



VIOLETA GARRIDO

École des Hautes Études en Sciences Sociales
violetagasan@gmail.com

EN BUSCA DEL PERSONAJE ALEJANDRINO: CONSAGRACIÓN Y FIGURA DE AUTOR EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

Fecha de recepción: 05.09.2020

Fecha de aceptación: 20.03.2021

Resumen: Argumentando la desventaja de realizar una lectura puramente referencial de los diarios de Alejandra Pizarnik, este artículo explora la manera en la que las diferentes estrategias de autorrepresentación puestas en práctica en ellos conforman en conjunto un objeto literario de pleno derecho que pretende coadyuvar a la consolidación de la imagen pública de la autora. De este modo, partimos de la premisa de que existe una voluntad persistente por hacer constar un yo literarizado que asume las coordenadas estéticas de buena parte del canon europeo (especialmente francés) en lo que este formula sobre la experiencia típica de la modernidad. A través de una figura de autor marcadamente anclada en el dandismo y la bohemia, Pizarnik aspira a consagrarse en su campo literario.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Diarios, figura de autor, personaje alejandrino, consagración

Title: In Search of the Pizarnikian Character: Consecration and Author's Figure in Alejandra Pizarnik's *Diaries*

Abstract: Arguing the disadvantage of a purely referential reading of Alejandra Pizarnik's diaries, this article explores the way in which the different strategies of self-representation put into practice in them together make up a literary object in its own right that aims to contribute to the consolidation of the author's public image. Thus, we start from the premise that there is a persistent will to record a "literaturized self" that assumes the aesthetic coordinates of much of the European canon (especially the French one) in term of formulation of the typical experience of modernity. Through an "author's figure" markedly anchored in dandyism and bohemianism, Pizarnik aspires to consecrate herself in her literary field.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Diaries, author's figure, pizarnikian character, consecration

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene por objeto general desmitificar la polémica imagen de Pizarnik en el sentido que los medios divulgativos o de masas y una cierta crítica le atribuyen. Aquella imagen parece revestir la forma de un empeño insistente por vincular muy estrechamente la obra a la vida, explicando la primera en función de la segunda. Quizás se trate de la incapacidad –o falta de voluntad– de considerar los textos de Pizarnik como entes autónomos en el sentido adorniano, esto es, como objetos que participan de una praxis autónoma en lo formal, sin que con ello se vea impugnada su clara condición de *fait social* (*et biographique*, nos gustaría agregar). No solo porque, como han señalado muchos autores, la enfermedad, la neurosis, la alienación, etc., representan los momentos en los que la facultad de simbolización falla y se produce el *bloqueo* del proceso creativo (que solo es reanudado más tarde en base al arduo trabajo de *elaboración* artística), sino porque ella era una escritora con agencia, objetivos y conciencia de sus actos en su quehacer en la esfera literaria.

Cuando los críticos se afanan en etiquetarla como “pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma” y demás, la reducen a ser “un bibelot decorativo de la estantería de la literatura”, clausuran “el proceso del que sale la poesía” y contribuyen a “congelar a la literatura en objetos” (Aira 1998: 10). Bien es cierto que estos sobrenombres y otros del estilo son autoatribuciones presentes en los propios escritos de Pizarnik, pero, más que coadyuvar de manera reduccionista a fraguar simplemente un símbolo de maledicencia o malditismo alejado de la estampa políticamente correcta de la mujer de la época, se explican en virtud de unos fundamentos sociológicos, de una ambición personal claramente delineada y de una inclinación a problematizar los instrumentos de creación. En todo caso, si Pizarnik decidió forjar su mito personal siguiendo el esquema del *enfant terrible* y de la bohemia fue, entre otras cosas, porque, tremendamente afín al canon literario francés y alemán, entendía que con ello se aproximaba a su deseada consagración y trascendencia como escritora y no porque padeciese un determinado cuadro psíquico (que aquí no pretendemos ni afirmar ni negar, puesto que carecemos de las competencias para ello, pero que en todo caso nos parece irrelevante en lo que ello refiere sobre el valor de su literatura).

En relación a todo lo anterior, nuestro trabajo se propone, en primer lugar, ofrecer una hipótesis explicativa de la insistencia de Pizarnik en ser reconocida públicamente como una “poeta maldita”. Los *Diarios* han sido los textos que más se han prestado a esa interpretación puramente biografista que consideramos desacertada, y los motivos que la han desencadenado son perfectamente comprensibles: por una parte, la poética históricamente poco clara del diario moderno (íntimo, personal o incluso literario) ha favorecido su lectura en clave referencial, confesional o de crónica; por otra, en el caso concreto de Pizarnik sus diarios fueron la plataforma o el campo de pruebas por excelencia de la experimentación identitaria y temática de lo que luego o paralelamente se enuncia en una poesía manifiestamente autorreferencial, por lo que resulta fácil especular con ellos sobre la vida y las “enfermizas” filias y fobias de la diarista. Por ello, en el primer apartado, confeccionado a modo de marco teórico que sirve de contextualización, aborda-

mos, desde el cuestionamiento desplegado por la teoría literaria a propósito de los marcos genéricos constreñidores, las cualidades *poiéticas*, esto es, creativas y no solamente reflexivas, de la escritura diarística. El segundo apartado se ocupa propiamente de la casuística pizarnikiana, examinando los indicios en virtud de los cuales el diario de la argentina puede considerarse un objeto plenamente literario cuyo estatus no es tangencial o secundario respecto al conjunto de la obra, sino principal e inclusive revelador o aclaratorio en lo tocante a los temas, a los motivos y a las maniobras de composición que se dan cita en la poesía y en el resto de prosas. Eso quiere decir que el diario constituye un proceso de ficcionalización del yo escribiente que configura este yo como un personaje literario a todos los efectos, y cuyo juego autoficcional debe ponerse en relación con los requerimientos del campo literario del cual Pizarnik formaba parte. Finalmente, el tercer apartado describe la manera en la que un inteligente manejo intertextual del canon europeo, constatable en esos mismos diarios, jugó en favor de la consagración de la poeta argentina.

LITERATURA Y AUTOBIOGRAFÍA: LA TENSIÓN ENTRE *MÍMESIS* Y *POIESIS* EN LA ESCRITURA DIARÍSTICA

El “giro subjetivo” impuesto por la modernidad propició que algunos estudiosos empezaran a considerar el diario como parte integrante del género autobiográfico, una postura polémica que ha suscitado no poco debate debido a la naturaleza ambigua y fronteriza de tal escritura; recuérdese que el diario nunca ha respondido a una poética bien definida –a este respecto Barthes habla de la “nébuleuse biographique” (2015: 484), cuestión que volveremos a abordar. Lejeune (2006) y Picard (1981) señalan que, a partir del siglo XIX, la intimidad deja de ser una *modalité secondaire* del diario (eclipsada hasta entonces, sobre todo, por los relatos de exploración), adquiriendo así un estatuto primordial y popularizándose justamente cuando, en el marco de la evolución histórica de la experiencia estética, aparece el interés por el valor del individuo y por el documento biográfico. Concretamente, la inserción del diario en el género autobiográfico viene dada, para Picard, por su condición eminentemente “a-literaria”, esto es, por ostentar un carácter “documental y descriptivo” que se distingue de la proyección ficcional de “imágenes de un anti-mundo imaginario”, propia de la literatura (1981: 116). Además, al no poseer destinatario y estar redactado exclusivamente para quien lo escribe, el diario carecería de uno de los atributos más específicos de la literatura: el ámbito público de la comunicación. Este enfoque le otorga una clara preponderancia a la función referencial en una vertiente “privada”, que estaría operando en el texto diarístico con más intensidad que las otras.

