

***REWRITING AND WAYS OF NARRATING THE ABSENCE:  
DIARIOS BY ALEJANDRA PIZARNIK***

**DIANA SOFÍA MENDOZA SANTIAGO**

**ORCID.ORG/0000-0002-6031-6176**

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Maestra en Humanidades (Teoría literaria)

morbiteste@gmail.com

**Abstract:** *This article approach the subject of rewriting understood as an innovative method on the work of Alejandra Pizarnik. This process, however, extends the reading of the Diarios to understand the relevance of corpus parallel to the manuscripts published as original versions. Therefore, the analysis and comparison of the different version that the author reserved will show part of the aesthetic value provided in her dietary. Finally, I will highlight the topic of experience to explore the ways in which the conception of absence is configured: spatial, temporal, testimonial, subjective, among other senses.*

**KEYWORDS:** SUBJECTIVITY; ANECDOTE; SILENCE; EXPERIENCE; SPLIT

RECEPTION: 11/09/2020

ACCEPTANCE: 27/04/2021

## REESCRITURA Y MODOS DE NARRAR LA AUSENCIA: LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

DIANA SOFÍA MENDOZA SANTIAGO

**ORCID.ORG/0000-0002-6031-6176**

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Maestra en Humanidades (Teoría literaria)

morbiteste@gmail.com

**Resumen:** en el presente artículo se analiza el tema de la reescritura, entendido como un método innovador y poco trabajado en la obra de Alejandra Pizarnik. Este procedimiento, sin embargo, amplía la lectura que de los *Diarios* se tiene para comprender la pertinencia que ocupa un *corpus* paralelo a los manuscritos publicados como versiones originales. Por ello, considero que el análisis y cotejo de las diferentes versiones que la autora reservó evidenciarán parte del valor estético dispuesto en sus dietarios. Por último, destacaré el tema de la experiencia para explorar los modos en los que se configura la concepción de la ausencia: espacial, temporal, testimonial, subjetiva, entre otros sentidos.

**PALABRAS CLAVE:** SUBJETIVIDAD; ANÉCDOTA; SILENCIO; EXPERIENCIA; ESCISIÓN

RECEPCIÓN: 11/09/2020

ACEPTACIÓN: 27/04/2021

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

En este punto, se pueden señalar dos posibilidades frente al conflicto anterior: el autor ocupa su estadio de corrector primero, y, por otro lado, en ese ejercicio suscribe la reescritura como parte de lo creado. Aquí se alude a la escisión como consideración de que incluso la certeza del artificio creativo nos adentra en la ruptura, no sólo de sujeto, sino del quiebre del relato y su “interior”. Más adelante me detendré en ello.

La segunda edición de los *Diarios* de la autora argentina Alejandra Pizarnik, nuevamente trabajada por Ana Becció, representa el asentimiento de que se busca una lectura más completa a partir de la mirada del oficio estricto de la escritora en todos los niveles: el íntimo y el profesional. Críticas como Patricia Venti y Cristina Piña<sup>1</sup> han señalado, en un par de textos, este hecho como un ordenamiento forzado del *corpus* por parte de la editora, con fines completamente impuestos. Aunque estos dos argumentos anteceden a la segunda edición, señalan la manipulación del material editado para concluir que lo que leemos en los *Diarios* es una idea parcial y que se presenta sólo como obra intencionadamente literaria. Aun con estas consideraciones, que si bien señalan los aciertos (al pasar) o errores del trabajo editorial, no

1 Pueden consultarse, a este respecto, los textos siguientes: “Confrontaciones y selecciones. Las perplejidades de un objeto en mutación” de Cristina Piña, perteneciente a la “Séptima entrada” de su libro *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2017). Y, por otro lado, “Censura y traición”, de Patricia Venti, que sumó a su libro *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008).

puede soslayarse la existencia de textos que conforman el aparato reescritural del diario. La segunda edición añade, en forma de apéndices, los legajos que Pizarnik construyó como versiones alternas trabajadas de sus *Diarios*.

En este estudio, he colocado en primer lugar la lectura crítica del material omitido en la primera edición de 2003, pues, más allá del debate en torno a las mutilaciones y manipulaciones de los manuscritos de Pizarnik, concuerdo en que existen los archivos que avalan el método reescritural. Ahora bien, para llegar a la explicación del concepto de *experiencia*, enfatizo la necesidad de este proceso como parte constitutiva de los *Diarios*, pues responde a los fines de publicación y, en ese gesto, habita la pertinencia de un nuevo relato. Becció pasa por alto —coincido— la presencia de entradas anecdóticas que ponen en entredicho su lectura total del diario de una escritora, pues afirma en repetidas ocasiones que Pizarnik no pretendía hacer un relato de su vida. No justifica esa interpretación del *cómo* de la anécdota, más que mediante la exclusión de los procedimientos que sugieren esta presencia. No obstante, existen abundantes entradas que —presentes en la edición o anuladas— nos muestran facetas de alto contenido referencial. El propósito reside en comprender de qué modo opera esta aparente referencialidad. Baste, entonces, analizar cómo participan este tipo de fragmentos en la línea de investigación tratada, pues, por otra parte, contribuyen a la interpretación del motivo de la experiencia.

## **DISPERSIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL *CORPUS***

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

Mariana Di Cío, por su parte, leyó en la obra de Pizarnik una especie de tendencia a la corrección que paraleliza la publicación en primer plano. Este

estudio, además de constituir una nueva línea de investigación sobre el diario como proyecto estético, aporta ciertos señalamientos respecto al sentido reescritural que la autora dispone de forma cuasi esquemática:

[...] al poner el acento en el “taller” de escritura como lugar paradójico de la enunciación, la perspectiva genética permite un acercamiento a la obra sin la trampa de la interpretación en clave autobiográfica. Permite, también identificar campañas de escritura y restablecer una cronología aproximativa para el proceso de composición. (Di Cío, 2014: 227)

Ya este enfoque nos permite acceder a un nivel no percibido en la lectura del diario como soporte de lo anecdótico-mítico.

Dicho lo anterior, deseo destacar que Alejandra Pizarnik preparó, en distintas ocasiones, la corrección de un grupo de entradas extraídas de su diario y sus cuadernos de notas. Se conoce, hasta el momento, la edición de una serie de entradas dispuestas a publicación: “Diario 1960-1961”<sup>2</sup> y “Fragmentos de un diario, París, 1962-1963”.<sup>3</sup> No obstante, la segunda edición, a cargo de Ana Becció (2013), incluye material que fue omitido en la primera (2003). Estos textos inéditos se incorporaron en la nueva edición en forma de apéndices y poseen la relevancia de ser segundas versiones (en ocasiones hasta terceras), escritas por la autora en diferentes periodos y bajo diferentes propósitos.

