundamento crítico. Expresiones de la poesía de la modernidad que desde Hölderlin y Mallarmé conducen a la autorreflexión de la obra. Tal vertiente tendrá sus primeras manifestaciones en el diario de Paz y se extenderá a otras obras como *El arco y la lira* (1967), *Los hijos del limo* (1972) y *La otra voz* (1990) que profundizarán en la observación filosófica de la poesía.

La meditación contemporánea sobre el hecho poético se convertirá en uno de los grandes temas de la literatura del siglo xx, y los diarios de los poetas no escapan de esta preocupación. Otros proyectos de escritura diarística vinculados al quehacer poético incluyen, por ejemplo, el diario del autor cubano Lorenzo García Vega, *Rostros del reverso* (1977), una obra en la que el diario es justamente el reverso de los versos, y por tanto la reflexión filosófica que antecede a la creación del poema: “yo he querido hacer estos Reversos por el afán de encontrarle cierta estructuralidad a

mi mundo poético; de hallar cierto lineamiento en mis imágenes” (15). El diario es una evocación de cuadros cotidianos que intentan cristalizarse en el trabajo poético; es lo que está detrás de la observación del mundo, la otra cara de la visión superficial de los objetos, en ese análisis de los reversos se aspira a lograr una unidad, a encontrar la estructura profunda de las cosas que presupone para el autor el secreto de la poesía.³⁰

Un diario muy a tono con esa búsqueda es también el del argentino Alberto Girri, *Diario de un libro* (1972). Este proyecto será en estricto sentido el “diario de un libro” al constituirse en las reflexiones que guían la escritura del libro de poemas *En la letra, ambigua selva*, durante los meses de enero a agosto de 1971. Si bien ambos volúmenes se publicaron de manera independiente el mismo año, su lectura involucra un juego especular. La poética expuesta en *Diario de un libro* alude a la relación entre el poema y su proceso específicamente en ese poemario.

Tanto en Alberto Girri, como en Alejandra Pizarnik, la práctica del diario se vincula también con la exploración de la prosa, y se decanta finalmente en el fragmento. Especie

³⁰ El diario de Lorenzo García Vega (1926-2012) se ha diseminado en distintas publicaciones, como *Rostros del reverso*, que incluye fragmentos de 1952 a 1975. De publicación póstuma será *El cristal que se desdobra* (2016), con anotaciones de 1994 a 2001; y *Rabo de anti-nube* (2018), con entradas de 2002 a 2009. El primer libro pone el acento en el trabajo poético, otros temas como la enfermedad, la identidad, la reflexión sobre la narrativa o los sueños, estarán más presentes en los siguientes volúmenes.

de género renovado en la época contemporánea que nace como negación de la perspectiva unitaria del pensamiento. Desde una directriz meramente formal, el fragmento elimina la tradicional dicotomía entre verso y prosa. La escritura fragmentaria emana también de un sujeto escindido incapaz de sostenerse en la hegemonía de un yo. La poética de Girri, al igual que la de Pizarnik, es heredera de esa postura filosófica de mediados de siglo xx que anuncia la fragmentación de los discursos y niega sostenerse en esa antigua autoridad del yo. En este contexto, la figura del escritor también se desmorona, se desacraliza. Girri verá su tarea como un mero “hacedor”. Este hacedor se distancia del poeta o escritor convencional en tanto se aproxima a la escritura como oficio cotidiano, alejado de toda figura consagrada. Girri lo expone de este modo en su libro *El motivo es el poema*, al referir un ensayo de Roland Barthes: “Escritores y escribientes”: “El escritor (poeta), como alguien con matices de sacerdote, en tanto que el hombre que hace poemas (que escribe, hacedor), asume un papel asimilable al de oficinista” (106). Lo que diferencia al *escritor* y *escribiente* (hacedor), en la perspectiva de Barthes, es que el primero trabaja dentro de la institución de la literatura. Para el *escritor* su trabajo tiene un valor medible, “sacerdote asalariado” lo califica Barthes (1986: 206). El *escribiente*, en cambio, ejerce una escritura que no admite la afirmación concluyente, su palabra es mera mediación e instrumento; el trabajo del *escritor* se asume como un gesto

contundente, un hecho irrefutable, mientras que el *escribiente* encara su quehacer como actividad práctica y ejercicio inagotable. Al amparo de esta última definición se ubica el trabajo de Girri y Pizarnik, donde la práctica motivada de su escritura fragmentaria es también la representación de un yo que se disgrega anulando su propia autoridad.

Una nueva perspectiva sobre la imagen del escritor asociada a su disolución se reflejará en diversas producciones literarias de finales de siglo xx. La negación de una figura detrás de la obra, incentivada por las teorías estructuralistas mediante las cuales el autor se convierte en una función del texto, irrumpe también en la manifestación diarística y autobiográfica. El yo se escenificará a través de un juego de máscaras (Paul de Man) bajo las que se oculta y desaparece. El sucedáneo de la consagración del escritor será entonces un “escritor fracasado” cuya gran obra será el diario.

El escritor fracasado entre el diario y la obra

En la segunda mitad del siglo xx se anticipa la marginación del escritor, su distanciamiento de una sociedad que antes elogiara su presencia y la utilidad de su trabajo. En el ámbito de la literatura se expone la crisis del intelectual en el contexto de las dos guerras mundiales y el posterior triunfo del capitalismo, que implicó la asimilación del escritor a él, su alienación y, por tanto, la ausencia de su voz crítica y señera en la sociedad. Situados en un contexto

que niega el carácter absoluto de la obra y la potestad del autor, la única obra posible aparece en escena como una obra inconclusa, fragmentaria. En la literatura latinoamericana encontraremos distintos trabajos que reflejan este papel, de allí que algunos diarios se convertirán en expresión de un lenguaje en crisis, así como en el escenario de la búsqueda de la obra imposible. El fracaso del escritor asume diversas vertientes, es el escritor suicida, el escritor sin obra, el escritor que ha dejado de escribir. Estas imágenes serán frecuentes en los diarios de los escritores de finales de siglo xx cuya tragedia personal estará en consonancia con el espíritu pesimista de una época en la que se ponen en cuestión los valores de la cultura occidental y su fracaso ante la consumación del horror.

En este contexto, cabe señalar la obra emblemática de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), una mezcla de diario y novela en donde se ha observado la muerte y el suicidio como metáfora del fracaso del artista al tratar de conciliar la utopía arcaica del mundo andino frente a los embates de la sociedad moderna (Vargas Llosa, 1980: 13).

En el retrato que Arguedas hace de sí mismo en los diarios, justifica su suicidio como producto de una dolencia síquica incapacitante que lo reduciría a la inacción y con ello a la imposibilidad de luchar; su trabajo como escritor implicaba una preocupación de base social contra los intereses del capitalismo: “Ni soporto vivir sin pelear, sin

hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo” (2006: 20). Tal preocupación está expuesta en los capítulos correspondientes a la ficción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se describe la degradación social y ambiental del puerto pesquero de Chimbote. El auge de la pesca de anchoveta y la masiva instalación de fábricas de harina de pescado, muchas de ellas de capital extranjero, incitaron la llegada de trabajadores migrantes, en especial indígenas de la alta montaña (el mundo de arriba) hacia la costa, el puerto de Chimbote (el mundo de abajo), simbolizado como un gran prostíbulo, un mundo de pérdida. En la novela la avidez económica industrial se traduce en corrupción moral, violencia y destrucción del mundo natural.

La incapacidad de luchar se comprende en el diario como incapacidad de escribir, cuya única solución es la muerte. El 10 de mayo de 1968 Arguedas inicia su diario en el que consigna, desde esa primera entrada, el deseo que tuvo de suicidarse en abril de 1966. El autor remite a ese recuerdo porque intenta que su diario sea testigo del proceso hacia su muerte próxima, paralelamente, tal escritura es también una esperanza:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he

podido elegir sobre los temas, elaborados, pequeños o muy ambiciosos voy a escribir sobre lo único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y como ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia (18).

El deseo de la muerte que Arguedas reitera a lo largo de la obra, tanto como en otros documentos de publicación póstuma, se deriva de su imposibilidad de escribir, y paradójicamente es también ese deseo el que se lo impide. El diario consignará así la dualidad de la muerte frente a la vida, unida a otras dicotomías: el diario frente a la novela y el mundo de arriba frente al mundo de abajo. El diario es un texto paralelo a esa última novela, ambos inextricablemente unidos, como se lo propone: “voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo este tema [el de su muerte] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector: voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos de una novela que, finalmente, decidí bautizarla: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (18). En esta primera reflexión, el tema del suicidio del autor corresponde al ámbito de los diarios, los cuales estarán integrados en la novela, espacio de la ficción, implicando así la convivencia de dos géneros distintos.³¹ Sin embargo, en otros momentos se advierten como un único proyecto,

³¹ En el tercer diario vuelve a referirse al diario y a la novela como escrituras bien diferenciadas: “Voy a atenacear a aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada” (195).

como lo afirma en el comienzo del segundo diario: “Desde que empecé a escribir en Santiago el balbuciente diario que aparece como primer capítulo, algo estrambótico, de esta novela, he estado dos veces más en Chile y cinco veces en Chimbote” (95). El calificativo “estrambótico”, que además se reitera para referir al diario, se comprende en el contexto de una narrativa arguediana poco propensa a los juegos de hibridación textual que justamente tendrán lugar en esta obra. Tales recursos no están dirigidos a una innovación meramente formal, sino que tienen el cariz de un testamento, ante la certeza de que la obra no podrá ser concluida y sólo el diario podrá justificar su falta y constituirse como explicación de la obra y de la muerte.³²

Son cuatro los diarios, escritos en Chile y Perú, que se intercalan en la novela y, entre otros aspectos, constituyen un modo de reconciliar la escritura con los propios orígenes. En ese proceso de construcción de su testamento, Arguedas edifica también su propia figura como escritor y se inserta a sí mismo en la tradición latinoamericana dentro de la que espera ser leído. En el primer diario Arguedas se adscribe a lo que él llama un escritor de provincias, un escritor de lo nacional comprometido con su realidad, un

³² Esta condición no anula el sustrato vanguardista de la novela destacado por Martín Lienhard, al observar en ella una crítica pionera de la transformación urbana del país y su entrada a la modernidad. Para Lienhard, este reconocimiento se traduce en el uso de diversos recursos estilísticos y especialmente en la capacidad de “oralizar” o “andinizar” el “discurso novelesco” (1996: 332-233).

escritor que vive para escribir frente al escritor de “oficio” o escritor profesional.³³ Arguedas habla de Juan Rulfo y Alejo Carpentier, el primero en su sencillez cercano al mismo Arguedas; el segundo, con su cosmopolitismo, lo encuentra distante, tan lejano como la erudición de José Lezama, la profesionalización de Carlos Fuentes o el supranacionalismo de Julio Cortázar. Arguedas se ampara en el mundo de los “provincianos”: Guimarães Rosa, Nicanor Parra, el propio Rulfo, que han fundado su literatura en la sabiduría del pueblo y en la intimidad de su lenguaje. “Juan, Julio, Joao” se convierten de pronto en destinatarios de sus palabras, apela a ellos como en una conversación; el diario es también una especie de epístola de despedida. Arguedas hablará repetidas veces de su infancia de pueblo, divirtiéndose entre los piojos, los “chanchos” y los perros, entre las montañas y los indios. Estas anotaciones como preámbulo a su novela intentan legitimar su escritura, que se nutre de una experiencia nada cercana a la de la “alta cultura”. Las críticas a los autores “cosmopolitas” trazan su pertenencia

³³ Gran parte de las reflexiones de este primer diario son una crítica a las ideas de Julio Cortázar vertidas en una carta pública a Roberto Fernández Retamar del 10 de mayo de 1967, en la que el escritor argentino aludía a la situación del intelectual latinoamericano definiendo dos vertientes: la regionalista o nacionalista frente a la universalista de corte cosmopolita, a la que Cortázar parece sumarse criticando la adhesión al regionalismo como producto de una “fалencia cultural”. El primer diario de Arguedas, publicado en la revista *Amaru* en 1968, aparece entonces como una especie de respuesta a Cortázar, y a partir de la cual se desataría una polémica entre los dos, misma que Arguedas retoma en el tercer diario, criticando las perspectivas hegemónicas del conocimiento y su carácter relativo (De Grandis, 1993: 49-52).

a una sensibilidad distinta: una arraigada a los orígenes frente a otra que se encuentra “aculturada”.³⁴ La voluntad de interrumpir la novela con el diario intenta legitimar en la biografía la congruencia de una “poética” que se arraiga en el mundo andino representado por el quechua frente al español, la experiencia frente a la erudición, el arraigo frente al cosmopolitismo, y el indígena frente al blanco. Vargas Llosa describió a Arguedas como un ser dividido entre los dos mundos que simbolizan los zorros: “la costa y la sierra, lo indio y lo español” (1980: 12). Esa dualidad vital encuentra eco en la dicotomía de los dos estilos que se configuran en la novela, el diarístico y el novelístico, como correlato del espacio histórico y el espacio de la ficción.

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

³⁴ Vale recordar la anotación del 20 de mayo de 1969, muy relacionada con su conocido discurso de aceptación del premio “Inca Garcilaso de la Vega” *No soy un aculturado* (1968), que acompaña a la novela como introducción: “Yo no puedo iniciar el capítulo V de esta novela porque me ha decaído el ardor de la vida y porque quizá me falta más mundo de ciudad que, en cierta forma, significa decir erudición, aunque la erudición y la técnica pueden llegar a ser la “carabina de Ambrosio”, o un falso desvío para resolver ciertas dificultades, especialmente para los que buscan el orden a lo pueblo y no a lo ciudad o a lo ciudad recién parida, a lo cernícalo y no a lo jet” (2002: 202).

Los zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores; no podrán intervenir. [...] No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz [...] No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el medano, “Cruz de Hueso” creyendo que así ha de sanar [...] (272).

El “¿Último diario?” es también un balance y una promesa de la obra. Los diarios de Arguedas “impulsados por la progresión de la muerte” se transforman en el aliado que justifica y completa la obra imposible. Ese silencio final que simbolizaría el “fracaso” de la obra en un sentido tradicional, al exhibirla como obra incluida, adquiere en Arguedas otras connotaciones. Aquí cabría desplazarse de una referencia meramente negativa del fracaso y observarlo en el contexto de poéticas contemporáneas en las que éste se presenta como expresión de autenticidad y como solución ética. Por este motivo, vale pensar la obra de Arguedas en conjunto con otras manifestaciones contemporáneas del diario de escritor en tanto testimonio de un fracaso que reivindica al diario como única obra posible, y lo enarbola como símbolo de la lucha cotidiana contra la muerte, tal es el caso de los diarios de Julio Ramón Ribeyro y Mario Levrero.

El significativo título del diario de Ribeyro, *La tentación del fracaso*, nos sitúa en la perspectiva de esa nueva definición del género. Aquí se agrupan tres volúmenes que

comprenden los años de 1950 a 1978.³⁵ El autor peruano fue un gran apasionado y conocedor de diarios, como lo muestra su ensayo “En torno a los diarios íntimos”, escrito en 1953 y aparecido en *La caza sutil* (1975), en él ofrece una reflexión prácticamente inédita sobre el género en Latinoamérica, allí también determina las características de un diario: continuidad en las anotaciones, veracidad, coincidencia entre autor y protagonista, ausencia de destinatario, libertad en la composición, carácter fragmentado e inconcluso. A su vez, en la introducción a su diario, Ribeyro apunta la importancia del diario de escritor que existe en Europa, no así en Perú, lo que sugiere la necesidad de hacerlo presente en su país a partir de su propia publicación.³⁶ El diario de Ribeyro intenta conservar el efecto de una escritura espontánea pero tamizada por una búsqueda

³⁵ El primer volumen abarca los años 1950 a 1960 y fue publicado en 1992; el segundo volumen, publicado en 1993, comprende de 1960 a 1974; mientras que el tercero, publicado en 1995, va de 1974 a 1978. En una entrada del 22 de julio de 1969, Ribeyro menciona haber destruido sus primeros diarios, escritos entre 1946 y 1949. Allí sugiere la misma condena de destrucción para los de 1950 a 1955, acto que no cumplirá. Una edición conjunta de los volúmenes apareció en el 2003, con prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa. Los diarios de años posteriores aún se encuentran inéditos.

³⁶ En una anotación del 4 de abril de 1970, Ribeyro expresa que la literatura peruana se mueve en un campo muy estrecho, puesto que no cultivan géneros como las memorias, los diarios, las correspondencia, ni subgéneros como la novela rosa o la policial, acostumbrados tan sólo a los tradicionales: novela, cuento, poesía y teatro. Efectivamente, en lo que respecta al diario en este país, además del de Arguedas y el de Ribeyro, encontramos el registro del diario de José García Calderón, al cual se refiere el mismo Ribeyro como un diario-epistolario. Posteriormente, en 1994 apareció también el del poeta y dramaturgo Juan Ríos Rey, de una amplia datación que va de 1941 a 1990.

literaria. Las anotaciones no consignan los vacíos, vacilaciones o repeticiones muchas veces presentes en los diarios póstumos, sino la pulcritud de una evidente reescritura y la preocupación por desarrollar un estilo, lo que se constata en una de las entradas del 8 de enero de 1960, cuando se refiere a sus diarios de Berlín y Lima:

En ellos creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no sólo como testimonio sino como literatura. Si continúo por el mismo camino creo que mi diario, de aquí a algunos años, será la más importante de mis obras (1992: 234).

La certeza de que “el diario formaba parte de mi obra y no solamente de mi vida” (210) lleva a Ribeyro a la disciplina y a la conciencia de su práctica. Aun cuando en otro momento exclamó sobre sus diarios de los años cincuenta: “Literariamente no tienen tal vez otro interés que el haber sido escritos por un escritor” (1993: 147). Interesante visión que hace de los diarios de escritores partícipes de la literatura justamente a causa de esa condición. Sin embargo, en el diario de Ribeyro, como se ha mencionado, predomina el ejercicio de un estilo aun cuando no abandona las reflexiones íntimas que apuntan a relaciones amorosas, malestares físicos, desplazamientos por Europa, su situación económica, o sus conversaciones. La precisión y sencillez de su expresión nos remite a una mirada atenta y sobria sobre lo que le rodea, y se refleja a su vez en la pre-

ocupación por el pulimento de la frase, tanto como en la reivindicación del fragmento como género, algo que se apreciará también en textos ligados al diario, como sus *Prosas apátridas* (1975).

El título del diario, *La tentación de fracaso*, ha sido ya objeto de reflexión. En una entrevista el autor refirió que éste se relaciona con la insatisfacción que todo escritor experimenta sobre su obra, en ese sentido, el fracaso se presenta constantemente como espacio de atracción (Coaguila, 1995: 49); el impulso del abandono definitivo de la obra acontece siempre como posibilidad para el escritor. Por momentos la tentación del fracaso es la tentación por la crítica: “Debo ahora plantearme esa pregunta que siempre he temido porque me parece que en su formulación existe ya el reconocimiento implícito de un fracaso: ¿Seré yo más bien un crítico?” (1992: 104). En otras situaciones la “sensación de fracaso” alude a una falta de conciliación entre la exigencia intelectual y la voluptuosidad de la vida, de este modo, la “mediocridad’ de la obra se presenta como latente amenaza. Otra noción del fracaso en el diario está asociada con la muerte, pues la tentación del fracaso es también la tentación de la muerte.³⁷ En una de las entradas iniciales de su diario, Ribeyro destaca una cita del pensador español Gregorio Marañón, a propósito del diarista

³⁷ En el texto “El diario de Julio Ramón Ribeyro entre la tentación de la crítica y la tentación de la muerte” (2019) desarrollé más detalladamente las ideas que expongo en este apartado.

ginebrino Henri Frédéric Amiel, autor admirado por Ribeyro: “Todo diario es un lento suicidio” (21), el diario se presenta en esta visión como un antídoto de la muerte inmediata. Para Marañón, Amiel se salvó del suicidio gracias a su diario, y de manera paradójica el diario, escrito obsesivamente a lo largo de casi diecisiete mil páginas, suplió su propia vida, es decir, le impidió vivir (1932: 213). Distintos diarios han expresado esa conexión entre la escritura y la muerte, reflejada de forma ejemplar en la cita final del diario de Cesare Pavese, registrada antes de su suicidio: “Basta de palabras, no escribiré más”. La escritura como sustituto de la muerte, o escribir para no morir, hace del diario el paliativo por excelencia.³⁸ Para Ribeyro, el diario es una obra vinculada indisolublemente al paso del tiempo, que a su vez escenifica el carácter temporal y finito de la existencia. En su lectura de otros diarios recuerda con fascinación su naturaleza:

Cuando hojeamos una colección de estas obras nos queda la sensación de que se trata de obras inconclusas, que lo que allí se dice ha sido más que fruto de una elección marca de un destino, que ni las más bellas páginas han podido alterar el curso de los acontecimientos, que cada autor estuvo diariamente enfrentado al misterio de su duración y que a la postre todos ellos han sido devora-

³⁸ Esta idea está presente en otros diarios latinoamericanos, como *Veneno de escorpión azul* (2007) de Gonzalo Millán, y en el ya mencionado *Diario de una pasajera* (1997) de Agatha Gligo. Los dos diarios fueron escritos a partir de un diagnóstico de cáncer, en ellos la escritura es una forma de recuperación y remedio contra la enfermedad y la muerte.

dos por el tiempo, ese tiempo tan caro y tan temido que ellos se esforzaron tanto en retener (1976: 12).

Allí radica la condición paradójica del diario, en el esfuerzo de esos registros que resguardan un tiempo para siempre perdido. Allí se sitúa también la tentación del fracaso que supone toda escritura, una escritura que amenaza con detenerse y dejar la obra inconclusa, consumida por el espectro vano de la eternidad.

En esta misma línea del diario como tentación del fracaso, que además “completa” una obra imposible, se incluye la obra del escritor uruguayo Mario Levrero, en especial su obra cumbre *La novela luminosa*, publicada póstumamente en el 2005. La obra, a medio camino entre el diario y la autoficción, está integrada por una primera parte llamada “Diario de la beca”, la cual comprende casi cuatrocientas páginas, a esta parte le sigue propiamente “La novela luminosa”, obra inconclusa de poco más de cien. Levrero había comenzado a escribir esa novela en 1984 y contaba ya con cinco capítulos iniciales cuya escritura interrumpió y abandonó durante más de quince años. En el año 2000, Jorge Mario Varlotta Levrero, nombre completo del escritor, recibió la beca Guggenheim, con ella esperaba corregir y terminar “La novela luminosa”. Sin embargo, durante los meses en que recibió la beca el autor no logró continuar la novela original, en cambio, escribió el extenso “Diario de la beca”, compuesto por amplias entradas diarísticas fechadas durante la vigencia del apoyo, entre el cinco de agosto

del año 2000 y el dos de agosto del 2001, en este diario el autor documenta su vida cotidiana, así como su “fracaso” con la escritura.

La forma del diario es una de las expresiones literarias utilizadas previamente por Levrero y se remonta al año de 1986, cuando inicia la escritura de un diario al que llamará “Diario de un canalla”, publicado en la antología *El portero y el otro* (1992), y posteriormente incluido en una edición del 2014 junto al inédito “Burdeos 1972”. Este último, escrito en el 2003, alude a sus recuerdos de una estancia en la ciudad francesa donde llegó a vivir unos meses por una relación amorosa, el diario evoca también sus dificultades de adaptación al nuevo país. *Diario de un canalla* está estrechamente relacionado con *La novela luminosa*, en la primera entrada de ese diario Levrero recuerda que el motivo de la novela era “rescatar algunos pasajes de mi vida, con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor”, ya que por esas fechas estaba próximo a una operación de vesícula (2013: 17). En ese mismo diario, el autor intenta indagar las razones del abandono de la novela y reconoce la escritura diarística como una forma de “auto-construcción”, con la que intenta “rescatar pedazos de mí mismo”, y confirma así la naturaleza de su escritura: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (25). La fuerza de tal afirmación subyace en su obra diarística posterior, que será también una forma de recuperación y compromiso

vital. Así se vislumbra en *El discurso vacío* (1996), el cual se basa en una especie de terapia grafológica que consiste en realizar ejercicios de caligrafía bajo la idea de que mediante la mejora de la escritura se puede restablecer la personalidad y afirmar el carácter. Lo que comienza como un ejercicio de “embellecimiento” de la letra se desplaza hacia la reflexión sobre la creación artística. *La novela luminosa* es también parte de esa vía de autoconocimiento, terapia y ejercicio literario de los libros anteriores pero, sobre todo, es una manera renovada de reflexionar sobre la creación artística como experiencia espiritual en el mundo contemporáneo. En “El diario de la beca” Levrero se convierte en un nuevo Bartleby (Bartleby Lavalleja fue uno de sus seudónimos literarios de juventud), que aplaza infinitamente la escritura de la novela. Como buen “grafógrafo” se observa a sí mismo escribiendo que no puede escribir. Y es la denuncia de su falta la que constituye su obra. Su inacción cobra rasgos patológicos y adictivos que se niega a remediar a pesar de mermar su salud. Duerme a altas horas de la madrugada luego de haber pasado el día experimentando en *Visual Basic* y jugando a las cartas en la computadora. Se alimenta poco y sólo gracias a la generosidad de una amiga; llega tarde a las clases de yoga, o se resiste a salir de casa; aplaza la terapia psicológica; evoca sus fallidas relaciones amorosas; mira pornografía y procrastina interminablemente hasta que llega la madrugada y puede finalmente escribir su diario. Las entradas registradas a altas horas de

la madrugada, sus alteraciones del sueño y su incapacidad de abandonar el internet y los juegos son expresiones de un fracaso cotidiano y repetitivo, el castigo de Sísifo al que lo somete la vida. Por otro lado, esa falta de disciplina revela también rasgos de originalidad, ya que la vida y la escritura “sin forma” es una lucha contra la adaptación. Una expresión de rebelión contra lo que dicta el orden cotidiano o la disciplina de los géneros literarios. Esta manifestación honesta y genuina de la derrota contiene grandes dosis de humor, y a la vez constituye una profunda autorreflexión tanto como una búsqueda espiritual. Uno de los aspectos más sorprendentes del diario consiste en la autorrepresentación despojada del aura consagratoria del escritor tradicional. Levrero no teme manifestar una imagen de autor mundana y patética. Su adicción a los programas de computación y a los juegos, prácticas hoy cada vez más comunes en plena era tecnológica, le impiden labores básicas como hacer ejercicio, cocinar o afeitarse. El testimonio de su impotencia es justamente uno de los aspectos más interesantes del “Diario de la beca”, el cual se convierte en espacio de confesión de las distracciones que le impiden el trabajo de la escritura. En muchos momentos del diario, Levrero reconoce su incapacidad para no ceder a la tentación del juego y el internet, único regocijo del día, culposos e inevitables. Las entradas del diario se anotan generalmente de madrugada, cuando es capaz de hacer un balance casi siempre negativo de lo sucedido. Paradójicamente, el drama

de la inacción es lo que le permite la escritura del diario como espacio de salvación que lo ata finalmente a la realidad. Las entradas del diario no serán fragmentos breves o inconexos, sino amplios capítulos que dan continuidad a su vida haciendo de ella la novela misma. Tales registros le permiten al diarista ser consciente del paso del tiempo, del aquí y el ahora en donde lo cotidiano puede ser una experiencia luminosa ligada al ignorado “milagro” de la existencia. La escritura del diario se convierte en un triunfo momentáneo que le permite explorar y asumir su comportamiento, de allí que la reacción ante los sucesos no sea trágica, sino más bien cómica y cínica. En este sentido resultan hilarantes las pequeñas cartas dedicadas al Sr. Guggenheim, donde escribe irónicamente sobre su mal uso de los fondos de la beca, un reconocimiento típico de los escritores profesionales. Levrero se burla así de la institucionalización de la figura del escritor y, contrariamente a lo esperado, no escribe la novela prometida: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (2005: 22).