Muy pronto la perspectiva picardiana es desplazada. Lejeune, menos preocupado por la cuestión de la referencialidad *strictu sensu*, y en clara discrepancia con la corriente posestructuralista que pregonaba la muerte del autor, defiende que la autobiografía se modula como una relación de compromiso entre el autor y el lector, siendo esta tanto un modo de escritura como, sobre todo, un “modo de lectura”: el autor declara que “va a contar la verdad de su vida y tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto” (Alberca 2007: 67). No hay autobiografía cuando alguien

dice la verdad de su vida, sino “cuando dice que la dice” (Lejeune 1994: 42). Este leve matiz posee en realidad gran importancia, puesto que reconoce la cualidad convencional del texto y, a la vez, implícitamente, la libertad relativa del autor para seleccionar el contenido del mismo. Así, se propone una lectura en todo momento referencial del texto, pero sin que exista la posibilidad de corroborar si lo que se dice es cierto, porque las claves de lo íntimo “escapan a las lógicas de lo verídico” (Luque 2016: 103). La condición para que la información extratextual ofrecida se considere veraz es que el pacto se mantenga y se ratifique a lo largo de todo el texto. El llamado *pacto autobiográfico* reposa, de este modo, en dos principios: el de identidad –la confianza en que el autor, el narrador y el personaje son un mismo ser de carne y hueso, hecho que Lejeune denomina “protocolo nominal” y radica en la coincidencia onomástica– y el de veracidad –la confianza en que lo que se narra ha tenido verdaderamente lugar–.

La veracidad que se pone en funcionamiento en el diario o en cualquier escrito autobiográfico presenta, por cierto, afinidades con el concepto foucaultiano de *parrhesia*. Foucault plantea que, en el acto verbal de afirmar algo sobre sí mismo, que se asemeja performativamente a una confesión, el sujeto “se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo” (2014: 17), lo cual, en el caso de la forma literaria, sugiere la presencia de la figura del lector. Las observaciones de Foucault sobre la confesión resultan interesantes porque permiten hacer la distinción entre la aserción que se pronuncia (que puede ser verdadera o falsa) y el *acto* de decir la verdad, la “veridicción”. En tanto que no puede verificarse la objetividad de los hechos que se refieren, lo que la escritura autobiográfica expresa es solamente la veridicción, la voluntad del sujeto por manifestar *su* verdad. De este modo, para el interesado en la literatura de corte autobiográfico –que debe, en términos de Foucault, poner en marcha una “filosofía crítica de las veridicciones”– el foco de atención “no pasa por saber en qué condiciones será verdadero un enunciado, sino cuáles son los diferentes juegos de verdad y falsedad que se instauran y según cuáles formas” (29); es decir, mediante qué estrategias y procedimientos formales se construye la veridicción y qué grado de mecanismos ficcionales incluye. En otras palabras: la lectura referencial del diario, que al fin y al cabo sugieren, cada uno a su manera, Lejeune y Foucault, no alude a ningún factor inherente o consustancial a su propia “esencia” o a la correspondencia que el texto pueda establecer con la realidad externa; se apoya, más bien, en la idea del *contrato*, que compromete en una relación inalienable con el texto a la persona del lector, trasladando, con ello, “el problema de un plano epistemológico a un plano legal” (Loureiro 1991: 4).

Poco a poco se va dilucidando la capacidad del texto diarístico para soportar una lectura ficcional, que haría gravitar al autor alrededor de una “ontología del parecer” (del Prado y Picazo 1999: 100) cuyo destinatario es la comunidad de lectores. Genette (1991) había definido los dos criterios que garantizan la literariedad de una obra: el de diccionalidad, que se activa en virtud de sus características formales en el sentido jakobsoniano, y el de ficcionalidad, que es el que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos; en definitiva, la poética condicionalista de Genette no olvida que, para Aristóteles, *poiesis* significa “poesía”, pero también “creación”. Así pues, el diario nos sitúa ante el mestizaje de esos dos regímenes, de tal modo que puede ser “constituti-

vamente (objetivamente) *reconocido* como obra de ficción y *también* condicionalmente (subjektivamente) *apreciado* como obra de dicción, es decir, por su valor formal” (Besa 2013: 47). En relación al primer aspecto, que es el que nos interesa aquí especialmente, en “La autobiografía como desfiguración” (1979) Paul de Man niega que la escritura autobiográfica sea el “producto mimético de un referente” (Loureiro 1991: 6); por el contrario, la autobiografía recrea una “ilusión referencial”. Este seguidor del deconstructivismo derridiano propone que la autobiografía no es un género o un efecto contractual, sino, antes bien, una “prosopopeya de la voz y del nombre”, a través de la cual el yo, que en realidad no existe fuera del texto, se autoconstruye a medida que escribe.

La prosopopeya sobre la cual se sustenta la autobiografía sería entonces una figura de lectura y de entendimiento que, según reza la definición estipulada (Marchese y Forradellas 2000: 335), resulta de otorgar la palabra a seres ausentes, lejanos e incluso abstractos (en este caso a la voz y el nombre constitutivos del yo autoral, que se identifica con el yo narrado en el diario). Por esta razón, la escritura autobiográfica establece una relación especular en la que el autor “se declara sujeto de su propio entendimiento”, pero, lejos de remitir a una situación o a un acontecimiento que puede ser localizado históricamente, este no es sino la manifestación de una estructura lingüística y, como tal, “no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa” (de Man 1991: 114), que acaba por desfigurarla, por mistificar el objeto. El texto especular se debe analizar, por tanto, como una estructura retórica, como la elaboración de un tropo; como una pretensión de literariedad, a fin de cuentas. Para de Man, “el proyecto autobiográfico determina la vida, y [...] lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio” (113). La dificultad que plantea la autobiografía no es de orden histórico, como lo querría una visión positivista del asunto, pues no tiene que ver tanto con la “exactitud”, la “fidelidad” y la “sinceridad” de una determinada información como con un material experiencial y lingüístico dado: “al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura”, por lo que “el *motto* de la autobiografía debería ser «Crear, y al crear ser creado»” (Loureiro 1991: 3). Frye es de la misma opinión: las autobiografías “are inspired by a creative, and therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer’s life that go to build up an integrated pattern” (1990: 307).