De esta manera, concibo la importancia de enmarcar el *corpus* de esta investigación considerando la existencia de estos apéndices, ya que nos presentan una lectura más amplia de los *Diarios*, no sólo como un aparato testimonial sin cuestionamientos. La edición incluye seis apéndices que abarcan el trabajo reescritural de cinco años (1960-1964). Este periodo coincide, en parte,

2 Esta selección está compuesta por 39 entradas que Pizarnik reescribió y ordenó bajo ese nombre. Fue publicada en 1962 con este título en la revista *Mito* (1961-1962).

3 Según nos explica Patricia Venti, esta selección fue modificada por Pizarnik, de tal forma que las entradas originales pasaron del ámbito *confesional* al enteramente literario, bajo la presentación de “complicados aforismos”. Este grupo de entradas reescritas se prepararon para su publicación en la revista *Poesía=Poesía*, 1959.

con el espacio existente entre la publicación de *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1964). Las entradas publicadas en *Mito*, *Poesía=Poesía* y *Les Lettres Nouvelles* dan cuenta, en teoría, de un proceso de corrección constante, iniciado, *grosso modo*, en 1962, y finalizado en 1964<sup>4</sup> (según los apéndices recogidos sólo en el volumen de 2013).

Los apéndices se presentan de la siguiente forma: “Apéndice I (Antes de 1960)”, textos mecanografiados de diez hojas con correcciones a mano. El subtítulo que indica el año proviene del manuscrito. Se trata de versiones segundas de entradas que aluden al verano de 1950 y los años anteriores a 1960. Éste es el único apéndice que destaca por el procedimiento permanente y evidente del paso de la primera o segunda persona, a la tercera “Ella se envidia a sí misma” (Pizarnik: 2013, 988), “Ella cree que lo irremediable no es el tiempo sino la palabra” (988), “Ella se ama porque tiene miedo de odiarse” (991), “Está decidida a ganar la indiferencia” (991), etcétera. Entre los apéndices recogidos, ese primero es la excepción dentro del periodo indicado anteriormente (1960-1964). Por último, vale mencionar que este traslado del modo personal al impersonal mediante la tercera persona recuerda en gran medida el recurso gramatical de despersonalización que se encontraba en la poesía y, también, la reflexividad de las acciones. Por esta razón, el análisis actual no abarcará este apéndice; sin embargo, no deja de ser menos importante, pues demuestra la experimentación gramatical en el traslado de los discursos. El “Apéndice II”, según comenta la editora en la nota, se trata de la transcripción del cuaderno que la autora tituló *Resumen de varios diarios 1962-1964*, esta labor reescritural se inició cuando Pizarnik llegó a Buenos Aires, en marzo de 1964.

El análisis presente prioriza la pertinencia del segundo apéndice, por ser el más sustancial y del que se extraen más versiones, sobre todo de las entradas

<sup>4</sup> Como dato añadido, y con fines de ubicación biográfica, cabe señalar que Pizarnik llevó a cabo este trabajo reescritural durante su estancia en París (1960-1964), lo que algunos autores han considerado una etapa clave en la vida de la autora. Al respecto, pueden consultarse el artículo de Zonana “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik” y el de Ilka Kressner “Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik”.

de 1962. En otros apéndices es notorio el trabajo sobre el diario de este año. El “Apéndice III (Les tiroirs de l’hiver. 1960-1962)”, según Becció, recoge las doce hojas mecanografiadas y corregidas por parte de Pizarnik. El legajo contiene la nota “Journal 63” y el subtítulo “Les tiroirs de l’hiver. 1960-1962”. Este apéndice contiene el borrador de lo que se publicó en la revista *Mito*, 39-40, en 1962, con el nombre “Fragmentos de un diario”. Sobre este material publicado se han hecho las investigaciones en torno al sentido literario del diario,<sup>5</sup> razón por la cual no tendrá tanto peso en el análisis presente. El “Apéndice IV (1961-1962)” lo transcribió la autora en un orden no cronológico; no obstante, abarca los dos años señalados. Una vez transcritas las entradas en 32 hojas engrapadas y mecanografiadas, fueron corregidas a mano por Pizarnik. En el análisis me enfocaré, sobre todo, en el orden nuevo de los textos. El “Apéndice V (Lenguaje)”, el más breve de todos, se trata de un legajo de cuatro hojas en las que la autora escribió a mano “carp. jaune” y “Lenguaje”. Este apéndice, a pesar de su pequeñez, resulta significativo por ser el único de los seis formado a partir de un tema o motivo en particular. Llama la atención que las entradas recogidas ahí aludan, en principio por el contenido, a la concepción que Pizarnik deseaba señalar sobre el lenguaje: Por último, el “Apéndice VI” que tiene relación, en su mayoría, con el Apéndice II. Podría anticiparse que se trata de versiones terceras de los años 1962 y 1963. Este apéndice es especialmente alumbrador al momento de cotejar con las versiones segundas, pues es más notorio el trabajo literario en estas entradas. Se comprende, así, que este sexto grupo de textos se reescribió en fechas posteriores al Apéndice II, también en 1964.

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

5 Cristina Piña (2017), Patricia Venti (2008), Franz Graziano en *Semblanza e Isaura Contreras Ríos*, en su tesis *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik* (2011), entre otros.

### ¿Por qué, cómo y qué se reescribe?

Probablemente, la respuesta básica y primera del porqué Alejandra Pizarnik ejerce una labor repetida de reescritura reside en la motivación de construir una obra literaria a partir de su diario, es decir —y de acuerdo con Ana Becció—, mostrar el diario de una escritora: un laboratorio de frases por encima de la intimidad o el testimonio; la constante reflexión en el oficio escritural. No obstante, trataré de ir más allá de la idea evidente en torno a la causa de la reescritura y el procedimiento de autoedición. Considero pertinente, pues, remitir a un aspecto que sirve a la autora para generar versiones segundas o terceras de un texto primero: el fragmento. En otras palabras, cómo se reescribe (mediante qué trayectos) y qué parte de las entradas originales sirve de material para corregir, modificar, añadir o aniquilar, “tensión constante entre mostrar y ocultar, entre decir y callar” (Di Cío, 2014: 228).