La distancia que media entre los cuatro capítulos de la novela escritos quince años atrás, en 1995, y el presente del año 2000, parecen ya insalvables. El escritor se ha transformado y es incapaz de volver a esa inspiración primigenia. Sin embargo, el amplio prólogo que es el diario, es una meditada preparación para la “La novela luminosa”, en la que las experiencias espirituales se expresarán en detalles

tan cotidianos como observar un perro, en el encuentro con un pichón de paloma, o mediante sus distintas historias de amores perdidos. Finalmente, el capítulo “Primera comunión”, que aparece como un relato independiente, es una de las historias más relevantes del libro pues narra, a modo de cierre, la historia de la propia comunión espiritual del autor y su encuentro con Dios en la edad adulta. Aquí el artista se entrega a una experiencia religiosa que sólo puede compararse con el misterio del acto creativo, lleno de intensidad y fugacidad, y en su caso, no exento de cinismo y ambigüedad.

Tanto “Diario de la beca” como “La novela luminosa” son textos deliberadamente inconclusos. Esta condición hace honor a una de las creencias de Levrero sobre la literatura: “Lo único que importa es el estilo”. Frente a esta idea, que desplaza la primacía de una trama estructurada orgánicamente, se destacará el estilo en tanto voz que se articula, como sugiere Roland Barthes, entre la carne y el mundo (2006: 19). La importancia del diario de Levrero radica en ser un ejercicio de estilo, una obra literaria que sustituye a la obra imposible en la misma línea de los diarios de Arguedas.

El diario, antes desplazado de la categoría de obra, cobrará centralidad en las expresiones literarias contemporáneas, como se observa también en el caso emblemático de *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, gran renovador del género: “Siempre digo que voy a publicar tres o cuatro novelas en mi vida para justificar la publicación de

ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura” (Fornet, 2005: 19).³⁹ Los diarios pertenecen en apariencia a su conocido personaje Emilio Renzi, creado a partir de su propio nombre de pila: Ricardo Emilio Piglia Renzi, quien, en un juego autoficcional, representa al autor bajo esa estrategia de distanciamiento. Los diarios firmados por Piglia son, en la publicación, los diarios de Renzi. Este caso es muy semejante al de Mario Levrero, quien también hace uso del seudónimo. Una elección que así expresó en su diario *Burdeos 1972*:

[...] me resultó indispensable usar un seudónimo, desde mi primer libro; un seudónimo no muy distante, ya que está formado por mi segundo nombre y mi segundo apellido porque, después de todo, eso que escriben las puntas de mis dedos pasa a través de mí. Pero siempre he tratado de dejar en claro que ése que escribe no soy exactamente yo (169).

Los diarios de ambos autores inauguran no sólo la centralidad de la obra, sino que introducen deliberadamente una nueva dimensión del diario contemporáneo convertido explícitamente en autoficción. La autoficción implica un referente extratextual sobre el que se asienta el pacto autobiográfico (a decir de Philippe Lejeune), es decir, “el escritor real”, pero éste se reinventa en la obra en tanto personaje.

³⁹ Los diarios de Ricardo Piglia están compuestos por tres volúmenes: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (2015), *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* (2016) y *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (2017).

Esta nueva condición del escritor lo convierte en un personaje tragicómico que abona en la “disolución” de esa figura consagratoria que caracterizó los diarios del siglo pasado. El escritor de hoy será en su diario un remedo de sí mismo: “El diario, sin duda, es un género cómico. Uno se convierte automáticamente en un clown. Un tipo que escribe su vida día tras día es algo bastante ridículo” (Piglia, 1993: 141). Reflexión semejante a la de Roland Barthes al expresar que la pregunta que el diario plantea hoy en día no es la pregunta del trágico “¿Quién soy yo?”, sino la pregunta del cómico “¿Soy yo?” (1986: 379). De este modo, el diario ya no constituye el espacio de afirmación de un yo, sino el espacio de su cuestionamiento. Una actitud muy a tono con la reflexión de la poesía moderna, así como con los diarios de los poetas referidos anteriormente.

En el contexto de esta paulatina transformación del género se sitúa también el diario de Alejandra Pizarnik. Como se ha observado en este recorrido, la tradición diarística en Latinoamérica incluye una gran variedad de manifestaciones que se comunican entre sí, no como obras aisladas sino siempre en diálogo con diversas tendencias literarias. Desde sus orígenes, la práctica diarística en nuestro continente está vinculada a una cultura letrada, y en especial al francés como lengua dominante de las élites, quienes heredaron también de Francia este género. Las reflexiones de los diaristas sobre otros diarios dan cuenta del modo patente en que circulaban estos textos, de allí

que la escritura surja como una cuestión de época y se transforme con ella.

Asimismo, como se reconoce en la mayoría de los autores aquí abordados, la práctica del diario está vinculada no sólo a la afición cotidiana del registro espontáneo, sino al enfrentamiento o seguimiento de modelos diarísticos, de allí el reconocimiento de una tradición literaria a la que se van sumando. El diario aún en su fragmentación obedece desde el inicio a una filiación literaria que se va ensanchando: desde la visión estereoscópica de los diarios de principios de siglo xx amparados en la figura de autor, hasta la acentuación poética y la autorreflexión escrituraria, propia de los diarios contemporáneos que pugnan por su disolución. En este recorrido se puede reconocer que el diario opera también con base en las transformaciones de los sistemas de pensamiento y se adscribe a ellos.

La limitación localista de las ediciones publicadas en Latinoamérica, al menos de los primeros diaristas, nos lleva a reconocer que la práctica del diario no se fundamenta en una tradición propia. En esta región los modelos que se siguen son fundamentalmente europeos y se remontan, sobre todo, a los diarios de autores canónicos. En el caso de Pizarnik, este aspecto será visible en sus referencias de lectura y comentarios a los diarios de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka.

Esta situación no impide que se pueda hablar de una tradición diarística propia, aún cuando encuentre sus claves

de lectura en un ámbito externo. Por ello, volviendo al caso de Alejandra Pizarnik, forma ya parte de ella, favoreciendo incluso una relectura de la misma al construir a sus precursores. Así, la visión irremisiblemente trágica que dejan los diarios de Wilms Montt, Rivas Mercado y Arguedas, podría tener eco en los de nuestra autora, lo mismo vale decir para la confección poética de Paz y Girri, o la reivindicación del diario como obra de Ribeyro y Levrero. Los diarios de Alejandra Pizarnik no son únicos, ni aislados, sino que contribuyen a una tradición en fluctuación constante sobre la que ya amplían sus posibilidades retóricas.

Segunda parte

LA FILIACIÓN LITERARIA DEL DIARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK

Si hay algo en lo que creo es en este diario:
hablo de su calidad literaria, de su lenguaje.
Es infinitamente mejor que todos mis poemas.

Alejandra Pizarnik, *Cartas*

Los comienzos del diario o el llamado de la vocación

El diario de Alejandra Pizarnik, como casi todo diario de escritor, surge del contacto y confrontación con modelos anteriores que lo sitúan en una tradición propiamente literaria. En el suyo la autora comenta la lectura de por lo menos cinco diarios, primeramente, de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka; y tangencialmente de Julien Green, Charles Du Bos y Charles Baudelaire. La exégesis de estos textos revela un cuestionamiento sobre la propia práctica, lo que la inscribe también dentro de los marcos del género.

No es posible saber con certeza en qué año Pizarnik inició su diario. En la última edición “completa” aparece

entre los apéndices un texto fechado en 1950, probablemente reescrito de forma posterior. El fragmento no sigue los mecanismos de reescritura típica de otros diarios de la autora, por lo que no queda claro si forma parte de ellos.¹ Asimismo, hay indicios de haber comenzado el diario en fecha posterior, como lo muestra esta referencia de Inés Malinow:

Lleva la autora desde el 7 de diciembre de 1952 un diario íntimo y en él anota algo que pudo haber sido escrito la noche de su muerte voluntaria: “Mi soledad maúlla. La tapo con promesas vagas. Mentir. Mentir, sí. Algún día encontrarás este diario y será antiguo, algún día verán mis fotos y se reirán de la moda actual. El vanguardismo será clasicismo y otros jóvenes rebeldes se reirán de él. Pero... ¿es posible soportar esto? Quiero morir. Tengo miedo de entrar al pasado. Pienso en alguna mujer de mi edad de hace un siglo ¿Qué hacía cuando estaba angustiada? ¿Qué?” (1980: 2834).²

¹ En los manuscritos conservados en Princeton University, los cuadernos comienzan en septiembre de 1954 y comprenden hasta el 24 de septiembre de 1972, un día antes de su muerte. La primera edición realizada por Ana Becció en el 2003 fue ampliamente criticada por los descuidos editoriales, así como por la supresión y censura de muchos pasajes (Venti 24-36). La edición del 2013, corregida y aumentada, sigue planteándose por parte de la editora como una selección. En ambas ediciones la supresión más significativa es la eliminación total del último cuaderno correspondiente a 1972. La última edición es la que incluye el texto “Primera presentación de A. M.” fechado en 1950 y que se incluye como parte de su diario.

² Este fragmento pertenece a una colección compuesta por cartas y entradas de diario enviados por Pizarnik a León Ostrov, su psicoanalista. Según la versión de Inés Malinow, ella tuvo acceso a estos papeles por conducto de Ostrov e incluye este fragmento en su introducción a la poesía de Pizarnik en el tomo I de *Poesía argentina contemporánea* (1980). Se desconoce el paradero de los manuscritos de ese primer diario. Andrea Ostrov en su edición de la correspondencia entre León

Resulta significativo que esta entrada aluda precisamente al destino mismo de la escritura diarística y su hallazgo fortuito, implicando en ello la voluntad de su conservación y su lectura. Más allá de este indicio, y a juzgar por las fechas que comprenden los manuscritos conservados del diario, es a finales de 1954 cuando comienza a consolidarse la constancia de su escritura. En esta época Pizarnik escribía también los poemas que aparecerían en su primer libro *La tierra más ajena* (1955), para lo cual su diario funciona, más que como mero registro de una turbulencia íntima juvenil, como espacio de manifestación de su aspiración literaria y escenario de sus lecturas. En este periodo cabe destacar su lectura del diario de Katherine Mansfield, el cual menciona reiteradamente justo en esos primeros años del comienzo del suyo, y donde la analogía con ciertos pasajes, o modos de afrontar la escritura, resulta notable. En esta etapa se presenta la interrogante sobre la vocación y será justamente el diario de Mansfield uno de los libros que contribuyan a refrendarla. La pregunta por la identidad se formula en el diario de Pizarnik desde el cuestionamiento de su destino literario, una obsesión que también caracteriza a otros diarios de escritores.

El ejemplar del diario de Katherine Mansfield que perteneció a Pizarnik es una edición de José Janés del año

Ostrov y Pizarnik ha declarado que Malinow publicó los materiales sin consentimiento de Ostrov y haciendo un uso inapropiado de ellos (*Ostrov*, 2012: 14-17).

1948, hecha en Barcelona, y con traducción de Esther de Andreis. Actualmente se encuentra en la “Colección Alejandra Pizarnik” de la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros en Buenos Aires, Argentina.³ En la portada la autora anotó la fecha de su adquisición, septiembre de 1954, la cual coincide con la del inicio de sus diarios aún conservados:

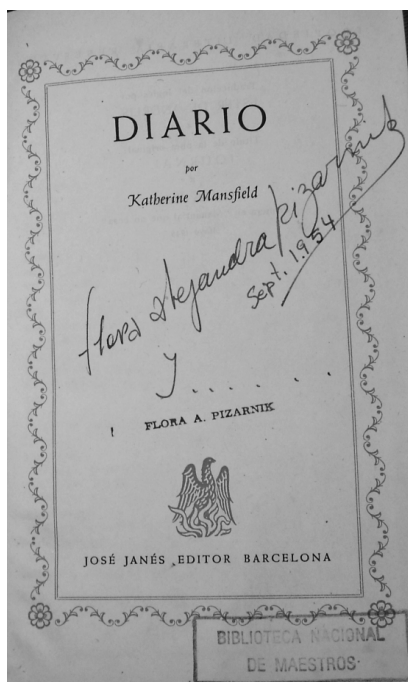


Fig. 1. Mansfield, *Diario*. Portada firmada por Pizarnik.

³ Esta colección se integra por aproximadamente 250 ejemplares que pertenecieron a la biblioteca personal de Pizarnik; otra parte de su biblioteca se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires.

Este ejemplar, así como el del diario de Cesare Pavese y el de Charles Du Bos, entre otros libros, fueron ampliamente subrayados y anotados por la poeta, tales marcas constituyen una guía de lectura que ayuda a trazar las huellas del diálogo que va estableciendo con el género y con la literatura en general. Lo mismo sucede con gran parte de los libros pertenecientes a su biblioteca pues, como sugiere Daniel Link, las marcas conforman también, junto con las obras literarias propias, signos de escritura: “Esos trazos constituyen, como cualquier palabra, *biografemas*, momentos de una historia de lecturas, pero también momentos de identificación y de distancia [...]” (2011: 38). Cabe observar aquí, por ejemplo, la firma de la portada con el nombre “Flora Alejandra”, el mismo con el que había firmado su primer poemario. Juan Jacobo Bajarlía, quien fuera amigo y profesor de Pizarnik, en su obra testimonial refiere que desde los diecinueve años ella reflexiona sobre la naturaleza de su nombre de escritora: “Buma [así llamaban a Alejandra en su familia] a pesar de lo resuelto en común, había exigido que su nombre apareciera con su nombre completo [Flora Alejandra]. Temía perder su identidad...” (1998: 79).⁴ La apuesta editorial de reducir el nombre en su firma se dará un año después con la publicación del segundo poemario,

⁴ Según describe Cristina Piña, Buma, como le decían sus padres en yiddish, significa Flor, su nombre real era Flora. Alejandra sería una invención de adolescencia, y en los últimos años de su vida adoptaría esporádicamente el nombre Sasha (2005: 37).

La última inocencia (1956), donde sólo conservará “Alejandra”. A partir de la elección del nombre de escritora se observará un nuevo nacimiento: Alejandra es la que nace con la escritura y de la escritura (Rocco, 2006a: cap. I).

La edición del diario que Pizarnik adquirió fue publicada originalmente por John Middleton Murry, el esposo de Mansfield, una publicación incompleta realizada en 1939 a partir de recortes y fragmentos diversos pertenecientes a los cuadernos de la escritora. El editor señala allí que Mansfield llevó un diario desde 1904 hasta 1922, y sugiere que los manuscritos de 1904 a 1914, a los que llamaba sus “diarios de quejas”, fueron destruidos por ella, conservándose apenas algunos fragmentos de los cuales el más antiguo que él recupera data de 1910. En este breve pasaje se destaca la mención al dolor y al Veronal como un eco de los temas que dominarán su diario: la enfermedad y la escritura.⁵

⁵ Cabe mencionar la edición completa de los cuadernos de Katherine Mansfield realizada por Margaret Scott en 1997, en la que rescata los materiales de 53 cuadernos y otras hojas sueltas. Aquí se yuxtaponen tanto entradas diarísticas como fragmentos de obras y lecturas. Este trabajo incluye entradas más tempranas, la primera de 1907 y la última de 1922. Como deja ver el trabajo de Scott, el diario de Mansfield publicado por Middleton Murry dista mucho del collage original de los cuadernos. De éstos se desprende que el diario de Mansfield no fue siempre consistente y sólo se integra por entradas diarísticas aisladas intercaladas en los cuadernos, las cuales adquieren en la edición de Middleton Murry una visión de unidad. El editor realizó tres publicaciones basadas en estos cuadernos: *Journal of Katherine Mansfield* (1939), *The Scrapbook of Katherine Mansfield* y *Journal of Katherine Mansfield: Definitive edition* (1954), esta última incluye fragmentos de las dos ediciones anteriores. La edición que Pizarnik leyó en traducción al español está basada en la primera publicación.

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

Nadie sintió más seriamente que Katherine Mansfield la importancia de escribir. En todas las páginas de su diario, a pesar de que son

rápidas e intuitivas, se advierte que su actitud con respecto a su trabajo es admirable, sensata, cáustica y austera. No hay chismo-reo literario, no hay vanidad, no hay celos. A pesar de que, en los últimos años de su vida, Katherine Mansfield bruscamente tuvo que darse cuenta de su éxito, no hace la menor alusión a él. Los comentarios centrados en su propio trabajo son siempre penetrantes y demostrativos de insatisfacción (1981: 213).

El diario de Mansfield se funda en la preocupación por consumir su obra, en esta búsqueda los juicios para con su disciplina y dedicación al oficio son implacables y persistentes.⁶ A partir de la confrontación con esta experiencia, a la

⁶ Como ejemplo estas entradas que lo denotan, destacamos las mismas marcas que Pizarnik señaló o subrayó en su ejemplar del diario de Mansfield:

Pido, acaso, algo más que no sea narrar, recordar o afirmarme? [22-01-1916] (*Diario*, 1948: 49).

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

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

Con la muerte que se avecina, van quedando los lastres de una escritura a punto de gestarse, fragmentos que no pueden leerse desde la concepción de totalidad que articula el libro como mediador de una lectura. Los fragmentos se configuran entonces como un retazo de la obra imposible. Las siguientes fechas también denotan la obsesión de Mansfield por escribir:

Cada vez que, de una manera más o menos interesante, hablo de arte, anhelo con toda mi alma poder destruir todo lo que he escrito hasta ahora y empezar de nuevo [25-04-1918] (87).

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

cual busca asimilarse, en el diario de Alejandra Pizarnik se asume también ese compromiso desde su temprana gestación. Baste recordar la entrada del lunes 26 de septiembre de 1954, a los escasos dieciocho años, en la que se anuncia la sentencia que envolvió la vida y el impulso creador de su obra: “Acá, entre el cansancio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (*Diarios*, 2016: 25). La escritura se advierte, desde la juventud, como una exigencia a muerte que rodeará continuamente la obra, estableciendo una relación indisoluble entre la escritura y la vida; así lo refrenda otra expresión del 11 de noviembre del siguiente año “¡Oh, cómo deseo vivir solamente para escribir!” (180), un deseo que se vincula de inmediato a una frase del diario de Mansfield que Pizarnik cita de este modo: “K. Mansfield dice: «No vivo más que para escribir». «La gente no me importa, la idea de la gloria y el éxito no es nada, menos que nada»... Luego, escribe una novela y la envía al día siguiente para ser publicada” (181). Pero este reproche va contra sí misma, pues más adelante Pizarnik anotará:

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

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

He terminado el diario de K.M.

Me pregunto una sola cosa: ¿tengo vocación literaria?

Respuesta:

Temo que mis deseos de escribir no sean más que medios para conseguir el fin anhelado éxito, gloria, fe en mí (181).

Son justamente los diarios los que generan la ilusión de cercanía con la práctica literaria. Esta semejanza no se restituye sólo a partir de una veneración del escritor consumado, sino por la humanización de sus rasgos, triviales y comunes a los del lector, y que serán el punto de partida para coincidir, posteriormente, en la esfera del arte. La ilusión de aprehender por medio del diario la humanidad del otro es lo que constituye la esperanza de ser también su par como escritor.

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

En esta misma época de su definición como artista se sitúan las primeras cartas que Pizarnik le escribió a la escritora uruguaya Clara Silva, expresando admiración por su novela *La sobreviviente*, con ella sostendrá espaciada correspondencia de 1955 a 1964. En este temprano intercambio con una escritora reconocida, Pizarnik da legítimi-

dad a su propio quehacer, de allí que en la primera carta de marzo de 1955 se presente en estos términos:

Soy una poetisa argentina de 18 años. La más joven y fuerte de todas las poetisas según Juan Jacobo Bajarlía [...] Desde pequeña quise ser escritora. Lo quería pero no lo concretaba. Sentía. Hasta que un día el sentir no consiguió más espacio en mí... y entonces lo ubiqué en pequeñas hojas blanquecinas. No eran poesías ni cuentos ni nada. Eran sensaciones. Hasta que las vio J.J. Bajarlía y me dijo: "Sus poemas me gustan". Me sentí dolorida. Yo escribiendo "poemas": si jamás había leído ninguno salvo los obligados en las clases de Literatura, en la escuela. No! Yo había leído novelas, muchas novelas y libros de psicología. Bueno ya que eran poemas yo era poetisa. Comencé a leer poesía. Hace de esto unos pocos meses. Ahora la poesía es mi vida y mi vida es... qué es? qué es, Clara Silva?⁷

Desde estas tempranas reflexiones el trabajo poético es visto como un llamado involuntario, y la creación poética como un rapto en el que poema le es dictado. Concepción opuesta al deliberado acto de creación que observa en el trabajo del novelista. La novela representaría la culminación y el dominio de una técnica, como se expresa en diversas entradas del diario.

Constantemente se ha señalado que Alejandra Pizarnik emprende su diario como medio de búsqueda de una

⁷ "Documentos y fotografías de Clara Silva" (correspondencia completa de Alejandra Pizarnik). Biblioteca Digital de Autores Uruguayos, Universidad de la República.

prosa que le permita escribir una novela.⁸ Sin embargo, el deseo de la novela no se inicia con el diario, sólo se expresa en él para nombrar una falta; la novela no escrita es la metáfora de la necesidad de la obra y de la escritura a la que Pizarnik se encaminará constantemente sin ver su culminación. El diario de Pizarnik no es en absoluto el esbozo de su proyecto novelístico, antes bien implica su denuncia, es decir, el testimonio de la falta de la novela. Por esa ausencia el diario se constituye en obra, como lo sugerirá más tarde: “Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela” (2016: 281). El diario es la expresión misma de ese deseo que la separa de la acción y, como nos recuerda Michel Braud, la imposibilidad de culminar la obra expresada en los diarios de los escritores convierte a ese objeto inasible en un signo literario concreto (2006: 65). Ese signo será a su vez el diario en tanto única obra posible surgida de la narración de la búsqueda.

Si bien es significativo que la forma que Pizarnik deseaba dar a su novela insinuaba una dimensión autobiográfica, y en ocasiones la pensaba en forma de diario, se trata de proyectos distintos. Hacia julio de 1955, fechas en que lee a

⁸ Ana Becciu, en el prólogo de *Diarios* de la primera edición, refiere que el diario está vinculado a la exploración de una prosa que va en pos de la novela (2003 :11). Cabe mencionar que, si bien Pizarnik alude a este proyecto de novela, no sugiere que el diario constituya su inicio. Sin embargo, tal alusión, introducida por Becciu, es retomada por Patricia Venti para afirmar que el diario era el motor de ese proyecto y que los diarios reescritos forman parte de esa futura novela (8). Esto no es así, puesto que el diario de Pizarnik preexiste pese a los deseos de la novela e independientemente de ella.

Mansfield, imagina una novela a modo de diario o cartas dirigidas a un personaje de nombre Andrea (2016: 56). Su visión de la novela irá cambiando a lo largo de los años. Al inicio se vincula con la expresión de esa vocación incipiente que alimenta los primeros años del diario, por lo que tendrá en mente una especie de novela de crecimiento que redima su vocación. Una temática más bien asociada al *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, como se refleja en los comentarios de su diario del 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 esta: 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 (Pizarnik, 2016: 210).

Si bien no se han encontrado manuscritos sobre la novela, un texto que claramente constituye parte de ese proyecto es “El viento feroz”, publicado en la *Gaceta* de Tucumán el 18 de mayo de 1958, prácticamente olvidado y nunca recogido en la *Prosa completa*. Esta narración, poco estudiada, ha sido catalogado por la crítica como cuento (Goldenberg, 1996: 18-24), sin embargo, forma parte de ese trabajo

ambicioso que deseaba. La protagonista se llama justamente Andrea, el nombre propuesto con anterioridad para la novela, es una poeta adolescente que evoca el origen de sus miedos partiendo de un recuerdo de infancia. El terror se apoderó de Andrea a los cuatro años al apagarse las luces del teatro al que acudió con sus padres: “un alacrán bebedor de sangre se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría” (Pizarnik, “Viento feroz”, 1958). El alacrán bebedor de sangre, de claros ecos quiroguianos, da un tono gótico y fantástico al relato, sin embargo se trata realmente del aguijón del arte que el teatro ha despertado. El miedo de la niña se extiende al llegar a casa, cuando imagina que al abrir la puerta podrá entrar, y sin embargo seguirá estando ‘afuera’: “y aunque recordara que la llave se había deslizado con extrema facilidad y que la puerta se había abierto, ella sentía que no había entrado sino que estaba en el umbral, llorando, rogando que la dejaran entrar, porque no es bueno yacer en un páramo a merced del viento feroz” (“Viento feroz”, 1958). Esta imagen de puertas imposibles de abrir recuerda una de las *Voces* del poeta Antonio Porchia, quien le habría obsequiado el ejemplar el año anterior: “Se me abre una puerta, entro y me hallo con cien puertas cerradas” (1956:17).⁹ En la narración las puertas imposibles de abrir

⁹ El ejemplar con dedicatoria del autor se encuentra en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros.

son las puertas de la realidad; a causa del miedo Andrea es expulsada de la realidad y llevada a habitar una especie de mundo kafkiano. Ese miedo de la infancia renace nuevamente en la adolescencia mediante la poesía: “Y ahora mientras leía un poema de Cernuda, cuando transitaba por un verso que decía ‘aún hay dichas, terribles dichas a conquistar bajo la luz terrestre’, el alacrán había despertado y se desperezaba detrás de su conciencia, perforando su sangre con agujas oxidadas” (“Viento feroz”, 1958). Estos versos del poema “Dans ma Péniche”, un poema sobre el sentimiento trágico e imposible del amor que necesariamente ha de morir, despiertan en la protagonista ese aguijón ancestral de la infancia, haciéndola sentir nuevamente una exiliada del mundo. Estos mismos versos aparecerán citados en el diario en la fecha del 21 de abril de 1958, un mes antes de la publicación de la narración, y aparecen justamente en una entrada en la que Pizarnik reflexiona sobre su ansiada novela, lo que nos confirma justamente que “El viento feroz” es parte de ese proyecto: “No la comenzaré con mi infancia. El solo hecho de recordarla [me] cubre de cenizas la sangre. Sólo algunas angustias, algunos sucesos lamentables, sobre todo lamentablemente sexuales” (2016: 237-38). En la misma entrada del diario, Pizarnik hace una afirmación que nos permite refrendar la interpretación del relato: “No puedo aceptar otra realidad que la del arte”, y es así como se explica también el exilio de Andrea, quien ha

nacido para habitar solo esa realidad. Un guiño a la nueva “artista adolescente”.¹⁰

La novela que redima y confirme su vocación no se concretará, aunque no dejará de nombrarla sino hasta el año de 1964, época en que su preocupación ya es propiamente la de la prosa y el poema, y no la de sus comienzos literarios. Pero ese escenario del crecimiento lo suple su diario, que hasta principios de los sesenta, por lo menos, seguirá cuestionando la entrada de Pizarnik al mundo de la literatura y ocupando el lugar del *Bildungsroman* que no escribió.¹¹ Hasta este momento la expresión de su “yo”

¹⁰ Casualmente en ese juego de la ficción que penetra la realidad, Pizarnik también se convertiría en personaje literario. Elena Garro la retrató en su novela *Inés* (1995), evocando sus encuentros en París y, aunque no refiere su apellido y la sitúa como pintora es una clara referencia a la poeta argentina, amiga de Octavio Paz: “Inés se encontró frente a un ser del que no pudo distinguir el sexo en la penumbra que reinaba. Lucía pantalones gruesos de obrero, un suéter negro y rostro mofletudo. –Soy Andrea [...].” (1995: 20). Más adelante se evoca la transposición de los nombres, recurrente en Pizarnik, cuando Jesús, el primo de Inés, la tranquiliza sobre ese personaje que le inspira desconfianza: “–No te preocupes es Alejandra y ahora se llama Andrea. Es una pintora amiga del señor Javier” (22). Javier es aquí el alter ego de Paz. Cabe la duda si en efecto Alejandra se hizo llamar alguna vez Andrea entre sus amigos, o si fue una casual asociación en la novela de Garro. Hay constancia del uso de otros nombres a lo largo de su vida, que siguen haciendo referencia a su vocación de personaje literario, como es el caso del mencionado Sasha, diminutivo ruso de Alejandra (Piña-Venti, 2021: Cap. I). Este nombre también nos remite a la princesa Sasha, personaje andrógino que despierta el deseo sexual del protagonista de *Orlando*, la novela de Virginia Woolf, evocada por Pizarnik en su diario.