Este somero repaso nos permite, en suma, acercarnos al problema de la autobiografía poniendo atención a los tres núcleos temáticos que detectó Olney (1991: 34), que se corresponden con las tres etapas consecutivas del desarrollo teórico sobre este género: la de la *bios* (Picard), la del *autos* (Lejeune, Foucault) y la de la *graphé* (de Man). Las reflexiones demanianas parecen imponer la convicción de que la naturaleza *poiética* de la escritura autobiográfica está por encima de su carácter mimético, y así lo recalca Darío Villanueva: “la autobiografía como género posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*” (1992: 22). Por eso, lo que se estaría produciendo o reproduciendo en el diario sería, en todo caso, una “intimidad literaria” (Luque 2018: 757), una “fabulation intime” (Colonna 1989: 10), que queda sujeta en su mayor parte a la fantasía transformadora del autor: el material diegético, literario, lo constituye el propio yo, más allá de que –o precisamente porque lo hace– exista

un compromiso de veridicción, lo cual sin duda “complicque, multiplie et accélère les contradictions et les antinomies de la fictionalité” (12). La escritura del diario demuestra, en fin, como decía Barthes, que “hay una dialéctica propia de la literatura [...] que hace que el sujeto pueda ofrecerse como creación del arte; el arte puede ponerse en la fabricación misma del individuo” (2005: 230). En adelante nos ocuparemos de elucidar cómo operan esos requisitos técnicos del autorretrato que se ponen al servicio de la “fabricación misma del individuo” en el caso concreto de Pizarnik.

LITERARIEDAD DEL DIARIO Y “FIGURA DE AUTOR” EN PIZARNIK

A la perspectiva deconstruccionista Bajtín podría objetarle que la (auto)biografía implica la objetivación artística de una vida y la textualización de una autoconciencia, y por tanto debe contener valores biográficos que le hayan sido evocados al autor por palabras ajenas de los prójimos, las cuales constituyen la llamada “otredad competente”, única garantía de plenitud de contenido (1985: 133-137). Dicho de otro modo: es preciso, por cuanto es de sentido común, que la autobiografía contenga unos mínimos elementos biográficos que justifiquen al menos la sincronía nominal entre autor y héroe y acrediten la congruencia de los paratextos. En el caso de Pizarnik, si bien cabe suponer que efectivamente tuvo lugar una transmisión del inconsciente autoral a la escritura –esto es, que la fundamentación de los motivos literarios recurrentes del universo alejandrino (aislamiento, soledad, desarraigo, incomunicación, extranjería) radicaba en primera instancia en los conflictos constatables de la propia existencia–, la tenacidad y la obstinación con las que la escritora trabajó durante casi veinte años –de 1954 a 1972– en los textos de carácter “autobiográfico”, consignados en unos *Diarios* extensísimos configurados a partir de sus muchos cuadernos y papeles, hacen pensar que existía una voluntad consciente por institucionalizar lo que Catelli, Giordano, Premat y Amícola, entre otros (Piña 2017: 39), designan como una “imagen de autor”, “figura de autor” o “autofiguración” muy determinada, basada en la “auto-abyección” (Venti 2008: 73) y ligada a la concepción romántica y surrealista según la cual Obra y Vida se funden o se culminan mutuamente, en un “movimiento dual volcado al artificio y la obra a partes iguales” (Bruña 2012: 59).

La figura de autor, noción sobre la que volveremos más tarde, podría definirse como ese “personaje que se crea según la repetición lúcida y sutil en el intersticio entre el yo biográfico y todo el espacio de recepción de sus textos” (Premat 2009: 13). En realidad, resulta difícil hacer una lectura en clave biográfica o puramente referencial del contenido de los diarios pizarnikianos, y no solo porque la barthesiana “muerte del autor” anuncie la disolución del mismo en tanto individuo o sujeto biográfico; recordemos que parte de la crítica conviene en que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (Barthes 1987: 66). En primer lugar, porque sus características formales –escritura en clave, desorden, fragmentarismo, incoherencia textual–, la descontextualización del lector –que, por lo general, desconoce a las personas a quienes Pizarnik menciona en los diarios– y la censura editorial que se ha operado sobre los manuscritos impiden una reconstrucción cronológica de su vida. En segundo lugar, y más sencillamente, porque la autora admite

de manera explícita en algunos momentos la operación de desfiguración que efectúa sobre sí misma en favor del proyecto literario, convirtiéndose así ella misma en un efecto del texto: “La vida perdida por y 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” (Pizarnik 2013 [1961]: 200)¹.

Sin negar que el diario pueda detentar un cierto valor intrínsecamente documental², resulta poco creíble que, tomado en cuenta en su voluminosa, onírica y compleja totalidad, pueda leerse como algo radicalmente distinto a una obra literaria, pues este se manifiesta por momentos aparatoso, excesivo, impostado –y visiblemente teatralizado: “Yo, Alejandra, hoy 31 de julio elijo la soledad” (Pizarnik 2013 [1955]: 80)–. Y, justamente, la autora participa de esta sobreactuación patética “porque también apuesta a que el diario valga como obra” (Giordano 2011: 138): “Estoy terminando mi diario. Luego, me gustaría despedirme por largo tiempo de la literatura” (Pizarnik 2013 [1964-1968]: 479). El discurso afectado, melodramático y, en definitiva, poco natural es una constante a lo largo de todo el diario y forma parte de una serie de marcas convencionalizadas característica de las ficciones literarias, “que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino «discurso espectacularizado» (escenificado, hecho espectáculo)” (Iser 1997: 47). Asimismo, el hecho de que Pizarnik utilice el material de su vida cotidiana como criterio de verosimilitud de lo que escribe es, justamente, otra de las características fundamentales de la ficcionalización según Iser: “cuando describimos la ficcionalización como un acto de transgresión, debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos” (44). Esta dualidad propia de la ficción, que Iser denomina “estructura del doble significado” (53) y con la que, en un mismo movimiento, conserva la realidad tanto como la supera, se hace más patente si cabe en los escritos de carácter autobiográfico, donde una gran parte del material diegético se importa desde la biografía y, por tanto, toma la forma de un ocultamiento y una revelación simultáneos.

En todo caso, el diario pizarnikiano funcionaría como “diario de escritor”, que es la expresión con la que Giordano, siguiendo a Barthes, bautiza a ese artefacto que faculta la “reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario” (2017: 709). A su vez, Barthes había advertido, tal como ahondaría la línea demaniana, la transformación progresiva del diarista en “actor de escritura” a partir de la articulación de tres niveles en relación al yo confesional: “1) Yo es sincero. 2) Yo es de una sinceridad artificial. 3) La sinceridad no es pertinente, se convierte en una cualidad del texto que debe ponerse entre comillas” (2005: 277). En virtud de lo anterior, sería más conveniente decir

¹ Otro caso: “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. [...] El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa por sincerarse que escribe” (Pizarnik 2013 [1962]: 429).

² Un ejemplo de cometido “documental” lo constituiría, por ejemplo, lo que Pizarnik llamaba “diario por horas”, típico de los cuadernos tempranos, en los que la autora adolescente registraba las diferentes actividades que iba realizando a lo largo del día.

que el “personaje alejandrino”³, como lo llama Aira, envuelve sus rasgos “en una justificación poética que tomaba la forma de una ampliación metafórica” (2001: 13), tanto más si atendemos a una de las contradicciones más flagrantes de su carrera: su poesía confesionalista y su prosa encriptada e intimista, administradas hábilmente para crear un aura enigmática y alimentar el deseo creciente de conocer los rasgos secretos de un personaje solitario y autodesterrado, contrastaban vivamente con la intensa socialización a la que estaba acostumbrada y con el reconocimiento que le prodigaban los círculos literarios de Buenos Aires y de París, según señala su biógrafa Cristina Piña (1999). Es decir, la subjetividad pizarnikiana, construida en la escritura como una emanación de principios tales como la melancolía, el extrañamiento o la autoproscripción, tenía, por otra parte, una existencia pública relativamente exitosa, plagada de relaciones personales importantes y con un recorrido editorial nada desdeñable. En su caso, el “personaje alejandrino” encarna diferentes roles –extranjera, exiliada, náufraga, huérfana, paciente de psicoanálisis, niña desvalida, mujer desviada, etc.–, y llama la atención el hecho de que todas esas identidades se regodean en su condición subalterna: “Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes” (Pizarnik 2013 [1968-1969]: 517).