Efectivamente, esto nos conduce a cuestionamientos de otro tipo: ¿qué clase de proyecto estético se forma a partir de este ejercicio reescritural?, ¿cómo responde a la limitación de las posibilidades artísticas, a la clausura de la representación, a la desintegración del sujeto, a la pérdida de la experiencia y del relato que las vanguardias dejaron tras de sí? Es decir, ¿qué relevancia tendría rehacer un texto que surge, comúnmente, de la inmediatez, pero que no está determinado por un protocolo literario? Por ahora, no tenemos manera de comprobar que Pizarnik haya decidido tener este material autoeditorial para su posterior integración en una obra. Por su parte, la editora Ana Becció presenta “las intervenciones de la autora en sus diarios en un determinado periodo de su vida” (Becció, 2013: 9) como prueba del método de escritura de Pizarnik y la revelación de sus intenciones como diarista:

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



y los otros dos, completos, en los apéndices que figuran al final del libro. (Becció, 2013: 10-11)

Si bien en su prólogo Becció no lleva a cabo un estudio crítico de estos manuscritos agregados al final del libro, sostiene que la pertinencia de su inclusión reside en que la autora conservó los borradores que dan cuenta de este proceso reescritural: “indicándonos que es consciente del valor intrínseco que tienen” (Becció, 2013: 11). Esta justificación resulta insuficiente, debido a la amplitud del material que incluyó, al que agrega notas mínimas. En este caso, no podemos aseverar que Pizarnik haya resguardado sus resúmenes y sus reescrituras para develar el espacio tras bambalinas del desarrollo de su diario. No obstante, denotan un trabajo posterior que, en principio, no puede determinarse tan fácilmente, al tratarse de un diario.

El fragmento es, en este sentido, una constante ideológica y estética dentro de una determinada época, a saber, las vanguardias y su tránsito a las posvanguardias. Esta condición vuelve opacas las novedades artísticas y el conocimiento que el individuo puede formarse de sí mismo. En la tónica desprendida del tema de la reescritura, es necesario enfatizar que permea un consenso en la época posvanguardista tendiente a la imposibilidad de volver a “lo uno”. Síntoma de la instrumentalización de la razón, el sujeto ve aniquilado su poderío en todos los ámbitos. La desposesión del lenguaje centraliza el conflicto de las representaciones artísticas. Los conceptos ideológicos —elaborados a base de signos, por cierto— se desintegran en la definitiva desvinculación con la *praxis* social. El sujeto deja de hallar refugio en la casa del lenguaje y, por lo tanto, pierde su modo de vincularse con el mundo.

Pizarnik indaga en lo omitido, lo latente, lo oculto, lo que subyace a la esencia, lo que conforma la otra parte del lenguaje y su referente: la ausencia o lo latente, aquello que ella denominó “el otro lado del río”. Si se fracasó en lo concreto y sus modos de aparecer, cabe elucubrar en lo invisible, la irrealidad, lo escondido en la palabra: el silencio.<sup>6</sup>

6 En la introducción al libro *Acto de presencia*, Silvia Molloy (retomando la *desfiguración* propuesta por Paul de Man) hace patente su interés por el análisis de lo autobiográfico desde la perspectiva que hasta ahora he ido esbozando: “textos que pretenden realizar lo imposible, esto es, ‘narrar’ la

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

### **PRIMERA CONSIDERACIÓN: VOZ, PERSONA Y GESTO COMO MONTAJES DEL SUJETO**

Debido a las condiciones del *corpus*, vale comenzar a remitir a ciertos pasajes que sirven de apoyatura analítica de las nociones teóricas aquí utilizadas. Aludiré a aquellos que enfatizan los procedimientos de índole enunciativa, es decir, las entradas donde es hallable uno o varios recursos gramaticales tendientes a la inscripción de un *posible sujeto*. No obstante, no podré avanzar en esta ruta sin anticipar que esta posibilidad indica, por otro lado, la contraparte de lo que convencionalmente se conoce como *referencialidad* a la autoridad que valida los hechos de *lo referido* (lo que en Lejeune se resuelve fácilmente bajo la fórmula de lo autobiográfico y sus distintos pactos<sup>7</sup>).

Vale comenzar por un corolario que encierra deducciones más específicas y dispuestas a comprobarse por medio del actual análisis. Las marcas enunciativas donde recae el hallazgo de un sujeto comportan el montaje de una fisonomía discursiva, es decir, el ensamble de rasgos que conforman una fachada o una apariencia de lo representable, aquello que en otro momento (en el estudio de su poesía) se perfiló como el fingimiento de una personalización. No obstante,

historia de una persona que sólo existe en el presente de su enunciación” (2001: 11). El discurso autobiográfico parece no operar de igual forma a partir del siglo xx, por ello, la pertinencia de una exploración en el archivo reescritural de los autores.

7 Hago referencia al texto *El pacto autobiográfico y otros textos* (1994).

en el espacio de los diarios este ensamble sale a la luz como la alternativa a un género que posiciona lo referencial como validez y punto de partida.

Es momento de iniciar con el primer recurso de experimentación de lo personal: la voz o voces dentro del diario de Pizarnik. Como he dicho anteriormente, el uso de este método gramatical puede observarse a partir del cotejo de las versiones y en el supuesto de que coexisten resúmenes o reescrituras alternas a las entradas originales. Cabe destacar la existencia de entradas que poseen más de dos versiones, pues considero que en ellas reposa la mayor evidencia de lo trabajado por la autora, no como intenciones, sino como constantes. El presente análisis le dará privilegio a estas reescrituras, ya que presentan de manera más clara el trayecto hacia su proyecto literario.

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

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

juego la molestaba y prefería tornar a sus interminables diálogos con las flores. (Pizarnik, 2013: 987)<sup>8</sup>

Este apéndice es lo más cercano al uso de una narración en tercera persona mediante la cual el enunciador se priva del papel de sujeto activo de las acciones. No obstante, considerando que este ai es la reescritura de lo dicho en la década de 1950, se comprende una búsqueda por el borramiento del sujeto que escribe: “Ella se envidia a sí misma” (988), “Ella sufre cuando estudia” (988), “Ella no teme a la muerte” (988), “Ella eligió el sufrimiento” (988), “Ella cree que lo irremediable no es el tiempo sino la palabra” (988), “Romper significa, para ella, suicidarse” (989), etcétera.<sup>9</sup> Existe una insistencia por dejar explícito el pronombre *ella* y todos los pasajes del ai se construyen a partir de esta fórmula.