¹¹ Pizarnik referirá, en los primeros años de su diario (1954-1955), que escribir en él es el medio para exorcizar las angustias: “Por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico pero nunca literario” (2016: 181) (“cuadernillos de quejas” es justo el nombre que usaba Katherine Mansfield para su diario). Paradójicamente, pese al debate de su valor, estos diarios suplen la incapacidad de expresión oral, es decir, son un

está ligada al reconocimiento de su individualidad y su voluntad en el camino de la literatura; serán las otras etapas las que la pongan en el cuestionamiento de ese “yo” que intentará ser sólo poesía y lenguaje.

Un comentario en su diario permite vislumbrar la naturaleza del proyecto de la novela que irá evolucionando hasta asimilarse a su trabajo poético: “Mi relato ‘Palabras’ es una introducción a esa novela. Lo que me detiene miserablemente es creer que no conozco la prosa en español” (2016: 698). La escritura de la novela se convierte, por su ambición, en una obra imposible: construir una pieza literaria atendiendo a la meditación absoluta de cada “palabra por palabra”. Esa novela, a la que también considera una “utopía”, sólo se vislumbra en su calidad de deseo imposible. En la poética pizarnikiana, la aspiración máxima de una obra será justamente su capacidad para conjurar el silencio, como sugiere en ese relato: “el lenguaje siempre es un pretexto para el silencio” (2002: 26). En este supuesto, la no realización de la obra y el sólo gesto de su deseo constituirán un homenaje al silencio.

medio para crearse un lenguaje. A lo largo de los años Pizarnik reconocerá la evolución de su diario que deja de ser un mero refugio de lo íntimo, como se ve en esta entrada del 28 de julio de 1962: “Bueno. Son las doce de la noche ¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de «prenda íntima») y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima” (439).

El oficio de ser escritura

El viernes 23 de octubre de 1959, Alejandra Pizarnik registra algunas impresiones sobre su lectura del diario de Cesare Pavese, en especial menciona su desconcierto ante la semejanza entre ambos diarios: “Profunda sorpresa y miedo. Porque casi todo lo que ha escrito me parece pensado por mí. Es más: yo lo he pensado –mejor decir: sentido– y hasta he tomado notas de ello en mi diario” (2016: 299).

El diario de Pavese fue concebido como un proyecto literario, así lo reflejó la disposición material del manuscrito, que yacía en la mesa perfectamente ordenado en una carpeta verde bajo el título *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, encontrado en el hotel donde Pavese se suicidó con una sobredosis de somníferos. El diario tuvo una amplia difusión, alentada por el enigma de la muerte del reconocido autor italiano a quien la prensa de la época dedicaría importantes artículos, atribuyendo su muerte al fracaso amoroso con la actriz norteamericana Constance Dowling. Sin embargo, la naturaleza literaria y las agudas reflexiones sobre el oficio de la escritura habrían de trascender su dimensión psicológica y autobiográfica. Publicado dos años después de la muerte de Pavese, la primera traducción al español, *El oficio de vivir*, realizada por Luis Justo, apareció

en Argentina bajo el sello de la editorial Raigal en 1957, esta es la edición que Alejandra Pizarnik adquirió en 1959.¹²

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

¹² El ejemplar que Pizarnik leyó se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en Buenos Aires. La misma edición es mencionada por Ricardo Piglia en sus diarios publicados bajo el título *Los diarios de Emilio Renzi* (2015). Según el autor, la difusión de grandes autores italianos, entre ellos Cesare Pavese, se debió a Attilio Dabini, un escritor exiliado en Argentina por causa del fascismo. Dabini fue miembro del comité editorial de la revista *Sur* que, en diciembre de 1953, publicó un número dedicado a las letras y la cultura artística de Italia, divulgando, entre otros, a Cesare Pavese, quien se dio a conocer al público argentino mucho antes que en otros países.

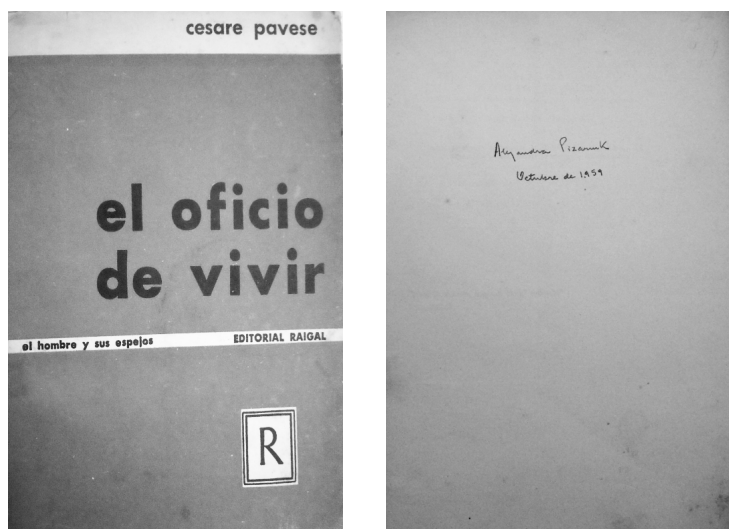


Fig. 2. Pavese, *El oficio de vivir*. Portada y página de respeto firmada por Pizarnik.

En la página de respeto del ejemplar cabe notar la nueva rúbrica de la poeta, donde sólo utiliza el nombre “Alejandra”; la importancia del nuevo nombre se vincula a un alejamiento de esa primera identidad ceñida a un ámbito doméstico y familiar, generando un desdoblamiento: el “yo-otro” en que se concibe como escritora (Piña, 2005: 44). Por otro lado, el nombre involucra también al personaje que se crea en el interior de la obra, esto sucede por primera vez de manera explícita en “La enamorada” de *La última inocencia*: “esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues” (Pizarnik, 2007: 53). La articulación entre el personaje trágico del poema y

el yo poético se vislumbra, a partir de este trabajo, como una unión indisoluble que marcará toda la obra.

Pavese, al igual que Pizarnik, escribe su diario como un medio de elucidación del oficio de la escritura, un oficio que compromete intensamente la vida: “La lección es esta: construir en arte y construir en la vida, desterrar la voluptuosidad del arte y de la vida, ser trágicamente” (1957: 36). En el diario de Pavese la reflexión sobre el arte, o la literatura, buscan convertirse en la verdadera y única materia íntima. Cada entrada es una reelaboración ensayística sobre un cuestionamiento poético o narrativo que deliberadamente se interioriza como una elección vital; del mismo modo en que el padecimiento personal es sólo un medio para gestar la obra: “un poeta no debería olvidar jamás que, para él, un estado de ánimo no es nada aún, que lo que importa para él es la poesía futura. Este esfuerzo de frialdad utilitaria es su lado trágico” (36). Para Pavese, vivir trágicamente es padecer la desdicha del artista que debe olvidarse de sí, de sus apasionamientos, en función de la realización objetiva de la obra. La imposibilidad del quehacer poético representa, ante todo, un problema de índole vital, y viceversa; pues el oficio de vivir es, en suma, el oficio de escribir: “¿quién puede decir que mi tortura no nazca, acaso, precisamente de esto: se me ha hecho una cosa injusta, he sido víctima de una mala acción? ¿Y no se encuentra aquí también una elección de técnica, una poética?” (37). Pavese sistematiza su propio sufrimiento y comprende la

obra como el producto de resoluciones analíticas, su diario involucra la construcción de una racionalidad teórica que intenta explicar por igual tanto la vida como la obra. Las reflexiones diarísticas no son meras impresiones espontáneas, son una constante fundamentación y cuestionamiento de su pensamiento literario, sobre el que se constituye a sí mismo y a su trabajo. El autor señala su identificación con artistas como Dante Alighieri, Stendhal y Charles Baudelaire, quienes en su escritura “[...] construyen otro mundo donde la experiencia ordinaria y apasionada aparece cribada por la inteligencia y sólo entra en la obra si responde a su construcción [...] Son grandes teorizadores del arte –problema que siempre les preocupa– [...]” (163). En los quince años en que transcurre *El oficio de vivir* se va afianzando esta actitud. El diario de Pavese es, hasta el final, la edificación teórica de su escritura, su vida e incluso su muerte, que sólo tienen como correlato a la obra.

En el diario de Pizarnik, contrario a la actitud analítica con que se fundamenta la relación entre la vida y la obra en Pavese, hay en apariencia una exacerbación del yo, un arrebatado delirante: el dolor, la herida y la carencia, en tanto conceptos que se reiteran, encuentran correspondencia en el ser trágico de la autora, para quien la escritura opera como medio de salvación. En este diario se afirma deliberadamente la fusión entre la literatura y la vida: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real

fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (2016: 405). La escritura acontece como una experiencia previa a la vida y la única que la hace posible.

Sin embargo, la reflexión de Pizarnik tampoco se regodea en la mera expresión del apasionamiento romántico que alude a la simbiosis entre la vida y la obra, sino que su búsqueda literaria redundará en el reconocimiento de un yo que es literario porque se asume como lenguaje: “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” (629). Es posible advertir un afán de distanciamiento suscitado por la escritura, que intenta negar una existencia biográfica en el sentido tradicional: la escritura –el pronombre– es apenas la simulación del poder de decir “yo” para reconocerse sólo como lenguaje.¹³ El intento de salvar la distancia entre la literatura y la vida revela así su complejidad, pues la experiencia “personal” está tamizada por una retórica, una mediación discursiva

¹³ El pronombre y el nombre propio se convierten en la obra de Pizarnik en escritura literaria, como ejemplo cabe citar el poema “Sólo un nombre”: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (2007: 65). Aquí se enfatiza la función del nombre en su calidad de signo, pues a pesar del “debajo estoy yo”, lo único que encontramos es el nombre, la palabra. Una crítica inmanentista o estructural negaría a este poema todo contenido biográfico. Por otro lado, el pacto de lectura que sustentan los diarios, en tanto material biográfico, ve siempre en el nombre del diarista una correspondencia con el sujeto real. La naturaleza de las relaciones entre el nombre y la referencia en la literatura contemporánea obliga a replantear tales categorías y sus posibilidades de significación.

que la transforma. Bajo esta clave se puede entender la consumación de la propia vida como un “método poético” que descubre también una filiación literaria.

El 11 de agosto de 1962, Pizarnik escribe: “Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía” (2016: 468). Esta reflexión metafórica, la de elevar la vida hasta sus últimas consecuencias en aras de la poesía, implica una forma de transposición de la metáfora del silencio, signo de la poesía moderna, llevada al plano de la vida y legitimada en el suicidio (Sucre, 1985: 316-328). Desde esta visión se perfila el arte de morir como acto estético que se irá construyendo en la obra; la crisis vital en tanto imposibilidad de escribir equivale al silencio poético como una forma de muerte que tomará lugar en la realidad. El anunciado suicidio de Pizarnik acontece en 1972 a los 36 años, bajo el efecto de somníferos. El deseo de la muerte va cobrando forma en el diario, se medita, se anticipa y se construye literariamente por medio de recurrentes expresiones de dolor y por momentos, al igual que en el de Pavese, bajo nutridas reflexiones. Dentro de las marcas que Pizarnik realiza en su ejemplar del diario de Pavese destacan justamente las de esa temática. En los comienzos de su diario, Pavese se muestra distante de este impulso: “gente como nosotros, enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de ‘contarla’, sólo puede llegar al suicidio por imprudencia” (38). La reflexión en torno al suicidio aparece en estos pri-

meros años como un heroísmo apenas mítico e irrelevante: “en nuestra época el suicidio es un modo de desaparecer, se lo comete tímidamente, silenciosamente, humillantemente. No es ya un hacer, es un padecer” (33).

En el siglo xx el suicidio será, según Albert Camus, un problema filosófico, el único verdaderamente importante al plantear si la vida vale la pena o no de vivirse; el suicidio se convierte así en una medida contra el sentimiento de lo absurdo (1995: 15). El acto suicida implica una exigencia de absoluto, y a la vez es un desenlace que, en el diario, se representa como fin estético y narrativo. Es el diario un escenario donde se imagina la muerte, y aunque en ocasiones se cuenta esa figuración para impedir el acto real, la posibilidad de poner punto final a la historia de esa tentación sólo se logra poniendo el punto final a la vida; el ensueño de la muerte permite resarcir la existencia y recrear una historia mítica y trágica (Braud, 2006: 104). La vida escrita en el diario se convierte así en un relato que puede ser finalizado simultáneamente con el cese de la escritura. Para el diarista, la última palabra es también la anticipación de la muerte, la suspensión de la escritura. En la conocida frase final del diario de Pavese: “Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”, el gesto, el suicidio, se convierte en el signo real, que ha de dar forma a la promesa de la muerte que era antes mera enunciación. El “gesto” es también una expresión utilizada por otro diarista, Pierre Drieu La Rochelle, para aludir al suicidio: “un geste brusque

et théâtral”; el gesto es, en este caso, un acto dentro de ese teatro que el autor ha escenificado en el contexto de su diario. Louis Calaferte lo expresa de forma semejante en su diario: “Ce geste, et ce serait enfin fini. Si je le faisais, maintenant au lieu d’écrire ceci?” (Braud, 2006: 105). Calaferte no lo lleva a cabo y, como lo indica en la cita, la escritura del diario es la sustitución de esa muerte, la enunciación toma el lugar de la acción prolongando así la resolución. Por otro lado, el “no escribiré más” de Pavese es el final elegido con que se cierra la obra del diario, no se trata de una interrupción azarosa sino de una conclusión establecida: es el desenlace del libro y el fin de la escritura. La frase es también referente y expresión de la muerte del escritor en tanto figura creada por el discurso, una figura que desaparecerá con el cese de su relato.

En los diarios el suicidio determina distintas directrices de lectura, por un lado, cada hecho relatado buscará interpretarse como un signo que esclarezca la decisión de morir. Por otro, el suicidio de los escritores está siempre lleno de misticismo y mitificaciones, como se ha visto, se equipara al destino de la palabra infértil: el silencio y la imposibilidad de la representación como una forma de muerte. Aún cuando el suicidio es, en muchos casos, la consumación de un deseo explícito en los diarios, el acto agudiza comúnmente el aura de la inmolación, pues la fatalidad, junto al destino poético, va construyendo el perfil trágico del autor y su obra.

Otro tópico común en los diarios de los escritores, que refuerza la idea de las filiaciones literarias, es el tema del suicidio desencadenado por el desengaño amoroso, como se observa también en los diarios de Pizarnik y Pavese, quienes expresan su desolación por una mujer que no les corresponde. Tal desengaño en los meses previos al suicidio se va constituyendo en *leitmotiv* de la vida y de la obra hasta revelarse, desde la perspectiva póstuma de su lectura, como una estrategia del género. El gesto suicida de Pavese también tuvo como referente al del poeta Vladimir Majakovskij, quien se quitó la vida en 1930, luego de una relación tormentosa con la actriz Verónika Polonskaia. Las palabras de la carta póstuma de Majakovskij: “De mi muerte no se culpe a nadie. Y por favor nada de chismerío” evocan también la nota suicida de Pavese encontrada en la primera página de su ejemplar de *Diálogos con Leucó* en la mesa del hotel donde murió: “Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegollezi” [“Perdono a todos y a todos pido perdón. ¿De acuerdo? No chismorreen demasiado”] (Segre, 2014: X). Este efecto de réplica, aun siendo una mera coincidencia, no impide por ello reconocer filiaciones literarias en la retórica del acto suicida.

En la forma en que Pizarnik lee el diario de Pavese es notable su atención a este tema. Así subraya, por ejemplo, una entrada del diario del autor correspondiente al 6 de noviembre de 1937:

El error más grande del suicida no es matarse, sino pensar en el suicidio y no cometerlo. Nada hay más abyecto que el estado de desintegración moral de quien vive con la idea –con la costumbre de la idea– del suicidio. La responsabilidad, la conciencia, la fuerza, todo flota a la deriva de un mar muerto, se sumerge y vuelve a flotar en vano, al capricho de cualquier estímulo (1957: 54).

El diario se convierte, para Pizarnik, en un escenario donde se da forma a la muerte y aunque esa enunciación sólo funge como medio para prolongar el acto final, al cabo de los meses la única forma de dar término a esa historia es concluyendo la vida. En muchos casos, para el diarista, la consumación de la escritura se liga necesariamente con la muerte, de allí la imagen del cadáver del autor que yace junto a un diario como único testimonio (Pauls, 1996: 12). Pocos diaristas, acaso sólo los suicidas, vaticinan ese desenlace; la promesa escrita se convierte en un signo real que cobra forma en el acto. La escritura, que funcionaba como distensión de la muerte –“escribir para no morir” (Blanchot)– se convierte tarde o temprano en un acto insostenible. De esta forma lo señala Pizarnik unos meses antes de morir y aún con esperanza: “Mi sufrimiento es inexpressable. No quiero llevar un diario de más padecimientos. A nada conduce. En cambio quiero trabajar” [18-06-1972].¹⁴

¹⁴ Esta cita se encuentra suprimida en *Diarios* (2016), pues como se ha mencionado la edición no incluye el año de 1972. La cita está tomada de *Alejandra Pizarnik Papers*, Box 3, Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

La escritura del diario se muestra una vez más como una postergación de la acción, en este caso del trabajo. Sin embargo, toda acción revelará para Pizarnik su carácter absurdo, alimentado por la lectura de George Bataille; las últimas líneas del diario, un día antes de morir, son una cita del escritor francés: “Si abandono las perspectivas de la acción, mi perfecta desnudez se me revela. Estoy en el mundo sin recursos, sin apoyo. Me hundo”.¹⁵ “No buscar sentido en la acción” es la última consigna del diario; la aceptación del sin sentido, y el desamparo que conduce a la muerte. Como en un juego de espejos con el gesto de Pavese, el suicidio en el diario de Pizarnik es también la última acción que suspende a un tiempo la vida y la escritura.

El diario: por una literatura menor

A finales de los años sesenta, Alejandra Pizarnik registró en su diario un insistente replanteamiento de sus orígenes judíos; una actitud un tanto tardía y que, explícitamente, se revela sólo en el contexto del diario, pues poca incidencia habrá de esta temática en el resto de su obra.¹⁶ Este proceso

¹⁵ *Alejandra Pizarnik Papers*, Box 7, Folder 54; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. La obra de George Bataille, aunque no mencionada en el diario, es *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*.

¹⁶ Baste mencionar dos entradas del diario de Pizarnik: “Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía. Este descubrimiento me obliga a impedir movimientos esenciales de mi naturaleza: buscar verdugos” [30-10 1967] (2016: 772).

de reconocimiento nos remite a un diálogo con la obra de Franz Kafka. El sentimiento de exclusión, asimilado en el judaísmo de la obra del autor checo, se constata en el diario de Pizarnik como una empatía constante, e incluso un consuelo, pues más allá de la comunión de sus orígenes, los une también el valor salvífico y redentor otorgado a la escritura en cuanto patria única. Paradójicamente, ese sentido de desterritorialización se desplegará constantemente hacia la obra. El reconocimiento de la posición marginal en el seno de la sociedad argentina que envuelve a Pizarnik, tan similar a la de Kafka en Praga, es una de las aristas que tiene como trasfondo otro correlato: la configuración de una literatura “inédita” en el marco de una literatura dominante.¹⁷

El 25 de diciembre de 1911, Kafka teoriza y describe en su diario las “literaturas pequeñas”, entendidas como las literaturas que una minoría produce dentro de una lengua mayor, como es el caso de la literatura judía o checa en Varsovia o en Praga. El autor descubre múltiples ventajas

“Muchas lágrimas derramadas al pensar en Israel. Creo que ser judía es un hecho perfectamente grave. Pero ¿qué hacer una vez que se ha reconocido ese hecho y esa gravedad? Observo, al menos en mi caso, que mis rasgos judíos son ambiguos. Por una parte, una especial inteligencia de las cosas. Por la otra un espíritu de gueto. Y, antes que nada y sobre todo, un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar” [6-02-1969] (851).

¹⁷ Alejandra Pizarnik adquirió en 1955 el diario de Kafka, *Diarios 1910- 1923*, bajo la traducción de J.R. Wilcock, en la edición argentina de Emcé editores de 1953. Este ejemplar, que fue por muchos años su libro de cabecera, está ampliamente anotado. Actualmente el ejemplar no se encuentra disponible en los archivos, pues forma parte de la biblioteca personal de Ana Becciu, amiga y editora de Pizarnik (Ferrari, 2018: 180).

del trabajo en estas literaturas que, a grandes rasgos, se definen por una mayor vitalidad, puesto que la situación limitada bajo la que se realizan está lejos de la influencia apabullante de los escritores relevantes o convencionales. Asimismo, el autor de las literaturas pequeñas adquiere, en el contexto de la historia literaria, un carácter de excepción. Para Kafka, una nación pequeña asimila más a fondo el material del que dispone, lo conoce y lo preserva; la conciencia autónoma de su literatura hace inofensiva su conexión con la política y conduce a hacer de la literatura una herramienta de la colectividad, hay así una fe real en esta literatura en tanto “se le confía la instauración de sus propias leyes” (2005: 128-131). Tomando en cuenta esta discusión, Alejandra Pizarnik entabla un diálogo con este mismo pasaje, en una entrada de su diario del 27 de noviembre de 1968: “Curiosa defensa de Kafka de las «pequeñas literaturas». Entre otras ventajas, está la de crear símbolos y la de buscar formas de expresión propias. A lo cual agrego que no existe la sensación de que todo ya ha sido dicho, lo cual descarta las búsquedas puramente formales” (835). Esta actitud de hacer de lo marginal el centro desde el cual se gestó el verdadero cambio de una literatura se traslada, en el caso de Kafka y Pizarnik, no sólo a una situación territorial, sino al contexto de la propia obra, una obra de los márgenes que se pone en el camino de “crear símbolos y buscar formas de expresión propias” que

excluyan las de una cultura o tradición dominante, y no determinada sólo por la lengua en que se gestan.

Gilles Deleuze y Félix Guattari han descrito la condición desterritorializada de la obra de Kafka a partir de su planteamiento sobre las “literaturas pequeñas” (o *littérature mineure*, en su traducción).¹⁸ Los autores definen así las características principales de la literatura menor: la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, y el dispositivo colectivo de enunciación. A partir de esta sugerencia la literatura “menor” no estaría pues ya referida a ciertas literaturas, sino “a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la mayor (o establecida)” (1975: 31). Con este planteamiento ambos autores abogan por la inscripción de todo escritor en esa “literatura menor”, al modo de Kafka, cuya escritura se genera al margen de una tradición, una moda, una corriente, etcétera. Según esta determinación, Kafka logra desterritorializarse a partir de una sobriedad de lenguaje: despoja su escritura de todo sentido preestablecido y lo neutraliza para abrirlo a múltiples posi-

¹⁸ Nora Catelli destaca la noción de “literatura pequeña”, como se establece en la versión española de los diarios, como una traducción más acertada respecto al adjetivo alemán *kleine*. Deleuze y Guattari siguen la traducción francesa de los diarios donde aparece como “*mineure*”. Para Catelli este es un error que puede viciar la interpretación de Deleuze y Guattari. La autora establece, además, un debate muy interesante entre las lenguas en Praga, las lenguas de Kafka, planteando la relación entre el alemán, el checo, y el yiddish, el último de los cuales Kafka no habló y que, sin embargo, se mantiene como una presencia latente; un caso similar al de Alejandra Pizarnik (Catelli, 2007: 109-140).

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

En la obra de Alejandra Pizarnik puede reconocerse una operación semejante, que se caracteriza por la creación de un lenguaje clausurado en sí mismo, el cual obliga a la consideración y reconocimiento de sus propias claves;¹⁹ dichas claves están en correlación directa con los símbolos forjados en sus poemas: palabras que se reiteran constantemente adquiriendo una connotación exclusiva dentro de la obra. El carácter deliberadamente simbólico que se va confiriendo a tales palabras llama a una coherencia en la interpretación, en tanto hay una asimilación previa de ese lenguaje “emblemático” que se consolida en la sucesión de cada poemario. Es la reiteración la que de manera proporcional genera esa nueva representación, alejada o desplegada del referente común; de allí el carácter hermético

¹⁹ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” es justamente como se titula la entrevista de Martha I. Moia realizada en 1972, en la que se dialoga sobre el significado de ciertos términos en el contexto de la obra de la poeta argentina (Pizarnik, 2002: 311-315).

adjudicado a gran parte de su poesía, cuyo acceso se encuentra limitado, la mayoría de las veces, al contorno autorreflexivo de la propia obra. En Pizarnik, la búsqueda del símbolo es una lucha con el lenguaje; el símbolo conduce a una referencia al interior de la obra, y en esa medida se consigna la autorreferencia del lenguaje mismo. En esta clausura la obra de Pizarnik, tanto como la de Kafka, navegan en un hermetismo que los posiciona como autores des-territorializados de un lenguaje común.

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

En una nota al pie del ensayo titulado “Kafka y la exigencia de la obra”, Maurice Blanchot reitera que el de Kafka “no solo es ‘un Diario’ en el sentido en que se entiende en la actualidad, sino el propio movimiento de la experiencia de escribir, a la mayor proximidad de su empiezo y en el sentido esencial que Kafka se vio llevado a dar a esta palabra” (122- 123). El diario de Kafka es uno de los ejemplos más conocidos de un instrumento de trabajo que lo implicó

todo: desde la descripción de la cotidianidad, hasta los tormentos y avatares del oficio de escritor; su carácter híbrido lleva a la consideración de que no es un texto susceptible de ser catalogado de manera tradicional, pues en él se ensayan y se discuten continuamente formas literarias: aforismos, relatos, fragmentos de novelas, bocetos, etcétera. Estos discursos entremezclados permiten cierta simbiosis entre la realidad y la ficción: el discurso personal, en el espacio de la escritura de un diario no tradicional, deviene en escritura ficticia, del mismo modo en que la ficción se remonta al espacio de la autobiografía. Entre ambos polos, las fronteras se diluyen para afirmar una única pertenencia: la del espacio de la escritura. El diario se convierte en un texto que atraviesa la obra, un texto en el cual la obra entera se interconecta. A partir de esta característica, Deleuze y Guattari definen el diario de Kafka en estos términos:

El diario es el rizoma mismo. No es un elemento en el sentido de un aspecto de la obra; sino el elemento (en el sentido del ambiente) del cual Kafka dice que no le gustaría salir como un pez. Por el hecho de que este elemento comunica con todo el exterior, y distribuye el deseo de las cartas, el deseo de los cuentos, el deseo de la novela (1975: 66).

El rizoma es para Deleuze y Guattari un modo de referirse a un tipo de discurso que responde a un sistema no unitario, es un mapa o red que se interrelaciona, se desmonta y se

modifica. El texto rizomático se articula en una serie de espacios cuya lectura puede iniciar o terminar en cualquier punto. Entre los componentes de la “máquina” literaria o de escritura en Kafka, Deleuze y Guattari señalan las cartas, los cuentos y las novelas, excluyendo al diario, por ser éste no sólo un rizoma, al modo de los anteriores, sino el rizoma por excelencia, el todo que precede a la obra. Es justo esta exclusión la que nos da la pauta para reconocer una vez más el carácter casi invisible pero insidioso de lo marginal, pues al modo de las literaturas pequeñas, que sólo revelan su existencia en el trasfondo de una operación lenta y oculta, pero siempre latente, es como surge la discreta presencia de los diarios.

La visión marginal del diario, en su sentido tradicional, la podríamos ubicar en otra acepción de “literatura menor”. Al asentarse como el “maremágnum” que contiene a toda la obra, el diario de un escritor se desplaza de un nivel meramente parafernalia para penetrar y articular la obra misma. El carácter rizomático del diario, su esencia como texto híbrido, que revela tanto las influencias como el germen de la obra, lo enfrenta a la paradoja de su restitución literaria. Así se revela, por ejemplo, en el trabajo de Roland Barthes, para quien la justificación del diario (como obra) sólo podría ser literaria en un sentido absoluto, a partir de cuatro motivos posibles: el motivo poético, que implica que el diario ofrezca una escritura individualizada, un estilo; el motivo histórico, que es el del diario como testimonio cabal

de una época; el motivo utópico, que estaría determinado por la constitución cabal del autor, es decir, lograr llevar la personalidad por encima de la obra; y por último el motivo “enamorado” que consiste en convertir el diario en un taller de frases exactas (1986: 367).²⁰ Los diarios de Kafka y los de Pizarnik cumplen cabalmente con esa justificación, además señalan con énfasis ser el rizoma que contiene todos los estadios de la práctica literaria. Estos diarios poseen, incluso, el fundamento de su propia interpretación, pues dialogan con una visión teórica de la que también se nutren, como lo revela esta entrada del diario de Pizarnik:

Domingo, 15/VI [1969]. Leo Barthes. La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo. El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y el mundo, no obstante, ¿qué pasa, *par ex.*, con los *Diarios* de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero lo que me importa sino la conciencia de que la poesía —y la literatura— es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí (2016: 871- 872).