Por eso, el dictamen de Octavio Paz, según el cual el producto pizarnikiano “no contiene una sola partícula de mentira” (2016: 101), podría cuestionarse: la sinceridad exhibida por la diarista emana de una suerte de proceso de autoobservación y de *souci de soi* foucaultiano, cuyo fin es la fabricación de una verdad que convenga a sus deseos y refuerce la “ilusión biográfica” (Premat 2006: 313). Además, el hecho de que Pizarnik concibiera desde muy pronto los diarios como textos publicables y reformulara o modificara algunos pasajes en consecuencia, denota que el yo “se reviste de un manto literario” y relata una doble vida al tiempo que narra una doble escritura: la pública y la privada (Venti 2008: 13)⁴. En la modificación y la tachadura de un contenido previo, que a veces toma la forma de la autocensura, se proyecta una lectura de lo creado en clave metapoética, lo cual supone “un gesto de selección, que las tachaduras materializan gráficamente; de manera algo darwiniana, se suprime o se descarta aquello que no posee cualidades suficientes como para ser retenido” (Di Cío 2014: 230).

Así, la condición sacrificial que Susan Sontag le atribuía al escritor moderno –quien se configura como sufridor ejemplar reemplazando al santo cristiano y, desde ahí, trabaja y transforma su sensibilidad en un medio de autoexpresión (2014: 63)– es válida para Pizarnik. Su “escritura demandante y quejumbrosa” (Girona 2001: 128) forma parte

³ Mucho antes de Aira es la propia Pizarnik quien emplea por vez primera la expresión “personaje alejandrino” en una carta a su psicoanalista León Ostrov, revelando así una conciencia de figura pública que avalaría nuestra tesis: “No obstante me siento aún adolescente pero por fin cansada de jugar al personaje alejandrino” (Pizarnik y Ostrov 2012: 53).

⁴ El cuaderno de 1964 contenía hojas mecanografiadas y corregidas manualmente por la autora, probablemente con vistas a su publicación, como ya ocurrió con el cuaderno de París de 1960-1961, publicado en vida de la autora (Piña 2017: 41). Los Apéndices que recoge la edición de 2013 de Ana Becció para Lumen (985-1094), de la que nos servimos en este trabajo, también se hacen eco del ejercicio de síntesis o modificación de ciertos pasajes.

de un ejercicio de ficcionalización relativa de la intimidad del cual cosecha la obra diarística toda su entidad literaria, toda su *literariedad*, y con el que se cimenta una potente “mitología autoral” (Premat 2006: 313). En lo tocante a Pizarnik, aquella mitología ha resultado para la posteridad inequívocamente atractiva, rasgo que la misma autora admite: “Estoy agotada. Deshecha. Me pesa el disfraz de extravagante originalísima, de niña adorable, de liberal, de todo” (Pizarnik 2013 [1955]: 80). La autora estaría representando, mediante la escritura, un rol concreto, ligado, según todo apunta, a la tradición del *enfant terrible*; su uso del lenguaje no constataría un hecho natural, transparente, sino que – como también en sus textos estrictamente no literarios⁵ – estaría asignando una posición cultural destinada al reconocimiento externo.

Esta serie de ademanes obedece a las exigencias impuestas por la “institución *literatura*” (Giordano 2017: 708), en el seno de la cual la autora pugna por hacerse o conservar un lugar como literata. El hecho de que en los años 70 se alcanzase un acuerdo más o menos indiscutible respecto a la desaparición del autor como categoría central del texto literario no es óbice para que – como explica Maingueneau (2015) en un interesante artículo sobre la necesidad de repensar y complejizar las variables ya en uso “persona”, “escritor” e “inscriptor” – la crítica haya vuelto a revisar la reflexión sobre su reintroducción como categoría en constante desplazamiento y sobre las implicaciones materiales de su actividad. Es de ahí de donde surge toda la teorización a propósito de la dimensión social o relacional de la autoría como mecanismo de legitimación del texto, especialmente intensa en lo concerniente a la literatura latinoamericana y de la cual nos servimos en este trabajo. La figura de autor de Pizarnik, que exterioriza “una ideología literaria y una ética de la escritura” determinada (Gramuglio 1992: 39), se construye a partir de la imagen de sí misma que proyecta en los textos, que es “donde el escritor se individualiza en términos sociológicos y formales” (Giordano 2017: 708). La configuración de la imagen de autor presenta en realidad dos aristas: la de la construcción social, en la medida en que es el campo cultural el que fija los parámetros y expectativas que se le demandan a dicho sujeto, y la de la construcción imaginaria, en tanto personaje funcional que se compone “con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción” (Premat 2006: 315)⁶. O sea, la imagen autoral se deja ver como algo ambivalente porque está condicionada tanto desde fuera, por el campo cultural en el que está inserta, como desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y las ficciones de la escritura – aquello que Lacan llamaba

⁵ Venti apunta que esta cadencia particular de la figura de autor pizarnikiana no es exclusiva de la prosa y de la poesía; se hace extensible también a la correspondencia, la cual estaría destinada no a proporcionar informaciones, sino a “hacerse amar por el destinatario”. Sus cartas estarían plagadas de imposturas y disfraces con los que Pizarnik “instala plenamente una voz pública preocupada por una estética y reconocida por el lector”. La emisora estaría manteniendo un vínculo fantasmagórico con sus interlocutores, donde los objetivos iniciales de la comunicación desaparecen y la epístola se convierte en un instrumento con el que reinscribirse como autora de su propia vida (2008: 130-137).

⁶ Precisamente, Giordano considera que es en los diarios de escritor donde mejor se percibe la tensión consustancial a la “vida literaria” pública y privada, que es tensión entre el dominio institucional y las inclinaciones afectivas individuales. En definitiva, los diarios registran “los hábitos y los rituales propios del oficio, los recursos para resolver las tensiones entre el deseo de repliegue y la búsqueda de sociabilidad, los avatares de la escritura de la obra y las incidencias de su recepción, las solidaridades y los conflictos entre las búsquedas literarias y los ejercicios intimistas” (2017: 708).

“extemidad” para significar que lo íntimo se construye sobre un exterior, como puede ser el lenguaje-. En cualquier caso, un proceso de autofiguración tal acaba por poner en evidencia el “modo en que [los autores] piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como de la sociedad” (Piña 2017: 40).