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

### Reescritura 1:

(PRIMERA PRESENTACIÓN DE A. M.) **Ella se envidia** a sí misma. Todos sus esfuerzos se dirigen a ser lo que ya es pero que de alguna manera no es aún. A veces, **mirándose** en el espejo, **se dice**: Daría mi vida por tener ojos tan bellos como los míos. (Pizarnik, 2013: 988)

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

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

## Reescritura 2:

(A.M.) **Ella se envidia** a sí misma. Todos sus esfuerzos se dirigen a ser lo que ya es pero que de alguna manera no es aún. **Su mirada alcanza lo físico**. A veces, **mirándose** en el espejo, **dice**: Daría mi vida por tener ojos tan bellos como los míos. (Pizarnik, 2013: 990)

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

Este tipo de experimentaciones con la sintaxis y la morfología dan cuenta de la presencia de diversas voces en el discurso y su posterior despersonalización, principalmente. Empero, el método resulta eficaz sólo en tanto omisión del enunciador como agente de lo referido. El *ai* ejemplifica únicamente una faceta del proyecto literario de Pizarnik,<sup>10</sup> el más cercano a los métodos poéticos utilizados por la autora, es decir, un desdoblamiento en donde la tercera persona o la segunda representan el escondite del hablante.

Por otra parte, el resto de los apéndices dan cuenta del abandono de ese procedimiento de reescritura. No hablo en específico del uso aislado de la tercera persona, sino de ser el único utilizado. De hecho, en las reescrituras recopiladas en los demás apéndices, los recursos son diversos, pero coherentes con su proyecto. A continuación, veremos algunos de ellos para distinguir el tipo de montaje del sujeto.

10 La editora añade una nota en este *ai* que valdría recuperar, debido a las condiciones de reescritura: “Al pie de esta hoja, A. P. anotó, con otra tinta y probablemente mucho después, ‘comparar con diario 1956, párrafos sobre L. O.’” (1099). El verano, supuestamente referido, comienza en la página 187 y finaliza en la 193 (el cuaderno de febrero a marzo de 1956 tiene un poema inicial llamado “Verano”).

Las reescrituras del *aii*,<sup>11</sup> en especial, parten de técnicas sorpresivamente contrarias a las del *ai*. En relación con el sujeto, se halla una tendencia hacia la *personalización*, es decir, las marcas de enunciación permanecen en primera persona: la mayoría de ellas son pronombres personales (yo) explícitos y tácitos, verbos conjugados, reflexivos, posesivos (mi), objetos indirectos (a mí) y deícticos de otro tipo (*aquí, ahora* y algunos demostrativos). Esto no indica que no existan variables personales (tú, ella/él, nosotros, ustedes, ellos), verbales, reflexivas (te, se, nos), posesivas y de complementos indirectos, sólo destaco la coherencia de las constantes, en relación, incluso, con lo visto en el *ai* y los medios poéticos usuales.

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

### Original:

(22 de julio) Desde hace dos días **lucho** con **mis ganas** de dormir a toda hora. Jamás **bebí** tanto café, tanto té. Son estos **mis pequeños suicidios silenciosos**, sin escándalo, sin decir a nadie que **no quiero vivir**. Curioso este fracaso total a pesar de que se tomaron tantas precauciones. Se ha caminado toda la noche a tuestas, en la oscuridad absoluta; no se lloró, no se quejó, no se musitó: ni siquiera se respiró. Pero te descubrieron igual. Te agarraron y te la dieron como si nada. Sí. Como si nada [...] (Pizarnik, 2013: 423)

### Reescritura 1:

(22 de julio) Deseos de dormir a toda hora desde hace dos días. Jamás **he tomado** tanto café, tantos excitantes. [Son éstos **mis pequeños suicidios silenciosos**. Es curioso haber caído tan al fondo, curioso porque se tomaron tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tuestas; no se lloró; no se musitó; no se quejó; ni siquiera se respiró como se deseaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada.] Sí. Como si nada [...] (Pizarnik, 2013: 994)

11 La editora Ana Becció comenta, como nota al pie, que este apéndice se transcribió y corrigió cuando Alejandra Pizarnik volvió de su viaje a París, en marzo de 1964.

## Reescritura 2:

(22 de julio) Pequeños suicidios silenciosos. Extraño haber caído tan al fondo después de tantas precauciones. Se caminó toda la noche a tientas: no se lloró; no se gimió; ni siquiera se respiró todo lo que se necesitaba. Pero te descubrieron igual. Como si nada.<sup>12</sup> (Pizarnik, 2013: 1077-1078)

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

En la R2, Pizarnik se decanta por la total omisión de las marcas enunciativas; se privilegia el uso de las frases adjetivas, del infinitivo, así como de las oraciones impersonales afirmativas y negativas: “Se caminó toda la noche a tientas”, “no se lloró”, “no se gimió” y “ni siquiera se respiró todo lo que se necesitaba”. El uso del término *extraño* demuestra su ambigüedad personal e impersonal, aunque a partir de la R1 puede comprenderse como una omisión del copulativo de la versión anterior: “Es curioso”. En las tres versiones se mantiene la oración en segunda persona: “Pero te descubrieron igual” como una posible continuidad del hablante.

Ahora, expuestas algunas de las posibles miradas al cotejo de versiones de la entrada del 22 de julio de 1962, resulta pertinente presentar algunas premisas: la R1 sufre modificaciones, respecto al original, en cuanto a las marcas enunciativas explícitas (pronombre, verbo y posesivos), pero continúa la presencia del sujeto, a diferencia de la R2 que despersionaliza el texto mediante el pronombre impersonal *se*. No obstante, y debido a que aquí sólo se ha presentado el fragmento que sobrevive en la versión final —la que sí se

12 Se añade la siguiente nota por parte de la editora Ana Becció: “Al dorso de esta hoja, escrito a mano con birome: ‘Je ferai un vers de pur néant’, Guillaume de Poitiers, S. IX”.

reprodujo íntegramente—, para fines visuales y de fácil cotejo, la R1 persiste en el empleo de marcas enunciativas: “Me olvidé de P.” (995), “P. me abrió una herida muy vieja” (995), “Estoy en mi cuarto y estoy afuera” (995), “Todo el día esperé la carta de B. y no llegó” (995), “debiera obligarme a rehusar” (995), etcétera.