La lectura a la que refiere Pizarnik es *El grado cero de la escritura* (1953).²¹ La pregunta que plantea, “¿qué pasa con

²⁰ Es interesante que el motivo genuino que caracterizó al diario íntimo, como lo es el referente de la sinceridad, se convierte para Barthes en irrelevante, en tanto que el pensamiento contemporáneo (psicoanálisis, crítica sartreana, marxismo, etcétera.) “han vuelto inútil la confesión: la sinceridad no es más que un imaginario de segundo grado” (1986: 366). El diario restituye así su dimensión literaria a partir de funciones completamente ajenas a las de ese intimismo autobiográfico que le dio origen.

²¹ Aunque Pizarnik no menciona el título de libro, al parecer parafrasea las siguientes líneas del libro de Barthes que se refieren al estilo: “Es la voz decorativa

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

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

de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (2006: 19).

Los diarios de Alejandra Pizarnik pueden ser comprendidos dentro de los marcos de una tradición reconocida. Como hemos podido constatar, los de Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka son algunos de los que revelan de manera contundente las implicaciones de esta escritura y su carácter modélico. Mención especial merecen también las breves alusiones a los diarios de Julien Green, Charles Du Bos y Charles Baudelaire, pues reafirman que son precisamente los diarios de otros escritores los que impulsan la continuación del propio. Hay en esta referencia de lecturas una confrontación con la experiencia diarística, así como el reconocimiento de la tarea del escritor en medio de una realidad circundante y huidiza. El diario de Green, por ejemplo, remite a Pizarnik al diario de Mansfield, lo que la lleva a observar en ambos el compromiso expreso por concretar la obra, un aliciente para su propio proyecto, como lo muestra la entrada del 20 de abril de 1958:

Leo el diario de Julien Green. Me recuerda al de Katherine Mansfield en su insistente y agónica lucha contra el ocio del escritor. Ese miedo de morir sin haber escrito "*le livre*". Hallo en este diario carencia. No obstante, me impulsa, no sólo a continuar escribiendo el mío sino a escribir más poemas y más prosas (237).

El diario genera así una interrelación constante que conecta al escritor con su tarea: la lectura y escritura. Es el diario el que revela esa "salvación por el trabajo", la ilusión, al menos, de permanecer en el camino de la literatura; así

se lo mostrará a Pizarnik el diario de Charles Baudelaire (629). El diario se convierte en salvaguarda de toda la obra, es un símbolo que conjuga el espacio de la soledad, medio de la escritura y de la disciplina. Por otro lado, constituye también la posibilidad del diálogo y la crítica, como lo manifiestan las declaraciones sobre la lectura del diario de Charles Du Bos: “En cuanto el diario de Du Bos, lo que más me interesa es su forma de leer los libros su afán de penetrarlos hasta el infinito. [...] Por otra parte, me impresiona como un viento frío que esas anotaciones sobre algunas cosas de arte constituyen un “diario” (242).

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

Querido amigo, no abandone su Diario; es posible que no llegue usted a hacer obras. Pero su Diario es una obra, es su obra; esas dificultades múltiples que le impiden producir constituyen, en sí mismas, el tema de su obra. Recuerde lo que le decía en nuestra última conversación (martes 5 de noviembre. Diario del 21 de noviembre): su Diario debe registrar esos debates, esas angustias, esos escrúpulos interiores. Créame, más de uno se reconocerá en su pintura, se sentirá consolado por ella y se lo agradecerá. [...] Seres como usted y yo –espíritus críticos, autocríticos sobre todo (siempre rehusaré ver en esto un defecto)– son seres de diálogo, y no seres de afirmación (1947: 113).²²

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

Reivindicar el diario implica verificar en él una filiación literaria, que tiene como trasfondo un diálogo constante con la práctica diarística y rompe la visión tradicional de escritura marginal o asistemática. La lectura rizomática a la que nos conducen los diarios de Alejandra Pizarnik es muestra de una poética implícita que remite tanto a la tradición de la que parten, como al modo en que

²² En la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros se encuentra el ejemplar del diario de Du Bos que perteneció Alejandra Pizarnik: *Extractos de un diario 1908-1928* (1947). La traducción es de León Ostrov, el primer terapeuta de Pizarnik y con quien mantuvo, además, un intercambio literario. Pizarnik fecha su adquisición en 1958, que es el mismo año en que aparece en los registros de su diario.

se gestan; una compleja red de conexiones que delata el mecanismo por el que se conforma esta obra, la cual erige su propia restitución en el seno de una vasta producción literaria.

Tercera parte

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

Proyectaba hacer una edición muy hermosa de mi diario «completo».
Por supuesto que ya no se hará.
Pero yo sigo escribiendo mi diario que ya deja de serlo
pues es casi un largo y absurdo poema en prosa.

Alejandra Pizarnik, *Cartas*

Transiciones entre el diario y el poema

Es ya un lugar común afirmar que el quehacer poético definió la vida y obra de Alejandra Pizarnik. Aún en sus breves textos narrativos y en sus ensayos predominará su diálogo con la poesía; elevar lo escrito a la categoría de poema será una de sus obsesiones más constantes. La originalidad de su diario, en la incipiente tradición latinoamericana, está ligada a esa búsqueda. Sin anular la escritura diarística original, ni su registro ligado al calendario, la autora argentina se ocupó de reescribir su diario y cristalizar su lenguaje, en esta operación ha transformado el género, lo ha hecho existir también como poesía y ha evidenciado los

vínculos de ésta con un ejercicio cotidiano. Este juego especular de correspondencias y transiciones entre el diario y el poema precisa como elemento clave la configuración de un yo que habrá de desplazarse, en la reescritura del diario, del espacio autobiográfico al espacio poético. En la obra de Pizarnik, las tensiones existentes entre una realidad intratextual y otra extratextual, o mejor dicho, entre una configuración literaria y una “realidad del mundo” que tradicionalmente se pretende verificar, constituyen una discusión central en los estudios dedicados a ella (Venti, 2008 y Calafell, 2007). En nuestro caso, más allá de apelar a la comprensión de una identidad biográfica, intentamos reconocer las estrategias discursivas por las que el yo se escenifica; es decir, el modo en que la obra funda, por el lenguaje, una subjetividad.

La configuración de la identidad, junto con la fragmentación precedida por las fechas, es una de las características más determinantes del diario. El cuestionamiento y exploración sobre el yo es uno de los pocos rasgos que permite identificar el género, que a la vez articular el contenido entorno a él. Esta puesta en escena del yo, que involucra el propio acto de enunciación, se manifiesta explícitamente en la obra de Alejandra Pizarnik al reconocerse a sí misma y a su trabajo desde una realidad puramente discursiva: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí” [21-10-1963] (Pizarnik, 2016: 629). Este

reconocimiento de la existencia en el plano del lenguaje se asocia también con una visión inmanentista de la obra que permeó sus lecturas de los años sesenta. En este tenor podemos evocar las ideas de Émile Benveniste, para quien la enunciación es un principio abstracto e implícito presupuesto en cada oración, donde interviene otro principio semejante, el sujeto de la enunciación, un *yo* generado por el discurso que tiene existencia sólo en términos de lenguaje. Al referir la naturaleza de los pronombres personales, Benveniste señala que éstos son tan sólo “una realidad de discurso”, con lo que desliga así la referencia extratextual del *yo* del enunciado: “*Yo* es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo* [...]”. Estas definiciones apuntan a *yo* y *tú* como categoría del lenguaje y se refieren a su posición en el lenguaje” (1971: 173-174). Para el autor “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de “ego” (180). Es por el lenguaje que se construye la subjetividad y precisamente tal “instalación de la subjetividad” es lo que crea la categoría de persona. En el diario de Alejandra Pizarnik la puesta en escena del *yo* se va transformando a lo largo de los años, por momentos transita entre ser sujeto y objeto de enunciación motivando la despersonalización: “Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo

miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed” [31-07-1962] (Pizarnik, 2016: 448). En otras ocasiones se mostrará como un yo escindido o múltiple que no remite a una instancia psicológica sino a un constructo lingüístico, este aspecto es constante también en su poesía, como se muestra en el poema: “En esta noche, en este mundo”: “mi persona está herida / mi primera persona del singular” (2007: 399). Esta conciencia manifiesta del yo en tanto escritura es una vía para cuestionar la subjetividad y distanciarla incluso de un problema filosófico: “Angustias metafísicas «laicas»: ¿Quién es el yo? Esto lleva a nada pues el yo no existe. Existiría si una fuera profesora de filosofía y pudiera sonreír con ironía por esta pregunta que se hicieron tantas mentalidades poderosas” [06-11-1962] (2016: 519). De este modo, el yo del diario se convierte en un juego de máscaras que conduce a la ocultación y vaciamiento; por ejemplo, en las anotaciones sobre la lectura del propio diario aparece una confrontación entre el yo que escribe, el yo del presente que lee y el yo que escribió el diario, revelando el carácter fragmentado y “simulado” de la identidad.

Tal fragmentación opera no sólo a partir de la “primera persona del singular”, se advierten también en otras dos instancias del discurso: el locutor en tanto *tú* y en tanto *ella*. Para Michel Braud, en los diarios el uso del *tú* representa una especie de interpelación que se combina con la exhortación de sí a sí mismo (2006: 52); instauro un diálogo en el que la misma diarista denota poseer un conoci-

miento superior sobre su sí mismo interlocutor, al que juzga y cuestiona: “Por eso hablo en segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy yo mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y yo te hablo, te espié y reprobé y te condené” [9-11-1962] (Pizarnik, 2016: 523). Cabría plantear una problemática importante suscitada en los diarios referente a la naturaleza cifrada de estos textos que configuran un lector ideal –entendido como la suma de competencias necesarias para una adecuada comprensión del texto–, que sólo podría ser el diarista mismo, cuya capacidad sería irremplazable; en este sentido el destinatario o receptor no sería sólo una categoría abstracta inscrita en el texto. Sin embargo, el hecho de que la diarista niegue constantemente ser la destinataria pareciera revertir este aspecto. Tal situación nos conduce a la anulación de las concepciones corrientes de transgresión de “privacidad” que implica la lectura de los diarios, publicados o no, a la vez que remite a la intención comunicativa de este tipo de escritura, independientemente de su publicación. Esto puede advertirse también en otra entrada:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. ¿Qué? ¿Estar celosa del anónimo destinatario? Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí. (Por eso grito desde el balcón y las imágenes de mis poemas son mis

hábitos desgarrados o mis ojos peligrosos que yo no puedo ver [30-07-1962] (2016: 445-46).

La identificación de la diarista, bajo los pronombres *tú* y *ella*, es posible gracias a ciertos indicios. Si bien en el primer caso resulta visible por el uso directo de la interpelación, mediante *tú* o *Alejandra*, en el segundo sólo algunas marcas permiten reconocerla bajo el pronombre *ella*. Esta tercera persona parece reducirse a una mera voz; a su vez introduce un mecanismo de tipo narrativo por el que la diarista se ve vivir como el personaje de una historia ajena. El empleo de la tercera persona es justamente lo que para Benveniste caracteriza de manera tradicional el lenguaje literario narrativo. Su empleo en el diario de Pizarnik es otro de los múltiples registros que permite vislumbrar el distanciamiento, en tanto sugiere la implicación de un proyecto literario. Así por ejemplo podemos advertirlo en esta temprana entrada:

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. [...] Sabido es que una persona puede ayudarla a levantar el puño para golpear. A esa persona le hubiera bastado mirarla un segundo con ternura, o estrecharle la mano con más fuerza, o decirle Alejandra con un poco de calor en la voz [28-10-1957] (Pizarnik, 2016: 197).¹

¹ Cabe citar el poema seis de *Árbol de Diana* para advertir la semejanza del recurso: “Ella se desnuda en el paraíso/ de su memoria/ ella desconoce el feroz

A partir de estos recursos, la existencia adquiere una condición narrativa en la que la diarista se acepta, se reconoce o se niega a sí misma, lo que introduce la duda sobre una representación fiel y unívoca de la realidad. El diario se observa, en la evolución de la escritura, como un discurso inaprensible para el autor mismo: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe” [25-08-1962] (Pizarnik, 2003: 234). El “yo”, tradicional símbolo de la subjetividad, se revela aquí como una estrategia de escritura, mediante su narración se crea el personaje alejandrino. El autorretrato toma forma a través una historia simulada y fragmentada; el diario es una vía excepcional de representación por la cual el diarista puede escribir, y leer, la autoficción de su existencia: una vida que ya sólo es escritura, pues del acto de escribir se derivará la configuración del ser.

La problemática representación del yo, acentuada de manera fundamental en los diarios de nuestra autora, se agudiza si consideramos la fluctuosa relación que también se establece con el manejo del yo, tanto como del nombre propio, en su poesía. Aspectos que se vinculan con una de las directrices de su poética: la de la trasmutación del ser en palabra.

destino/ de sus visiones/ ella tiene miedo de nombrar/ lo que no existe” (Pizarnik, 2007: 108).

La poética de Alejandra Pizarnik, en lo que respecta a sus poemarios, registra líneas diversas que sin embargo confluyen. El reconocimiento de la influencia rimbaudiana, además de ciertas vanguardias del siglo xx, particularmente el surrealismo, y la veta romántica de autores como el Conde de Lautréamont y Gérard de Nerval, sugieren una de las vertientes de su obra: la poesía como experiencia límite del yo. Otra línea poética, que no excluye a la anterior, puede reconocerse dentro del cauce de la tradición contemporánea de la autorreflexión del lenguaje. Así se observa en la influencia que explícitamente refiere de poetas como Hölderlin y Mallarmé, cuya poesía se ha caracterizado por la reflexión sobre sí misma y por ser el espacio donde toma lugar la operación del cuestionamiento por la palabra bajo la consigna de ir hacia algo “otro”, e incluso posicionarse desde el vacío: “Una poesía que diga lo indecible –un silencio–. Una página en blanco” [08-02-1959] (Pizarnik, 2016: 267). Toda la obra de Pizarnik, sus libros de poemas, prosas, ensayos, notas críticas y diarios, evidencian el problema de su escritura en tanto obsesión por el lenguaje, sometido a ese carácter órfico que caracteriza gran parte de la literatura moderna, es decir, el cuestionamiento de la posibilidad de la obra; interrogante que además se realiza al interior de ésta, cobrando particular relevancia cuando acontece en el poema, pues hace de él su propio objeto.

La confluencia de ambas directrices puede rastrearse en una respuesta que da Pizarnik a la pregunta “¿qué es la

poesía?”, la cual, afirma, merece dos posibles respuestas: el silencio o “un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo poético; a abrazar el cuerpo del poema” (2002: 300). En el cuestionamiento del poema la participación de “alguien” que relata el acontecer de la poesía está inextricablemente unida a la posibilidad de asir una existencia límite en fusión con la obra. Y es allí donde se erige una de las grandes metáforas que recorren la obra de Pizarnik: asir la propia existencia a través de la escritura, una existencia hecha escritura que terminará borrando todo signo de identidad.² La escritura de Pizarnik aspira a una fusión sujeto-objeto que implica tanto al autor como a la obra y al lector. El poema es el espacio que convoca a la disolución de quien lo escribe. Tal premisa es evidente en el constante afán del yo lírico por gestarse a través de la palabra, sólo se existe por la palabra: “toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme” (2007: 285).

Uno de los poemas más representativos, que establece una especie de síntesis de esta poética –la cual asociamos a la problemática del diario– es “El deseo de la palabra”, incluido en el libro *El infierno musical* (1971). Aquí se

² Para Cristina Piña hay dos poéticas que se despliegan en la obra de Pizarnik, las cuales entrañan dos visiones del lenguaje poético que son opuestas: la que ve el lenguaje poético “como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega” (Piña, 1999: 92-93).

encuentran las constantes obsesiones temáticas: el deseo, la palabra, la noche, el jardín, el silencio, el poema; “signos y emblemas”, como los llama Pizarnik, puesto que cada término adquiere un estatuto simbólico en relación con esa “repetición sin tregua” que se suscita en sus textos (2002: 311). El poema resulta de particular importancia en este apartado, al ser uno de los pocos escritos en el espacio del cuaderno de diario. Se encuentra en seguida de la entrada del 29 de abril de 1969, en una página separada escrita con lápiz, no se puede saber exactamente si pertenece a esta fecha, pues no está datado y la hoja se encuentra fuera del arillo metálico, aunque pertenece visiblemente a ese mismo cuaderno. El título con el que fue publicado encabeza la página, lo que denota su probable carácter de texto autónomo, sin embargo, el ser gestado en el espacio del diario, e incluir en esa versión preliminar expresiones que denotan una escritura personal, nos remite también a otra manifestación de su escritura diarística. Esta fluctuación entre diario y poema en el nivel material está directamente relacionada con la misma fusión del yo y la poesía que se aborda en “El deseo de la palabra”, tanto como en otros textos.

Para un seguimiento cabal de este análisis se transcribe el poema completo en su versión original y publicada:

El deseo de la palabra

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 jardín prohibido.

Un eco de pasos y voces por el lado sombrío del jardín, un eco de risas desde el interior de las paredes, no vayas a creer que no están vivas, en cualquier momento el hueco en la pared, el desbandarse de las niñas que fui.

Ellas caen con dientes de lobo hincados en la garganta,

niñas de papel de variados colores, ¿hablan los colores?

¿hablan las [borrado con la goma la palabra "personas"] figuras de papel? Solamente hablan las doradas y de esas no hay ninguna por aquí.

Un eco de latidos de corazones muertos. Voy entre manos que se juntan, si no vino es porque no vino (tristísima melodía, precipitada, equivocada), hablo de una mirada que me sigue desde cada una de mis vidas, tú que ya no hablas con nadie eres extranjera a muerte, una extranjera que se está muriendo, otro es el lenguaje de los agonizantes.

Perdido todo, perdido el poder de transmutar en poemas aquello que alienta en el interior de las

El deseo de la palabra

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 jardín prohibido.

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

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

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

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

paredes. Imposible narrar mi día, mi vía. Afrontar sola la desnudez de estos muros, nada crece del milagro, a pan y agua toda la vida, coro de pequeñas muertas en el interior de las paredes.

Y sin embargo no escribo desde el lado de adentro, tengo miedo de decir palabras fatales que desconozco, me duelen los brazos, todo se niega a ser dicho, todo se rehúsa al decir.

Afuera hay sol, enciendes la luz ~~en tu oscuridad de siempre~~ ~~y~~ ~~quién te creará?~~, ¿y qué importa que alguien te crea? Esa noche tuvo que ser una fuente de encantamientos pero te quedaste llorando y balbuciendo acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, pagando cada metáfora y cada palabra 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.

Tu vida se reordenó por el término de una mañana —es mucho, es muchísimo tiempo si se considera el lugar desde donde escribo. Te duelen los brazos, hubieras querido una escritura de feto asfixiado.

Apenada por mi vida que se extravía, los huesos hechos polvo, hecha canciones la voz, el poema

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

que es una llamada y un vértigo.
El silencio que premia tus temores,
tu enfermedad de expectativa.
Un silencio que certifique que
tuviste razón al no haber querido
explicar tu silencio.

Un gesto de animalito que se
ahoga. Azul el cielo sobre el pantano,
la primavera resuena en
hilos de agua.

Un estarse en el lugar del abandono
cada vez que hacías escalas
para el infierno del no llegar, todo
se resolvía en una mixtura de sentidos,
luego no se resolvía en nada,
nada se resuelve en nada.

Desalentada de cualquier, de
todo razonamiento, ¿de qué
modo? ¿por dónde? ¿hacia qué
irás a buscar algo a modo de vía?
¿basada en qué? ¿para llegar a
donde? ¿y la certeza de qué cosa
salvo de pasos y de voces por el
lado sombrío del jardín?

Hay una desproporción afín a la
que separa el deseo de la palabra.*

* Los subrayados y las tachaduras pertenecen al texto original, localizado en: *Diary Unbond*, 7 pp. Abril-Mayo, 1969. *Alejandra Pizarnik Papers*, Box 2, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

“El deseo de la palabra” plantea en su inicio un estado de penumbra que es la noche expresada con la metáfora “el cálido roce de la muerte”; la noche es un término recurrente en la poesía de Pizarnik y simbólicamente funge como el espacio donde surge la invocación por la palabra, evidente en una especie de “trastrocamiento” del sentido, pues el elemento noche, identificado como oscuridad, es al mismo tiempo “la magistral sapiencia”. La noche, entendida también como soledad y muerte, es la posibilidad efectiva de la escritura; así lo refiere en otro poema: “toda la noche hago la noche. / Toda la noche escribo. / Palabra por palabra yo escribo la noche” (2007: 215). La escritura se manifiesta como la única realidad que hace posible la existencia a través de la palabra: una relación especular en correspondencia límite con el mundo, un mundo hecho de lenguaje. El jardín es otro de los símbolos recurrentes en la obra, en este primer párrafo el jardín remite al origen, implica por un lado una connotación bíblica, relacionada con la caída o expulsión del edén, una tierra o patria que no se posee si atendemos a la historia familiar y su origen judío, pero es también el paraíso imposible de la infancia, una especie de jardín de Alicia, inaccesible y oscuro. *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll es uno de sus referentes para aludir a la “infancia”, como se vislumbra en un poema anterior que lleva ese título, y en el que el jardín tiene una connotación lúgubre: “...alguien entra en la

muerte / con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto” (2007: 176).

Pizarnik inicia su texto aludiendo a una transformación de la palabra operada en el poema mismo. Aquí el “yo lírico” se expresa en femenino, este aspecto es de fundamental importancia si se considera el cometido final del poema en relación con la propia existencia.³ Tal desdoblamiento es también perceptible en otros poemas en los que la voz poética se autodenomina como Alejandra; al destacar la enunciación del yo, como voz femenina, no nos centramos en su carácter estrictamente biográfico, sino en un juego que Pizarnik propone en tanto es el elemento que

³ Entendemos la noción de “yo lírico” en el sentido del sujeto de la enunciación del poema, que también podría asociarse con la noción de “poeta”, muy recurrente pero también comúnmente confundida con el autor real. Aludir al “poeta” implica reconocer una especie de “alter-ego” del autor, ese otro yo que habla en el poema y que puede mantener relaciones muy íntimas con la personalidad del autor, pero sin identificarse cabalmente (Lázaro Carreter, 1990: 15-33). La gran mayoría de los poemas de Alejandra Pizarnik responden a esta presencia apabullante del poeta o la poeta, lo que ha derivado, a partir de la recepción de sus textos, en una identificación entre autor real y sujeto poético, incrementando el aura del poeta trágico. Postura que también es asumida como un acto de fe, así lo registra esta entrada del diario:

Peligroso momento cuando el poeta deja de decir yo para señalar las cosas exclusivamente. [...] En verdad, decir yo es un acto de fe. Nada más desolador que un poema que señala las cosas en lo que tienen de mudas e inertes. La poesía, entonces, se convierte en un juego, en una búsqueda de palabras bellas que no signifiquen (y aquí pienso en Góngora). Cuando el poeta no se enuncia ni se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. Y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco [08-01-1963] (Pizarnik, 2016: 546).

sugiere y consume su apuesta por la fusión entre el ser y la palabra, entre la vida y la obra. Sin embargo, tal relación no es nunca estrictamente referencial entre una y otra, sino una situación especular que las cuestiona a ambas.

Lo anterior queda claro en la forma en que se va articulando un ejercicio de metalenguaje; en el poema la palabra que se busca, que se “desea” es la palabra “exacta” que intervendrá en el poema que se escribirá. Pero “el deseo de la palabra”, establecido como título del poema, implica cierta ambigüedad: por un lado el deseo de la palabra, como una necesidad del yo lírico, y por otro, se trata de una prosopopeya, es la palabra misma (“personificada”) en tanto un “ente” que también desea. El poema va corriendo con esta misma fusión de “voces”, tanto la del yo lírico como la de la misma palabra; ambas encaminadas a su encuentro con el poema.⁴ La importancia del deseo como metáfora de la escritura es determinante; en una reseña que Pizarnik hace de *Cuadriño* de Octavio Paz, indica que, según el poeta, el destino de la palabra “deseo”, desde Baudelaire hasta Breton, se confunde con el de la palabra “poesía”. No es gratuito entonces que al poema “El deseo de la palabra” le suceda otro bajo el título “La palabra del deseo”;

⁴ “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, así inicia el poema “Piedra fundamental” (2007: 264). Las voces aluden al desdoblamiento del yo lírico, que se ve como otro; la voz del poema al igual que la voz del diario son algunas de las tantas voces en las que ocurre el desdoblamiento.

deseo y poema son equivalentes en tanto convergen en el mismo espacio de lo no consumado, de lo inasible.

Una de las constantes en la poesía de Alejandra Pizarnik está constituida por la referencia al recuerdo y a la infancia; en este proceso de invocación de la palabra los ecos del pasado toman forma para desbocarse en la escritura, como se muestra en esta metáfora continuada: “en cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui”. El referente del yo lírico nuevamente se manifiesta en femenino, así los recuerdos de la infancia penetran y son motivo de la escritura: “No vayas a creer que no están vivos”, pues los recuerdos siempre están allí esperando ser develados del “interior de las paredes”. Por otro lado, la transformación de “las niñas que fui” pertenece no sólo a la transformación del yo lírico sino también de la palabra; la palabra como evolución de sí que se abre a otras posibilidades del decir, la palabra que no será siempre la misma aunque su expresión material lo sea. En el contexto del recuerdo del yo infantil son muy significativas las primeras líneas del poema “Nombres y figuras”, donde se hace hincapié en la oscuridad de la infancia, así como en el yo en tanto pronombre: “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular.” (Pizarnik, 2007: 272). Cabe observar, en la versión original de “El deseo de la

palabra”, la caracterización de las niñas que “caen con dientes de lobo hincados en la garganta”, frase que se elimina en la reescritura del poema y que alude explícitamente a una infancia herida y violentada. La herida es una de las imágenes que atraviesan toda la concepción poética bajo distintos matices: “Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar” [23-10-1957] (Pizarnik, 2016: 194). “Soy una enorme herida” (196), menciona en otra entrada de su diario. Esta misma reflexión aparece en sus versos, como es el caso de “Poema”, incluido en *Los trabajos y las noches* (1965): “Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio./ Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura” (2007: 155). En una entrevista con Martha Moia ofrece una consieración semejante: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (2002: 312). Este sentido, escribir “El deseo de la palabra” es también un intento de reparación.

Posteriormente, en el segundo párrafo se pregunta: “¿Hablan las imágenes de papel?”, la imagen de papel es una metáfora fundamental para aludir al problema de la forma, y se refiere precisamente al poema. Cabe recordar la noción que Pizarnik tiene de éste como “espacio privilegiado”; en una analogía con la pintura, nos evoca un proverbio oriental citado por Pizarnik en sus ensayos: “un poema es una pintura

dotada de voz y una pintura es un poema callado” (2002: 300).⁵ Asimismo, es pertinente mencionar su método de composición, el cual es semejante al gesto del pintor: “adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras y suprimo versos, a veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar pero sin saber aún su nombre. Entonces en espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual” (300-301). El carácter visual de su poesía está en relación directa con la variedad de imágenes, casi oníricas, que configuran los poemas y que, comúnmente, asocian a su autora al surrealismo, sin embargo, la imagen no es fortuita, pues se explica dentro de una relación intertextual, como se observa en la respuesta: “Solamente hablan las doradas y de esas no hay ninguna por aquí”, alusión a la infancia transfigurada en el poema. En este caso, se puede aventurar que el color dorado refiere al silencio, pues como diría en otro poema: “la palabra es de plata pero el silencio es de oro”. Y es así que se aclara la frase: sólo habla el silencio porque es ausencia.⁶ Este marco

⁵ Esta idea también está presente en una reflexión sobre la pintura de Leonardo da Vinci citado por Paul Eluard en *Antología de escritos sobre el arte. Los hermanos videntes*. La cita está subrayada por Pizarnik en el ejemplar de su biblioteca, en la mencionada colección de la Biblioteca del Maestro: “Tú llamas a la pintura ‘poesía muda’; el pintor puede calificar de ‘pintura ciega’ el arte del poeta” (1967:13). Al referir la importancia de ambas artes, en la cita da Vinci privilegia el sentido de la vista sobre el habla.