Es menester hacer notar que dicho procedimiento no necesariamente desemboca en la propagación de una imagen indulgente o benévola del escritor. Pizarnik es, de hecho, un ejemplo palmario de la tendencia contraria; en ella se da una autorrepresentación más bien negativa, neurótica, autopunitiva y melancólica, consistente en enfatizar sus rasgos de *outsider* –su condición de mujer, judía, extranjera, enferma mental, desviada, andrógina, etc.– y en delinear una “cartografía del «poeta maldito» que la poeta va realizando desde su adolescencia y perfeccionando cada vez más hasta su culminación en lo vital – el suicidio, estilo Nerval– y en lo literario: el suicidio poético, al estilo Rimbaud, en el sentido de destruir la poética que ha ido elaborando a lo largo de los años” (Piña 2017: 41). Así, la “escenografía autorial” de Pizarnik, es decir, “los códigos epocales que el escritor/a debe citar, negociar e incorporar” (Pérez 2017: 308), se conforma invocando a los referentes clásicos de la experiencia vital y estética del romanticismo, del dandismo y de la bohemia –Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Artaud, Freud, Kafka, Lautréamont, etc.–, en tanto que disidencia individualista al gregarismo burgués : “Ahora comprendo aquello de «quiso ser Baudelaire o Rimbaud pero sin su sufrimiento». Heme aquí tratando de dominar mi orgullo satánico (creerme única y sola en el mundo) y ser una más, una entre otros” (Pizarnik 2013 [1966]: 740). Así lo atestigua Sylvia Molloy, que describe a Pizarnik como una de esas *poseurs* que llaman la atención desde la diferencia, cuando la observa preocupada por “qué escritores franceses le va a mencionar” a Victoria Ocampo en su primera reunión con ella (2015: 73). Schaeffer sostiene que este tipo de movimientos de imitación y parodia forman parte de las “relaciones textuales” posibles que un texto puede establecer con su contexto circundante (1988: 179). Pizarnik manosea el canon literario europeo desde el punto de vista de la acumulación de recursos literarios y estéticos: es una lectora voraz, que anota en su diario citas y lecturas, porque está necesitada de modelos para su propia escritura; pero también porque, de alguna manera, Pizarnik *se donne à voir*: su capital literario constituye su principal gesto exhibicionista; y la concesión narcisista de orbitar alrededor de los grandes referentes y dejar constancia escrita –tanto a nivel explícito en el diario como a nivel subtextual de la poesía y en las prosas– supone, quizá, el primer paso hacia la equivalencia con los modelos. En este sentido, sus diarios constituyen una práctica discursiva privilegiada desde la que se observa la confrontación entre lo proyectado en el escenario cultural, esas instancias de una imagen deliberadamente construida, y la “verdad” del sujeto. En palabras de Catelli, “el diario [de Pizarnik] es trabajo constante, mecanismo infatigable y prueba de una ambición extraordinaria, alimentada por una convicción muy prematura, que surge de sí misma y de algún mandato sobre su destino de artista” (2012: 10-11).

Todo ello nos remite de alguna manera a la sociología de la literatura y, concretamente, a la noción de campo literario desarrollada por Pierre Bourdieu, quien lo caracteriza como “la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan los individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad” (2015: 318). Inevitablemente ello también convoca el concepto de *paratopía*, según lo entiende Domi-

nique Maingueneau: la situación de dislocación o deslocalización de las obras literarias –lo que recuerda a la “escritura desterritorializada” de Deleuze y Guattari (2008)– debida a la cual no tienen lugar de ser –en los dos sentidos de la locución– y deben constituir su territorio a través de esa misma falla. Se trata, pues, de una condición particularmente relevante en el caso de la literatura escrita por mujeres por cuanto, normalmente, los rasgos excéntricos o perturbadores propios del escritor de vanguardia, cuando han sido exhibidos por ellas, han lastrado, reducido y opacado la recepción de sus obras⁷. Hay que entender, entonces, que la figura de autor proyectada por Pizarnik perseguía en todo momento su consolidación como poeta original –su *distinción*, haciendo caso de nuevo a Bourdieu (2015) y a Schaeffer (1997), para quienes la originalidad es una noción específica de la cultura occidental moderna– en el campo literario argentino, en el que confluían multitud de fuerzas. En esa línea, con motivo de la obtención de la beca Fullbright en 1971, Pizarnik manifiesta que se encuentra “transformada en una distinguida poeta, galardonada y considerada como representativa de la poesía argentina” (2013 [1968-1969]: 822). Sumida en un itinerario poético cuyo contenido se diferenciaba claramente, por ejemplo, del de la poesía comprometida que fue adquiriendo preeminencia en la década de los 60 –siendo Juan Gelman, entre otros, uno de sus mayores exponentes–, desde mediados de los 50 hasta el final de la década siguiente Pizarnik optaba por articular un lenguaje plagado de “expresiones típicas del simbolismo reducidas a la dimensión de poema breve” que apuntaban en la dirección de la “autonomización del hecho poético” (Venti 2007) y que apuntalaban el despliegue de una muy particular “literatura menor”, expresión que usamos, de nuevo, en sentido deleuziano.

Es aquí donde la cuestión de la censura de sus diarios deviene problemática, máxime cuando ello ha alterado la recepción póstuma de sus últimas obras –*La bucanera de Pernambuco*, *Hilda la polígrafa*, *Los perturbados entre lilas* y *La condesa sangrienta*, entre otras–: los manuscritos originales se encuentran en Princeton, inaccesibles para el público mayoritario y la edición comercializada decide prescindir, sin justificación aparente, de un gran número de entradas. El criterio impuesto por la esfera del mecenazgo –la editorial– y por la propia editora Ana Becció, que dice hablar en nombre de la hermana de Pizarnik –pero cabe conferir que también en el suyo propio–, ha sido cuestionado por diversas estudiosas. Lo cierto es que Becció distorsiona la figura de autor que quería transmitir y fijar Pizarnik en la esfera pública. Por su parte, Piña observa que la figura de autor que diseña la propia autora –que tampoco está exenta, según parece, de los impulsos propios de la autocensura– y la que traza la editora a partir de la exclusión de muchos comentarios acerca de sus gustos literarios, musicales y sexuales, y su dolor físico y psíquico, difieren, a tal punto que la versión que se nos entrega por medio de esta última dibuja la silueta de una escritora mucho menos transgresora y contradictoria (2017: 42).

⁷ A propósito de esta brecha de género, en la introducción a las *Prosas selectas* de Pizarnik, Ana Nuño comenta: “La melancolía, la soledad y el aislamiento, cuando se ponen de manifiesto en la escritura de una mujer, son rasgos que admiten ser interpretados como la prueba de un desequilibrio psíquico de tal naturaleza, que puede conducir a su autora al suicidio o la locura. Si es varón el escritor, en cambio, y su obra o vida o ambas manifiestan parecida contextura –la lista es larga, de Hölderlin y Rimbaud a Kafka y Beckett–, ésta suele recibirse como una confirmación del talante visionario del hacedor” (1998: 7).