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

Veamos otro caso, también de 1962:<sup>13</sup>

### Original:

(25 de julio) Este diario —sea cual fuere su valor estético— podría ilustrar un estudio sobre la contención y la expansión literarias. Pero **debo decirme** que este diario obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de **creerme creando** mientras lo **escribo**. Aclaremos (es la Defensa quien habla): todo es más complicado y misterioso que lo que **supongo**. El yo de **mi diario** no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además, este diario es un instrumento de conocimiento. Esto **no lo creo** demasiado (La Culpable se arredra pues sabe que la Defensa es mucho más débil que ella) De todos modos, nada más precario que este intento de **explicarme**. Lo que sucede es que **sufro** —ahora: 19:30 h— y el desahogo lacrimal no me es permitido ni ningún otro y tengo miedo y el verano **me da miedo** y los ruidos que suben de

<sup>13</sup> Las entradas se reproducen de manera parcial. Se toma como referencia la última versión para poder establecer de mejor forma un cotejo con las anteriores. Los ejemplos expuestos de aquí en adelante se recortan bajo esta idea.



la calle **me dan miedo** y sobre todo el reloj que marca una sola vez las 19:30 h, y después habrá la noche y los deseos inconclusos y la espera y estas ganas de llorar y no poder —porque se ha perdido en todo y se ha perdido en lo que nunca se ha tenido y “nadie antes que **yo había sabido** de qué muertes sordas, irremediables, están hechos los días de **mi vida**” [...] (Pizarnik, 2013: 429)

### Reescritura 1:

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

Sucede esto: **sufro**. Son las 19:30 h. **Tengo miedo**. Se ha perdido lo que nunca se tuvo [...] (Pizarnik, 2013: 997)

### Reescritura 2:

(26 de julio<sup>14</sup>) El *yo* de **mi diario** no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe. (Pizarnik, 2013: 1076)

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

Me detendré, ahora, en el rasgo temático que conceptualiza la idea del sujeto a lo largo del diario, no sólo en las reescrituras, sino también en los cuadernos originales que componen el libro, así podremos llegar al porqué

14 Esta versión se encuentra en el AV nombrado “Lenguaje”, pero se ejerce un cambio en las fechas.

del montaje. En esta entrada hallamos varias disquisiciones que definen la poética alrededor del *yo* en el espacio diarístico. En la oración resultante de la R2 se inscribe el papel del *yo* del diario a través de una advertencia, no obstante, irónica: “no es, necesariamente, **la persona** ávida por sincerarse que lo escribe”. El juego irónico reside en que la validez del diario —digamos, su franqueza— está desde el inicio puesta en entredicho: tomando como cierta la frase o, incluso, dándola por mentira. Se insiste en este mecanismo en otras oraciones como: “creerme creando mientras lo escribo”, “este diario es un instrumento de conocimiento. Esto no lo creo demasiado”. Además de las acotaciones incluidas en los paréntesis de la versión original sobre “La Culpable” y “La Defensa”.

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

En entradas alternas, el *yo* se investiga como concepto armónico con el desdoblamiento que permite la ironía:<sup>15</sup> “El yo huye de mí hacia las plazas, a atraer marineros, a comprar flores de maíz quemado y caminar cantando ‘je t’endrai’ [*sic*]” (“26 de septiembre 1954”, 25), “Yo reflejándome en mí a la inversa (mí reflejado en yo). Es decir que en vez de mirarme en mi espejo quiero que mi espejo se mire en mí” (“2 de julio de 1955”, 53), “Sólo contemplo mi ser como si yo sería [*sic*] otra. Mi yo que observa parece un juez serio y honrado mientras que mi yo que actúa (escribe) se siente culpable como un chiquillo travieso que simula confusión y arrepentimiento, pero que sabe que será perdonado” (“9 de agosto 1955”, 149), “Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás —aprisionado— del que tengo” (“21 de noviembre 1958”,

15 Otras entradas que explicitan esto son: “12 de febrero 1958”, “19 de enero 1959”, “2 de febrero 1959”, “9 de julio 1960”, etcétera.

250), “Descubrimiento de los límites del yo. Vuelta a la cordura” (“11 de enero 1963”, 548), entre otros. El diario está condicionado por este tipo de inmersiones en el *yo*.<sup>16</sup>

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

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

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

16 Silvia Molloy, por su parte, considera la multiplicidad de *yo* como un rasgo primordial de la escritura autobiográfica: “La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son sólo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó [...] la escritura autobiográfica en Hispanoamérica” (2001: 14).

destituido al sujeto como fuente originaria.<sup>17</sup> Giorgio Agamben, en correspondencia con Michel Foucault, destaca la gestualidad entre los matices de la función autoral: “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que insta en ella un vacío central” (Agamben, 2013: 87).

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

## SEGUNDA CONSIDERACIÓN: ANÉCDOTAS DE LO QUE SE AUSENTA

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

17 No obstante, Nicolás Rosa, en su libro *El arte del olvido* (2004), menciona lo siguiente respecto a la importancia de la intertextualidad en su vínculo con la figura autoral: “El *Autor* retorna como *anterioridad imaginaria* en la operación de lectura, hace figura de consistencia y consiste como yo, como personaje-autor, como personaje-narrador” (2004: 29).

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

Antes de que comience a traer a cuenta los fragmentos que facilitan el análisis, debo indicar que las reescrituras tomadas para manifestar lo dicho en este apartado pertenecen (en su mayoría) al a11 y el av1 en el periodo de 1962 y 1963. Las entradas originales marcan la pauta de omisión y modificación; no obstante, llamaré la atención sobre las R1y R2, pues en ellas se establece una diferencia que nos dirige, de poco en poco, al proyecto más literario de Pizarnik. El periodo me interesa sobremanera porque en él las reescrituras exhiben una decidida experimentación con la referencia y la forma convencional del diario íntimo, o la novela bajo el formato tradicional.

A partir de junio de 1962, las R1 inauguran una tendencia hacia lo anecdótico mediante la inclusión de personajes (nombres propios abreviados por la letra inicial), determinaciones temporales y narrativas. Es decir, comienza a seguirse una historia cronológica en la que son reconocibles los personajes, la voz narradora y las acciones. Esto, de hecho, contradice las búsquedas de la disolución del sujeto en el plano discursivo y remarca la vuelta de los métodos narrativos canónicos, es decir, los realistas. No obstante, ¿regresar al uso de esta metodología no anula las vías donde se vislumbraba una salida al problema estético de las posvanguardias por parte de Pizarnik? En efecto, aparentemente este montaje de las R1 se mueve en el terreno novelesco; sin embargo, los elementos que Pizarnik toma para la composición de estas reescrituras primeras se emplean no sin ironía, ambigüedad y ambivalencia. Aquí, y argumentando la existencia de la versión original, el trayecto inverso de la fragmentación hacia la unificación privilegia la función realista dentro de los apéndices.

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

**Original:**

(27 de julio de 1962) Si se dejara ir, si se dejara dejarse, ah, entonces podría ir a cualquier lado, si se dejara o dejase o dejaría.  
“Elle n'en pouvait plus d'exister.”

Malditos relojes. Cada instante que pasa me desangra, como si me pasara a mí.

Nada más idiota que la experiencia del tiempo por los relojes y no obstante aquí estoy: temiendo que se haga tarde. Pero no sólo es tarde sino que es noche.