⁶ Para confirmar esta alusión al color dorado baste recordar las líneas del poema “Extracción de la piedra de locura” (1968): “El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño” (2007: 247).

de autorreferencialidad nos revela no una imagen arbitraria o aislada en el poema, sino derivada del contexto de su obra poética en conjunto.

En el acontecer del poema la palabra aún no llega, sólo es invocación mediante el recuerdo de lo pasado pero no está presente, es ausencia. La palabra se interroga a sí misma, al tiempo que el yo lírico la cuestiona; las preguntas retóricas dentro del poema sugieren un diálogo cuya respuesta, en este caso, no apunta claramente a un sólo emisor; de ahí que nos atrevamos a considerarlas como interrogantes, tanto de la palabra como del yo lírico; ese indagar desde el poema remite a la posibilidad de ser saturado por el lenguaje mediante el juego circular al que conduce la pregunta sin respuesta:

No es cierto que la poesía responda a los enigmas. Nada responde a los enigmas. Pero formularlos desde el poema, es develarlos, es revelarlos. Sólo de esta manera, el preguntar poético puede volverse respuesta, si nos arriesgamos a que la respuesta sea una pregunta (Pizarnik, 2002: 222).

El poema va aguzando su deseo por la palabra en la misma medida en que éste comprende al proceso de la escritura: “voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba: ‘Si no vino es porque no vino’”.⁷

⁷ Esta frase aparece previamente en el poema “Extracción de la piedra de locura” razón por la que en la misma edición aparece resaltada puesto que es una cita textual. Esto acontece con frecuencia en sus poemas, develando la autorreferenciali-

La escritura ocurre como imploración irrealizable, sin respuesta; la palabra “salmodiaba”, que evoca el canto bíblico, anuncia otro de los guiños religiosos en el poema que habrán de consumarse al final. El yo lírico cuestiona la palabra, y al mismo tiempo la palabra remite a su propio viaje –atropellado también– dentro del poema: “Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose, otro es el lenguaje de los agonizantes.” Si la palabra, como la muerte, no llega, el poema se instaura como el recorrido, o mejor dicho, como la espera. La palabra ya no habla con nadie y en el mismo sentido la voz poética también calla, aquí comienza a evidenciarse más claramente esta fusión entre el yo lírico y la palabra misma. La respuesta es quizá perceptible en la línea posterior: “he malgastado el don de transfigurar a los prohibidos.” La palabra se expresa como transfiguración de sí misma, ésta es la nueva posibilidad –en el cauce de la literatura moderna– de la cual dota Pizarnik a la palabra: no sólo se impone el silencio, sino que la no expresión surge por una resolución hecha de contrarios creando la realidad del propio poema en una relación limítrofe con la existencia y el mundo. Es preciso observar que en las líneas eliminadas de la versión original la alusión a la imposibilidad de la representación en el

dad al interior de la obra, donde la frase puede ser interpretada y actualizada, aunque no de forma obligatoria, a partir del significado del poema precedente, como acontece con la mayoría de sus “palabras que reitera sin cesar”, según su propia denominación (Pizarnik, 2002: 313).

poema es más directa, y se conecta con el final del poema: “Perdido todo, perdido el poder de transmutar en poemas aquello que alienta en el interior de las paredes”. En la versión corregida, al eliminarse esta frase, queda abierta la esperanza de esa transfiguración. Por otro lado, cabe observar el cambio de la palabra “poder” por “don”, en la versión corregida, una palabra de evidente connotación religiosa, en tanto alude a un regalo divino, que se ha perdido.

En el poema la voz poética asume el don de la palabra como evocación de otras vidas o recuerdos, mas esa voz encarna aquí una figura negativa e impostora donde la palabra ya no le favorece más: “imposible narrar mi día, mi vía, ninguna flor crece ni crecerá de milagro. A pan y agua toda la vida.” A su vez, la palabra también resume aquí su nacimiento, bajo la ausencia de sí misma. La palabra es una semilla que florece en forma de poema y es transfigurada por los recuerdos de lo que no existe, pues al mismo tiempo que se intenta atraer a la palabra ésta no se presenta. La frase “a pan y agua”, cuestiona el regocijo de las palabras para nombrar lo ausente, pues como dirá en los versos de otro texto: “si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré?” (2007: 399).

En la versión original, en las frases eliminadas, también se explicita la imposibilidad de la poeta para nombrar: “Y sin embargo no escribo desde el lado de adentro, tengo miedo de decir palabras fatales que desconozco, me duelen los brazos, todo se niega a ser dicho, todo se rehúsa al decir”. Hay

la visión de una resistencia del lenguaje, que no depende de la poeta, de la misma manera en que se sugiere que la escritura acontece con independencia de quien escribe.

En el último párrafo del poema se encuentra expresada plenamente la fusión a la que se aludía: el poema, la palabra y el yo poético como el entrelazamiento hacia un mismo destino: “En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo.”⁸ El yo poético asume el papel de la vida en esta correspondencia con el poema, a la que la palabra misma aspira, es una palabra encarnada: “infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.”⁹ Cabe reconocer en la palabra “soplo” el aliento de la divinidad infundiendo la vida al poema, referencia adánica que equivale también a la tradición poética que reconoce al poeta como un imitador del Dios creador. La metáfora del cuerpo como poema, es decir, como fusión objeto-sujeto a la cual Pizarnik se enfrenta, es una aspiración que se muestra desde el inicio del texto. La

⁸ Esta es una especie de reescritura-homenaje a unos versos del poema de adolescencia: “La caída”, aparecido en *Las aventuras perdidas* (1958): “Música jamás oída/ amada en antiguas fiestas/ ¿ya nunca volveré a abrazar al que vendrá después del final?” (2007: 81). La evocación del poema hace de la memoria una memoria literaria de esa etapa de juventud.

⁹ El poema “Piedra fundamental”, que aparece también en el poemario *El infierno musical*, contiene estos versos que evocan a una experiencia semejante: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes” (2007: 265).

disolución del yo lírico y su unión con la escritura se efectúa desde el mismo instante en que la voz poética puede ser adjudicada tanto al yo lírico del poema como al supuesto yo de la palabra. Sin embargo, es hacia esta parte final donde el deseo se clarifica plenamente: “haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo”, implicando una plena correspondencia con esa experiencia (vital, de la memoria o imaginaria) a la que se pretende transmutar por medio del lenguaje. Esta alusión final nos remite a una ceremonia sacrificial no exenta de misticismo, cuyos ecos de San Juan de la Cruz, un poeta admirado por ella, resuenan en el poema. En San Juan de la Cruz, la noche oscura del alma, la noche oscura espiritual, es el momento del despojamiento del deseo, la caída en la desnudez, la purgación y vaciamiento que hará posible la contemplación plena y la fusión mística. En el poema de Pizarnik, el éxtasis y aspiración a la unidad, que comienza con la noche, se revelará al final. La “oscuridad” que evoca el poema lo es también a nivel interpretativo, su misterio y dificultad sugiere la misma opacidad del lenguaje para nombrar el mundo. En la tradición de la poesía mística, y aún en otras reflexiones de los padres de la iglesia, el lenguaje racional es insuficiente para expresar el misterio de lo divino, San Juan de la Cruz aspira en su poesía a ese acto imposible y ejerce mediante la violentación y renovación del lenguaje poético de su época una “extraña victoria” (López-Baralt, 1978: 20). En el poema de Pizarnik se vislumbra en cambio el fracaso, su carácter imposible lo reve-

lan las líneas finales del primer manuscrito: “Hay una desproporción a fin a la que separa el deseo de la palabra”. Desproporción y distancia que impedirá esa unión cabal. En el libro *Situación de la poesía*¹⁰ de Jacques y Raïssa Maritain, se reflexiona en torno a las relaciones entre la mística y la poesía, sugiriendo que el santo y el poeta se alimentan de una misma fuente divina, aunque bajo vías distintas, como evocan las palabras de *Roland de Renéville*, citado por la pareja: “mientras que el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende hacia el Silencio” (1946: 90). Para el místico la unión con lo absoluto implica el silencio de la contemplación, mientras que el poeta, en palabras de Albert Béguin, queda “sometido a la necesidad de la forma... Desemboca en la palabra, y aunque convencido de que la palabra no tiene sentido sino por alusión a la Noche presentida, el poeta no puede ir más allá de la palabra sin dejar de ser poeta” (Béguin, en Maritain: 91). Aquí se inscribirá entonces la paradoja del poeta, condenado a ese lenguaje insuficiente, al que sólo le queda admitir su propia limitación y oscuridad.

En la obra de Pizarnik queda constancia de esa contradictoria búsqueda de lo imposible que entraña la poesía. De allí la trasgresión total de la forma y del sentido, que se convierte en un juego especular cuya aspiración es la

¹⁰ Este libro perteneció a la biblioteca de Alejandra Pizarnik y se encuentra en el Fondo de la Biblioteca Mariano Moreno con breves subrayados.

espera de la palabra, espera que busca concretarse en el límite con la vida misma: una vida gestada en la palabra.

Es bien sabido que en el terreno de la poesía el debate de “¿quién habla en un poema?” ha sido zanjado con argumentos, aunque no del todo eficaces, sobre la inmanencia literaria. En los diarios y en los textos autobiográficos esa pregunta continúa siendo problemática. El reconocimiento de un *yo* escindido tuvo una correlación con las aproximaciones formalistas y estructuralistas, que anulando la crítica tradicional reconocieron el carácter sígnico del lenguaje poético. El *yo* del poema se convirtió en un sujeto de enunciación que logró acentuar la distancia con su referente, esta situación no fue la misma para los diarios, excluidos por mucho tiempo del espacio literario. Sin embargo, hoy en día bajo el auge de los estudios autobiográficos, refrendados por el nuevo giro subjetivo, podemos comprender el carácter referencial también como estrategia discursiva. De allí nuestro interés en vincular el cuestionamiento del *yo*, el nombre propio o la referencialidad en el diario de Alejandra Pizarnik en función de su poética, la cual se desarrolla con base en un sistema de pensamiento propio de las pos-trimerías de la modernidad, que supone al sujeto fragmentado, o disuelto, incapaz de sostenerse en los discursos de una epistemología de la subjetividad absoluta, o en la antigua potestad del *yo*. Desde esta perspectiva hemos intentado dar cuenta de la manera en que se alimentan y se

transforman las relaciones entre la escritura diarial y la escritura poemática en su obra.

El diario: poema y fragmento

Determinar los rasgos formales del diario es una tarea ardua si consideramos el carácter abierto y cambiante del género, apenas es posible centrarse en dos elementos clave que lo identifican: la configuración del yo y la referencia a la temporalidad reflejada en la sucesión de las fechas; únicos signos que aseguran la unidad del texto siempre amenazada por la variedad de contenidos y de registros estilísticos. La cronología fundada en el calendario es la única cláusula que respeta el diario tan desprendido de toda forma: “El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia” (Blanchot, 1969: 207). Esta condición genera la ilusión de continuidad y es, paradójicamente, la que da la pauta a la fragmentación, pues la inscripción de la fecha que precede a cada una de las entradas provoca una tensión constante entre la linealidad y el segmento.

Pese a la estrecha relación entre los sucesos del diario y su desarrollo en el tiempo, éste no tiene la lógica de un relato ni obedece a una estructura narrativa. Michel Braud, siguiendo a Michel Adam, define el relato como una secuencia de acciones, entendidas como predicaciones de ser, de hacer o de tener, las cuales se encuentran temporalmente ordenadas y hacen intervenir a un mismo personaje

en el que se percibe una transformación. La sucesión de acciones aparece así en su conjunto como un encadenamiento de causas y de efectos. En los diarios en general, y particularmente aquellos que registran un periodo temporal extenso, la transformación se reduce a los cambios en el cuerpo, como es el caso de una larga enfermedad, o en el estado de ánimo y la cotidianeidad. En la gran mayoría de diarios que abarcan toda una vida la metamorfosis se deriva del envejecimiento del diarista y, finalmente, al advenimiento de su muerte. Sin embargo, estas transformaciones no están determinadas por las acciones principales, son más bien una inferencia del transcurrir de la vida. Dentro de los diarios se gestan además otras “historias” que pueden atravesar varias entradas: historias de amor, de trabajo, de viajes, de enfermedad, etc., aunque éstas refieren una estructuración local y no constituyen la base narrativa del conjunto del diario (Braud, 2006: 142-143). Aunado a ello, comúnmente nos encontramos diarios intermitentes, de grandes saltos temporales e incluso largos periodos sin registro. De este modo, la única continuidad se presenta de forma indirecta, pues no está determinada por la cohesión de acciones, sino por la yuxtaposición de fragmentos. El diario de Pizarnik no escapa de esta condición, su autora reconoce la búsqueda de la continuidad como una finalidad ilusoria, en la que sólo destaca como hilo conductor el sufrimiento:

En el plano del sufrimiento hay una progresión lenta y extremadamente fiel. Cuanto a la expresión de ese sufrimiento, últimamente es menos trágica. Pero el movimiento es siempre el mismo: a causa de mi sentimiento de abandono me encierro en mí, alentada por cierta literatura que me dice de la imposibilidad del amor y también de la vida (2016: 427).

En esta cita la escritura del diario se vislumbra como una vía para articular la vida y lograr mediante su narración una unidad de sentido, el resultado será, sin embargo, un relato en estado de fragmento. En este diario la condición fragmentaria se acentúa en diversos niveles, las entradas no son regulares, se omiten incluso por meses, habiendo además años completos de muy escasa escritura, de lo que resultan amplias variaciones en el registro, al igual que en la temática. La fecha se incluye también de modo variable, al capricho de la nota: entradas donde se menciona el día de la semana, el número y el mes, o solamente el número y el mes; criterios que denotan una importancia tangencial del referente de la temporalidad.¹¹ Estos aspectos están relacionados con la perspectiva que la autora tuvo del diario en las distintas etapas; en algunos pasajes del diario de 1955, por ejemplo, además de la fecha, Pizarnik anotaba en un sumario las actividades que realizaba a determinada

¹¹ La poca importancia concedida a la veracidad de estos elementos es notable en las fechas que la diarista alteraba en sus entradas, como lo hizo en muchos de sus diarios reescritos.

hora del día.¹² Este método no es frecuente y no se repite sino hasta algunas entradas de 1962, siete años después, donde además delibera sobre la evolución del diario:

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

Son las 12 de la noche. Lo repito. Qué importa recomenzar antiguos hábitos nocivos si el dolor es el mismo, hoy que en el año 55 [28-07-1962] (2016: 439).

Para esa época, el diario ya está dirigido hacia otros intereses y se constituye, sobre todo, como un trabajo de interés literario, de allí que la diarista excre la posición íntima referencial, sin embargo, como se observa en la cita, el

¹² Así lo hace particularmente entre los meses de julio y agosto de 1955. Como se observa en esta entrada del 1 de agosto donde elabora un “sumario” del día:

9.45: Me despierto triste, relajada.

10: Leo a Proust.

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

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

13: Sigo con Proust.

15: El atelier. Espero a Arturo. Llega Raúl. Me besa emocionado de verme [...] (2016: 118-121).

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

único hilo conductor que se rescata una vez más es el dolor. Por otro lado, el registro de la datación real no es determinante en el diario de Alejandra Pizarnik como elemento de continuidad, aún cuando sigue siendo uno de los signos que lo identifican en tanto género, pues la fecha funge como la apertura o cierre de cada entrada, la cual tomará su sentido en ese cuadro temporal/textual intermedio entre un día y otro como vindicación del instante en que acontece la escritura. Los fragmentos se unen apenas por yuxtaposición y son en realidad fragmentos aislados sobre temas variadísimos: el amor, la escritura, el sexo, la poesía, la muerte, la obra, la enfermedad, etc., puntos de partida que animan cada parcela textual, determinada por el azar del nuevo día.

La condición fragmentaria es una consecuencia de la composición común de todo diario, sin embargo, en la obra de Alejandra Pizarnik tal condición también remite a rasgos de su poética de escritura que podrían vincularse con el problema de la forma, así se vislumbra en esta entrada del 25 de julio de 1962: “Este diario –sea cual fuere su valor estético– podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión* literarias. Pero debo decirme que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa la de crearme creando mientras lo escribo” (2016: 429). El diario se relaciona con la posibilidad de construcción de una prosa que no elida el carácter poético, y culmina con el cuestionamiento y la disolución de las formas. Esta problemática da inicio con la

exploración que Pizarnik emprende sobre el poema en prosa, el cual está ampliamente documentado.¹³

El poema en prosa corresponde a una trasgresión de la literatura moderna que se operó en oposición al poema versificado y rimado; en el caso de Pizarnik la trasgresión

¹³ Estas son algunas entradas de su diario donde reflexiona al respecto, no habla de la narrativa, sino de la prosa:

16h. Me tortura mi estilo –después de todo lo es–. Me tortura pensar que nunca escribiré en una bella prosa. Y ello por una razón mental, por esta semiafasia que me obliga a romper cualquier ritmo incipiente. Pensando en el asunto, se trata de un problema musical, se trata de mi imposibilidad de incorporar o percibir el ritmo [2 -02-1963] (2016: 559).

La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo. ¿Y dentro de la prosa? ¿Qué pasa con lo de dentro de la prosa? No pasa nada. Por eso no puedo escribir en prosa [1-03-1964] (745).

1/VI. Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero. Nunca leí nada al respecto.

Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados, compactos y casi sin puntos y apartes.

Poemas en prosa muy breves, breves como aforismos (Rimbaud: *Phrases*) [1-06-1966] (745).

Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa o tal vez, simplemente, de la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R. seguramente). Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. [...] En el poema en prosa los espacios son necesarios (cada párrafo una frase como las de Rimbaud. O varias frases. Pero todo dentro de tres o cuatro líneas. Y con espacios dobles. En caso contrario hay que olvidarse de la economía del lenguaje y escribir del modo más fluido que existe: Miller) [7-06-1966] (745).

La obra de Carolina Depetris (2004) reflexiona con amplitud sobre el poema en prosa en Pizarnik.

obedece a un cuestionamiento de la escritura que evidencia la negación de los esquemas genéricos. En su obra aún la prosa implicará un modo de continuidad que no elide lo poético poniendo en tensión las nociones mismas de prosa y verso.¹⁴

El poema en prosa, relacionado con la anarquía genérica, involucra la destrucción de toda estructura poemática basada en la unidad formal e incluso semántica. Tal destrucción se revela en el predominio del eje narrativo o se lleva al extremo al favorecer el fragmentarismo. La crisis del lenguaje niega a tal punto el concepto, que el lenguaje se convierte tan sólo en “mostración” (Utrera, 1999: 12). El problema de la forma en Pizarnik se resolverá en la disolución de la escritura como mera experiencia de lo poético, donde los esquemas genéricos se subvierten. En este sentido son destacables las reflexiones de la autora en una carta a su editor Antonio Beneyto al respecto de una publicación:

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

¹⁴ Cabe aclarar que la problemática teórica entre el poema en prosa y el poema en verso, en el contexto de los estudios literarios, parece no haber sido resuelta. Jean Cohen, por ejemplo, establece dentro de la prosa un paralelismo entre el nivel fónico y semántico mientras que el verso implicaría una no correspondencia entre estos niveles, imponiendo para su comprensión su grafismo y sus propias pausas, de allí que, a primera vista, el verso se distingue de la prosa por una composición tipográfica y por el carácter “trozado” del discurso (1970: 55).

yo creo que el de *aproximaciones* es más misterioso (Pizarnik, 1998a: 25).

Curiosamente, previo a esta disquisición, la carta anterior se refería así a esos mismos textos: “Pienso acaso que mis textos disuenen. En este caso, le enviaría 4 textos del estilo *cuentos*: 3 de menos de ½ página y uno de unas tres páginas” (23). Tales escritos conformarían el poemario *Nombres y figuras. Aproximaciones* (1969), mismo que la crítica ha consignado como integrado por poemas en prosa. El afán por llamarlos “cuentos” y posteriormente “aproximaciones”, no es más que esa lucha constante por descubrir el sentido de lo poético en la escritura, que para Pizarnik no está determinado por la forma.¹⁵ Cabe recordar la respuesta de Pizarnik a Alberto Lagunas en una entrevista de 1966 al dar su opinión sobre “la literatura en general”:

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

¹⁵ Incluso esta idea de la autora podría estar asociada a la denominación que Rimbaud da sus poemas de *Une saison en enfer*, caracterizados por la tensión entre la prosa y el verso. Rimbaud en una carta a su amigo Delahaye, escrita en mayo de 1873, los denomina “histoires en prose”, a pesar de una ausencia de relato en ellos (Delahaye, 1927: 140).

En este sentido, no es extraño descubrir en el diario ese carácter poético en distintos momentos. Es bajo este reconocimiento que la autora recurre a pasajes de su diario para integrarlos a otro orden: ya sea en un poemario o en lo que la crítica ha clasificado como sus prosas. Sin embargo, solo en algunos de esos escritos la intertextualidad con el diario es explícita. Lo es, por ejemplo, en el poema titulado “...De mi diario”, incluido en *La tierra más ajena* (1955), el poema ha sido reescrito respetando la disposición en verso, la filiación con el diario se sugiere tan sólo por el título, puesto que el contenido no remite a ninguna situación referencial identificable, sólo conforma el relato de una imagen al atardecer en la que se contempla el caer de los rayos de sol sobre los coches; un poema con marcada tónica vanguardista en el que abundan los adjetivos y los referentes urbanos.

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

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

surge bajo la determinación de la dispersión y el rechazo a la unidad.¹⁶

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

Maurice Blanchot distingue la existencia de cuatro tipos de fragmento: el primero como una forma aforística y concentrada, el segundo como un momento dialéctico de un conjunto vasto, el tercero ligado a la movilidad del pensamiento cuyas afirmaciones se realizan de forma separada y, por último, una literatura de fragmento que se sitúa fuera de toda concreción, una literatura neutra (1990a: 187-188).

¹⁶ A este respecto, Elizabeth Wanning niega que el fragmento sea de invención romántica, pues considera que esta práctica se remonta incluso hasta Petrarca, a partir de este autor Wanning traza esta tradición en la literatura occidental. La autora hace un recorrido por textos fragmentarios pertenecientes a textos extensos y que se publican como acabados. El trabajo de Wanning vuelve a poner en tensión la problemática no resuelta sobre la concepción del fragmento como entidad casual o motivada. Para la autora la publicación es uno de los indicios de esa motivación del fragmento como género. Desde luego este aspecto no implica ignorar la condición válida de textos sobre los que no priva una motivación anticipada, ya que la recepción modifica sus posibilidades estéticas (Wanning, 1994: 1-11).

Bajo estas concepciones el fragmento es más que una forma breve, es la consecuencia de un modo de pensar que rechaza el pensamiento hegemónico y unitario.¹⁷

En la obra de Alejandra Pizarnik es muy notorio el carácter fragmentario de gran parte de sus escritos, tanto en los publicados por ella como en los póstumos. Si bien no hace referencias explícitas al fragmento como un “género” concebido para su obra, la inscripción en esta concepción de la escritura es evidente, no sólo en el cuestionamiento no resuelto entre el verso y la prosa, sino en la exploración de las formas que derivarán en textos inclasificables. Entre los libros de su temprana biblioteca se encuentra subrayado en abundancia el ejemplar de Novalis, *Los fragmentos*, adquirido en 1956, el cual constituyó una puerta de entrada a su reflexión sobre la poesía y la prosa, del mismo modo que a la construcción romántica del poeta y su relación indisoluble entre la vida y la obra. Novalis fue, junto con Friedrich Schlegel, el precursor del fragmento como una vía de pensamiento que vislumbra el punto de partida de la reflexión y su puesta en movimiento, mas no una conclusión en tanto meta única. De especial importancia

¹⁷ Para la generación filosófica a la que perteneció Maurice Blanchot –en la que se encontraban Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Roland Barthes, Michel Foucault, entre otros– la escritura del fragmento se vincula a una posición de resistencia y cuestionamiento sobre la escritura misma. El fragmento es el modo de neutralizar el sentido, pero no involucra un escepticismo sino la posibilidad de un sentido en devenir, no supone una interrupción, supone una huella de otro lenguaje. En libros como *El paso no más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980), Blanchot explora ampliamente la visión de la literatura de fragmento.

es el fragmento 116 publicado por Shelegel en la revista *Athenaeum*:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su diseño no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y en poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, poetizar el Witz y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos y darles aliento por las vibraciones del humor [...] (Arnaldo, 1994: 137).

Esta propuesta se revela también en los fragmentos de Novalis, que indistintamente abordan y mezclan reflexiones sobre las ciencias y las artes, especialmente sobre la filosofía, la física, la biología, la poesía, la estética y la moral. El fragmento como opción formal que en el romanticismo permitiría escapar de la hegemonía de los géneros y la división esquemática del saber se instauraría en la época contemporánea como un género más, por ello no será extraño observar en los diarios de los escritores una forma de su consumación. Así lo podemos desprender de las reflexiones del diarista Charles Du Bos, también leído por Pizarnik, quien observa en su diario la existencia de una visión de absoluto de la obra clásica frente a una nueva modalidad del pensamiento basada en la fragmentación. En Du Bos se reconoce la particularidad del diario como un registro de la impresión basada en el calendario, lo que

lo distingue del trabajo ensayístico que involucra un ejercicio disciplinario de la razón y la argumentación, a pesar de que en ambos casos el yo sea “la materia del libro” dentro de la tradición del ensayo heredado de Montaigne.¹⁸ En el primer volumen del diario de Du Bos destaca una amplia reflexión sobre el diario de Amiel, que será retomada en el ensayo “Amiel” de su libro *Approximations* (1922):

Je voudrais montrer que le cas d'Amiel s'explique par une fidélité meurtrière à ce qui constitue l'idéal premier de tout intellectuel lorsqu'il naît à la vie de l'esprit : la recherche de la vérité à laquelle il voue alors son existence, postule pour lui l'unité de cette vérité et, encore par-delà, un unité absolue: l'Absolu (*Journal*, 1946, I: 9).

En Amiel, la obra de arte como absoluto implicó una búsqueda espiritual en su diario, una vía de acceso a la unidad, a Dios; su escritura constante de casi veinte mil páginas fue una forma de sacrificio vital en favor de la obra. Resulta una contradicción, como sugiere Du Bos, que alguien que se entregó a la idea de unidad sea un maestro en el fragmento y no haya podido construir una obra en su sentido orgánico. Para Du Bos esto se explica en el espíritu metafísico de Amiel, cuyo pensamiento incesante impidió dar lugar a la acción. En este tenor la obra como unidad, reflejo

¹⁸ El estudioso del diario Alain Girard vincula los ensayos de Montaigne con la expresión del individualismo que priva en los diarios, puesto que ambos se sitúan en el espíritu del intimismo. Sin embargo, el autor reconoce el apasionamiento de los primeros frente a la templanza de pensamiento en el ensayo (36-40).

de la acción y el trabajo, implicaba un “haber pensado” pero demandaba acallar el pensamiento durante su ejecución. Para Amiel, la única vía de asir lo Absoluto fue mediante ese “pensamiento desnudo” del diario equivalente a una especie de flujo místico. Contra esa concepción de lo Absoluto como fin, Du Bos sitúa la apuesta romántica de Novalis por el fragmento, el cual transformará su concepción de la obra. En los inicios de su diario, se le impuso el deseo de la novela, sin embargo se reveló también la incompatibilidad entre su deseo y su incapacidad para transformar esa pasión en una obra orgánica y convencional (*Extraits*: 28). De allí que, como mencionamos anteriormente, en sus conversaciones con André Gide, Du Bos se convencerá de que el diario es “su forma” y, por tanto, su obra. El diario, articulado en fragmentos, representará la forma inconstante de ese movimiento del pensamiento, tanto como la multiplicidad del diarista a lo largo del tiempo. Esta concepción del diario de Du Bos, que recupera el fragmento como vía de acceso a la obra, es muy semejante a la que se encuentra en la poética de los diaristas latinoamericanos de mediados de siglo xx, los ya mencionados “escritores sin obra” que reivindican el diario como única obra posible. Una visión que será también compatible con la poética de Alejandra Pizarnik y su inconcluso intento de recuperación del diario como obra mediante su reescritura.