Sea como fuere, cabría la posibilidad de tratar los diarios de Pizarnik como ejemplos o modalidades especiales de autoficción, aunque no haya en ellos, por tratarse de textos de una intimidad muy particular, historia o diégesis propiamente dicha ni peripecias desde el punto de vista aristotélico a las cuales sirva el personaje⁸. Considerada “la deriva posmoderna de la autobiografía” (Casas 2012: 11), la autoficción cuestionaría la práctica “ingenua” de la autobiografía tradicional al asumir de manera voluntaria la no referencialidad de un texto dado y al convocar al autor proyectándolo ficcionalmente en la obra, ya sea como sujeto de la ficción o mediante la metalepsis narrativa. Siguiendo el razonamiento de Castilla del Pino, quien considera que la autobiografía es, por definición, una forma de autoengaño y de exhibicionismo que no puede desligarse de la represión y de la autocensura –pues el acto de escritura, tremendamente lúcido, implica necesariamente la selección de ciertos materiales en detrimento de otros– (2002: 175-178), el yo pizarnikiano de los diarios produciría un *effet de réel* donde el referente fenoménico –la poeta de nombre Alejandra Pizarnik– quedaría “(per/de)formado por la fuerza de un referente semiótico (ella como personaje, como yo desfigurado)” (Calafell 2011: 64). Se le denomine figuración de autor o autoficción metaliteraria –o, como prefiere Venti, “ficción autobiográfica” (2008: 39)–, lo cierto es que la operación que efectúa la autora-narradora Pizarnik en relación al yo es una construcción lingüística *original* respecto al cual “la actuación biográfica es la *copia*, o la consecuencia del corpus literario” (10). También desde el ámbito del análisis del discurso se estima que “l’ethos discursif (qui se construit dans le discours) est par définition un ethos *rhétorique* (qui vise à avoir un impact sur l’autre)” (Amossy 2010: 42); o sea, el locutor siempre pone en circulación una ficción discursiva que sería inconcebible sin la presencia de un lector, pues dicha ficción busca que el lector se implique⁹.

Como hemos hecho notar, mientras la figura del autor ansía una determinada posición social dentro del campo literario, espacio cuyas fuerzas están constantemente en liza, por otro lado y de acuerdo con Colonna, la autoficción alude a la voluntad por inventar una personalidad y una existencia literaria que opere dentro de los márgenes de una obra, en un marco en el que el autor “engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict” (1989: 30, 49). En cualquier caso, los diarios nos sitúan ante un ejemplo de hibridismo genérico, pues evidencian el “grand partage entre le fictif et le vécu, entre

⁸ Si bien el término autoficción suele aplicarse a obras de carácter narrativo en el sentido tradicional, nada impide, como sugerimos aquí, que la figura autorial de unos diarios posea igualmente “la capacité de remplir trois emplois dans un récit littéraire, d’occuper trois fonctions dans la constitution d’une histoire : une fonction «actoriale», selon le personnage qui l’incarne ; une fonction «focale», selon sa participation au filtrage de l’information ; une fonction «vocale», selon son statut par rapport à la relation du récit” (Colonna 1989: 117).

⁹ El diario está plagado de comentarios provocativos hacia la figura del lector, como este: “Yo no escribo para nadie. Lo haría si se pudieran publicar libros en un papel envenenado que matara a todos los lectores. Pero aun así. ¿Cómo llegaría a los que no leen? Porque si hubiera una manera de hacerlos saltar a todos, de exterminarlos tanto como yo deseo, no me detendría ante ningún medio” (Pizarnik 2013: 328). Cabe pensar que, lejos de tratarse de un comentario sincero –pues siempre se escribe para alguien–, es una interpelación directa, bajo la forma de desafío, a los potenciales lectores, a los que busca escandalizar y, de alguna manera, seducir o enganazar en su narrativa.

l'imaginaire et le référentiel" (32), y resultaría difícil que no fuera así teniendo en cuenta su ingente volumen, que favorece la experimentación libre y el despliegue de una "multiplicidad genérica" (Schaeffer 1988: 179). Los diarios encarnan la aleación del protocolo modal ficcional y del protocolo modal referencial. Una pregunta de investigación que se desprende de lo anterior es en qué medida la figura de autor cimienta y valida en este contexto, si lo hace, los mecanismos creativos de la autoficción. La lectura detallada de los diarios hace emerger enseguida los diferentes autorretratos ficcionales que, aunque diversos, son complementarios entre sí y dotan de una identidad sólida y distintiva a este "personaje alejandrino", ya inserto en "una estrategia sutilmente consciente de inscripción liminar, excéntrica en el canon o espacio paratópico" (Bruña 2012: 61).

LA CONSAGRACIÓN DEL "PERSONAJE ALEJANDRINO"

En las páginas precedentes se ha esbozado que, en lo concerniente a Pizarnik, existe una inserción voluntaria y deseada de su escritura en el canon europeo –y, más específicamente, francés–, motivada, en primer lugar, por la incomodidad que le suscitaban el material "regional" argentino o latinoamericano y la excesiva dependencia respecto a la herencia literaria española y, en segundo lugar, por su afán de alcanzar una consagración a escala internacional. Son estos anhelos los que de alguna manera la apremian a buscar un lenguaje poético propio y a experimentar con la forma a fin de destacarse. Proveniente de un sistema literario dominado o periférico –al menos hasta la aparición del mal llamado *boom* latinoamericano–, con la dificultad para "imponerse" (Casanova 2001: 424) o alcanzar cierta notoriedad que ello conlleva, Pizarnik persigue acrecentar su prestigio, pues, en un sistema competitivo y conflictivo por definición, tiene la necesidad de "consagrarse". En términos de Casanova en el mismo trabajo recién citado, la consagración consiste en obtener el reconocimiento de la comunidad internacional y, con ello, una posición más independiente, que le permita reivindicar su existencia como miembro legítimo del espacio literario mundial. Dicho de otro modo: Pizarnik ambiciona el "decreto de modernidad" (Casanova 2006: 68), es decir, que su obra esté en consonancia con los parámetros de "la modernité décrétee au méridien de Greenwich littéraire" (2002: 13) y reciba la validación externa, anhelo que además se manifestó de forma persistente durante toda su vida.

Eso quiere decir que, de alguna manera, Pizarnik se ampara en las ideas que Borges divulgó en su conferencia "El escritor argentino y la tradición" (1953): no aspirar en ningún caso a escribir un libro específicamente argentino (Lerman 2014: 62); o, lo que es lo mismo, su escritura debe europeizarse y abandonar todo signo de latinoamericanismo que pueda alejarla del meridiano estético hegemónico: "Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a *Aurélia*, de Nerval" (Pizarnik 2013 [1961]: 412). Es necesario hacer notar, no obstante, que su vindicación de lo europeo excluía en cierto modo lo español, de cuyo idioma se sentía, a pesar de todo, distante, como ya se ha referido, y cuya tradición literaria le resultaba poco estimulante. En los diarios registra insistentemente la necesidad de leer a los autores que le ayudarán

a mejorar, “a sentir el español”: Azorín, Góngora, Cervantes, Quevedo, entre otros. Sin embargo, se trata de un esfuerzo vano, pues no consigue identificarse con sus valores ni con sus procedimientos: “La literatura española clásica me produce «vergüenza» de la literatura, de amarla, de vivir –de alguna manera tengo que llamar a mi ser sentido que lee– para la literatura o por la literatura” (Pizarnik 2013 [1956]: 347). La relación conflictiva con la literatura castellana, quizá azuzada por el hecho de que esa lengua propia en la que lee y escribe es, como advertía Derrida (2009), al mismo tiempo impuesta y “llegada de otra parte” (sobre todo teniendo en cuenta sus orígenes familiares), también deja una huella subyacente en la poesía: “la lengua natal castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema castrado por su propia lengua” (Pizarnik 2016: 398). Podría pensarse que en Pizarnik el combate contra la vetusta dominación lingüística y literaria española se libra por la vía del afrancesamiento (Casanova 2006: 81).