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

Sofismas de la soledad embriagada en la memoria de días no solitarios. El verano me corroe, y después me expulsa. Cuanto al invierno, es la estación del rotundo amor por mí misma. Queda como solución tratar de vivir sin estaciones, sin tiempo y sin espacio. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...* (Pizarnik, 2013: 432-433)

**Reescritura 1:**

(27 de julio de 1962) **B. sonrío con los ojos**, es decir, allí principia su sonreír. **Sonríe** como si dijera sí. Ahora sé lo que quiere decir: “una sonrisa envolvente”. ¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo —desde el río hasta **sus ojos amados**— para terminar “exactamente como un perro”. *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que **pasa** es como si me pasara a mí.

Sofismas de la memoria embriagada en la evocación de ciertos instantes. *Voici les morts qui ne parlent qu'à toi...* (Pizarnik, 2013: 999)

## Reescritura 2:

(27 de julio de 1963<sup>18</sup>) ¿Qué podemos pedir sino más sed? Y todo, desde el río hasta **sus ojos amados**... *Elle n'en pouvait plus d'exister*. Cada instante que **pasa** es como si me pasara a mí. (Pizarnik, 2013: 1086)

(25 de julio de 1962<sup>19</sup>) Sofismas de la memoria embriagada por la evocación de algunos instantes muy viejos.

*Voici les morts qui ne parlent qu'à toi*. (Pizarnik, 2013: 1079)

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

El vaivén entre lo personal y lo anecdótico, entre la subjetividad y la despersonalización, se establece en los tres fragmentos reproducidos anteriormente,

18 Esta versión pertenece al Apéndice vi; sin embargo, se marca como una versión del 27 de julio de 1963, cuando en realidad se iguala con la entrada de la misma fecha, pero de 1962. Se desconoce si fue un error de edición o estuvo organizado de tal forma desde la reescritura. Considerando la versión del 25, adjudicada también de manera errónea, podemos concebir que hay tres fechas en total donde aparece el mismo texto, pero en tres versiones distintas, donde, además, cambia la fecha.

19 Este fragmento del original del 27 de julio de 1962, en el Apéndice vi se considera parte de la versión del 25 de julio; sin embargo, el último asterisco de la segunda versión se compara sólo con este apartado del 27.

es decir, muestran una dinámica inconstante, empero perfilada hacia el trabajo literario. ¿Cuál es la razón por la que se opta, en las R1, por la incursión narrativa? La faceta aparentemente anecdótica construye un relato supuesto en un tiempo secundario, es decir, se crean referencias de lo personal sin soslayar que se trata de un montaje:

### **Original:**

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

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

El miedo a medianoche de abandonar los bulevares y hundirse en las sombrías callecitas. Miedo físico, indeterminado, ambiguo, imposible de explicar. Y **el paseo por Les Halles con A. P. de M.** Mi mirada a las putas. Ganas de pedir perdón y también lascivia siniestra, sensación polvorienta. (Pizarnik, 2013: 500)

### **Reescritura 1:**

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

Mirarse mirar mirando. (Pizarnik, 2013: 1010)

### **Reescritura 2:**

(1 de octubre de 1962) Se cerró como un animal atemorizado. ¿Las rejas dentro de mis ojos o las rejas frente a mis ojos? Ahora comprendo: es un espacio de necesidades que no colmará nadie, nunca. (Pizarnik, 2013: 1082)



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

No se trata aquí de acordar una lectura totalizante de los *Diarios*. No en todos los años las reescrituras se llevan a cabo por duplas; por ejemplo, 1964 no tiene R2 en el aII. Tampoco todos los años reproducen lo anecdótico como segundo momento de la reescritura. Mi interés reside en mostrar aquellas entradas que sí poseen segundas reescrituras, las cuales, casualmente se concentran en el periodo en el que Pizarnik trabajó mayormente: 1962. Digamos, en este sentido, que el ejercicio de este estudio se centra en aquellos pasajes que convienen a la deriva interpretativa, pero que por otra parte la ponen en jaque.

Finalmente, vale resumir las sospechas que deja el análisis. Las R1, respecto a las R2, añaden o privilegian las marcas anecdóticas o aquellas donde podemos señalar un personaje, un grupo de acciones, una cronología y un espacio. Estas versiones segundas responden a un ejercicio experimental, pero no ingenuo, del relato referencial. Los resúmenes que componen el aII tienden a la presentación de terceras personas a las que se les designa un suceso. Las R2, en cambio, omiten, nuevamente, la incursión de la anécdota, y en ellas permea la impersonalización y los fragmentos aforísticos. En el supuesto de la inexistencia de las R2, podría considerarse la decisión de retomar los métodos tradicionales de representación; sin embargo, y ya que existen estas terceras versiones, puede examinarse una tercera postura, no en la que recae

la rectificación final y la decantación por la desaparición del sujeto, sino la búsqueda de una nueva novelística.

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

### **TERCERA CONSIDERACIÓN: JUEGOS DE TEMPORALIDAD**

Definidas las connotaciones del sujeto de la enunciación y la cuestión anecdótica, he sugerido algunos puntos desde los cuales puede hablarse de los tiempos verbales: su relación con los personajes de tercera persona y con el enunciador. Concibo por juegos temporales aquellas dinámicas desplegadas para provocar un efecto de acción y sucesión, así como la modificación de las fechas en las R1 y R2 como un propósito meramente creativo. Naturalmente, resultaba importante iniciar por la indagación de la postura de los sujetos para comprender el tipo de verbos con los que suelen relacionarse. El análisis sobre la temporalidad se facilita bajo las indicaciones anteriores.

En primer lugar, vale reconocer los tiempos verbales que Pizarnik suele adjudicarle al pronombre personal *yo* o los casos donde el enunciador ingresa por vía del complemento en las reescrituras, y cómo se modifican respecto al original, sin olvidar que en las R1 existe una fuerte construcción narrativa.

Observemos casos específicos relacionados con lo que he venido analizando en los apartados anteriores:<sup>20</sup>

**Original:**

(18 de septiembre) He soñado [que iba donde me esperaban], no estoy, me esfumaré, me iré, nunca debí salir, me dirijo, me cierra, te ha ofrecido [mi cuerpo]. (Pizarnik, 2013: 489, 490)

**Reescritura 1:**

(18 de septiembre) He soñado [que me esperaba en donde no estoy], me iré, me dirijo, me cierra [Tu nombre], te ha ofrecido [mi cuerpo]. (Pizarnik, 2013: 1008)

**Reescritura 2:**

(18 de septiembre) Lo veo [en todos los lugares que no frecuento], me iré. (Pizarnik, 2013: 1081)

Las diferencias entre la entrada original y la R1 son prácticamente mínimas. La primera persona se vuelve agente de las acciones principales o paciente en las que funge como complemento. Si observamos, en las tres versiones se mantiene presente la figura del *yo* como centro de los verbos, salvo por el hecho de que hay un aminoramiento de las marcas enunciativas en la versión final. Como ya he indicado, esto se debe más a una búsqueda vinculada al trabajo literario, aunque, claramente, este ejercicio no sería visible sin la existencia de las dos versiones anteriores. La selección de los tiempos verbales, a lo largo de las reescrituras, tiende al empleo del pretérito perfecto compuesto (PPC). Sobre este uso temporal, cabe decir que indica hechos pasados que tienen relación

20 En este punto del análisis, se exponen, a modo de lista, los verbos conjugados en primera persona. Se toman como referencia las reescrituras para recortar la versión original y ubicar el momento de modificación.

con la temporalidad desde la que se enuncia. Es el tiempo verbal exacto para referir más a un tiempo de la enunciación que al tiempo de la acción pasada, lo cual, en principio, ya nos sugiere la relevancia que posee el acto de *hablar* o de escribir (invocación); en cambio, el uso del pretérito perfecto simple obliga a dirigir la mirada hacia las acciones finalizadas en el pasado. En la R2 es más notoria la mudanza del PPC al presente de indicativo y el futuro.

Veamos, finalmente, alguno de los momentos donde la anécdota impera en las segundas versiones, para poder comprobar si algo de las conjugaciones influye en la construcción del relato. Enumeraré a continuación los verbos que predicen a los personajes en las R1: le confesé a B., se lo dije [a B.], me encontré con P. [¿Aún nos amamos? ¿Y B.?], me olvidé de P., P. es la causa de mi somnolencia crónica, P. me abrió [una herida muy vieja], una niña muy triste obraba extrañas metamorfosis, hablamos [Ch. y yo de E.], E. “trabaja” [con los espejos], se ha de desnudar, ha de danzar, ella no puede ver, ella no debe de reírse, cuando se ríe emite una suerte de segunda risa falsa, sabe [ella, E.], [E.] fabricó [la imagen cabal para representar a la que quisiera ser], la hizo [a la imagen], B. tendrá que venir, B. sonrío, lloró [ella], B. [a qué juega], ¿qué hace? [B.], ¿qué deshace? [B.], Y B. lo sabe, J. [se enamoró de mí], J. [no respondió], acercó [J.], me dijo [J. a mí], B. vino a verme, Reapareció P., B. me obsesiona, E. D. [vino a mi cuarto], se desnudó [E. D.], dijo varias veces [E. D.], E. me recordó, B. [se ofende], comimos [nosotros] con Marguerite Duras, a B. no le gustan los libros de M. D., hablamos [nosotros], entre otras formas verbales.<sup>21</sup>

Lo que predomina, en primera instancia, es la aparición de verbos activos conjugados en modo indicativo para las terceras personas. La variedad de las acciones (de comunicación, de pensamiento, de movimiento) estriba, generalmente, en estas entidades terceras. Hablo, por cierto, sólo de las desinencias halladas en las R1, pues en estas versiones impera la mayoría de las inclusiones de personajes omitidos o anulados en la versión original. Con ello, verificamos

21 Las formas verbales aquí reproducidas comportan la cronología de junio a octubre de 1962, y se presentan en el orden de aparición. Lo escrito en corchetes es la recuperación del sujeto o complemento de los núcleos verbales.

la preponderancia de agentes y actantes en las R1, en comparación con las R2, donde la despersonalización se patentaba.

En términos generales, confirmamos la proliferación de personajes y acciones activas en las R1 y la posible constitución de un relato al modo tradicional. No obstante, esta sucesión produce la opacidad de los actos cumplidos por la primera persona del singular, pues el *yo* tiende a obrar pasivamente, en la medida en que los verbos expresan condición, estado o recepción de la acción tercera. Por esto se insinuaba la apertura a un relato de lo ausente, de aquello que solamente pueden vivir otros en sacrificio del sujeto de la enunciación, y, pese a todo, el enunciador toma la voz para montar una historia supuesta e invocada desde el lugar de la escritura. Los juegos temporales complementan la finalidad de integrar una historia que bien podría considerarse la de Alejandra Pizarnik o la de un sujeto montado en aras de la experimentación con lo indecible,<sup>22</sup> aunque, en realidad, la vida de ella o la del narrador comienzan a un mismo tiempo con la escritura.

### **LA BÚSQUEDA DE LA NOVELA NUEVA (A MODO DE CONCLUSIÓN)**

Resumo, ahora, lo que he desarrollado como el análisis de esta investigación. A partir de lo anterior puedo determinar algunas conclusiones. Las reescrituras manifiestan un trabajo progresivo de depuración, eliminación y añadiduras de ciertos elementos con respecto al original. Las modificaciones efectuadas por la autora responden a constantes que pueden revisarse con sus respectivos argumentos. El tipo de experimentación sobre estas reescrituras tiende a cuatro procedimientos estéticos: el montaje del sujeto, la inclusión anecdótica, los juegos de temporalidad y la autocrítica. Esto, por otro lado, puede apreciarse

22 Al respecto, Isaura Contreras Ríos comenta: “El texto en su conjunto remite a esa síntesis de voces que conducen a una mirada neutra, donde la pregunta ‘¿quién habla?’ o ‘¿a quién se habla?’ carece de respuesta. Esta ausencia tiene su correlato en el sentido de los fragmentos, los cuales se advierten determinados por una falta” (2011: 124-125). Si bien la falta, la carencia y la ausencia se presenta en los diarios como un tema, se convierte también en un elemento de lo estructural mediante la multiplicidad de las voces gramaticales, las “trampas” reescriturales y lo fragmentario que Contreras Ríos pone en el centro de su análisis.

especialmente en las R1, pues, en ellas, recae una búsqueda por la concepción de un relato o una narración tendiente a los procedimientos convencionales. Es decir, las R1 reúnen los mecanismos mediante los cuales puede configurarse una narración en sentido lato: narrador, personajes, espacios, tiempos activos (sucesivos) y narración. No obstante, la preexistencia de las versiones originales obliga a ver este supuesto relato de una manera distinta.

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

Desde otra perspectiva, las R2 continúan el trabajo reescritural, pero esta vez partiendo de la vuelta a la despersonalización y la tendencia al trabajo literario, es decir, fragmentos más cercanos a la estructura del aforismo literario o las prosas poéticas. Digámoslo así: las R2<sup>23</sup> revelan una fase secundaria, aunque no menor, del diario; una experimentación por la brevedad y la contundencia léxica: “(3 de enero) En mí se habla en infinitivo” (Pizarnik, 2013: 1088). Incluso, los fragmentos publicados en *Mito* y en *Poesía=Poesía* tienen mayor semejanza a las R2.

Bien, después de este resumen, es posible reunir una sola hipótesis: la relevancia del proyecto diarístico de Alejandra Pizarnik reposa en la experimentación que va de los textos dispuestos como originales (génesis y escisión), al proceso reescritural (R1 y R2), incluido en los apéndices de la nueva edición. En efecto, esta labor funciona de manera dinámica; existe un vaivén entre la desaparición del sujeto y el montaje de la subjetividad por medio del relato convencional. El enfoque del análisis justifica el tipo de narración que se genera como momento segundo a las versiones primeras. Lo que podríamos denominar *anecdótico* yace en la impronta de elementos nuevos y carentes en las entradas iniciales. Lo *faltante* nos conduce a la conclusión de que pueden

23 La mayoría de estas reescrituras segundas pueden encontrarse en el Apéndice VI de la nueva edición de los *Diarios*.

preverse constantes de omisión: la anulación del sujeto, la exclusión de personajes, la recurrencia de tiempos infinitivos, impersonales y poco verificables, así como el ocultamiento del agente juicioso. Hablo de una *propensión* sin descuidar la amplitud de la edición y sin ningún afán totalizador de por medio.

Cuando se leen los *Diarios*, puede descubrirse la manifestación clara de un proyecto en el que Pizarnik trabajaba a lo largo de los años: la consumación de una novela. Por una parte, la narración desarrollada en las R1 da cuenta de ese propósito; sin embargo, no podemos simplemente extraer del diario ese intento. La búsqueda de una continuidad sólo puede estar dada a propósito del diario y “la obligatoria” consecución de los días como marca cronológica. La fidelidad de la que habla como un impedimento recae en la distancia que se establece entre lo vivido, lo visto, lo concreto y la palabra o palabras que podrían designarlo. El trecho que separa lo real de sus posibilidades nominales es uno de los grandes problemas tratados en la obra de Pizarnik —quizás uno de los más importantes y de los más productivos, paradójicamente—. De modo que también representa un conflicto al momento de trabajar con el género novelesco. La novela que ella figura como futura debiera cumplir un equilibrio entre el esteticismo —el cuidado de las formas y lo abstracto— y el azar —lo más cercano a la escritura automática y los procedimientos vanguardistas—. Lo último, naturalmente, confirma las posibilidades en boga y en polémica: la tendencia al artificio o el ya sabido vanguardismo; sumado a ello, el regreso al realismo.

El objetivo de escribir una novela,<sup>24</sup> finalmente, se cruza con el desarrollo del diario —coinciden, curiosamente, las fechas que ella establece como probables con su ejercicio reescritural— y sus exploraciones: “Escribir sobre lo que puedo para llegar, algún día, a escribir sobre lo que quiero. / El destino de

24 El diario contiene diversas menciones acerca de la realización de la novela. Incluso, se llega a hablar de una especie de “novela autobiográfica”; algunos de los casos más notables son: “Junio de 1955”, “1 de agosto de 1955”, “11 de noviembre de 1955”, “8 de diciembre de 1957”, “30 de abril de 1958”, “18 de julio de 1959”, “8 de octubre de 1959”, “26 de junio de 1960”, “26 de junio de 1962”, “4 de julio de 1962”, “28 de marzo de 1963”, “1 de octubre de 1963”, “14 de diciembre de 1963”, “16 de octubre de 1964”, “22 de abril de 1969”, entre otros. Esto ya muestra la frecuencia con la cual Pizarnik proyectaba su novela, año tras año.

este diario: hallar en él algo a modo de continuidad” (Pizarnik, 2013: 996); “Escribir un diario es disecarse como si se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos” (Pizarnik, 2013: 1094); “¿Qué quiero contar? No tengo nada que denunciar, mejor dicho, denuncio todo y a todos. Lo que falta es lo concreto. Hablar, por ejemplo de una mesa, de un rostro, de un suceso. Vago, ando, vaco, erro por el lugar de las disociaciones. Apresar un hecho, un rostro. Todo es más rápido que mi pluma” (Pizarnik, 2013: 581).

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

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2013), “El autor como gesto”, en *Profanaciones*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 79-94.
- Becció, Ana (2013), “Nota editorial”, en Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, pp. 9-13.
- Contreras Ríos, Isaura (2011), *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*, tesis de maestría en Letras Latinoamericanas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Di Cío, Mariana (2014), “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 246, enero-marzo, pp. 227-240.
- Graziano, Franz (1992), “Una muerte en que vivir”, en *Alejandra Pizarnik. Semblanza*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-24.



- Kressner, Ilka (2007), “*Viajera con el vaso vacío. La experiencia parisina de Alejandra Pizarnik*”, en *Actas XVI Congreso AIH*, Universidad de Albany, disponible en [[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_307.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_307.pdf)], consultado: 13 de agosto de 2020.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Me-gazul-Endymion.
- Molloy, Silvia (2001), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispano-américa*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Piña, Cristina (2017), “Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los diarios”, en *Valenciana*, vol. x, núm. 20, julio-diciembre, pp. 25-48.
- Pizarnik, Alejandra (2013), *Diarios*, nueva edición de Ana Becció, 2ª edición, Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (1961-1962), “Diario 1960-1961”, en *Mito*, vol. VII, núms. 39-40, noviembre-diciembre, enero-febrero.
- Pizarnik, Alejandra (1959), “Fragmentos de un diario, París, 1962-1963”, en *Poesía=Poesía*, núm. 4, diciembre, pp. 23-26.
- Rosa, Nicolás (2004), *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Venti, Patricia (2008), *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos, Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 176.
- Zonana, Víctor Gustavo (1997), “Itinerario del exilio: la Poética de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Signos*, vol. 30, núms. 41-42, pp. 119-144.

**DIANA SOFÍA MENDOZA SANTIAGO:** estudió la licenciatura en Letras Hispánicas y el posgrado en Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Ha participado en diversos coloquios de literatura latinoamericana y del Caribe como el Congreso Estudiantil de Edición, Crítica, Investigación e Intervención Literaria (CEECHIL) en la UAM-I, Encuentro Internacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura (EIELL) en Sinaloa, Unidad Profesional Interdisciplinaria en Ingeniería y Tecnologías Avanzadas (UPIITA) del IPN, Ateneo de la Juventud A. C. (Filosofía a las calles), entre otros. Obtuvo el grado de maestra con una tesis titulada *El tercer lugar vacío: reescritura y experiencia en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Publicó una entrevista que el Dr. José de Jesús Flores Figueroa le hizo y que forma parte del libro *La tipología del kitsch. La estética del mal gusto* (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez); la intervención se titula “El kitsch desde la perspectiva de Sofía Mendoza Santiago”. Actualmente es doctorante en Teoría literaria en la UAM-I.

D. R. © Diana Sofía Mendoza Santiago, Ciudad de México, enero-junio, 2021.