Del cuaderno a la publicación: la reescritura de los diarios

Alejandra Pizarnik llevó a cabo una paciente labor de reescritura sobre sus diarios de los años sesenta. Un trabajo que aun inconcluso demostró su interés en el género, no vinculado a su carácter espontáneo o meramente autobiográfico, sino a un meditado trabajo con la escritura en consonancia con su poética.¹⁹ La autora solía escribir su diario en cuadernos y sólo pasaría a máquina aquellos extractos que podían tener una finalidad pública. El método de reescritura siempre incluyó la relectura constante de esos cuadernos y la corrección de lo escrito, aspecto notable en las abundantes marcas de los manuscritos y en los variados usos de tintas y colores que parecen corresponder a diferentes momentos de lectura; práctica que mantuvo, incluso, en el último cuaderno, de 1972, vinculado a una etapa de gran fragilidad cuando su escritura comienza a ser caótica e ilegible. Gráficamente, la escritura de los diarios está

¹⁹ Como se ha mencionado, los diarios de Pizarnik, en los manuscritos originales conservados en Princeton, incluyen más de veinte cuadernos que abarcan las fechas de 1954 a 1972. Además de estos cuadernos se encuentran seis textos mecanografiados, por lo general breves, que corresponden a los diarios que Pizarnik reescribió basada en su diario de los años sesenta. Junto con los textos mecanografiados se encuentra el cuaderno caratulado “Resúmenes de varios diarios, 1962-1964”, todos estos trabajos se encuentran incorporados como “Apéndices” en la segunda edición del diario, y sobre ellos centraremos nuestra atención en este apartado, enfocándonos especialmente en los fragmentos que publicó en vida.

llena de marcas y símbolos que se anulan casi por completo en el texto mecanografiado y, más aún, en la publicación. El uso variado de los colores en una misma página llega a ser significativo en tanto explica las discontinuidades del texto, tanto como la variación en los temas o los momentos de la escritura, aspectos que la uniformidad de una edición no refleja. Sólo una publicación facsímil haría justicia, en toda su dimensión, a la importancia que tienen los diarios como objeto, y al conjunto de significados que alberga su materialidad.²⁰ Esta es quizá la verdadera traición de las publicaciones póstumas, que va más allá de la autorización de sus autores, tal como ocurre con los diarios de Pizarnik, donde grafías y dibujos –ella también era pintora– serán ignorados por el lector, junto con los pasajes censurados. En tanto, el diario de publicación póstuma se rige bajo la ley de un editor, su destino deja de competir al escritor para ser dirigido por criterios externos que, a su manera, darán una visión de totalidad. Por otro lado, el diario publicado en vida tampoco es una última palabra,

²⁰ En el 2013 Ana Becciu realizó una publicación facsímil de 89 hojas mecanografiadas de un diario reescrito y no publicado por Alejandra Pizarnik, titulado “Fragmentos de un diario. París 1962-1963”. Al ser un texto mecanoescrito el interés gráfico es menor al de sus manuscritos, aún así resulta novedoso en tanto obra autónoma planeada por Pizarnik. En Latinoamérica contamos, además, con las ediciones facsímiles de *Diario: cuaderno de disciplinas espirituales*, de Ricardo Güiraldes; *El diario del Che en Bolivia* y *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Sin duda, la extensión de los archivos y la dificultad de su lectura son un inconveniente para la realización de ediciones facsímiles. Actualmente las reproducciones digitales proporcionan nuevas vías para dar a conocer los manuscritos.

pues se ofrece por entregas, de manera parcial o fragmentariamente, extraído de un conjunto que a los lectores contemporáneos a él les es desconocido; sólo el transcurrir del tiempo y las posteriores revelaciones del original permitirán articular una nueva interpretación.

Uno de los primeros trabajos reescritos del diario de Pizarnik, aunque no publicado, consta de alrededor de diez páginas mecanografiadas a las que tituló “Antes de 1960”, son textos fragmentarios en los que se describe a un personaje femenino. Uno de los apartados “El sueño y el mar” parece tener como referencia un viaje a Mar del Plata documentado en el diario en febrero de 1956. En el breve relato el personaje desea fundirse con el mar y con la noche, es un deseo de muerte derivado de la pérdida de la infancia que la arroja al descubrimiento cruento del mundo. En el texto hay una alusión a los temas obsesivos de la autora, en especial al reconocimiento trágico de una realidad incompatible con la imaginación y el deseo: “El tiempo se arrodi-lla frente a mi relato de infancia y pide perdón. Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra (2016: 986), frase que evoca el poema anteriormente citado “El deseo de la palabra”; al final del relato la única salvación que se ofrece a la “muchacha” será la poesía “la verdadera vida” (987), afirmación que se inscribe nuevamente en el imaginario romántico de la fusión entre vida y obra. Los siguientes apartados, situados en el verano de 1950, llevan por título “Primera presentación de A.M.”, y constan de una

enumeración de características de un personaje femenino referido únicamente como “Ella”. Cabría aventurar la posibilidad de que se trate de apuntes que pretenden describir al personaje “Andrea” de su proyecto de novela, un personaje de evidente sustrato autobiográfico. De este apartado sobresale el tema del suicidio: “Ella piensa siempre en suicidarse” (989), presente desde esos primeros años de la escritura del diario. Si bien este texto podría leerse como una reescritura del diario en segunda persona, puesto que todos los atributos de “Ella” son claramente asimilables a la diarista, no se trata sólo de una tentativa de “despersonalización” sino que el tono sugiere más bien un esfuerzo de “novelización” de un personaje, en consonancia con el anterior proyecto de ficción. Este estilo de “reescritura” en clave narrativa prácticamente no se repetirá en los posteriores trabajos vinculados con su diario, porque parece obedecer solamente a ese proyecto inicial de la mencionada novela de la “artista adolescente” que nunca concluirá. Si bien el texto denota ser apenas un esbozo inconcluso, es destacable la línea temática que guiará su trabajo, basada en la construcción de un personaje siempre en el límite de la vida y la creación.

Otro de los trabajos de reescritura del diario lo conforman las 48 páginas mecanografiadas del “Journal de Châte-nay-Malabry, 1960-1961” del que sólo existe esa versión. El texto comprende veinte entradas que van del 24 de abril al 7 de agosto de 1960. Las fechas incluyen la estancia de Pizarnik en la casa de sus tíos Simón y Dvoria Pizarnik en

la ciudad francesa a donde había arribado en el mes de marzo (Piña, 2017: 29).²¹ A diferencia de los diarios reescritos de forma posterior, éste conservará un tono detalladamente autobiográfico que incluye la desazón de la autora sobre esa pequeña ciudad a poco más de diez kilómetros de la capital, su negativa a salir de casa, sus obsesiones con diversas lecturas y su ferviente escritura de poemas. El diario constituye un dramático cuestionamiento sobre su lugar en el mundo, alejada de la comodidad del seno familiar, invadida por la melancolía y la nostalgia, a la deriva sobre el futuro; el diario es de algún modo la continuación del relato de la artista adolescente que ha tomado la decisión de consagrarse como poeta y para ello ha debido llegar a París. Este deseo se contrapone con la vida burguesa de los suburbios, la tradicional y perfecta vida familiar de sus tíos y sus primos con quienes muy pronto aflorarán desavenencias debido a su extravagante comportamiento que incluía el fumar, beber o llegar a altas horas. Las reflexiones del diario son complementarias con la correspondencia que en esa época sostuvo con su amigo y psicoanalista León Ostrov, quien alentará el sueño parisino de la

²¹ El texto se incluye en la nueva edición de los diarios, no como apéndice sino como parte del año de 1960. A decir de Ana Becciu, el texto se encontraba en casa de Olga Orozco dentro de un sobre bajo ese título y junto con algunas cartas no enviadas a León Ostrov, su psicoanalista (Pizarnik, 2016: 1096, nota 19), cabe observar que, si bien el título incluye el año 1961, las entradas sólo se sitúan en 1960, probablemente la alusión a 1961 corresponda a la fecha de la reescritura. Cristina Piña pone en cuestión el paradero inicial de estos materiales debido a las inconsistencias en las publicaciones de los diarios (2017: 29).

poesía, desaconsejando incluso el retorno a la universidad, lo que generaba una de las dudas de la poeta. El diario apuntará a ese rito de pasaje del escritor latinoamericano en París, sin dinero, llevado a habitar pensiones miserables y a aceptar todo tipo de trabajos en pos de la verdadera obra, como lo hizo de manera breve Pizarnik un par de veces en que abandona la casa de los tíos y trabaja un mes como niñera.²² En los último dos meses en la casa familiar se asoman los pequeños pasos que le permitirán independizarse, como lo es su encuentro y reportaje a Simone de Beauvoir, y su posterior ingreso en la revista *Cuadernos*, medios que irán consolidando, a partir de entonces, su trabajo como escritora en París. Los pasajes de este diario son un detallado testimonio de su experiencia en el hogar de los tíos y dan cuenta de ese minucioso estilo narrativo que pocas veces aflora en el diario, son un texto autónomo sobre esa etapa y muy poco tendrán que ver con las operaciones de reescritura en los textos futuros. Aquí tan sólo se asoma el deseo de construcción de un relato basado exclusivamente en esa estadía en los suburbios, como representación del

²² Como referente de esta idea baste recordar los diarios de la etapa parisina de Julio Ramón Ribeyro, quien además escribió el ensayo “Peruanos en París” (1957). La artista plástica argentina Marta Minujín también registra en sus diarios, *Tres inviernos en París (1961-1964)*, pasajes semejantes sobre la precariedad parisina, incluso narra un par de encuentros con su amiga Alejandra Pizarnik, quien la acompaña a buscar departamento desalentada porque todo es caro (Minujín, 2018: 131). Desde la ficción también se recrea el mito del latinoamericano y su fracaso en París como en la novela *Pobre gente de París* (1958), del peruano Sebastián Salazar Bondy.

espacio de lo familiar frente al dilema de la independencia, la acción y la libertad. La última entrada, del 7 de agosto, mes en que abandona la casa de sus tíos, se antoja incluso como un final, pues hay en ella una pregunta clave “¿Es esto la adultez?” (2016: 353). La entrada termina con un diálogo entre las dos voces de la diarista, aquella que la insta a salir al mundo frente a la voz temerosa que desea quedarse ante el miedo a los demás. La tensión del diálogo se resuelve en una decisión. “Lo haré. Pero solo con la voluntad. Nunca con mis deseos” (355). Así concluye este breve diario, cuya respuesta metafórica se concretará en la salida de esa casa para vivir en París, y dar el paso hacia la adultez como poeta, lejos ya de todo vínculo familiar.

Siguiendo el orden cronológico de los diarios reescritos, nos detendremos *in extenso* en el que será sin duda el diario más importante, y uno de los pocos que publicó en vida, se trata de “Diario 1960-1961” dado a conocer en la revista colombiana *Mito*, en el número 39-40, correspondiente al año de publicación 1961-1962. Es probable que esta colaboración haya estado motivada por el director de la revista, el escritor colombiano Jorge Gaitán Durán, aficionado al género y quien también publicó en *Mito* fragmentos de sus propios diarios de viajes de la década de los cincuenta. Sin embargo, no deja de advertirse la importancia que ya tenía esta escritura para Alejandra Pizarnik en el conjunto de su obra, como se observa en su carta del 3

de octubre de 1961, en que le comunica a León Ostrov sobre la invitación a publicar su diario:

Recibí una carta de la revista Mito –según mi experiencia en lecturas latinoamericanas es la mejor revista– donde me dicen de publicar mi diario (creo que le hablé de él en la carta anterior). Si hay algo en lo que creo es este diario: hablo de su calidad literaria, de su lenguaje. Es infinitamente mejor que todos mis poemas [...] (Ostrov 80).

El texto reescrito, “Diario 1960-1961” está conformado por 39 entradas breves correspondientes a los meses de noviembre y diciembre de 1960, y de enero a mayo de 1961. Las entradas siguen el formato del diario personal, es decir, pequeños fragmentos precedidos por una fecha. A partir del cotejo de este texto con los manuscritos podemos advertir que, si bien la publicación guarda amplia relación con el contenido y las fechas del diario original, la operación de reescritura, en la que se efectúan cortes y añadidos, anula las referencias biográficas situacionales. A partir de este procedimiento se observará una resignificación del género en función de una apuesta poética. Particularmente proponemos que en la reescritura del diario se establece una filiación literaria con la obra *Aurélia* de Gerard de Nerval. Mediante esta referencia la autora transforma la experiencia autobiográfica, típica del diario, en una experiencia de lenguaje, es decir, en un texto que desplaza lo meramente testimonial para convertirse en una

obra en la que Pizarnik se autofigura bajo claves literarias. Aunado a este elemento, el diario reescrito también revela una experimentación con las formas poéticas que caracterizan la obra de Pizarnik, y constituye un punto de apoyo decisivo para comprender las transiciones de la escritura diarial.²³

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

²³ Este diario ha recibido hasta ahora una escasa atención crítica, probablemente debido a que luego de su publicación en la revista colombiana sólo fue recogido hasta 1987 en la antología de Franz Graziano, en la parte correspondiente a los diarios; aunque Graziano cita la fuente original el texto está seguido de otra selección de entradas, hecha por Becciu y Olga Orozco, de los años subsecuentes: de 1962 a 1969. De allí que se pierda la especificidad de “Diario 1960-1961” como texto autónomo. En el 2018 Patricio Ferri analizó este diario interpretando la reescritura como “autocensura” (179-205). El autor sigue los marcos de interpretación de Fiona Mackintosh, quien analiza los poemas y obras de teatro en los que se eliminan en la publicación referencias sexuales o nombres reales. Según la autora: “it is still viable to talk of self-censorship within the overall ongoing process of self-editing, since there is clear manuscript evidence of deletions and suppressions clustering around particularly sensitive and intimate issues” (2010: 2). Diferimos del uso restrictivo del término “autocensura”, bajo la consideración de que los cambios se ciñen más ampliamente a un proyecto poético de escritura, como intentamos demostrar en estas páginas. Mi hipótesis sobre la reescritura de “Diario 1960-1961” se remonta al trabajo de maestría *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik* (2012), retomado en un apartado de la tesis doctoral *El diario de escritor en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2017), y ampliado en estas páginas.

1 de noviembre, (martes)

Un rostro ~~que me enfrió~~. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. ~~Entró en mí y mi ser lo absorbió~~ Ahora es el combate con la sombra ~~con las~~, nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. ~~Para que adquiriera una forma digna de mi sueño, una forma para mi silencio~~. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, ~~me~~ faltó a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, ~~con ese rostro~~ que no recuerdo.

No podrá conmigo ese rostro. ~~Ningún rostro podrá conmigo (la fuente ha dejado de manar)~~ Es tarde para andar otra vez ~~en la lluvia, en el sol, en la soledad~~ invadida por una presencia muda ~~que dice más que todas las palabras~~. Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí ~~vida~~.

Pero sé que mi vida sólo tiene sentido como ahora no quiero amar [...].²⁴

La reducción del párrafo en “Diario 1960-1961” despliega el sentido más allá del párrafo original, cuyo contexto se suprime; el texto eliminado supone una explicación que condiciona una directriz de sentido unívoca: una búsqueda amorosa, mientras que la frase aislada del texto genera la perplejidad y lo potencia. En el fragmento reescrito se perfila

²⁴ Si bien algunos de estos fragmentos ya han sido publicados en la nueva edición “completa” de Ana Becciu citaremos directamente el archivo de Princeton, en el cual se pueden apreciar las correcciones que la autora hace en su primera versión y que incorporamos en esta cita. Lo haremos exclusivamente en las entradas en que precisamos ver las correcciones del original, para el resto de las citas del diario citaremos la edición de Becciu, o la que corresponda. En el original esta entrada está escrita con tinta negra y las correcciones, o suprimidos, en tinta verde. Todas las citas del manuscrito original de “Diario 1960-1961” están tomadas del cuaderno de octubre de 1960 a abril de 1961. *Alejandra Pizarnik Papers*, Box 1, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

la ambigüedad sobra la pertenencia de ese rostro no recordado: susceptible de corresponder o no al sujeto que enuncia. Hay una especie de degradación de la identidad hacia la mera voz que se articula como un eco, en medio de la nada. Aspecto paradójico si consideramos que tradicionalmente el diario es “constancia de ser”; no es casual que el diario reescrito, en su calidad de mero “fragmento”, comience con esa ausencia de rostro, o ausencia de reconocimiento. Lo mismo sucede con la siguiente entrada que se incorpora, la cual está fechada el 24 de noviembre, aunque difiere por completo del texto original. Es un fragmento plenamente poético que alude a un posible encuentro amoroso con un cuerpo sin rostro, cuya ambigüedad sugiere que podría ser una especie de desdoblamiento del sí mismo, pues coincide con el fragmento anterior en tanto que cifra el mismo sentido de la ausencia de identidad: “El cuerpo sin cabeza entró apartando con un gesto brusco la cortina inexistente. Me hundí en la cama y el cuerpo me siguió. Las cosas hicieron un seco ruido como de músculo al distenderse. Me hundí en lo oscuro del abrazo y no vi más que sus labios” (Pizarnik, 1961-1962: 110). Cabe mencionar que este es un extracto literal de las últimas líneas de esa entrada en el original, salvo una descripción que se suprime: [...] “el cuerpo sin cabeza ~~con cien manos y cien labios~~ [...]”. Hasta aquí el único elemento que marca la continuidad entre una entrada y otra está articulada por la fecha, de allí que no estamos precisamente ante la formu-

lación de un relato, aunque es significativo el tópico de la ausencia de identidad en ambas entradas. Este aspecto es, de algún modo, el que va dando unidad a los primeros fragmentos, como si se tratara de articular una narración con base en la falta enunciada, que remite a una relación ambigua, en los dos casos, ya sea con un “doble”, como una fusión de identidades, o con alguien ajeno. A este respecto es muy significativo el fragmento siguiente fechado el 11 diciembre, varios días después:

Soñé:

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

Al despertar pensé en Nerval y me dije:

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

El fragmento original de la entrada anterior correspondiente a la misma fecha, muestra claramente el proceso de lectura y reescritura:

Anoche me vi sin saber qué hacer. Creo que soñé algo así: un bosque, me adelanto hacia un hombre que es mi enemigo, que está apoyado en un árbol, y me mira con sonrisa de perseguidor. Aterrorizada me doy vuelta y me encuentro con lo mismo: el mismo árbol y el mismo hombre. Todo se desdobló: el sol, el árbol, el hombre. Todos excepto yo que no sé si ir adelante o retroceder.

Esto que acabo de escribir lo recordó la pluma, no yo. Yo quería escribir otra cosa completamente distinta pues ignoraba este sueño.

No sé por qué hago tanto escándalo. Otras gentes nacieron. No sé por qué me porto tan mal.

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

En el original hay una alusión metadiscursiva sobre la escritura de este pasaje: “esto que acabo de escribir lo recordó la pluma, no yo, yo quería escribir otra cosa completamente distinta pues ignoraba este sueño”. En estas líneas hay una continuidad del sentido que se inauguraba en la duda sobre el sueño, en el “creo que soñé”. Pero en el reescrito, la afirmación “soñé” parece obligar a la necesidad de su escritura mediante el “anotar”: “Al despertar pensé en Nerval y me dije: ¿Por qué no haré yo también un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad” (Pizarnik, 1961-1962: 110). De este modo, una lectura lineal nos sugiere la posibilidad de que los fragmentos subsecuentes aludirán a ese sentimiento de orfandad. Cabe mencionar

que esas líneas sobre Nerval se encuentran efectivamente en el diario original, pero en otra fecha (en la del 14 de diciembre de 1960) y en un contexto que nada tiene que ver con el espacio donde lo reinserta.

El diario reelaborado intenta reconstruir en los fragmentos otro sentido ligado ya a una referencia literaria y no precisamente en función de la continuidad diarial original; el texto reescrito se funda, prácticamente a partir de una tensión ficcional, cuya filiación con Gerard de Nerval será determinante, ya que nos sugiere un paralelismo con su obra *Aurélia* (1855). La novela surge del interés del autor francés por transcribir las impresiones sobre su enfermedad: una especie de estudio del alma humana ligada al amor, al sueño y a la locura. *Aurélia* es el esfuerzo de Nerval por evocar la presencia de la mujer amada muerta; en la novela las relaciones entre lo irreal y lo real, y entre la vigilia y el sueño son tan profundas al grado de fundirse: el sueño no supone una evasión sino un modo de vida, y la vida es susceptible de transformarse dentro de esa lógica mística de los sueños. La introducción constante de esa referencia al sueño que establece Pizarnik en “Diario 1960-1961”, como único registro de lo sucedido en un día, parte de esa asociación con el romanticismo. Desde nuestro punto de vista, la relación con la ausencia de identidad y el juego de fusión con un otro, en el diario, sigue la misma poética de Nerval. El tema del alter ego, el doble o *doppel-*

gänger, como se llamó en el romanticismo alemán, es clave en la novela:

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

El mundo desdoblado del diario de Pizarnik es equivalente al mundo doble de *Aurélia*. El mito del doble es la metáfora de la búsqueda interior de la identidad y a la vez el mundo como apariencia: *Je suis l'autre*, escribió Nerval al pie de su propio retrato pintado por Gervais, negándose a identificarse con su propia imagen (Yáñez, 1998: 25), un individuo fragmentado que no tiene un sitio. En esta línea el *Je suis l'autre* de Nerval llegará a sus últimas consecuencias con el *Je est un autre* de Rimbaud: experiencia de la otredad que inaugura la modernidad poética, la cual también tendrá su expresión en la obra de Pizarnik, reconocible en la conformación de un “yo otro” en la escritura.

Las entradas de “Diario 1960-1961” parecen, pues, más nutridas de esa ausencia de identidades. La primera entrada, como advertimos, es el anuncio de esa falta: la memoria, la vida y la identidad han desaparecido. Este

aspecto se entrelaza con las descripciones crípticas de cada fragmento donde, a simple vista, es difícil establecer una coherencia. En estas entradas el sujeto se difumina, no hay nombres ni voces determinadas, apenas el anuncio de un yo que se muestra desdoblado por la escritura: “Todo se desdobló”. Esta motivación de la escritura que en un sentido metadiscursivo aludiría al mismo diario reescrito, revela el carácter con el que parte: la orfandad, la soledad. Pero la orfandad está determinada precisamente por la búsqueda amorosa, por el descenso a la oscuridad y al sueño en busca de la persona amada, en el encuentro de otro como si fuera sí mismo, es también una experiencia de la otredad: “18 de enero. Probarse vidas ajenas como vestidos heredados. Para no ver la propia desnudez” (Pizarnik, 1962-1962: 112).

En el diario reescrito, las referencias a la obra de Nerval, aún veladas en el texto, transforman la experiencia o los sucesos vividos del diario original en función de un “orden poético literario”. Así, por ejemplo, la entrada del 15 de diciembre se reescribe de modo semejante: en el original, en la misma fecha, la diarista (Pizarnik) va a la salida de la oficina de M., una mujer, no la encuentra y cavila decepcionada sobre la posibilidad de haber sido identificada por ella. En el texto reescrito de “Diario 1960-1961” no aparece la inicial M., ni se menciona la oficina, por el contrario, el contexto de la búsqueda sucede en un espacio abierto rodeado de árboles y en medio de una multitud. La búsqueda de la

oficina del original se convertirá en una búsqueda casi mítica, plena de elementos oníricos, además de que la identidad se mantiene ambigua, al ocultar el nombre y el género, con lo que nuevamente remite a la posibilidad de que se esté buscando a sí misma, como se observa en el texto reescrito:

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

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

Aún el sueño de anoche, aún la visión de G. iluminado como un santo, erigido en mi confusión como el dios de la lluvia en el cerebro de un salvaje. Más que nunca sé que G. no corresponde a esta imagen que me delira. Y más que nunca quiero llamarlo, al verdadero, y pedirle que venga.

“Comme un fou, je vis penché sur un visage que j'adore secrètement et dans lequel je planterais volontiers un couteau.

Ces imaginations me tuens”. CENDRARS (1961-1962:115)

Es hasta esta novena entrada donde aparece la inicial de G. quien, a partir de este momento, podría identificarse con la “persona” amada, señalada en los fragmentos anteriores. Si bien en el original la inicial era M., letra correspondiente al nombre de Marta, una mujer de la que Pizarnik estuvo enamorada, en el texto reescrito es suplantada por la G. y corresponde a un hombre. Es interesante que la reescritura de “Diario 1960-1961” se convierta en una mitificación literaria de la persona amada, que además es el tema mismo del diario. La voluntad de suplantar el nombre femenino de M. a G. masculino, se inscribe en un relato amoroso convencional.²⁵ A la vez esta traslación es la que opera en *Aurélia*, el nombre que Nerval elige: “Una dama, a quien amé largo tiempo, y que llamaré de nombre Aurélia, fue seducida por mí” (1979: 16), para no aludir a Jenny Colon, su gran amor de juventud. Un ejemplo literal de este cambio en la obra de Pizarnik se advierte en esta entrada del manuscrito original donde puede leerse: “Y si M. me envidiara mi amor por ella?” [8 de enero de 1961]. Mientras que en “Diario 1960-

²⁵ Como es bien sabido, en la época en que Pizarnik escribe la idea del amor romántico no se asociaba a la imagen de dos figuras femeninas, donde el carácter de imposibilidad probablemente quedaría reducida a otra índole. Pizarnik nunca declaró públicamente su preferencia sexual, y hay pasajes en su diario en los que rechaza las etiquetas que definen la identidad, aunque su diario sí da testimonio de las diversas relaciones que mantuvo con hombres y mujeres. Hay otras expresiones en el diario que podrían ser vistas como lesbofobia y que han dado lugar a la idea de autocensura en su reescritura. Un tema importante que ya fue tratado y que no retomaremos aquí (véase Mackintosh, 2012; Piña, 2017; Ferri, 2018).

1961”, en la misma fecha, aparece de este modo: “¿Y si G. me envidiara mi amor por él?” (1961-1962: 111).

La inicial elegida es muy significativa en cuanto nos remite al nombre de Gerard de Nerval; la imagen de G. “iluminado como un santo”, es semejante a las mismas alusiones simbólicas que Nerval hace de sí mismo en *Aurélia*. La cita yuxtapuesta de Cendrars, en un juego de collage que involucra las mismas prácticas de este escritor vanguardista, nos remite a la unificación de los contrarios bajo el estigma de la locura o la imaginación: el amor y la muerte, la belleza y el horror.²⁶

La última entrada del año 1960 en el diario reescrito, referida al 31 de diciembre de 1960, es un fragmento que ya no refleja la relación con el amante ni con el sueño, sino una vuelta a la realidad cotidiana, donde el espejo se asocia con el reconocimiento: “[...] Me saqué los pantalones y subí a la silla para mirar cómo soy con el suéter y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé y me acerqué nuevamente al espejo: Tengo miedo, dije. [...]” (Pizarnik, 1961-

²⁶ Cendrars es bien conocido como poeta; quizá menos su libro de poemas *Kodak* (1924), el cual escribió luego de recortar y pegar fragmentos de la novela de Gustave La Rouge *Le Mystérieux Docteur Cornélius* (1911-1912) instaurando esta técnica en el contexto literario. El fragmento que retoma Pizarnik forma parte del escrito autobiográfico “Une nuit dans la forêt”, donde el narrador alude a su llegada a Francia luego de un viaje Brasil y es elogiado por un amigo quien lo encuentra hermoso y rejuvenecido, imagen superficial que oculta el rostro de un hombre desesperado.

