

La recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik y el impulso de los estudios del género en Hispanoamérica

Este trabajo analiza el papel central que han tenido los diarios de la poeta argentina Alejandra Pizarnik en el surgimiento y desarrollo de los estudios sobre este género en la literatura hispanoamericana. A partir de una sistematización de la recepción crítica de los diarios de Pizarnik, que incluye una diversidad de perspectivas teóricas tales como la intertextualidad, la teoría autobiográfica en el contexto postestructuralista y la crítica genética, se observará cómo ha ejercido la investigación académica una función legitimadora de un texto personal dentro del ámbito literario.

Palabras clave: *Alejandra Pizarnik, diarios, recepción crítica, género autobiográfico*

This work highlights the central role that the diaries of the Argentine poet Alejandra Pizarnik have had in the emergence and development of studies of the diaristic genre in Spanish America. Based on a systematization of the critical reception of Pizarnik's diaries, which includes a diversity of theoretical perspectives such as intertextuality, autobiographical theory in the context of post-structuralism, and genetic criticism, this article shows how academic research has legitimized, within the field of literary criticism, what were once considered mere personal texts.

Keywords: *Alejandra Pizarnik, diaries, critical reception, autobiographical genre*

Los diarios personales se caracterizan por la complejidad de su clasificación. Por un lado, se les reconoce desde una dimensión autobiográfica y, por otro, desde la práctica y la experimentación de la escritura cotidiana desprendida de toda forma acabada u orgánica. Tales características han vuelto problemática la posición de estos textos en el campo literario, donde su estudio es incipiente y se remonta apenas a la segunda mitad del siglo XX, destacándose especialmente en el marco de la crítica francesa.¹ En el ámbito

hispanoamericano los trabajos críticos sobre los diarios comenzaron a afianzarse a principios del siglo XXI. En esta etapa es fundamental la publicación de los diarios de la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), mismos que suscitaron desde su aparición los trabajos más completos que allanarían el camino a la publicación y estudio de otros diarios. Los diarios de Pizarnik, como buena parte de su material poético y en prosa, fueron publicados de manera póstuma en el año 2003. Desde entonces han sido objeto de una rigurosa lectura crítica que nos ha permitido reconocer su dimensión comunicativa y estética. En el presente trabajo se busca sistematizar y analizar su recepción crítica con el objetivo de poner en perspectiva el papel central de estos diarios en el surgimiento y desarrollo de los estudios de este género en Hispanoamérica.

EL DIARIO A ESCENA: PRIMERAS PUBLICACIONES Y COMIENZOS DE SU RECEPCIÓN

La recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik inicia con la historia de su publicación. Alejandra Pizarnik en vida sólo publicó algunos fragmentos, correspondientes a 1960, 1961 y 1962, de un diario que viniera escribiendo desde 1954, incluso antes, y que llegaría a su fin en 1972, el año de su muerte.² Sobre estas primeras publicaciones no hay registro de reacciones críticas de la época, los diarios comenzarán a ser tomados como fuente bibliográfica a partir del trabajo de Frank Graziano, quien incluyó en *Alejandra Pizarnik: A Profile* (1987) una amplia selección de fragmentos, en traducción al inglés. El libro de Graziano tuvo una edición al español en 1992, de la cual surgen las primeras referencias a los diarios. La antología de Graziano incorpora una muestra poética y prosística, así como los fragmentos de diario correspondientes a 1960 y 1961, publicados previamente por Pizarnik en la revista *Mito*, e incluye además una serie de entradas pertenecientes a los años 1962 a 1968, seleccionados y editados por Olga Orozco y Ana Becciu. El autor es uno de los primeros en afirmar que la “obra suicida” de Pizarnik – llamada así en tanto es una obra que va siempre al encuentro con la muerte – nombra una muerte literaria y no real. Paradójicamente, a decir de Graziano, es a causa de esa muerte real, el suicidio, por lo que el peso de la tragedia se desploma sobre los textos. Este aspecto se destaca especialmente en el diario que, al ser recibido de forma póstuma, crea una visión *post mortem* para el lector y organiza su sentido en torno a esa muerte ya anunciada (Graziano 9-24). Esta perspectiva será el punto de partida de la interpretación que más tarde hará Esperanza López Parada al sugerir que el diario de Pizarnik construye de tal modo el suicidio de su autora hasta lograr rebasarla y, de esta forma, su obra será

leída desde la visión de ese deseo; curiosamente, será la redacción del diario la “búsqueda” de razones e instantes para vivir (103).

El tema del suicidio está presente en dos diarios hispanoamericanos anteriores: el de la chilena Teresa Wilms Montt y el de la mexicana Antonieta Rivas Mercado. En ambos casos la visión *post mortem* establecerá también directrices de la recepción de su obra, y el suicidio influirá en la mitificación de su figura, propiciando la creación del personaje trágico.³ Si bien se trata de diarios que se destacan por evidenciar la rebeldía de mujeres de letras de principios de siglo contra los valores burgueses, su brevedad limita la articulación de esa densa complejidad del “personaje alejandrino”, uno de los elementos clave de la popularidad del diario de Pizarnik. El “personaje alejandrino” se remonta a los testimonios surgidos después de su suicidio y alimentados por el círculo literario al que perteneció la poeta. En una de las primeras semblanzas que da noticia de su muerte, el periodista Rafael José Muñoz expresa lo que le sucita la reciente lectura de sus poemas:

Alejandra Pizarnik nunca existió de verdad. Alejandra Pizarnik siempre estuvo muerta. Esta no es una mera especulación, ella deriva de la confrontación de una poesía donde lo que se percibe es la presencia de otro mundo, de un cementerio universal, de una dimensión desde la cual Alejandra Pizarnik nos habla, tal cual las escenas de las sesiones espiritistas. (28)

A esta línea de pensamiento se suman otras referencias que la sitúan en una perspectiva análoga. Cabe recordar, por ejemplo, las palabras de Enrique Molina en el prólogo a la reedición de *La última inocencia y Las aventuras perdidas* (1976). Ahí el poeta argentino eligió para caracterizarla una serie de imágenes metafóricas, algunas desprendidas de sus versos, para ahondar en esa prefiguración mítica. Pizarnik es descrita como una “criatura fascinada y fascinante, víctima y maga”, “la “extranjera”, “la extraviada de sí misma”, un ser pleno de “fatalidad poética”, “cautiva de un reino perdido”, “hija del insomnio”, etc. (Molina 7-8). Desde distintas perspectivas críticas, la muerte de Pizarnik ha sido revestida de un carácter poético. Guillermo Sucre también observaría en su suicidio una transposición de la metáfora del silencio, emblema de la poesía moderna, incorporada a la propia vida. En palabras del crítico: “Alejandra Pizarnik no sólo habló de la muerte en sus poemas; la vislumbró también, le siguió los pasos: más aún, y sobre todo, la fue escribiendo” (316). La obra de Pizarnik implicaría así una exigencia ética, pues la muerte es la manifestación de un no “no tener nada que decir” y por tanto “nada que vivir” (316-19). Estas reflexiones incidieron incluso en

la reconstrucción de la primera biografía *Alejandra Pizarnik* (1991) de Cristina Piña, diseñada bajo un modelo específico de lo biográfico al que le convocó esa conocida figura: aquí hablar de la vida tendrá pertinencia en tanto remite también a una poética literaria. El trabajo de Piña es uno de los textos fundacionales que problematizó la visión de la figura de Pizarnik como “poeta maldita”, estableciendo la correlación entre vida y obra en un sentido estrictamente literario: la vida transformada en escritura.