En este sentido, no es casualidad que durante su etapa parisina Pizarnik escribiera algunos poemas en francés, que permanecen inéditos, y aprovechase la oportunidad de publicar otros en revistas como *Les Lettres Nouvelles* y *La Nouvelle Revue Française* (Becerra 2014: 41-42), con objeto de darse a conocer en el campo literario francés. En relación a ese segundo aspecto, la crítica parece consensuar que el método utilizado por la escritora para asegurar su participación en la dinámica de consagración consistía en la creación de un personaje público original y distintivo que le permitiera moverse en el terreno del mito. Ya desde el inicio de su carrera, su amistad con el profesor Juan Jacobo Bajaría, que dictaba la cátedra de literatura moderna en la Escuela de Periodismo a la que estuvo asistiendo, le concedía la posibilidad de discutir personalmente con él sobre Artaud, Coleridge o Huidobro, entre otros (Bordelois 1998: 31). A sus 19 años, de la mano de Bajaría, participaba de las tertulias que se realizaban en las casas de los surrealistas e inventionistas de la época: Oliverio Girondo, Norah Lange, el pintor catalán Juan Batlle Planas, con quien tomaría clases; Aldo Pellegrini y Enrique Molina, junto con Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco, Julio Llinás, quienes forman un grupo de declarada filiación surrealista. Más tarde, en estas tertulias conocería a una de las poetas fundamentales en su vida: Olga Orozco (Becerra 2014: 29)¹⁰.

Lo que revelan los diferentes testimonios expuestos a lo largo de estas páginas es la lucha emprendida por Pizarnik, desde el principio de su trayectoria, para aumentar su nivel de legitimidad como autora en el campo intelectual de procedencia, que ya era de por sí periférico, y también el intento de emerger en uno de los puntos dominantes de la estructura literaria mundial, París. Resulta relevante cómo hace de este conflicto uno de los temas centrales de sus diarios y, por extensión, de su obra. La figura

¹⁰ No obstante, a finales de los 60, tras una etapa de ascensión y consolidación en el campo literario nacional, Pizarnik comienza a sentirse insatisfecha con el curso que ha adquirido su obra y le incomoda la limitación que impone el lenguaje literario, por lo que promueve un giro influido por Sade, Bataille, el neobarroco de Sarduy o el humor judío con *Los perturbados entre lilas*, *Hilda la polígrafa*, *La bucanera de Pernambuco*, *La condesa sangrienta* y algún otro texto que permanece aún inédito. Esto supuso que Pizarnik acabara su carrera significativamente apartada del contexto literario argentino (Venti 2007). Podría estudiarse en qué medida esta exoneración de su figura de autor se vincula, por la misma época, con el fin de su vida.

de autor como mediación específica de esta tentativa, modelada con perseverancia de acuerdo a los principios estéticos del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo, fundamentalmente, le ofrece a Pizarnik un medio de parapetarse y perseverar en la escena literaria de Buenos Aires. El estudio del canon al cual acudía como lectora, de las estrategias de autorrepresentación que ponía en funcionamiento y del contexto social y literario que la rodeaba –o de la gestión del patrimonio literario legado, si ello altera de manera reseñable la esfera de la recepción, como es el caso–, se convierte en condición necesaria para desplegar una interpretación más completa de las recurrencias distintivas de su obra. Uno de los objetivos de este trabajo era destacar la importancia de que gozó el canon literario europeo, en especial los repertorios francés y alemán respectivamente, en la formación y el desarrollo literario de Alejandra Pizarnik, puesto que son esas posiciones estéticas las que de alguna manera determinan el contenido de toda su obra. Con ello no se pretendía reforzar la tesis, ya obvia e irrefutable, de la existencia de la intertextualidad como fenómeno constitutivo de la literatura ni exhibir su mecánica interna, por compleja que esta sea. Tampoco se trataba de ofrecer un retrato puramente eurocéntrico de una autora que no dejaba de pertenecer al espacio literario latinoamericano. Es evidente que Pizarnik conoce y trabaja a partir de autores territorialmente cercanos: Porchia, Borges, Paz, Orozco, Cortázar, Vallejo, Gironde, etc. Pero es asimismo incuestionable que, en su búsqueda de autonomía, las coordenadas estéticas de Pizarnik se alinean con los patrones hegemónicos de ciertos sistemas dominantes y, en concreto, con aquellos que tienen que ver con la experiencia de la marginalidad como estrategia de distinción –por eso hemos aludido a la bohemia parisina y al dandismo como ejemplos de comportamiento–; es decir, los rasgos que la hacen más reconocible en la esfera pública tienen su origen histórico en las grandes metrópolis europeas un siglo atrás, impulsados por desarrollo del medio urbano y por la consiguiente sensación de extrañamiento que acompaña a las relaciones sociales en la modernidad¹¹. Tanto es así que, en el caso de Pizarnik, el término “estética” aquí empleado no solo hace referencia a la poética de la autora –como conjunto de rasgos identificables en la escritura–, sino que alude incluso a la apariencia física: como es habitual en el fenómeno del dandismo, su cuerpo es parte de su obra, y la indumentaria excéntrica y mal conjuntada, la ropa descuidada y *démodé*, formaban parte de la disonancia que daba a leer en sus textos (Molloy 2015). En definitiva, la argentina establece una negociación con el canon europeo a través de la reivindicación de una experiencia típicamente moderna: la de la extranjería y el exilio, siendo ese sentimiento de desarraigo la secuela connatural a los desmanes de un mundo práctico-utilitario regido por lo profano, en el que, sin consuelo espiritual posible, la conciencia del ser humano comienza a ser atormentada por la angustia y la incertidumbre.

¹¹ París fue, como dijo una vez más Casanova, una “función necesaria” en su evolución estética, como se comprobará a partir de la publicación de *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de locura* (1968), obras con las cuales consigue aproximarse a la tan deseada consagración: “«París es un paréntesis», dijo. Claro que lo es. Y además una fuga de B. A., ciudad que no logro asimilar. Pero París es mi destino de poeta, también” (Pizarnik 2013: 578). Fascinada por su fortaleza cultural, Pizarnik contribuye a engrosar el mito de París como la “ciudad-literatura” (Casanova 2001: 40).