1962: 111).²⁷ De estas dos dualidades participa el diario en las diversas entradas donde lo soñado y lo real entrarán dentro del espacio de lo vivido y, por tanto, de la cotidianidad del diario; la oscilación azarosa entre el sueño y la vigilia pretende equiparar y conjuntar dos estados aparentemente contrarios.

La fecha siguiente, 2 de enero de 1961, entra en sintonía con los dos núcleos registrados anteriormente: el miedo y la muerte. Aquí hay un juego particular, una especie de envolvimiento en el lenguaje que devora al personaje: “Aquella mañana tuve miedo. No. No fue aquella mañana. Es esta mañana. Es ahora. Me repito que aquella mañana tuve miedo. No es verdad, no fue en la parte menos visible del verbo, es ahora, me despierto, tengo miedo [...]” (Pizarnik, 1961-1962: 111). Esta autorreferencia del lenguaje va deconstruyendo el sentido mismo de la frase mediante la negación o desautorización de la voz, lo que genera una tensión entre el sentido de lo enunciado y el acto de enunciación, estableciendo una pugna entre lo vivido y lo dicho. Este aspecto se relaciona con la misma recurrencia diarística que construye

²⁷ El original de este fragmento, con ligeras diferencias, está escrito a máquina y adosado a los manuscritos originales en la fecha del 31 de diciembre de 1960. Lo mismo sucede con otros fragmentos que fueron publicados en “Diario 1960-1961”. Ello nos sugiere una posible escritura posterior a la fecha original, el acto de insertar la hoja mecanografiada probablemente haya sido parte del ejercicio de recomposición y confrontación del texto que publicaría. En la edición completa de Lumen este mismo fragmento aparece, en la fecha del jueves 29 de diciembre de 1960, a la cual le seguirá el “viernes 31” de diciembre, lo que es claramente un error.

al sujeto y a su realidad por la escritura y la palabra, así, por ejemplo, se refiere en la entrada del 3 de enero: “Escríbame, dijo, escríbame de usted. Escríbele hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte” (1961-1962: 111). El juego de los imperativos denota la presencia de distintos sujetos, que en el contexto lineal de esa frase pudiera sugerir a uno mismo: hay un sujeto que refiere la petición de otro, y uno yo que demanda, que podrían ser o no el mismo. Es significativo que la disposición de las frases violente un sentido lógico del enunciado reduciendo la multiplicidad de “personajes” a una concatenación de voces. Esta entrada es un texto completamente distinto al que aparece en el diario original, sin embargo hay ciertas alusiones que podrían generar un vínculo, como se vislumbra en las anotaciones: “Si trato de escribir de mí es para conjurarme” (Pizarnik, 2016: 383) dice la entrada del original en la misma fecha, y el texto reelaborado parece contener la continuación cuando indica: “Escríbame, dijo, escríbame de usted”. La voz se desdobra para adjudicar al yo un imperativo como sugiere a la vez otro fragmento del original: “Y debo escribir de mí, debo tratar de hallar palabras para explicar. Tengo miedo” (188). Tanto en el original como en el fragmento reescrito se manifiesta la construcción del yo por la escritura, un yo que se multiplica. “Escribir-se de sí mismo” es un modo de configurarse en el lenguaje, encontrarse de algún modo a sí mismo; el diario es ese escenario, aunque ilusorio, de la búsqueda de sí:

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

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

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

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

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

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

Del mismo modo en que se explicita la configuración de la identidad por la escritura y el sueño, se pone de manifiesto esta articulación por medio de la literatura, como el 13 de enero, donde dos versos restituyen el sentido del día vivido: “Soñé con estos versos: ‘ ô saisons, ô chateaux / quel âme est sans défaut’[sic.]” (Pizarnik, 1961-1962: 112). Los versos corresponden a *Une saison en enfer* (1873), más exactamente al apartado de “Alchimie du verbe” de Rimbaud, que constituye una especie de confesión de juventud sobre las experiencias, que rozaron la locura, por una búsqueda

poética.²⁸ El apartado “Alchimie du verbe” es una reverberación de ilusiones y referencias místicas de ese descenso a los infiernos, dirigidas a un reencuentro con la belleza. Los versos pertenecen a la parte que habla del final de ese viaje: “O saisons, ô châteaux! / Cela s’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté” (Rimbaud, 1924: 296). No es casual esta referencia en el contexto del diario, en tanto delinea una filiación literaria que empata a Rimbaud con Nerval, ambos autores, a pesar de la distancia temporal, trazaron su poética al amparo del delirio, donde la escritura acontece como experiencia límite; tanto en *Aurélia* como en *Une saison en enfer*, la metáfora del descenso a los infiernos sugiere una búsqueda poética extrema en la que está implicada la vida, que se convierte a la vez en una vida mítica y literaria.

En *Aurélia* la metáfora del descenso se sitúa en la tradición del mito de Eurídice, como se llama uno de los apartados de la novela, es la búsqueda de la mujer como ideal literario. Así se observa en este pasaje: “¡Qué locura –me decía– amar tanto a una mujer que no os ama... esta es la falta de mis lecturas: he tomado en serio las invenciones de los poetas, y he hecho de una persona sencilla de nuestro siglo una Laura o una Beatriz!” (Nerval, 1979: 17). La equiparación entre la literatura y la vida, su mitificación, se tra-

²⁸ La extrema libertad que caracteriza los poemas de *Une saison en enfer*, en una dualidad entre prosa y verso, está determinada también por el fragmentarismo, lo que ha debatido su clasificación.

duce en la imposibilidad amorosa, y por tanto en la imposibilidad de la vida, en el fracaso.

En “Diario 1960-1961” la reiterada persecución de G., que se va acentuando en las entradas subsecuentes como un ideal, es también inconsumable; una paradoja entre lo real y lo inventado, y a la vez la certeza y la duda que se legitiman en el contexto de cada fragmento: “16 de enero. Anoche me sentí tan lejos de G. tan consciente de su irrealidad, que decidí escribir un relato de mi amor inexistente [...] (Pizarnik, 1961-1962: 112). 27 de marzo. [...] Y no obstante en lo más hondo de mi borrachera cuando me acosté al alba pensé en G. y supe que lo amaba. No un rostro inventado sino a él con su rostro el suyo real [...]” (114).

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

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

Esta entrada nos sitúa en una de las líneas de lectura bajo las que se puede comprender este diario: donde la realidad literaria legitima el orden de la vida. El diario, correlato de la vida, del sueño y de la escritura, difumina las fronteras entre esos tres elementos. En este contexto es sumamente significativa la entrada del 20 de abril: “Hoy, aún en duermevela corrí al espejo murmurando: ‘*El sueño es una segunda vida*, ¿por qué habría de escribir cuentos fantásticos si yo no existo si debo ser la creación de algún novelista neurótico?’ [...]” (Pizarnik, 1961-1962: 115).

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

La lectura de *Aurélia* por parte de Pizarnik se remonta a los primeros años de su diario, ya desde 1955 equipara sus estados anímicos con esa figura literaria: “[...] Ya no soy Alejandra; soy Aurelia, Genoveva o Ariadna. Ahora que la tensión se disuelve, prefiero ser Gérard de Nerval. (Como dice Connolly, ‘ser Gerard de Nerval, ¡Pero sin sus sufrimientos, sin la locura!’” (2016: 133). Más adelante, el 4 de marzo de 1958, también escribe: “[...] (Y qué familiar qué cercana me es la carencia de Nerval, su herida, su persecu-

ción de sombras, de fuego)” (235). El temor a la locura, generado por las constantes depresiones, aunado a su pasión literaria, fueron los alicientes para reconocerse en la trágica figura del poeta romántico, incluyendo el paralelismo con el delirio amoroso y más aún con el estilo poético.

La última entrada de su diario reescrito corresponde a la fecha del 2 de mayo de 1961, fragmento que no se encuentra en el original y que es probablemente una entrada “inventada” y escrita exclusivamente para ese texto a modo de cierre y como confirmación de su vocación de poeta: “Hubiera preferido cantar blues en cualquier pequeño sitio lleno de humo en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca” (1961-1962: 115). A pesar de que la publicación concluye en esa fecha, hay indicios de la continuación de este proyecto hasta cuatro años después, como se sugiere en una lista de actividades del 29 de junio de 1964: “Relato de las diversas búsquedas de «G»: M. M; bar Odeón;²⁹ La Méthode; Capri; St. Trop[ez]” (*Diarios* 682).³⁰

²⁹ La «G», entrecomillada, hace referencia a M. M., que se corresponde con el nombre de Marta Moia. Sin embargo, como vemos, el trasfondo es ante todo la búsqueda del amor, en general, en tanto búsqueda del propio yo.

³⁰ Esta continuación podría vislumbrarse en el cuaderno llamado “Resúmenes de varios diarios 1962-1964”, nunca publicado. Es un cuaderno manuscrito que Pizarnik reescribió a su regreso de París en 1964 y que luego volvería a retomar y reescribir en 1968 con la intención de publicarlo. Sólo algunos de estos fragmentos aparecieron en la *Gaceta* de México en 1968. Finalmente, Becciu publicaría un facsímil de este texto bajo el título “París 1962-1963”, en cuya introducción recoge estos datos.

Si bien no hay un relato publicado al respecto, siguiendo los episodios autobiográficos, entre cartas y diarios, situados en Capri y St. Tropez, se trata de encuentros casi eróticos con diversas personas, en los que la figura de Nerval seguirá apareciendo como referente. La experiencia de Capri ocurrió en 1961, y está relatada a León Ostrov en la misma carta donde hablaba de la invitación a publicar su diario:

Capri es una suerte de paraíso de la homosexualidad. He visto rostros maravillosos. He jugado el terrible juego de las miradas sin desenlace (yo en un café y una mujer misteriosa que se acerca y se sienta en la mesa de al lado y no hace más que mirarme; esto duraba horas; levantarme y sentir que me sigue, pero mirarla de nuevo y ver que no es la de recién sino otra, una nueva, et c'est toujours la seule, -ou c'est le seul moment (2012:79).

Las palabras en francés incluidas en la carta están tomadas del poema “Artémis” de Gerard de Nerval:

La Treizième revient... C'est encore la première;
Et c'est toujours la seule, -ou c'est le seul moment;
Car es-tu reine, ô toi! La première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?... (1936: 273)

Los primeros versos aluden a la circularidad y la repetición. Según los arcanos el trece es el número de la muerte, y el uno el número del origen, en el verso ambos momentos son equivalentes. El poema, también llamado “Le ballet des heures”, refiere a esa treceava hora convertida en la

hora uno. En el poema todo confluye en un mismo tiempo; el cuestionamiento sobre “la première”, “le seul”, y “le dernière” hace referencia a esa simultaneidad. Esta es la misma referencia que Pizarnik emplea para atribuir a “G”, las diversas experiencias eróticas que vive y que aún correspondiendo a personas distintas se sintetizan en una sola y se explican a partir de una misma búsqueda. Es por obra de su escritura poética por la que estas figuras se unifican hasta dejar de corresponder a una identidad o a un sexo específico. Por ejemplo, al episodio de Capri en 1961, con una mujer, le sigue el episodio de Saint Tropez, documentado el 22 de agosto de 1962, aquí relata un encuentro amoroso con E., un hombre, y recurre a los mismos versos: “Me recordaba tantos otros rostros que casi se lo digo si no fue que tuve miedo de que se ofendiera. El poema «Artémis» de Nerval nunca fue más exacto: *La treizième me revient, c’est encore la première...*” (2016: 480).

De este modo, la inicial G., en el diario reescrito, más que ocultar la identidad biográfica de alguien o ser una forma de la autocensura, es la letra empleada para hacer confluir en ella a todos esos rostros que son en realidad uno solo: un símbolo de la búsqueda perpetua. Artémis y Aurélia son también personajes y textos que se empatan: la diosa, la amante y la figura literaria son una misma. De allí la consideración de Pizarnik de que Aurélia de Nerval “es una especie de glosa del soneto *Artémis*” (2016: 493). De igual forma, Pizarnik evoca ambos textos en su diario para

convertir su experiencia amorosa en una experiencia literaria análoga a las ideas de Nerval.

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

[...] Extrañeza ante el conocimiento hermético de N. En verdad, a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurélia* es más el fruto de las lecturas de N. que de su locura. Lenguaje conmovedoramente terso. ¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica. En el laberinto que es *Aurélia*, apenas pude comprender cuál es la falta de la que N. se acusa: ¿no haber comprendido los signos del mundo externo? ¿Haberse alejado de la religión cristiana en su forma más simple? ¿En qué ofendió a *Aurélia*? ¿Por qué? Lo que cuenta es la historia de una redención por el sufrimiento y por una aplicación extraordinaria a captar los signos internos y externos que se le manifestaban. Su «descenso a los infiernos» es eso: un doloroso trabajo de interpretación, análisis y síntesis. ¿Por qué lo escribió Nerval? ¿Sus descubrimientos fueron anteriores o simultáneos a su trabajo escrito? Pero sin duda lo hizo porque era un verdadero poeta. (He terminado este libro con la sensación de no haber «querido» comprenderlo) [22-09-1962] (2016: 493).

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

A pesar de ser un texto casi ignorado es notable la importancia que Pizarnik le otorgó a “Diario 1960-1961”, no solo por la precisión y la elección de las referencias que lo componen, sino por los esfuerzos de su difusión. Este diario, con considerables modificaciones, apareció publicado en francés bajo el título “Les Tiroirs de l’Hiver” [Las gavetas del invierno], traducido por Laure Bataillon, en la conocida revista *Les Lettres Nouvelles* en mayo de 1962.³¹ Una de las modificaciones más evidentes es que la autora suprimió las referencias literarias, redujo el número de fragmentos publicados a sólo dieciocho (cuyo orden no se corresponde con el original), eliminó todas las fechas y sólo conservó el nombre de un mes: “Janvier”, mismo que permite la asociación con el invierno boreal referido en el título. El texto apareció en la sección “Les temps come il pass”, presente en la revista desde su relanzamiento en 1953 y cuyas publicaciones se caracterizan por el desarrollo de “une forme de «récit sans intrigue», où le discours sature le texte, fait primer la voix sur la mise en intrigue” (Lacroix, 2012: 16). Descripción que en efecto vale para el escrito de Pizarnik, pues desprendido de la forma típica del diario se ajustó así al carácter de la sección y de las

³¹ Si bien no se cita a la traductora en la publicación, nos percatamos de que fue Laure Bataillon, quien también tradujo otros poemas de la autora. Esta información se encuentra en el curriculum vitae que Pizarnik preparó en 1963 posiblemente para su postulación a la beca Guggenheim. El documento se encuentra en los Archivos de la Biblioteca Mariano Moreno, colección Alejandra Pizarnik, manuscritos y papeles, caja 20180518.

otras colaboraciones que allí se incluyen. Si bien el texto despojado de las fechas da una ilusión de continuidad, al menos desde el punto de vista formal, ésta se rompe constantemente. “Les Tiroirs...” inicia con el fragmento que hace alusión a la búsqueda: “Je ne sais pas quand j’ ai commencé à chercher cette personne” [No sé cuando empecé a buscar a esta persona] (1962: 943). En un relato convencional esa primera frase sugeriría una línea argumental relacionada con la pesquisa amorosa, sin embargo, los fragmentos se desplazan hacia otros temas que sólo comparten el tono lúgubre de un yo que expresa desolación ante la vida, contempla el suicidio y reconoce su obsesión con la literatura y el lenguaje. “Les Tiroir...” en esta nueva ordenación, y reducido a casi la mitad de su extensión original, no refleja la riqueza de “Diario 1960-1961”, son pasajes poco conectados entre sí que constituyen por sí solos “gavetas” o depósitos de pensamientos.

“Diario 1960-1961” tuvo también una traducción al alemán realizada por la escritora Edith Aron, traductora de otros escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares y especialmente Julio Cortázar. Esta traducción, prácticamente desconocida, fue realizada para la popular revista *Merkur*, el texto también fue leído en Radio Frankfurt en la sección “los escritores jóvenes de occidente”. Pizarnik se basó en el texto publicado en *Mito*, salvo correcciones menores, y

únicamente añadió una primera entrada con fecha del 31 de octubre:

31.Oktober. Durst, der nicht gestillt worden kann. purest der von dem Akt des Trink engotrennt ist. Reines Bogehren. Trinkender Engel. Durst nach Allem, nach Allen.

[Sed sin desenlace. Separada del acto de beber, de saciar. Deseo puro. Ángel bebedor. Sed de todo, de todos] (2016:1052).³²

Por otro lado, le cambió el título a “Fragmentos de un diario”, el cual fue traducido literalmente como “Fragmente eines Tagebuchs”. Las traducciones del diario, tanto al francés como al alemán, destinadas a las revistas más sobresalientes de sus respectivos países, dan cuenta del valor que Pizarnik otorgó a esta escritura, la cual fungiría como una especie de carta de presentación de su obra. Excluyendo los ensayos, este trabajo fue también uno de los más extensos

³² El diario en su traducción al alemán consta de nueve hojas mecanografiadas, en cuya parte superior, escrito en pluma roja con la letra de Pizarnik, se alude a la publicación en el *Merkur* (sin más datos precisos), así como a su lectura en Radio Frankfurt, y en la última hoja se señala el nombre de la traductora. La versión mecanografiada de este diario, de donde tomamos la cita en español, forma parte de uno de los legajos mecanoescritos de su archivo, titulado así “Fragmentos de un diario” e incluido como apéndice III en la segunda edición. El texto es una versión casi fidedigna de lo publicado en *Mito* con los añadidos de la primera entrada y otras muy breves ediciones. Probablemente este mecanoescrito fue realizado exclusivamente para la traducción al alemán, pues tanto la versión en español como la alemana contienen una posible errata que es la repetición de la fecha del 14 de enero seguida del 15 de abril de 1961, así como las ediciones referidas. El documento en alemán se encuentra en los archivos de la Biblioteca Mariano Moreno, colección Alejandra Pizarnik, manuscritos y papeles, caja 20180518.

que Pizarnik dio a conocer en publicaciones periódicas, y en su expediente de postulación a la beca Guggenheim fue también resaltado. Sirvan estos ejemplos para enfatizar la importancia de los diarios en el contexto de la obra literaria pizarnikiana, cuyo trabajo de reescritura, arduo y constante, será notable en las distintas versiones.

Los diarios reescritos, y en especial “Diario 1960-1961”, responderían a una condición fragmentaria que no es meramente accidental, sino que se relaciona con un sistema de pensamiento poético moderno. De allí que cada fragmento puede ser considerado como un momento dialéctico de un conjunto amplio, y como una forma concentrada de naturaleza epigramática. En nuestra lectura ha sido inevitable apelar a una interpretación más integral sugerida por las referencias, la cronología diarial y la reiteración de ciertos “estados”, en aras de un punto de apoyo, ya que el texto es susceptible de extrapolar aún más su sentido si no se contemplan tales relaciones entre las entradas, pues en una lectura separada interpretar el “enigma” de cada “epigrama” o “afirmación” se multiplicaría al infinito. No obstante, ese también es el sentido de los fragmentos del texto, actuar de manera independiente, generar por sí mismos un sentido. A pesar de la parataxis, el texto sigue respondiendo al carácter de “literatura de fragmento”, más aún en la última modalidad que Blanchot propone: el texto se desterritorializa de los sentidos inmediatos y la negación de la identidad, del sujeto, de una historia articulada, de un contexto y de

una situación identificable que es llevada al extremo. De allí que la fragmentación textual sea, a su vez, una consecuencia formal de esa aspiración por una literatura neutra.

El extremo de esta operación se puede notar en “Fragmentos de un diario”, al que podríamos llamar un poema-collage, publicado en la revista *Poesía= poesía* (1962), el texto se encuentra conformado por siete fragmentos integrando un cuerpo textual sólo presidido por el título y en el que no se mencionan las fechas. Este trabajo fue posteriormente reproducido en francés en 1963 en la revista *Les Lettres Nouvelles* bajo la traducción de P. X. Despilho.³³ De acuerdo con el cotejo de los diarios originales, es posible advertir que los fragmentos de este texto fueron recortados literalmente de algunos días del mes de julio de 1962, no hay labor de reescritura en ellos y están dispuestos, en apariencia, de modo “arbitrario”. Cabe señalar que las entradas en las que estaban insertos originalmente son vastas, por lo que a partir del recorte se destaca un carácter epigramático en cada uno de ellos; su sentido es críptico y por tanto abierto:

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

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

³³ El texto no ha sido integrado en ninguna edición de las obras completas de Pizarnik.

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

Alguien invoca, alguien evoca, alguien pide penitencias, remisiones, revisiones. Es la hora de horadarse. La hora del oráculo. Alguien pide treguas, límites. ¿A quién? Vieja historia.[3]

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

–Cuando yo muera, ¿quién me lo va a decir? (Esto le dije, 199 pero mis palabras eran como máscaras solitarias caminando a la altura de un rostro humano en una tarde de lluvia). [5]

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

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

Los tres primeros fragmentos son recortes que corresponden al 25 de julio, el cuarto fragmento al 26 y 27 de julio, el quinto y el séptimo al 28 de julio, mientras que el sexto pertenece al 31 de julio. Las entradas donde originalmente estaban incluidos los fragmentos son también crípticas, sin embargo, conservaban un sentido coherente en ese contexto, comparado con la deriva en la que dejan al lector en esta reinserción. La disonancia entre las frases comienza con las diferencias en el modo de enunciación en cada fragmento, lo que ya rompe la continuidad. Como puede observarse, la primera persona del singular aparece en el fragmento 2, en el 5 y el 6, mientras que hay una primera persona del plural en el 4, y una voz neutra o impersonal en el 1 y el 3. A la vez, la presencia de una segunda persona

a quien se interpela, tanto de modo directo como indirecto, conduce a una confluencia de “personajes” cuya identidad se anula. Esta situación no es accidental, sino que se empata con toda una visión poética de Pizarnik sobre la escritura, que en algún momento definiría de esta manera: “una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia pero hecha nada más que de *vínculos sutiles* que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y el objeto así como la supresión de las fronteras habituales que separan al yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis” (2002: 305). El texto en su conjunto remite a esa síntesis de voces que conducen a una mirada neutra, donde la pregunta “¿quién habla?” o “¿a quién se habla?” carece de respuesta. Esta ausencia tiene su correlato en cada uno de los fragmentos, determinados por una falta: la sed, la imagen lejana, la invocación, la soledad, la muerte, etc. A la vez, sugieren una paradoja: la presencia de la usencia: “la sed que se sacia en el vaso vacío”, “cuando yo muera ¿quién me lo va a decir?”, “*Elle ne’n pouvais plus d’exister*”, “aún saber que no hay solución me tranquiliza como si la hubiera”, “No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es”, etc. Es así como estas enigmáticas contradicciones van confiriendo unidad al texto.

Más allá de dilucidar una interpretación del texto, interesa referir la importancia de esa operación de collage que pone en perspectiva una nueva modalidad de lectura instaurada por el diario, así como otra posibilidad estética para esta

escritura parafernalia. En este sentido, resulta notable la reflexión de Pizarnik al referirse a la reelaboración de sus diarios en 1969: “La idea del collage me sobrecoge y me desampara. La unión de los fragmentos vale la pena si cada fragmento es válido de por sí. Quiero decir: si los fragmentos son válidos aisladamente, la tarea de reunirlos es muy fácil. Nada más difícil, por el contrario, que reunir *fragmentos en borrador*” (2016: 867).

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

La operación del collage anula por completo el eje constitutivo del diario por tradición: “la referencialidad”; los días pasados ya no se restituyen en su realidad cotidiana, pues lo escrito sólo compone un margen más de la vida reproducida, no es ya el “demonio del calendario” la esencia del diario, es apenas una articulación azarosa determinada por el corta y pega del fragmento cuya labor

de ensamblaje responde a la de un rompecabezas de piezas alteradas. El texto recortado, ni si quiera reelaborado, funda un orden nuevo a partir de esa extracción, pues marca un nuevo inicio y un nuevo final. Este proceso no conduce al ocaso de la interpretación, todo lo contrario, se deja de lado un contexto para exigir del lector la reinención de esa totalidad que implica el fragmento.

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

ÚLTIMA ENTRADA

Desde la primera edición de los diarios de Alejandra Pizarnik en el año 2003, a la fecha, la publicación y el estudio crítico de los diarios de escritores latinoamericanos ha ido encontrando un asidero académico notable. En este contexto, el diario de nuestra autora guarda un papel protagónico: situados en la perspectiva íntima y autobiográfica Pizarnik ha transgredido abiertamente los tabús de la sexualidad y el deseo, mientras que desde la preocupación estilística ha reformulado el género hasta empatarlo con la creación poética. Y si bien la extensión de su diario distará de los numerosos tomos que caracterizan a los “clásicos”, la constante reflexión sobre el género y la disciplina de su reescritura nos llevan a reconocer su indiscutible perfil de “diarista”.

En la obra de Pizarnik la escritura del diario y la poesía se fueron gestando tempranamente de forma paralela en un continuo juego especular. Sin embargo, desde el punto de vista meramente material de los soportes, los cuadernos de diarios están diferenciados de aquellos en los que germinó su poesía, o de otros en los que formularía diversos proyectos vinculados al teatro, al ensayo, y en general a la experimentación con la escritura, como es el caso del *Palais du Vocabulaire*, una serie de manuscritos en los que

se denota explícitamente la permeabilidad de los géneros. Los cuadernos del *Palais*, que abarcan también los años de su escritura diarística, contienen fragmentos de obras futuras, citas, registros de lecturas, dibujos, comentarios y notas reflexivas que constituyen el germen de trabajos publicados. Si bien hay una comunicación estilística continua entre estos cuadernos del *Palais* y su diario, la división no solo obedece a la conveniencia clasificatoria de un archivo, sino al reconocimiento de la existencia de espacios literarios distintos. En este sentido, podemos afirmar que en el gesto de datación de las entradas diarísticas hay un afán de continuación de la retórica del género, para posteriormente, en la reescritura, confrontarlo, horadarlo y disolverlo en lo que es en apariencia su esencia referencial. Una vez reescrito, y despojado de toda connotación autobiográfica, las fechas sólo son un guiño a aquello que alguna vez fue un diario. Pizarnik reescribe el suyo dejando a la deriva a su lector, para insistir una vez más en la desaparición de quien escribe; consecuentemente, en esta disolución del yo la figura de la diarista es relegada al estatuto de una mera voz.

Nuestro intento de configurar a la diarista culmina necesariamente en la paradoja de su deconstrucción, lo que nos permite evocar nuevamente las palabras de Roland Barthes, al apuntar que la forma de “salvar el diario” es trabajándolo “*hasta la muerte*”, “como un texto *casi* imposible” que dejará entonces de parecerse a un diario (1986: 380).

En este sentido, nuestro recorrido partió de la reivindicación del diario como género autobiográfico, al que están ligadas las primeras expresiones de esta práctica en la literatura latinoamericana, hasta formular su restitución dentro de las llamadas “escrituras marginales”, donde el diario se posiciona como única obra posible, una obra en estado de fragmento. Así, pues, el fragmento se inscribe en sí mismo como posibilidad genérica. La estética de lo fragmentario, instaurada en el romanticismo, ocupa un lugar privilegiado en las formas del pensamiento denominado “posmoderno”. En el romanticismo el fragmento remite a una unidad separada de una totalidad, su valor estaba determinado por el conjunto del que formaba parte. Pero la estética del fragmento, vista en nuestros días, restituye el recorte como tal, el significante aislado (López Parada: 1999, 23-27); el carácter hermético de esta escritura, que ya no remite a ningún origen, nos lleva a reconocer que el sentido de estos textos se articula de manera compleja, puesto que no están ligados necesariamente a un contexto sino a la promesa de nuevas conexiones impulsadas por una intertextualidad que se desdibuja. Ante este tipo de textos, que rehúyen a los significados, es donde la labor crítica cobra relevancia, al emprender la tarea de buscar el sentido en el espacio mismo donde éste pretende negarse. Este aspecto se puso de manifiesto, particularmente, en nuestra aproximación a “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”. El trabajo de interpretación de estos textos, no sería

posible sin el reconocimiento de esa operación de selección, por parte de la diarista, para componer un texto otro, a partir de los fragmentos del diario. Tampoco sería posible sin la identificación de aquellas lecturas que alimentaron su poética de escritura, y que necesariamente funcionan como claves que la autora ha insistido en construir a lo largo de su obra, bajo la certeza de que la lectura es una labor de desciframiento. En este sentido, distintas modalidades de lectura se ofrecen a un lector o crítico de diario, tantas como permiten las mismas especificidades de la escritura diarística: dada la naturaleza de sus recursos, ofrece la posibilidad de leerse a partir de su cronología, o aleatoriamente, sucumbiendo a una lectura parcial. En nuestro caso, nos decantamos por algunas líneas de análisis, tales como el reconocimiento de una filiación literaria ligada al género o las transiciones entre el manuscrito y la obra publicada, valiéndonos de una aproximación teórica y metodológica ecléctica, ante la ausencia de herramientas de análisis específicas para abordar su estudio. Asimismo, y como sugerimos en un inicio, ante la complejidad de que la palabra *diario* funciona para aglomerar una gran variedad de registros textuales que difícilmente permiten una visión integral del género, reconocimos en el fragmento uno de los rasgos formales que lo representan e hicimos de esta característica parte de nuestro debate central.