En el año 2003, la publicación “completa” de los diarios reconfiguró la visión de la vida y obra pizarnikiana. La editora y amiga de Pizarnik, Ana Becciu, describió ampliamente el tortuoso proceso de recopilación, cuidado y conservación que sufrieron los manuscritos de la poeta luego de su muerte (“Avatares”). En la introducción a la primera edición Becciu ofrece una incipiente perspectiva de lectura de estos textos al evocar el deseo que le expresó Pizarnik en 1972 de hacer una selección de sus diarios para que fuesen publicados como “un diario de escritora”. Esta manifestación implicó para Becciu, que “estos diarios constituirían, pues, un libro más en la obra de Pizarnik” (Introducción 7). Esta aclaración será una forma de justificar el enfoque de la edición, en la cual se realizan varias supresiones, amparadas en “el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (Becciu, Introducción 9). En ese sentido, Becciu referiría, como argumento de la publicación de los diarios, la constancia de su escritura y su posterior reescritura literaria, llevada a cabo por Pizarnik en algunos fragmentos de sus diarios parisinos con el objetivo de publicarlos. Esta reflexión se sitúa dentro de un complejo debate que el diario como género pone en cuestión, en tanto obra situada en los márgenes de lo literario. Los argumentos presentados por Becciu dirigen la lectura hacia esa línea de interpretación, de allí su idea de que el diario “como relato de vida” prácticamente no tiene lugar y está concebido para formar parte del proyecto de la obra literaria (10).⁴

La concepción del diario de Pizarnik como “diario de escritora” será debatible dada la variedad de pasajes del diario que se circunscriben al ámbito de la amistad, la sexualidad o la familia. Sin embargo, más allá de las justificaciones de esa perspectiva que precedió a la publicación, y que sería cuestionada en futuras investigaciones, cabe reconocer la complejidad de aproximarse críticamente a un género fragmentario y múltiple como el diario. Las líneas de lectura de este tipo de textos se perfilan, por lo general, con base en la continuidad temática a la que se adscriben ciertos fragmentos llevando al investigador a ponderar, en ocasiones arbitrariamente, algún tema en particular. Situación que se deriva de la dificultad de abarcar la

diversidad de ese conjunto, como se revela también en algunos de los estudios monográficos que surgieron en torno al diario de Pizarnik luego de esa primera edición del 2003.

SOBRE EL VALOR METALITERARIO DE LOS DIARIOS

Al publicarse los diarios de Alejandra Pizarnik, las primeras aproximaciones críticas buscaron incorporar su diario al corpus de la obra anterior, considerándolo como una manifestación más de su quehacer poético. Bajo este presupuesto el diario se desplazaba de la tradicional noción de diario personal hasta alcanzar el estatuto de diario literario. Surgen así trabajos que se proponen leer los diarios en conjunción con la obra poética y en prosa. El diario, en tanto escenario del proyecto de escritura,⁴⁶ “contiene” todos los libros, de allí que no solo se considere una obra más de la autora, como lo afirmó la estudiosa Federica Rocco. La experiencia existencial y artística se articula simultáneamente en el diario permitiendo reconocer una trayectoria que entrelaza la vida-obra de Pizarnik. De este modo el diario, un documento de tradicional corte autobiográfico, legitima ese carácter indisoluble entre la vida y la obra que permeó las interpretaciones iniciales sobre la poeta. En este proceso, la elección definitiva de un nombre de autora con el que firmará sus libros reflejó también el nacimiento de su personaje.

La confluencia de los nombres está ampliamente desarrollada en la citada biografía de Cristina Piña, y es un referente común para aludir al desdoblamiento operado por la escritura, el “yo-otro” como una configuración del lenguaje. Juan Jacobo Bajarlía, quien fuera amigo y profesor de Pizarnik, en su obra testimonial, aludirá a la importancia de los nombres, que se manifestará con la publicación del primer poemario *La tierra más ajena* (1955): “Buma [así llamaban a Alejandra en su familia], a pesar de lo resuelto en común, había exigido que su nombre apareciera con su nombre completo [Flora Alejandra]. Temía perder su identidad” (79). Hay que subrayar la apuesta editorial que reducía el nombre por el eufemismo de “un nombre de escritora”, el cual Pizarnik aceptaría un año después con la publicación de su segundo poemario, *La última inocencia* (1956), donde solo conservará el de Alejandra.

A partir del juego de los nombres se llega a la observación de un nacimiento no biográfico sino escritural: la que nace con la escritura y de la escritura (Rocco). Esta metáfora se extiende al espacio del diario mediante el cual la mención del nombre y del “yo” se vislumbran como signos lingüísticos antes que como referentes biográficos: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse

un pronombre algo que está fuera de mí” (Pizarnik, *Diarios* 629). El pronombre y el nombre propio se convierten, en la obra de Pizarnik, en escritura literaria. El diario, en su carácter apelativo hacia el diarista mismo, típico en otros diarios, muestra aquí uno de los primeros signos de escisión del sujeto, que se observa también en la poesía, la cual remite constantemente a una multiplicidad de voces: cuando la poeta, al interior del poema mismo emplea el nombre Alejandra. Cabe citar, por ejemplo, el conocido poema “Sólo un nombre”: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (Pizarnik, *Poesía* 65).

Dentro de esa preocupación metaliteraria que involucra el diario, se destaca otro de los temas centrales relacionados, ya no con la voz o el sujeto poético sino con la forma, pues tempranamente comienza una preocupación por la prosa: “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” (Pizarnik, *Diarios* 429). El diario se relaciona con la posibilidad de construcción de una prosa que no elida el carácter poético, y culmina con el cuestionamiento y la disolución de las formas. Esta problemática da inicio con la exploración que Pizarnik emprende sobre el poema en prosa, el cual está ampliamente referido en su diario:

La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo. ¿Y dentro de la prosa? ¿Qué pasa con lo de dentro de la prosa? No pasa nada. Por eso no puedo escribir en prosa. (650-51)

La creciente producción artística de Pizarnik de finales de los años sesenta se centra justamente en el poema en prosa, como se revela en la publicación de los poemario *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971).⁵

La exploración del verso y la prosa, que refleja una lucha por definir los límites de lo poético, se transforma en la poesía de Pizarnik hasta desembocar en el fragmento como una de sus posibilidades expresivas. El fragmento será entonces la expresión de una voluntad transgresora que caracteriza su escritura: un acto de “desgarramiento” del lenguaje que encuentra eco en la apuesta romántica de Novalis quien, junto con Friedrich Schlegel, promueve el fragmento como una forma del pensamiento inacabado siempre en fluctuación. Schlegel observó la poesía como “universal progresiva”, lo que sugería que su esencia radica en un continuo

formarse, en no existir como un todo y en ser el lugar de la libertad (Arnaldo 137). Esta característica implica una ruptura con el modelo clásico del género. Siguiendo esta idea, la obra de Pizarnik se desplaza también hacia otras formas de expresión, y el sentido fragmentario de su diario cobra relevancia como una más de sus manifestaciones poéticas.

Así destacan otros textos que transgreden toda clasificación genérica, como sucede con *La condesa sangrienta* (1971), cuya forma particular, entre la glosa y el comentario, han hecho de este texto uno de los más notables y de singular estilo en la producción pizarnikiana. Lo mismo puede decirse de su producción teatral *Los poseídos entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971), que se caracteriza por la reescritura irónica y paródica, al mismo tiempo que se afirma un lenguaje mordaz y obsceno. Estas obras se definirán por lo que María Negroni llamó “poética de la ruina”, textos generados mediante el mecanismo de la intertextualidad, que integran tanto a los poetas románticos como a los poetas malditos, a Lewis Carroll, James Joyce, Georg Trakl y Samuel Beckett, entre otros (*El testigo*). A su vez, Negroni emprende su crítica revirtiendo las ideas de Cristina Piña, quien sugiere que el misterio de la poesía pizarnikiana se sitúa en una presencia soterrada de lo obsceno, entendiendo lo obsceno como un goce articulado por la alianza entre el sexo y la muerte (*Poesía 17-63*). Negroni ofrece la visión de la obra como unidad, como “sistema de versos”, a partir de lo cual los poemas pueden ser leídos como textos depurados, pero nutridos del mismo mecanismo intertextual que explicitan los textos de sombra. Este eje sobre la unidad de la obra se ha observado constantemente por vía de sus diarios. La escritura del diario se ha convertido en un amparo contemporáneo a la obra que contiene todos los fragmentos de ese yo: la narradora, la poeta, la crítica y la persona. Si bien estos enfoques se erigen desde el reconocimiento de una trayectoria vital que se despliega en el diario, esta va dirigida a la par de la trayectoria artística que desemboca en el paralelismo con la obra antes que con la vida (Rocco). De allí que este enfoque está destinado a un planteamiento propiamente literario y no estrictamente biográfico. Otros estudios se ocuparán de rescatar la vertiente autobiográfica así como de analizar el carácter material de los manuscritos.

PERSPECTIVA AUTOBIOGRÁFICA Y CONFRONTACIÓN CON EL ARCHIVO

Además de las aproximaciones al diario de Pizarnik asentadas en el carácter metaliterario, se sitúan los trabajos que recuperan su dimensión autobiográfica. Aquí destacan los estudios de Patricia Venti y Núria Calafell Sala. Venti realizó una revisión exhaustiva de los cuadernos, diarios, notas

críticas, correspondencias, etc., muchos de ellos inéditos, a fin de reconocer en esos documentos testimoniales la aprehensión de un sujeto biográfico. A partir del reconocimiento de dos constantes en la crítica: por un lado la que exalta la naturaleza “maldita” de la vida y obra de Pizarnik, y por otro, la que ve “la transmutación de la vida en lenguaje”, la autora se propuso “examinar las transformaciones y evoluciones del sujeto autobiográfico que se construye textualmente dentro del ámbito de la identidad, las interrelaciones familiares y sociales” (Venti 9).⁶

Luego del acceso que Patricia Venti tuvo a los archivos originales depositados en Princeton, la autora descubrió las omisiones de la edición de *Diarios* (2003). Asimismo, al cotejar el material observó que se suprimieron alrededor de 120 entradas, además de excluir gran parte del año 1971 y todo el año de 1972. Las supresiones se referían en su mayoría a temas sexuales o familiares, pero no privativamente, lo que reveló el poco rigor filológico de la edición, misma en que no se expuso un criterio claro de selección, pues las supresiones se presentaron a lo largo de todo el texto y sin señalamiento alguno: “Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física ... La obra literaria se convierte así en un material *manipulado* que genera una exégesis equivocada, además de una lectura *adulterada* por intereses extraacadémicos” (Venti 31-32).

Al denunciar los cortes e insertar incluso algunos de los fragmentos suprimidos por la edición de Becciu, el trabajo de Venti dio una idea clara de la naturaleza de la censura y obligó a la crítica posterior a tomar precauciones para enfrentar el estudio de los diarios desde la edición pública. Por otro lado, cabría cuestionar también las omisiones y supresiones más allá de lo “moral”, y que se remontan a la gravedad de los descuidos de orden filológico hasta las implicaciones políticas de legitimar una obra amparada con el nombre de un autor que no ha incidido en su propia publicación. La estudiosa Cristina Piña observó también las incongruencias entre el material de *Diarios* (2003) y la selección que Becciu realizó sobre los años 1962-1968 para *Semblanza*, la antología de Graziano ya mencionada. Al respecto de esos años, la autora detalla algunas supresiones realizadas en *Diarios*, que sin embargo sí aparecen en *Semblanza*, aspecto que demuestra que la editora no respetó su propia selección y no estableció nunca un criterio para tales decisiones, evidenciando una vez más el errado modo de actuación frente a la edición de los materiales (Piña, “Poder”). A este respecto cabe también destacar otro aporte de Piña en el que luego de retomar la problemática situación de la edición de la obra de Pizarnik, apunta una sugerente perspectiva teórica, fundamentada en las reflexiones

de Jacques Derrida, Maurice Blanchot y Michel Foucault, para discutir las relaciones de poder que intervienen en la legitimación del estatuto literario de una obra, particularmente póstuma, como la de Alejandra Pizarnik (Piña, "Complete' Works").

Además de la observación crítica que mostró los pormenores de la "censura", Venti dedicó extensas reflexiones a los diarios, situándolos junto a los cuadernos de notas y la correspondencia. En este sentido no se privilegian exclusivamente como obra sino que se sitúan en el orden del discurso, en el nivel de la "marginalia". Desde esta perspectiva, el diario no es una obra, es un escenario de decodificación que no establece relación con un todo porque se "excusa" de ese todo. Visto así, el diario no ocupa un lugar preponderante en la producción de la poeta, sino que constituye una de las expresiones de la autobiografía. Cabría situar esta reflexión dentro la definición que Gilles Deleuze y Félix Guattari dieron al diario de Kafka, entendiéndolo como el "rizoma por excelencia", un texto que permea la obra y partir del cual esta se comunica de forma integral:

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

El rizoma es, pues, para Deleuze y Guattari, un tipo de discurso que responde a una estructura no unitaria. Es un mapa o red que se interrelaciona, se recrea y se modifica. El texto rizomático tiene su coyuntura en una serie de espacios que abren la lectura a cualquier punto del texto.

En el trabajo de Venti, la visión del diario como texto antiinstitucional y antiliterario también se hace presente, puesto que es un texto múltiple que se constituye, ante todo, como memorial del deseo y de la práctica de la escritura, receptáculo tanto de los temas nimios como de las obsesiones literarias. En el diario tomará lugar la imbricación entre los procesos de lectura y reescritura; los diarios, tanto como los cuadernos de notas, muestran las aristas de la génesis de una obra. La articulación entre el reconocimiento de esta conciencia de escritura y la práctica vital da lugar a la valoración de los diarios como textos oscilantes entre la "ficción y la vida". El diario es el espacio de configuración de la cotidianidad, la vida y la muerte; asimismo el diario se observa como una pluralidad de voces mediante las que se manifiesta el espacio autobiográfico de un sujeto

femenino, restituyendo su carácter transgresor. El hallazgo de la temática de lo biográfico en la obra de Venti está dirigido a reivindicar la figura humana; en ella se busca perfilar una multiplicidad de voces, pero dentro de estas, la voz “verdadera”, humanizada, es la que intenta cobrar cuerpo, pues no es irrelevante la defensa por restablecer un material inédito o censurado que da cuenta de la dimensión vital y sufriente de la poeta argentina.

El problema de lo autobiográfico en los diarios fue también el tema de la investigación de Núria Calafell Sala.⁷ Su perspectiva retomó, entre otros, el trabajo de Julia Kristeva para analizar la figura corporal, sus pulsiones y manifestaciones en la escritura. La noción de un sujeto en proceso, no unitario, que revoluciona el pensamiento post-hegeliano, es observado por Kristeva en las manifestaciones literarias de los autores que se insertan en un cuestionamiento al lenguaje y por tanto a los sistemas ideológicos, como es el caso de Antonin Artaud y Stéphane Mallarmé (*Sujeto*). Calafell Sala sugiere en este punto la posibilidad de reconocer en la práctica literaria de Pizarnik la misma relación tensinal entre el sujeto y el texto, a partir de un vínculo entre lo subjetivo y lo corporal: el texto y el sujeto se consideran cuerpos que a partir de una operación lingüística trasgresora, evidenciada en la violencia discursiva, se modifican simultáneamente. El reconocimiento del yo como dimensión lingüística retoma la concepción de la biografía como expresión de una subjetividad que transita hacia la enunciación. Calafell Sala, siguiendo a Paul de Man y tomando en cuenta la pulsión de muerte que anida en la obra de Pizarnik, observa ya no una biografía, sino una *biotanatografía* que implica “la escritura de un yo hecho objeto, de una vida colindante con la muerte, de una memoria fundamentada en el olvido” (23).

Calafell Sala parte principalmente de un corpus de citas que conforman el cuerpo textual de los cuadernos y a su vez guardan una equivalencia con el cuerpo representado de la escritora. De particular importancia es la lectura que elabora de la poeta argentina estableciendo una simbiosis con la obra de Artaud; la intención de observar los modelos de corporalidad manifiestos en la obra de Pizarnik está directamente relacionada con la figura del autor francés. Así pues, se pretende vislumbrar “el cuerpo como un mapa de metáforas” estableciendo nexos a partir del gesto de demolición de lenguaje, como un modo de liberación de pulsiones corporales, operado por ambos escritores. Este rescate de lo corporal resulta altamente sugerente en el contexto de un pensamiento postestructuralista en el cual se basa Calafell Sala. Contrario a la propuesta que observamos en Patricia Venti, para Calafell Sala los elementos del cuerpo, el sexo incluso, no implican solamente recuperar un discurso biográfico transgresor, sino que,

de forma inversa, se dirige a “sexualizar el texto e imprimir en cada una de las palabras los pormenores de su lectura más erótica” (131). Aquí entra sobre todo una dimensión retórica, no vívida, el sexo se materializa en el lenguaje y el texto se sexualiza.

Aparece aquí una interpretación sobre los fluidos, los cuales constituyen un entramado simbólico que hace evidente la abyección corporal, a la vez que son elementos que se resignifican para dar paso a la posibilidad de construir un entretejido entre “la carne y la letra” (144). Así Calafell Sala se propone “leer los fluidos pizarnikianos como la manifestación de ese lenguaje distinto, primigenio y puro al que encaminó toda su obra, y que abocó su ser y su escritura a un desarreglo absoluto” (145). A esta perspectiva sobre lo corporal se suma el dolor, el grito y la desgarradura pizarnikiana, como vías de configuración de esa retórica de los fluidos; el acento sobre esta dimensión refiere la recuperación de lo autobiográfico como una construcción textual que exime directamente la referencia a una “realidad” del sujeto, de allí la posibilidad de hablar de una imagen de lo autobiográfico que no requiere el sustento de un referente extra textual.

Cabe señalar que Núria Callafell Sala y Federica Rocco fundamentaron su análisis únicamente a partir de la primera edición de los diarios del 2003, y nunca pusieron en discusión la necesidad de consultar los archivos originales, aspecto primordial en el trabajo de Patricia Venti. Si bien en el caso de las primeras estudiosas tal situación se derivó de su inaccesibilidad a los manuscritos, también se observa en su trabajo una postura crítica respecto a la valorización de los diarios como obra dinámica, cuya esencia fragmentaria permite diversas líneas de lectura no supeditadas al material suprimido. En esta misma línea de pensamiento fue concebida la edición francesa de los diarios de Pizarnik, *Journaux 1959-1971* (2010), preparada por Silvia Baron Supervielle, escritora argentina asentada en Francia, y bajo la traducción de Anne Picard.⁸ En esta edición rige la perspectiva editorial planteada por Becciu en tanto “journal littéraire” o “journal d’écrivain”. Más aún, Baron Supervielle se vale de este criterio para justificar su propia selección, que no incluye los tres años anteriores (1955-1958). Esta decisión se basa en el criterio de la editora, quien consideró esos textos menos consolidados, pues denotan una “fragilité” que no haría justicia al resto del diario, al constituirse, sobre todo, como anotaciones marginales poco representativas de la conciencia escrituraria que poseen los demás cuadernos. Argumento que a su vez sostiene la irrelevancia de este diario en tanto “récit de vie”. A este desacuerdo de la edición se suma otro inconveniente, si bien Becciu en su primera edición decidió incluir los

fragmentos de diarios reescritos por Pizarnik e intercalarlos con letra cursivas en el texto, para que el lector los identificase, Baron Supervielle elimina las cursivas y les da a todos los fragmentos el mismo estatuto, sin señalar las diferencias entre el material original y el reescrito, con el objetivo de hacer fluida su lectura. Una decisión poco afortunada, en tanto la reescritura constituye una verdadera poética en la obra de Pizarnik, y la identificación de los fragmentos permitiría al lector reconocer el “revestimiento” literario de ciertos nombres y espacios. Las críticas a la primera edición de los diarios en español se pueden hacer extensivas a la edición francesa que siguió los mismos lineamientos, salvo la cuidadosa inserción de notas y nombres de personas que facilitan su identificación más allá de las iniciales del original.

La polémica sobre los cortes y censura de la primera edición en español, en la cual está basada también la publicación francesa, llevaría diez años más tarde a una segunda edición por parte de Ana Becciu: *Diarios. Nueva edición* (2013). Esta publicación, aunque corregida y aumentada, sigue planteándose por parte de la editora como una selección, tanto como la primera; la supresión más significativa es la eliminación total del último cuaderno correspondiente a 1972. Sin embargo, la incorporación de seis apéndices que incluyen claramente los fragmentos reescritos por parte de Pizarnik de los años 1960 a 1964 promete nuevas posibilidades de interpretación. Como observó Ana Becciu sobre estos fragmentos, el procedimiento de Pizarnik se dirige a la conformación de un diario literario que busca desprenderse de referencias biográficas y situacionales, cuya síntesis poética estaría más estrechamente relacionada con la poética fragmentaria de sus poemarios.⁹ En esta nueva edición se puede constatar la repercusión que tendrían las críticas recibidas a la primera edición y la influencia de los estudios académicos en la reconfiguración de la nueva publicación. Sin embargo tampoco estará exenta de inconsistencias, así, por ejemplo, Cristina Piña ofrece una minuciosa explicación sobre los “criterios indescifrables” que sigue Becciu en la nueva edición, al incorporar determinados pasajes y excluir otros, en el intento de articular el cuestionado diario de escritora. Una significativa aportación de Piña es la propuesta de observar y analizar las diversas “figuras de autor” que se construyen en los diarios de Pizarnik, ya sea en las ediciones póstumas, como en los manuscritos originales y en los que fueron reescritos por ella, de este modo, cada “figura autoral” desvelará diversos niveles de transgresión (“Manipulación” 39-40).

La problematización de la confiabilidad de las ediciones “completas” de los diarios y el criterio de “selección de los materiales” de la nueva edición,

son temas que seguirán preocupando a la recepción crítica. Por otro lado, la apertura de los archivos hacia el año 2002 ha permitido novedosas vías de análisis que se extienden también a la importancia material de los manuscritos. Así, por ejemplo, en el contexto académico francés surgió la propuesta de Mariana Di Ció, quien ofreció una perspectiva de análisis de los diarios asentada precisamente en su materialidad (*Une calligraphie*). La investigación pone el acento en la problemática que suscita la existencia de los manuscritos en la determinación y conformación de una obra literaria. Particularmente, se reconoce aquí la necesidad de reconsiderar la obra pizarnikiana desde su soporte físico. Este aspecto cobra especial relevancia al corresponderse con una poética en la que texto e imagen son parte de un mismo gesto creativo. Esta propuesta permite a Di Ció recuperar y reivindicar el trabajo de Pizarnik como artista plástica reflejado en sus manuscritos, y la relevancia de la expresión caligráfica de sus trabajos. Dicho hallazgo no sería posible sin ese minucioso análisis del archivo Alejandra Pizarnik, que desde su apertura en Princeton ha vislumbrado otras formas de compresión y valoración de la obra. El trabajo de Di Ció resulta inaugural en el contexto de la literatura latinoamericana, cuyo acceso y atención a los archivos de escritores comienza apenas a desarrollarse, y asimismo se nutre del auge de los estudios de la crítica genética¹⁰ de larga data en Francia. Esta perspectiva arroja luz sobre otro aspecto crucial de la obra pizarnikiana relacionado con su propia “génesis”, es decir, con los principios de creación que animan el quehacer poético. El análisis de Di Ció se extiende a la totalidad de los trabajos de Pizarnik, de allí que una de las propuestas más relevantes es demostrar la permeabilidad de las fronteras genéricas a lo largo de toda la obra, lo que incluye a los diarios. No obstante la organización del gran archivo de Pizarnik en Princeton distingue como categorías distintas a los diarios, los cuadernos y los escritos, estos últimos incluyendo su poesía y ficción, Di Ció nos demuestra que la clasificación misma de los materiales resulta problemática, en tanto que los contenidos de todos esos cuadernos se comunican constantemente. Tal aspecto se haría extensible a la poética de escritura pizarnikiana, que busca anular la distancia entre escritura y vida. Para la estudiosa, la obra en su totalidad se desenvuelve de manera “concéntrica” hasta incluirlo todo: diarios, manuscritos de libros, cuadernos, correspondencia, testimonios, dibujos, fotografías, etc.

A lo largo del estudio son muy significativos los análisis de la materialidad de los manuscritos, del uso variado de las tintas y colores, los tipos de papel o de la inserción de pegatinas; actos que se convierten en “intervenciones” artesanales sobre el cuaderno para enfatizar la

importancia del objeto como soporte de significados que se interrelacionan. La autora observa en la cuidadosa articulación entre las letras y el aspecto gráfico, la misma unidad que Pizarnik sostenía como poética de su escritura, pues recordemos que decía emplear un gesto creativo semejante al del pintor:

adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras y suprimo versos, a veces al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar pero sin saber aún su nombre. Entonces en espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Pizarnik, *Prosa* 300-01)

Di Ció establecerá filiaciones artísticas y literarias a partir del análisis de la plástica pizarnikiana, además, logra reivindicar el trabajo de Pizarnik como pintora, una faceta de su obra poco estudiada. Un ejemplo de esta relación la observamos en los ejercicios del llamado *Palais du vocabulaire*, el nombre de una serie de cuadernos, en estrecho vínculo con el diario, en los que Pizarnik anotaba citas, definiciones, o apuntes de otras lecturas. En una ocasión, la poeta registra todas las variaciones sinonímicas de una palabra, lo que Di Ció atinadamente define como el muestrario de su "palette lexique". Este sencillo ejercicio, entre otros, permite observar el cuidadoso trabajo de Pizarnik con el lenguaje, y la certeza de que su quehacer poético no era, como se había argumentado en análisis poemáticos previos, fruto de la escritura automática. Di Ció logra evidenciar una interrelación entre el plano material y genético del manuscrito con el nivel simbólico, mediante el que se hace posible una interpretación rigurosa de la obra. Así por ejemplo, la investigadora rastrea y da las claves del *Palais du vocabulaire* en relación con los trabajos de Henri Michaux, Francis Ponge y André Pieyre de Mandiargues, reconociendo el diálogo con toda una tradición y señalando la complejidad de esta escritura que simulaba en apariencia un mero juego experimental. En este recorrido crítico se observa que no hay azar en los métodos de composición de la obra, sino que se opera a partir de rigurosos procedimientos que incluyen un trabajo exhaustivo de selección, reordenamiento y reescritura. El análisis de los manuscritos que elabora Di Ció no solo habrá de considerar el valor de las "tachaduras" o variantes en su sentido literal, sino también simbólico, pues la intervención de ese corpus textual se reinterpreta como una dialéctica entre lo dicho y lo no dicho, remitiendo a la observación de un proceso escritural consciente y autoreflexivo.

El libro de Mariana Di Ció es sumamente relevante para repensar también la reescritura de los diarios que Pizarnik preparó. Si bien Di Ció no

se centró específicamente en ellos, los procesos que anota permiten hacer extensible ese reconocimiento a los diarios publicados por Pizarnik y afirmar que en su escritura no hay una pura voluntad “de autocensura”, sino que estos se rigen por el mismo trabajo que permea en los poemas. En este mismo sentido, otro ensayo de Di Ció nos recuerda que, 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” (“Alejandra” 227). El trabajo de Mariana Di Ció se suma así a otra de las variadas formas en las que ha sido posible aproximarse al análisis de los diarios de Alejandra Pizarnik.

Como hemos podido advertir en este recorrido por la recepción crítica de los diarios de Alejandra Pizarnik, no son pocas las divergencias a las que estos textos convocan. Sin embargo, es posible albergar directrices de lectura bajo las que los trabajos coinciden, especialmente, la visión del diario como espacio simbólico y material, que encarna la autoreflexión poética y la expresión de la escritura como quehacer vital. Las perspectivas críticas observadas en este trabajo, que plantean el diario como escenario de convergencia de una representación autobiográfica y una autofiguración poética, reivindican a su vez las múltiples posibilidades de sentido que albergan los diarios y que los exime de un interés tangencial en el campo literario.

En el contexto hispanoamericano, donde no se ha reconocido la existencia de una tradición diarística, resulta relevante que haya sido la publicación de los diarios de Pizarnik lo que inauguró y visibilizó una oleada de escrituras académicas centradas en la reciente revalorización de este género. A partir de los años noventa, el reconocimiento de la dimensión subjetiva como vía de legitimación del discurso contemporáneo fortaleció la publicación y recepción crítica de los escritos del yo, en especial de la autobiografía, lo que posteriormente atrajo la atención hacia los diarios.¹¹ A diferencia de las autobiografías y las memorias, textos estructurados como obras orgánicas, el diario involucra una problemática distinta; al ser resultado de una práctica cotidiana y abierta de la escritura, su posicionamiento en la tradición literaria no ha sido fácil de asumir. Aunado a ello, el supuesto de ser un género ausente en Hispanoamérica no ha desaparecido del todo. En 1992, cuando Julio Ramón Ribeyro inició la publicación de su diario *La tentación del fracaso*, lo presentó como un acto sin precedentes en nuestra literatura: “Al publicar este primer volumen ... creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del *diario del escritor*” (9-10). Lo mismo hizo Ana Becciu en la primera edición de los *Diarios de Alejandra*

Pizarnik, donde afirmó que “es la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concibiendo como parte de su proyecto de obra literaria” (Introducción 10).

Observaciones de esta naturaleza fueron asumidas en su momento como vectores críticos en los trabajos académicos que también enfatizaron la situación aislada e inusitada de los diaristas hispanoamericanos (Zanetti; Minardi; Morales). Tales aseveraciones se han derivado del exiguo reconocimiento del género y, fundamentalmente, de la ausencia de una sistematización específica del diario en estas latitudes. Tal situación ha comenzado a cambiar pues, aunque a la fecha no hay investigaciones exhaustivas que fundamenten el asentamiento y desarrollo del género en Hispanoamérica, sí han surgido una serie de trabajos que han abierto esa perspectiva.¹²

En este contexto cabe destacar el diálogo académico que han generado los diarios de Alejandra Pizarnik, hasta ahora los más estudiados. La atracción crítica que la obra ejerció en su momento, y sigue ejerciendo, va de la mano con la creciente revalorización de su poesía, con la posibilidad de leer su diario bajo esa clave poética y con la estrecha relación que el diario guarda con su práctica artística. Además de involucrar la transgresora representación de una mujer que vivió tan apasionadamente como escribió.

Los diarios constituyen el ejemplo paradigmático de un género cuya recepción ha sido capaz de fundar su literariedad al configurar, desde el dinamismo de su lectura crítica, un nuevo canon que reclama a las escrituras marginales. El diario, cuyo destino remitía, por tradición, a un espacio restringido y privado, ha sido desplazado hacia la “literatura”. El diario se caracteriza por ser un texto absolutamente emancipado de categorías estructurales determinadas; tan ambiguo como su origen, íntimo o literario, descriptivo o lacónico, configurará así su potencial interpretación. De la misma forma en que la escritura de un diario ofrece a su escritor una enorme libertad, su lector también puede permitirse todo tipo de elecciones, su posición siempre es activa en la medida en que la lectura no está dirigida a articular la unidad de la obra sino a conformarse con la potencialidad de cada retazo del texto. El lector habrá de multiplicar su mirada sobre los lastres de esa composición y elegirá construir, o no, una totalidad significativa y establecer, o no, un pacto de lectura centrado en lo biográfico. Estas condiciones de lectura a las que el diario invita inciden también en sus posibilidades de análisis: en tanto los habituales contratos de lectura se quiebran en estos textos es tarea de la crítica reconstruir una metodología propicia para dialogar con ellos. El recorrido presentado en

este trabajo es una muestra de esa diversidad a la que han convocado, y seguirán convocando, los diarios de Alejandra Pizarnik.

University of Texas at San Antonio

NOTAS

- 1 Los primeros trabajos en el ámbito de la crítica francesa se supeditaron a perspectivas de corte histórico y sociológico, tal es el caso de los libros *Les journaux intimes* (1952) de Michèle Leleu y *Le journal intime* (1963) de Alain Girard. Posteriormente, el reconocimiento del carácter proteiforme de los diarios ha permitido la construcción de distintas vías de análisis que integran tanto enfoques estructuralistas, como aportaciones de la crítica genética y la hermenéutica. Ejemplos de ello son las obras *Le journal intime* (1976) de Beatrice Didier, *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel* de Michèle Braud y *Le journal intime: histoire et anthologie* (2006) de Philippe Lejeune y Catherine Bogaert. Las nuevas aproximaciones críticas poseen un carácter interdisciplinar que al tiempo en que denotan la riqueza del género, también restituyen su valor literario.
- 2 Pizarnik publicó en la revista colombiana *Mito* (1961-1962) 39 entradas reescritas de su diario, correspondientes a los años 1960 y 1961, bajo el título “Diario 1960-1961”. Posteriormente publicó “Fragmentos de un diario” en la revista *Poesía=Poesía* (1962), un texto conformado por seis fragmentos pertenecientes a algunas entradas del mes de julio de 1962. Este texto fue posteriormente reproducido en francés en 1963 en la revista *Les Lettres Nouvelles* bajo la traducción de P.X. Despilho. Una traducción al francés de “Diario 1960-1961” fue publicada con diversos cambios bajo el título “Les Tiroirs de l'hiver” en *La Nouvelle Revue Française* (1962).
- 3 Cabría recordar, por ejemplo, la manera en que fue calificada la obra de Teresa Wilms Montt en el prólogo anónimo a la antología póstuma *Lo que no se ha dicho* (1922): “Sus libros son el más fiel espejo del hastío de su vida desolada, rota en hora temprana, por mano torpe, como el fino cristal” (12). En el caso de Rivas Mercado, el político y escritor José Vasconcelos, vinculará su destino trágico a una especie de sacrificio patriótico, luego de su derrota en las elecciones presidenciales en las cuales Rivas Mercado lo apoyó fervientemente: “¿Quién es esa escritora extraordinaria?”, preguntaban. Y partía el alma tener que callar, para no decir: ‘Era la conciencia de México, que prefirió hacerse pedazos a soportar la ignominia’” (419).

- 4 Cabe mencionar que una dura crítica sobre la visión del “diario de escritora” fue entablada por Nora Catelli, quien participó en los albores del proyecto de la edición. Catelli conoció cabalmente el manuscrito y un año antes de la edición de *Diarios* ya hablará sobre el tema. Es destacable la visión de Catelli sobre estos textos de los que infiere tres particularidades fundamentales: el espacio que Pizarnik se hace en ellos como autora, fortaleciendo en el diálogo predominantemente literario un modo de educación; el espacio de escritura, antes que de exposición pública, y la disquisición minuciosa sobre el lenguaje. A la par de estos elementos, el diario para Catelli es también la construcción de “bibliotecas paralelas” al constituirse fundamentalmente como el punto de encuentro de las lecturas (Catelli, “*Diarios inéditos*”). Luego de unos meses de la primera edición de los diarios, Catelli dibujará otras líneas del diario, sujetas al ámbito de la intimidad: “origen y familia, lengua y educación, identidades, prácticas sexuales y posición subjetiva” (“Ráfagas”). De manera muy sutil, Catelli es la primera estudiosa en señalar y criticar aquí las supresiones de *Diarios*, en particular la del año 1972; la edición es referida como “selección”, que configura una imagen debatible de “poeta sublime” (“Ráfagas”).
- 5 Un trabajo que estudia el poema en prosa en la obra de Pizarnik es el realizado por Carolina Depetris en el libro *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004).
- 6 El trabajo se sustenta en la crítica que Ana Nuño realiza sobre los problemas de la edición en “Esperando a Alejandra” (2003).
- 7 Nos referimos especialmente a la tesis doctoral presentada en 2007 en la Universidad Autónoma de Barcelona: *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Posteriormente editada como: *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik* (2008). Citamos la versión de la tesis original.
- 8 Ningún diario de escritor latinoamericano ha sido traducido antes. Actualmente los diarios de Ricardo Piglia continúan el camino de las incipientes traducciones, al ser publicados recientemente en inglés. A la fecha se han publicado dos volúmenes bajo la traducción de Robert Croll.
- 9 Los únicos fragmentos de diario que Alejandra Pizarnik publicó en vida, “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario”, darían cuenta de este proceder, que se repite en los fragmentos reescritos de diarios posteriores. Patricio Ferrari considera que el mecanismo de la reescritura de estos diarios es una forma de “Autocensura”, al suprimir ella misma referencias de contenido sexual. Sin embargo, otros pasajes reescritos del diario, en especial el texto “1961-1962 (Apéndice IV)”, da cuenta del minucioso trabajo con el lenguaje y, fundamentalmente, de la aspiración a lograr una escritura “neutra”, despojada de referentes biográficos. Un pormenorizado análisis sobre la reescritura de estos diarios se encuentra en mi libro en prensa *Alejandra*

Pizarnik: diarista, mismo que sitúa el diario de la autora argentina en diálogo con la práctica diarística latinoamericana al igual que con otros diarios europeos.

- io La crítica genética se afianza en Francia en los años setenta y tiene como objeto el estudio de los manuscritos que anteceden un texto definitivo con el propósito de analizar el método de gestación de una obra literaria. Se ha reconocido en "The Philosophy of Composition" (1846) de Edgar Allan Poe, en su traducción al francés por Charles Baudelaire, "Genèse d'un poème", uno de los textos fundamentales de lo que posteriormente sería la crítica genética, cuya finalidad es el estudio del proceso de escritura de un texto (Deppman et al 3). A este respecto, los diarios de los escritores son piezas imprescindibles en la comprensión de los procesos de construcción y reflexión en torno a la obra al ser vistos con frecuencia como un laboratorio de la escritura.
- ii El libro de Sylvia Molloy, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America* (1991), constituyó uno de los primeros esfuerzos por dar cuenta de las distintas formas de autofiguración (*self-figuration*) en los textos autobiográficos hispanoamericanos, entendiendo la autofiguración como las estrategias de representación que emplean los autores para construir en el texto una imagen de sí mismos, es decir, una figura de autor. Al analizar una notable producción de autobiografías y memorias, la obra de Molloy logró despejar la común afirmación sobre su ausencia en Hispanoamérica, además de redefinir los marcos de recepción de estas obras en el contexto propiamente autobiográfico literario y no solo histórico o ficcional desde el que habían sido leídas.
- 12 Uno de esos trabajos es el de Alberto Giordano (*Posibilidad*), quien ha publicado una serie de artículos sobre diarios de escritores hispanoamericanos, entre ellos, Pablo Pérez, Julio Ramón Ribeyro y Alejandra Pizarnik. Otra obra relevante es su libro *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (2011), que incluye estudios sobre los diarios de Ricardo Guiraldes, Rodolfo Walsh, Juan B. Ritvo, Roger Pla y Ágata Gligo. En Chile, Leónidas Morales se ha dedicado al estudio del género, cuyos frutos son los artículos que componen el libro *El diario íntimo en Chile* (2014) que incluye a Lily Íñiguez, Teresa Wilms Montt, Alone, Mario Góngora, Luis Oyarzún, José Donoso, Ágata Gligo y Gonzalo Millán. De especial importancia es también el artículo de Daniel Mesa Gancedo "Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI" (2013), el cual presenta un panorama histórico sobre las distintas publicaciones de diarios y apunta a una reconstrucción de la tradición diarística. A estos trabajos se suma la antología *Diarios latinoamericanos del siglo XX* (2016), que convocó a una serie de especialistas para abordar los diarios o fragmentos de diarios de Macedonio Fernández, Horacio Quiroga,

Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Juan Emar, Ricardo Guiraldes, Witold Gombrowicz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, José María Arguedas, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz, Idea Vilariño, Alejandra Pizarnik, Julio Ramón Ribeyro, Mario Levrero, Gonzalo Millán y el Che Guevara (Gallego Cuiñas et al.).

OBRAS CITADAS

- ARNALDO, JAVIER, ED. *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A.W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin*. Madrid: Tecnos, 1994.
- BAJARLÍA, JUAN-JACOBO. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- BECCIU, ANA. "Los avatares de su legado." *Clarín* 14 sep. 2002: s. pag.
- . Introducción. Alejandra Pizarnik. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003. 7-II.
- BRAUD, MICHEL. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. París: Seuil, 2006.
- CALAFELL SALA, NÚRIA. *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral. U Autónoma de Barcelona, 2007.
- CATELLI, NORA. "Los diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas." *Clarín* 14 septiembre 2002: s. pag.
- . "Ráfagas de Alejandra Pizarnik." *El País* 3 enero 2004. Web
- CHÁVEZ SILVERMAN, SUSANA. "Gender, sexuality and silence(s)." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- CONTRERAS RÍOS, ISAURA. *Alejandra Pizarnik: Diarista*. Col. Libros del Ocelote, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, 2022.
- DELEUZE, GILLES, Y FÉLIX GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1975.
- DEPETRIS, CAROLINA. *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM ediciones, 2004.
- DEPPMAN, JED, DANIEL FERRER Y MICHAEL GRODEN. "A Genesis of French Genetic Criticism." *Genetic Criticism*. Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden, eds. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2004. 1-16.
- DIDIER, BEATRICE. *Le journal intime*. 3.^a ed. París: PUF, 2002.
- DI CIÓ, MARIANA. "Alejandra Pizarnik: un ejemplo de corrección sádica." *Revista Iberoamericana* 80.246 (2014): 227-40.
- . *Une calligraphie des ombres: les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. París: PU de Vincennes, 2014.

- FERRARI, PATRICIO. "Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: 'Diario 1960-1961' y 'Les Tiroirs de l'Hiver.'" *Ilusión y materialidad. Perspectiva sobre el archivo*. Eds. Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán Méndez. Bogotá: Uniandes; U de Los Andes, 2018. 179-206.
- GALLEGO CUIÑAS, ANA, CHRISTIAN ESTRADE Y FATIHA IDMHAND, EDS. *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Bruselas: Peter Lang, 2016.
- GIORDANO, ALBERTO. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- . *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Buenos Aires: Viterbo, 2006.
- . "La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro." *Cuadernos de Literatura* 19.37 (2015): 341-60.
- GIRARD, ALAIN. *Le Journal intime*. París: PUF, 1963.
- GOLDBERG, FLORINDA. "Alejandra Pizarnik: The Perceptive Reader." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge: Tamesis, 2007. 91-109.
- GRAZIANO, FRANK. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: FCE, 1992.
- KRISTEVA, JULIA. *El sujeto en proceso*. Trad. Rodrigo L. Navarro. Cali: Signos, 1972.
- LELEU, MICHÈLE. *Les journaux intimes*. París: PUF, 1952.
- LEJEUNE, PHILIPPE, Y CATHERINE BOGAERT. *Le journal intime: histoire et anthologie*. París: Textuel, 2006.
- LÓPEZ PARADA, ESPERANZA. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- MESA GANCEDO, DANIEL. "Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI." *Cuadernos Hispanoamericanos* 751 (2013): 7-23.
- MINARDI, GIOVANNA. "La tentación del fracaso. Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: Entre la escritura y la existencia." *Hispamérica* 33.99 (2004): 91-101.
- MOLINA, ENRIQUE. "La hija del insomnio." *La última inocencia. Las aventuras perdidas*. De Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Botella al Mar, 1976. 7-8.
- MOLLOY, SYLVIA. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- MORALES, LEÓNIDAS. *El diario íntimo en Chile*. Santiago de Chile: U de Chile, 2014.
- MUÑOZ, RAFAEL JOSÉ. "Alejandra Pizarnik: una viva muerta." *Zona Franca* 16 diciembre 1972: 28.
- NEGRONI, MARÍA. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Viterbo, 2003.
- PAULS, ALAN. "El fondo de los fondos." *El interpretador*. 21 dic. 2005. Web.
- PIÑA, CRISTINA. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

- . "The 'Complete' Works of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Eds. Fiona Mackintosh y Karl Posso. Woodbridge: Tamesis, 2007. 148-64.
- . "Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios de Alejandra Pizarnik*." *Valenciana* 20 (2017): 25-48.
- . "Poder escritura y edición. Algunas reflexiones acerca de la *Poesía completa*, la *Prosa completa* y los *Diarios* de Alejandra Pizarnik." *Páginas de Guarda* 3 (2007): 61-78.
- . *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1999.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. "Diario 1960-1961." *Mito* 39/40 (1961-62): 110-15.
- . *Diarios*. Ed. Ana Becciu. 2.^a edición. Barcelona: Lumen, 2013.
- . "Fragmentos de un diario." *Poesía=Poesía* 11/13 (1962): 5.
- . "Fragments du journal." *Les Lettres Nouvelles* 39 (1963): 173-74.
- . *Journaux 1959-1971*. Ed. Silvia Baron Supervielle. Trad. Anne Picard. París: Corti, 2010.
- . *Poesía completa*. Ed. Ana Becciu. 5.^a ed. Barcelona: Lumen, 2007.
- . *Prosa completa*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2002.
- . "Les Tiroirs de l'hiver." *La Nouvelle Revue Française* 113 (1962): 943-47.
- ROCCO, FEDERICA. *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venecia: Mazzanti, 2006.
- RIBEYRO, JULIO RAMÓN. *La tentación del fracaso. Diario personal 1950-1960*. Vol. 1. Lima: Campodónico, 1992.
- NUÑO, ANA. "Esperando a Alejandra." *La Vanguardia* 31 diciembre 2003: 6-7.
- SUCRE, GUILLERMO. "La metáfora del silencio." *La máscara, la trasparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 293-319
- VASCONCELOS, JOSÉ. *El proconsulado. Cuarta parte de Ulises Criollo*. México: Jus, 1968.
- VENTI, PATRICIA. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- WILMS MONTT, TERESA. *Lo que no se ha dicho*. Santiago: Nascimento, 1922.
- ZANETTI, SUSANA. "Diario de un escritor: *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro." *Iberoamericana* 6.22 (2006): 63-77.