Y es en los *Diarios* donde mejor cristalizan los enormes esfuerzos de la autora por confeccionar una imagen ficcionalizada o literarizada de sí misma, eso que hemos dado en llamar “figura de autor”, un dispositivo centrado en el manejo del enigma, el suspense y la escabrosidad en torno a su propia persona con el que se alimentaba la creación de un mito personal sustentado sobre la fusión de la vida y la obra, muy sugerente y polémico para lectores y colegas. De manera similar a lo sostenido en este trabajo, Sonia Hernández, quien también se ha dedicado a la tarea de desmitificar la “leyenda-mito” de Pizarnik, entiende que la legitimación de su escritura en el campo literario argentino prevalece en intención y no fundamenta necesariamente ciertos sucesos biográficos, si bien estos últimos devienen el pretexto idóneo para plantear inquietudes de carácter metafísico: “Optó por la muerte y el *pathos* no es consecuencia directa de lo literario, la legitimación de la escritura no reside en esa muerte –¿premonitoria? – o a posteriori, al contrario, se fija y controla en el propio proceso de la enunciación” (2012: 85). De hecho, la coherencia, la consistencia y la continuidad con que se difundió esta imagen durante las tres décadas que constituyeron su vida artística no pueden ser producto de la casualidad ni un simple efecto colateral de la “locura”, sino que prueban ser una decisión lúcida, una postura autoasignada que podía servir de trampolín para el desarrollo de una poética neorromántica y neosurrealista, la cual, aunque trata de inscribirse en la tradición rupturista moderna, acaba por momentos tomando el cariz de un pastiche de intertextos que introduce un discurso de crisis a propósito de los referentes estéticos.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1998) *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ, Fernando (2005) “Viaje al interior del yo. La psicologización del yo en la sociedad de los individuos”. *Claves de razón práctica*. 153: 61-67.
- AMOSSY, Ruth (2010) *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ARONNE-AMESTOY, Lidia (1983) “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”. *Inti: Revista de literatura hispánica*. 18-19: 229-244.
- BAJTÍN, Mijaíl (1985) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1960) “Histoire et littérature : à propos de Racine”. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 3: 524-537.
- BARTHES, Roland (1963) *Sur Racine*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1987) “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós: 65-71.
- BARTHES, Roland (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- BARTHES, Roland (2015) *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. París, Seuil.
- BECERRA, Diedre (2014) *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*. Pontificia Universidad Javeriana. Trabajo de fin grado.
- BESA, Carles (2013) “La biografía imaginaria de escritor como modalidad de ensayo: Rimbaud le fils de Pierre Michon”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. 28: 45-60.
- BLANCHOT, Maurice (1996) “El diario íntimo y el relato”. *Revista de Occidente*. 182-183: 47-55.
- BORDELOIS, Ivonne (1998) *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BRUÑA, María José (2012) “Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito”. *Revista Letral*. 8: 55-70.
- CABALLÉ, Anna (1996) “¿Una escritura intransitiva?”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 1: 5-7.
- CALAFELL, Núria (2010) *La convulsión orgiástica del orden: sujeto, cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik y Armonía Somers*. Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- CALAFELL, Núria (2011) “Los diarios de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral”. *Castilla. Estudios de Literatura*. 2: 55-71.
- CASANOVA, Pascale (2001) *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- CASANOVA, Pascale (2002) “Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal”. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 144: 7-20.
- CASANOVA, Pascale (2006) “La literatura como mundo”. En: Ignacio Sánchez Pardo (ed.) *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: 63-87.
- CASAS, Ana (2012) “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En: Ana Casas (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros: 11-35.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989) “Público, privado, íntimo”. En: Carlos Castilla del Pino (ed.) *De la intimidad*. Barcelona, Crítica.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2002) “Autobiografías”. En: *Temas: hombre, cultura, sociedad*. Barcelona, Península: 45-67.
- CATELLI, Nora (2007) *En la era de la intimidad*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- CATELLI, Nora (2012) “Cuarenta años de Alejandra Pizarnik: materia y lectura en los *Diarios*”. *Congreso Internacional Alejandra Pizarnik (1936-1972)*. Université Paris Sorbonne (Paris IV).
- COLONNA, Vincent (1989) *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Écoles de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Tesis doctoral.
- DALMARONI, Miguel (1996) “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. *Orbis Tertius*. 1 (1): 1-17.
- DE MAN, Paul (1991) “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos*. 29: 113-117.
- DEL PRADO, Javier y PICAZO, Dolores (1999) *Autobiografía y modernidad literaria*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- DEPETRIS, Carolina (2004) *Aporética de la muerte. Estudio crítico de Alejandra Pizarnik*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- DERRIDA, Jacques (2009) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial.
- DI CIÓ, Mariana (2014) “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”. *Revista Iberoamericana*. 246: 227-240.
- FOUCAULT, Michel (2014) *Del gobierno de los vivos. Curso en el Collège de France (1979-1980)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FRYE, Northrop (1990) *Anatomy of criticism*. Princeton, Princeton University Press.
- GASPARINI, Philippe (2004) *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991) *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- GIORDANO, Alberto (2011) “Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del diario”. *Analecta: revista de humanidades*. 5: 129-141.
- GIORDANO, Alberto (2017) “Notas sobre diarios de escritores”. *Alea*. 19: 703-713.
- GIRONA, Nuria (2001) “Mujeres que lloran, mujeres que fingen”. En: Sonia Mattalía y Nuria Girona (eds.) *Aun y más allá: mujeres y discursos*. Caracas – Valencia, Ediciones eXcultura.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1992) “La construcción de la imagen”. En: Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio *La escritura argentina*. Santa Fe, Ediciones Universidad Nacional del Litoral: 37-64.
- HERNÁNDEZ, Sonia (2012) “La inviabilidad de lo racional en Alejandra Pizarnik”. *Revista Letral*. 8: 83-98.
- ISER, Wolfgang (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En: Antonio Garrido (coord.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros: 43-68.
- LEJEUNE, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico*. Madrid, Megazul.
- LEJEUNE, Philippe y BOGAERT, Catherine (2006) *Le journal intime*. París, Textuel.
- LERMAN, Julieta (2014) “La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*”. *Zama*. 6: 59-65.
- LOUREIRO, Ángel (1991) “Problemas teóricos de la autobiografía”. *Anthropos*. 29: 2-9.
- LUQUE, Álvaro (2016) “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla. Estudios de Literatura*. 7: 273-306.
- LUQUE, Álvaro (2018) “La construcción del espacio íntimo en el diario literario”. *Revista Signa*. 27: 745-767.
- MAINGUENEAU, Dominique (2015) “Escritor e imagen de autor. *Tropelías*. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 24: 17-30.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2000) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MOLLOY, Sylvia (2015) “«Una torpe estatuilla de barro»: figuración de Alejandra Pizarnik”. *Taller de Letras*. 57: 71-79.
- NUÑO, Ana (1998) “Introducción”. En: Alejandra Pizarnik *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires, Corregidor: 3-23.

- OLNEY, James (1991) “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones de la *bios*: la ontología de la autobiografía”. *Anthropos*. 29: 33-46.
- PARDO, José Luis (1996) *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.
- PAZ, Octavio (2016) “Prólogo a *Árbol de Diana*”. En: Alejandra Pizarnik *Poesía completa*. Barcelona, Lumen: 101-102.
- PÉREZ, Aina (2017) “Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector”. En: Mercedes Ortega y Julio Penenrey (eds.) *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los estudios de género*. Barranquilla, Universidad del Atlántico: 307-327.
- PICARD, Hans R. (1981) “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. 4: 115-122.
- PIÑA, Cristina (1999) *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires, Corregidor.
- PIÑA, Cristina (2017) “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”. *Valenciana*. 20: 25-48.
- PIZARNIK, Alejandra (2013) *Diarios*. Barcelona, Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2016) *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra y OSTROV, León (2012) *Cartas*. Buenos Aires, Eduvim.
- PREMAT, Julio (2006) “El autor: orientación teórica y bibliográfica”. *Cahiers de LI.RI.CO*. 1: 311-322.
- PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. México, Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1997) “Originalité et expression de soi”. *Communications*. 64: 89-115.
- SONTAG, Susan (2014) “El artista como sufridor ejemplar”. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo: 59-70.
- VENTI, Patricia (2004) “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 26. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html> [03.02.2020].
- VENTI, Patricia (2007) “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 37. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> [03.02.2020].
- VENTI, Patricia (2008) *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona, Anthropos.
- VILLANUEVA, Darío (1992) “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. *Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED: 15-32.