A partir de estos planteamientos, consideramos que ha sido relevante abrir la discusión hacia el reconocimiento de

los diarios desde una perspectiva distinta a la meramente autobiográfica. En el diario de Alejandra Pizarnik los aspectos circunstanciales, que por un lado obedecen a la necesidad y a la lógica de un moverse en el mundo, logran un despliegue tal que rebasan lo anecdótico o íntimo, y se constituyen como parte de una exploración del lenguaje. Y es allí donde resulta significativa la relación del diario con su poética de escritura, en tanto da cuenta de una experiencia que ya no pertenece al sujeto, a su posición frente al mundo, sino que remite a una relación límite que se despliega hacia la unidad de la obra.

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

Por otro lado, al situar nuestra propuesta en el diario de Alejandra Pizarnik se puso de manifiesto la necesidad de rastrear la incidencia de este género en Latinoamérica donde, a diferencia de otras latitudes, no hay un reconcomiendo cabal sobre sus vínculos y transformaciones; el esbozo que hemos realizado sobre la presencia y función de estos diarios intenta ser un punto de partida hacia una investigación exhaustiva sobre este tema.

Finalmente, no queda más que resaltar una convicción que animó nuestra investigación y ha pretendido ponerse de manifiesto a lo largo de estas páginas: la pregunta fundamental con que se enfrenta la teoría literaria desde los inicios: “¿qué es la literatura?”, encuentra hoy su mejor expresión ante los diarios, al situarse en la paradoja de una obra siempre en devenir.

Bibliografía

- ACOSTA, SOLEDAD Y JOSÉ MARÍA SAMPER (2015). *Diario íntimo Soledad Acosta y Diario José María Samper*. Ed. Carolina Alzate. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Universidad de Los Andes.
- ____ (1895). *La mujer en la sociedad moderna*. Paris: Garnier.
- AIRA, CÉSAR (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ALZATE, CAROLINA (2015). “Prologo. Soledad Acosta y José María Samper. Dos diarios una pareja de letrados”, en *Diario íntimo Soledad Acosta & Diario José María Samper*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Universidad de Los Andes, pp. 15-39.
- AMIEL, HENRI FRÉDÉRICH (1996). *En torno al diario íntimo*. Edición de Roland Jaccard. Trad. Laura Freixas. Valencia: Pre-textos.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA (2006). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Caracas, Fundación Editorial el perro y la rana.
- ARNALDO, J. (ed.) (1994). *Fragments para una teoría romántica del arte: Novalis, F. Schiller, F. y A.W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin*. (Antología). Madrid: Tecnos.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO (2000). *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- BAJARLÍA, JUAN-JACOBO (1998). *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- BALMACEDA, VALDÉS G. (1917). *Desde lo alto: (novela)*. Santiago de Chile: Imprenta universitaria.

- BARTHES, ROLAND (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2006). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1949). *Le deuxième sex I*, France: Gallimard.
- BECCIU, ANA (1984). “Alejandra Pizarnik: un gesto de amor”, en *Quimera*, núm. 36, p. 7.
- _____ (2003). “Introducción”, en Pizarnik Alejandra, *Diarios*. Barcelona: Lumen, pp. 7-11.
- _____ (2002). “Los avatares de su legado”, en *Clarín. Revista* Ñ. (14 de septiembre).
- BENVENISTE, ÉMILE (1971). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- BÉNICHOU, PAUL (2012). *La coronación del escritor 1750-1930. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia Moderna*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: FCE.
- BIOY CASARES, ADOLFO (2001). *Descanso de caminantes*. Madrid: Random House Mondadori.
- _____ (2004). “El diario de Leáutaud”, en *La otra aventura*. 2.^a ed. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2006). *Borges*. Buenos Aires: Clarín.
- BLANCO FOMBONA, RUFINO (1975). *Diarios de mi vida I*. Ed. Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila.
- BLANCO FOMBONA, RUFINO (2004). *Diarios de mi vida II*. Ed. Ángel Rama. Caracas: Monte Ávila Biblioteca Básica.
- BLANCHOT, MAURICE (1969). *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila.

- _____ (1990 a). “Memorandum sur” “Le cours des choses”, en *Lignes*, núm. 11 (septiembre), pp. 187-188.
- _____ (1990 b). *La escritura del desastre*. 1980. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1991). *De Kafka a Kafka*. México: FCE.
- _____ (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona; Paidós.
- _____ (2004). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- BLYTHE, RONALD (1989). *The pleasure of diaries. Four centuries of private writing*, Nueva York: Pantheon Books.
- BRAUD, MICHEL (2006). *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. París: Seuil.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND (1888). “La littérature personnelle”, en *Revue des Deux Mondes*, pp. 433-452.
- CALAFELL SALA, NURIA (2007). *Sujeto cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Web. 15 de marzo de 2020. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2072/4349>
- CAMUS, ALBERT (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CATELLI, NORA (2002). “Los Diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas”, en *Clarín. Revista Ñ*. (14 de septiembre).
- _____ (2007). *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- _____ (2004). “Ráfagas de Alejandra Pizarnik”, en *El País. Babelia*. Web. 2 de enero de 2020. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/semana/Rafagas/Alejandra/Pizarnik/elpeutec/20040103elpbabese_9/
- CASTAÑÓN, ADOLFO (2007). *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- COAGUILA, JORGE (1995). *Ribeyro. La palabra inmortal*. Lima: Jaime Campodónico.
- COHEN, JEAN (1970). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- CORTÁZAR, JULIO (2008). “Lejana. Diario de Alina Reyes”, en *Cuentos completos I*, Buenos Aires: Punto de Lectura, pp. 147-155.
- CONTRERAS RÍOS, ISAURA (2013). “La filiación literaria de los diarios de Alejandra Pizarnik” en *Escrituras al margen*. Ed. Asunción Rangel, Felipe Oliver y Rogelio Rocha. Universidad de Guanajuato, pp. 52-85.
- _____ (2018). “El diario de Julio Ramón Ribeyro entre la tentación de la crítica y la tentación de la muerte”, en *Memoria del Perú. Actas del VIII Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ottawa University, pp. 123-140.
- CHÁVEZ SILVERMAN, SUSANA (2007). “Gender, Sexuality and Silence(s)”, en *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Ed. Fiona Mackintosh y Karl Poss. Woodbridge: Tamesis.
- DELAHAYE, ERNEST (1927). *Les Illuminations et Une saison en enfer de Rimbaud*. París: Ed. Albert Messein.
- DELEUZE, GILLES ET FÉLIX GUATTARI (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era.
- DEPETRIS, CAROLINA (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- DIDIER, BEATRICE (2003). *Le journal intime*, 3.^a ed. París: Preses Universitaires de France.
- DU BOS, CHARLES (1922). *Approximations. Première série*. París: Libraire Plon-Nourrit.

- _____. (1931). *Extraits d' un journal (1908-1928)*. París: Corrêa.
- _____. (1947). *Extractos de un Diario 1908-1928*. Trad. León Ostrov. Buenos Aires: Emecé editores. [Colección Alejandra Pizarnik. Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, localización SA D-AP 103]
- _____. (1946). *Journal (1921-1923)*, V. I. París: Corrêa, 1946.
- _____. (1947). *Extractos de un Diario 1908-1928*. Trad. León Ostrov. Buenos Aires: Emecé editores.
- FERRARI, PATRICIO (2018). "Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: 'Diario 1960-1961' y 'Les Tiroirs de l'Hiver.'", en *Ilusión y Materialidad: Perspectiva Sobre El Archivo*. Ed. Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán. Bogotá: Universidad de Los Andes, Colombia, pp. 179-206.
- FORNET, AMBROSIO (2009). *Narrar la nación*. La Habana: Letras Cubanas.
- FORNET, JORGE (2005). *El escritor y la tradición: En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras cubanas.
- FOUCAULT, MICHEL (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- FRANCIA RODRÍGUEZ, ANA MARÍA (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- GALLEGO CUIÑAS, ANA, CHRISTIAN ESTRADE ET FATIHA IDMHAND (2016) (eds.). *Diarios latinoamericanos del siglo xx*. Bruselas: Peter Lang.
- GÁLVEZ, LUCÍA (2000). *Delfina Bunge: diarios íntimos de una época brillante*. Buenos Aires: Planeta.
- GÁLVEZ, MANUEL (1961). *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires: Hachette.

- GAMBOA, FEDERICO (1908). *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Primera serie I. (1892-1896). Introducción de José Emilio Pacheco. Guadalajara: Imprenta de *La Gaceta* de Guadalajara.
- GARCÍA MARRUZ, FINA (2003). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- GARCÍA VEGA LORENZO (1977). *Rostros del reverso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GIORDANO, ALBERTO (2011). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2006). *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- GILBERT, SANDRA M., ET SUSAN GUBAR (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GIRARD, ALAIN (1963). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France
- GLIGO, ÁGATA (1997). *Diario de una pasajera*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- GRANDIS, RITA DE (1993). *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GRAZIANO, FRANK (1992). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: FCE.
- GOLDBERG, FLORINDA (1996). "Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik", en *Reflejos. Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos*, núm. 5, 1996, p. 18-24.
- _____ (2007). "Alejandra Pizarnik: the Percetive Reader", en Fiona Mackintosh et Karl Poss (eds.). *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Woodbridge: Támesis.

- GÓMEZ, MÁXIMO (1941) *Diario de Campaña del Mayor General Máximo Gómez*. Ceiba del Agua, Habana: Impreso en los talleres del Centro superior tecnológico.
- GÜIRALEDES, RICARDO (2008). *Diario: cuaderno de disciplinas espirituales*. Ed. María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Paradiso.
- HAYDU, SUSANA (1996). *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*, Washington, DC: Organization of American States.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (2000). *Memorias. Diario. Notas de viaje*. 2.^a ed. Intr. Enrique Zuleta. México: FCE.
- HUFF, CYNTHIA (1989). “‘That Profoundly Female, and Feminist Genre’: The Diary as Feminist Practice”, en *Women’s Studies Quarterly*. The Feminist Press at the City University of New York, Vol. 17, núm. 3/4, pp. 6-14. Web 20 de mayo, 2020. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40003086>
- IÑIGUEZ, LILY (1954). *Páginas de un diario*. Santiago: Editorial Pacífico.
- ____ (s/f). *Pages d’un journal*, Santiago: La sud-América.
- KAFKA, FRANZ (2005). *Diarios (1910-1923)*. 3.^a ed. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Fábula (Lumen-Tusquets).
- KOREMBLIT, BERNARDO EZEQUIEL (1991). *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor.
- LACROIX, MICHEL (2012). “Sociopoétique des revues et l’invention collective des «petits genres»: lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française*”, en *Écrire ensemble: réseaux et pratiques d’écriture dans les revues francophones du XXe siècle*, Vol. 4, núm. 1, pp. 1-40. Web 12 de noviembre, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7202/1013328ar>

- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- ____ (1996). “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, en *Revista de Occidente* 182-183, pp. 55-75.
- ____ (1993). “Le je des jeunes filles”, en *Poétique*, núm. 94, pp. 235-237.
- ____ et Catherine Bogaert (2006). *Le journal intime histoire et anthologie*. París: Textuel.
- LELEU, MICHÈLE (1952). *Les journaux intimes*. París: Presses Universitaires de France.
- LEVRERO, MARIO (1996). *El discurso vacío*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- ____ (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- ____ (2013). *Diario de un canalla. Burdeos 1972*, Madrid: Mondadori.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1981). *La dignidad de la poesía en el reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ____ (1988). “Asedio a Lezama Lima”, en *Voces de América Latina*. Comp. Ciro Bianchi. La Habana: Arte y Literatura, pp. 340 -341.
- ____ (1993). “Nacimiento de la expresión criolla”, en *La expresión americana*. México: FCE.
- ____ (1994). *Diarios 1939-49, 1956-58*. Comp. Ciro Bianchi. México: Era.
- LIENHARD, MARTÍN (1996). “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, en José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de*

- abajo*. 2.^a ed. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid-París-México: ALLCA XX / FCE, pp. 321-332.
- LINK, DANIEL (2011). "Lecturas de Pizarnik", en Raúl Antelo y Liliana Reales (org). *Argentina. Texto tempo movimiento*. Florianopolis: Letras Contemporáneas, pp. 237-250.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE (1978). "San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, pp. 19-32.
- LÓPEZ PARADA, ESPERANZA (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamérica-Veuvert.
- MACKINTOSH, F. J. (2010). "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87(4), 509-535. DOI: 10.1080/14753820.2010.483141
- MALINOW, INÉS (1980). "Juicios críticos", en *Poesía Argentina contemporánea*, 1/6. Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía, pp. 2833-3840.
- MANSFIELD, KATHERINE (1948). *Diarios*. Trad. Esther de Andreis. Barcelona: José Janés. [Colección Alejandra Pizarnik. Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, localización SA D-AP 229].
- MANZONI, CELINA (1995). "Escritos con el cuerpo. Textos Testimoniales de Martí", en José Martí. *El presidio político en Cuba. Último Diario y otros textos*. Edición y estudio preliminar Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos.
- MARAÑÓN, GREGORIO (1932). *Amiel. Un estudio sobre la timidez*. Madrid: Espasa-Calpe.

- MARTÍ, JOSÉ (1964). *Obras Completas*, Vol. 19, 20. La Habana: Editora Nacional de Cuba.
- _____ (1965). *Obras Completas*, Vol. 20. La Habana: Editora Nacional de Cuba.
- _____ (1997). *Diarios*. Pról. Guillermo Cabrera Infante. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL (1962). “Prólogo”, en José Martí. *Diario de campaña*. Ed. Ezequiel Martínez Estrada. La Habana: Editora Nacional de Cuba.
- MESA GANCEDO, DANIEL (2013). “Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 75, pp. 7-23.
- MARITAIN JACQUES Y RAËSSA MARITAIN (1946). *Situación De La Poesía*. Ediciones Desclée de Brouwer.
- MARTURANO, JORGE (2011). “Literature: Testimonial Literature. Overview of the Cuban Tradition of Testimonial Writing from Slave Autobiography to the Testimonio Vogue”, en *Cuba: People, Culture*. Ed. Alan West-Durán. Nueva York: Charles Scribner's Sons, pp. 598-602.
- MESA GANCEDO, DANIEL (2010). “La singularidad del diario de Soledad Acosta”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 76, núm. 232-233, pp. 913-937. Web 30 de enero de 2021. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2010.6760>
- MINARDI, GIOVANNA (2004). “La tentación del fracaso. Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: Entre la escritura y la existencia”, en *Hispanamérica*, Vol. 33, núm. 99, pp. 91-102.

- MISTRAL, GABRIELA (2002). *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral (1905-1956)*. Ed. Jaime Quezada. Santiago de Chile: Planeta.
- MILLÁN, GONZALO (2007). *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- MOLLOY, SYLVIA (1991). *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Nueva York: Cambridge UP.
- (1997). “Voice Snatching: ‘De Sobremesa’ Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff”, en *Latin American Literary Review*, Vol. 25, núm. 50, pp. 11–29. Web 10 de abril del 2021. Disponible en: www.jstor.org/stable/20119751
- MORALES, LEÓNIDAS (2014). *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- (2013). “Diarios íntimos de mujeres chiles: el no lugar aristocrático de la euniciación”, en *Aisthesis*, núm. 53, pp. 115-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000100006>
- MONTERROSO, AUGUSTO (1986). *La letra e. fragmentos de un diario*. España. Alfaguara.
- MONTOYA VÉLIZ, JORGE (s. f.). “Introducción”, en *El sentimiento trágico en la vida y obra de Lily Iñiguez Matte*. Ed. Jorge Montoya Veliz y Patricia Espinosa Hernández. Santiago: Pontificia Universidad Autónoma de Chile, pp. 9-15.
- NEGRONI, MARÍA (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- NERVAL, GERARD DE (1936). “Artémis”, *A Book of French Verse from Marot to Mallarmé*. Ed. Leon Emile Kastner. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 273-274.

- ____ (1979). *Aurelia*. 2.^a ed. Trad. J. Sánchez Sainz. México: Premia.
- NUÑO, ANA (2003). “Esperando a Alejandra”, en *La vanguardia. Culturas*, 31 de diciembre, pp. 6-7.
- OCAMPO, VICTORIA (1982). *Virginia Woolf en su Diario*. Buenos Aires: Sur.
- OROZCO, OLGA (1979). “Pavana para una infanta difunta”, en *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 73-77
- OSTROV, ANDREA, (2012). *Cartas. Alejandra Pizarnik / Leon Ostrov*. Buenos Aires: Eduvim.
- OYARZÚN, LUIS (1995). *Diario íntimo*. Ed. Leónidas Morales. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.
- PAULS, ALAN (1996). *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires. El Ateneo.
- ____ (2005). “El fondo de los fondos”, en *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 21. Web. 10 de noviembre de 2006. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/21AlanPauls-ElFondoDeLosFondos.html>
- PAVESE, CESARE (1957). *El oficio de vivir*. Trad. Luis Justo. Buenos Aires: Raigal. [Fondo Alejandra Pizarnik. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Inventario 00825454].
- PAZ , OCTAVIO (1974). *Los hijos del limo*. 2.^a ed. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1988). *Primeras Letras (1931-1943)*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta.
- PICARD, HANS RUDOLF (1981). “El diario como género entre lo íntimo y lo privado”, en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 115-122.
- PIGLIA, RICARDO (1993). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- _____ (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación I*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices II*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida III*. Barcelona: Anagrama.
- PIÑA, CRISTINA (1990). “La palabra obscena”, en *Cuadernos Hispano-americanos*. Suplemento *Los Complementarios*, núm. 5, pp. 17-38.
- _____ (1999). *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al mar.
- _____ (2005). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2007a). “Poder escritura y edición”, en *Páginas de guarda*, núm. 3, pp. 61-78.
- _____ (2007b). “The ‘complete’ Works of Alejandra Pizarnik? Editors and editions”, en *Árbol de Diana: Pizarnik resseaed*. Ed. Fiona Mackintosh et Karl Poss. Woodbridge: Tamesis.
- _____ (2017). “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los diarios de Alejandra Pizarnik”. *Valenciana*, núm. 20, pp. 25-48.
- _____ et PATRICIA VENTI (2021). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Buenos Aires; Lumen. (Libro electrónico).
- PITOL, SERGIO (1996). *El arte de la fuga*. México: Era.
- PIZARNIK, ALEJANDRA (1958). “El viento feroz”, en *La Gaceta de Tucumán*, núm. 16.872, 18 de mayo, s/p.
- _____ (1961-1962). “Diario 1960-1961”, en *Mito*, núm. 39/40, pp. 110-115.
- _____ (1962). “Fragmentos de un diario”, en *Poesía= poesía*, núm. 11/13, p. 5.

- _____ (1963). "Fragments du journal", en *Les Lettres Nouvelles*, núm. 39, pp. 173-174.
- _____ (1998a). *Alejandra Pizarnik. Dos letras*. Ed. De Antonio Beneyto & Carlota Caulfield, Barcelon: March Editor.
- _____ (1998b). *Correspondencia Pizarnik*. Ed. Ivonne Bordelois. 2.^a ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2002). *Prosa completa*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- _____ (2007). *Poesía completa*. Ed. Ana Becciu. 5.^a ed. Barcelona: Lumen.
- _____ (2016). *Diarios*. Ed. Ana Becciu. 3.^a ed. Barcelona: Lumen.
- _____ (s/f). "Fragmente eines Tagebuchs". [Fondo Alejandra Pizarnik. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Manuscritos y papeles. Caja 20180518].
- PORCHIA, ANTONIO (1956). *Voces*. Buenos Aires: Sudamericana. [Colección Alejandra Pizarnik Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, localización SA D-AP 254].
- RAMA, ÁNGEL (2001). *Diario 1974-1983*. Ed. Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce.
- REYES, ALFONSO (1960). "El reverso de un libro", *Obras Completas*, Vol. XII, México: FCE.
- _____ (1969). *Diario 1911-1930*. Ed. Alicia Reyes y Alfonso Reyes Mota. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- _____ (2010). *Diario I: 1911-1927*. Ed. Alfonso Rangel Guerra. México: FCE.
- _____ (2011). *Diario III: 1930-1936*. Ed. Jorge Ruedas de la Serna. México: FCE.

- _____ (2012). *Diario IV: 1936-1939*. Ed. Alberto Enríquez Perea. México: FCE.
- _____ (2013). *Diario VI: 1945-1951*. Ed. Víctor Díaz Arciniega. México: FCE.
- RIBEYRO, JULIO RAMÓN (1976). *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- _____ (1992). *La tentación del fracaso I. Diario Personal 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- _____ (1993). *La tentación del fracaso II. Diario Personal 1960-1974*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- _____ (1995). *La tentación del fracaso III. Diario Personal 1975-1978*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- _____ (2007). *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003). *La Tentación del Fracaso. Diario personal 1950-1978*. Barcelona: Seix Barral.
- RIMBAUD, ARTHUR (1924). *Oeuvres*. París: Mercure de France.
- RIVAS MERCADO, ANTONIETA (2018). *Obras T. II Diario, epistolario y apéndices*. Recopilación, presentación, cronología, notas y apéndices de Tayde Acosta Gamas: México: Siglo XXI.
- ROCCO, FEDERICA (2006a). *Una stagione all' inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venecia: Mazzati. Libro electrónico.
- _____ (2006b). "Los Diarios de Alejandra Pizarnik", en *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispanicas*. Coord. Emilia Perassi y Susanna Ragazzoni. España: Renacimiento, pp. 105-117.
- RODRÍGUEZ, AMALIA A. (1963). *Cinco diarios del sitio de la Habana*. La Habana: Empresa de Artes Gráficas Luis Sánchez Santos.

- RODRÍGUEZ FRANCIA, ANA MARÍA (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- SEGRE, CESARE (2014). “Introduzione”, en Cesare Pavese. *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Torino: Einaudi, pp. V-XXX.
- SIMONET-TENAT, FRANÇOIS (2004). *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. París: Téraèdre.
- SHERIDAN, GUILLERMO (1992). “Prólogo: José Juan Tablada en su diario”, en José Juan Tablada, *Obras IV: Diario (1900-1944)*. México: Universidad Autónoma de México, pp. 5-16.
- SONTAG, SUSAN (1984). “El artista como sufridor ejemplar”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, pp. 55- 64.
- SUCRE, GUILLERMO (1985). “La metáfora del silencio” en *La máscara, la transparencia*. México: FCE, pp. 339-366.
- TABLADA, JOSÉ JUAN (1992). *Diario 1900-1944. Obras IV*. Ed. Guillermo Sheridan. México: UNAM.
- TAYLOR, IRENE ET TAYLOR ALAN (eds.) (2004). *The War Diaries. An Anthology of Wartime Diary Entries Thought History*. Nueva York: Canongate.
- TODOROV, TZVETAN (1996). *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila Editores.
- UTRERA TORREMOCHA, MA. VICTORIA (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VASCONCELOS, JOSÉ (1968). *El proconsulado: cuarta parte de Ulises Criollo*. México: Editorial Jus.
- ____ (1959). *La Flama: Los de arriba en la revolución, historia y tragedia*. México: Compañía Editorial Continental.

- VARGAS LLOSA, MARIO (1980). "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo", en *Revista Iberoamericana*, Vol. 46, núm. 110, pp. 3-28. Web 30 de julio de 2019. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3433>
- VENTI, PATRICIA (2008). *La escritura invisible. El sujeto autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.
- VITIER, CINTIO ET FINA GARCÍA MARRUZ (1969). *Temas Martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- WANNING HARRIES, ELIZABETH (1994). *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. University of Virginia Press.
- WILMS MONTT, TERESA (1992). *Lo que no se ha dicho*. Santiago: Nascimento.
- ____ (1994). *Libro del camino: obras completas*. Ed. Ruth González Vergara. Santiago: Grijalbo Chile.
- WOOLF, VIRGINIA (1981). *Las mujeres y la literatura*. Selec. y pról. Michele Barret. Trad. Andrés Bosh. Barcelona: Lumen.
- YÁÑEZ, ADRIANA (1998). *Nerval y el romanticismo*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.
- ZANETTI, SUSANA (1997). "El poeta en la guerra: De Cabo Haitiano a Dos Ríos de José Martí", en *Actual*, núm. 37, septiembre-diciembre, pp. 219-240.
- ____ (2006). "Diario de un escritor: La tentación del fracaso, de Julio Ramón Ribeyro", en *Iberoamericana*, Vol. 22, núm. 6, pp. 63-77.

Archivos consultados

Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. *Alejandra Pizarnik Papers*.

Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros (Argentina). Sala Americana. Colección Alejandra Pizarnik.

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento del Tesoro. Fondo Alejandra Pizarnik. (AR-BNMM-TES-AP).

Biblioteca Digital de Autores Uruguayos. “Documentos y fotografías de Clara Silva” (correspondencia completa de Alejandra Pizarnik a Clara Silva). <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36594>

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	9

PRIMERA PARTE

ALEJANDRA PIZARNIK ENTRE DIARISTAS

Una escritura femenina y feminista de principios de siglo: primeros diarios latinoamericanos	29
La consagración del escritor y su diario	72
Poetas diaristas	92
El escritor fracasado entre el diario y la obra	113

SEGUNDA PARTE

LA FILIACIÓN LITERARIA DEL DIARIO DE ALEJANDRA PIZARNIK

Los comienzos del diario o el llamado de la vocación	135
El oficio de ser escritura	152
El diario: por una literatura menor	163

TERCERA PARTE

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

Transiciones entre el diario y el poema	177
El diario: poema y fragmento	203
Del cuaderno a la publicación: la reescritura de los diarios	218
Última entrada	257
Bibliografía	263

COLECCIÓN LIBROS DEL OCELOTE

CONSEJO EDITORIAL

Claudia Elisa Gidi Blanchet

Rodrigo García de la Sienra

Estela Castillo Hernández

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
ALEJANDRA PIZARNIK: DIARISTA, de Isaura Contreras Ríos,
se terminó de editar en octubre de 2022.

En su composición se usaron tipos Gandhi Serif.
Cuidado de la edición: Martha Elena Munguía.
Maquetación y formación: Porfirio Castañeda Nevárez.

Alejandra Pizarnik (1936-1972) es una de las poetas más importantes de la literatura contemporánea; a esta afirmación se suma ahora el reconocimiento de su obra diarística. El presente estudio centra su atención en los diarios de la autora argentina y pone de relieve la trascendencia de esa obra en el contexto de una incipiente tradición del diario en Latinoamérica. Asimismo, esta investigación hace dialogar los diarios de Pizarnik con otros modelos canónicos del género, a la vez que analiza el papel de su reescritura y su vínculo indisoluble con la poesía. *Alejandra Pizarnik: diarista* es una invitación a descubrir un nuevo perfil de la escritora cuyo diario es hoy en día una de las obras más originales y transgresoras de la literatura latinoamericana del siglo xx.

ISBN 978-607-8858-44-6



9 786078 858446 >



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana