

«DECIR YO ES ANONADARSE»: LOS DIARIOS (EX)TIMOS DE  
ALEJANDRA PIZARNIK  
Núria Calafell Sala  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

1. UNA GENEALOGÍA DEL SUJETO FEMENINO

*«Vivirá entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega,  
hablando lengua que jadea y gime  
y que le entienden sólo bestezuelas»*  
GABRIELA MISTRAL: «La extranjera»

**S**e puede ser extranjero de muchas maneras: por hablar una lengua distinta, por tener un lugar de origen diferente al espacio que se habita o simplemente por poseer un sistema cultural otro; pero en cualquier caso por la huella de una alteridad amenazante y peligrosa que quedará gravada en el cuerpo como seña de identidad. En un simulacro de diálogo, la voz poética de este breve texto de la chilena Gabriela Mistral —del que aquí sólo reproduzco algunos versos— relata la historia de un extrañamiento múltiple: el que ella misma experimenta con respecto a la recién llegada —«Habla con dejo de sus mares bárbaros, / con no sé qué algas y no sé qué arenas» (v. 1-2; en MISTRAL: 2005, 177) nos dice nada más comenzar—; el que transforma un territorio que se cree propio en algo desconocido —«En huerto nuestro que nos hizo extraño / ha puesto cactus y zarpadas hierbas» (v. 5-6; en Mistral, 2005: 177)—; y el que sufre la protagonista, encarcelada en ese «siempre» que pretende inmovilizar el acontecer temporal en una suerte de repetición unívoca y que, paradójicamente, acaba convirtiéndolo en la única línea de fuga para su individualidad.

En su ya clásico estudio sobre Leibniz y el Barroco, Gilles Deleuze adivinaba el poder del pliegue como representación de un período abierto a las posibilidades del infinito: siendo la imagen que mejor sabía captar el movimiento de apertura propio de la estética del momento —pues es entonces cuando «[e]l arte, en su totalidad, deviene *Socius*, espacio social

público» (DELEUZE: 2004, 157 y 159)—, su ambigüedad le permitía adquirir una nueva significación, a partir de la cual reivindicar «una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance*» (DELEUZE: 2004, 159). En otras palabras: el pliegue, en su doble juego de devenir-determinar, contraer-dilatar, comprimir-explotar, se revela como el mecanismo que mejor expresa la unión paradójica de dos elementos separados entre sí por esta «línea de inflexión» que, continuando con el filósofo, «es una virtualidad que no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia, cada cosa en su lado» (2004, 50). Alma y materia, sujeto y lenguaje, vida y literatura, la conjunción que separa también diferencia, pero lo hace instalada en una continuidad que niega el retroceso y *afirma*, en cambio, la repetición de lo diferente.

Llegados a este punto, no quisiera avanzar sin detenerme en el subrayado, puesto que no se trata de reproducir la oposición binaria que tradicionalmente enfrenta la afirmación a la negación, sino de ver cómo la negatividad que se desborda en el exterior de la página en blanco no es más que la representación de lo que se insinúa en su interior: la afirmación. El eco kristeviano resuena con fuerza, aunque con un importante matiz: mientras para la búlgara la expresión de un excedente de rechazos (el geno-texto) en la estructura superficial del texto (el fenotexto) tiene que ver con un ejercicio dialéctico de enfrentamiento con la propia heterogeneidad y de definición externa de una contradicción (CALAFELL: 2008, 23-34), para el francés se relaciona más bien con el descubrimiento de la negatividad en el antes y el después de lo positivo. En este sentido, cuando reconoce en el pliegue el motor de la diferencia, lo hace pensando una vez más en el concepto nietzscheano del eterno retorno que «“acerca al máximo” el devenir y el ser, afirma lo uno del otro» (DELEUZE: 1998, 261):

Afirmar sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de una voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la vida. *Afirmar no es tomar como carga, asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive.* Afirmar es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores, sino *crear* valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida la ligera y la activa. Hablando con

*propiedad, sólo hay creación en la medida en que, lejos de separar la vida de lo que puede, utilizamos el excedente para inventar nuevas formas de vida* (DELEUZE: 1998, 258; el último subrayado es mío).

Se crea en la diferencia y en el exceso, pero también en el límite de un poder que reclama al cuerpo como eje de actuación: ¿no fue acaso la pregunta de Spinoza acerca de lo que podía el cuerpo lo que hizo avanzar a las ciencias y a la filosofía? De hecho: ¿no es el interés por ver de qué es capaz un cuerpo y cuáles son sus fuerzas el tema central de toda la filosofía nietzscheana? Entendido como un elemento fruto del azar, su naturaleza múltiple —entre la biología y la química, entre lo social y lo político, entre lo cultural y lo lingüístico— hará de él el espacio adecuado para la confluencia de dos fuerzas desiguales que chirriarán en su puesta en contacto.

A la luz de esta idea, pienso que puede entenderse mejor por qué al analizar el poema de la chilena aposté por una línea de interpretación paradójica que dejara al descubierto la brecha hacia una lectura afirmativa. Si bien el objetivo último de la voz poética parece ser el rechazo de la extranjera, abandonada así en un lugar de marginación no deseado, lo cierto es que la mención a ese instante temporal —excesivo en su reiteración— dará lugar a una apertura por la cual el cuerpo, el lenguaje y la propia figura subjetiva experimentarán un importante repliegue: el lenguaje se desbordará en un primer pliegue corporal que lo desterritorializará, y al mismo tiempo el cuerpo insinuará en su interior el estrecho nexo con el mundo animal, a raíz del cual el sujeto será reterritorializado en una esfera distinta.

Todo ello favorecerá una trascendencia del imaginario que será preciso no descuidar, en tanto que resemantizará al significante desde una doble perspectiva igualmente paradójica: en primer lugar, porque a través de una valoración meta-literaria, la extranjera del poema podrá verse como el símbolo de todo un colectivo de mujeres que pugnan por salir del encorsetamiento al que son sometidas por querer dedicarse a la escritura —obligadas a caminar por el lado opuesto, ni muy cerca ni muy lejos del centro canónico, sino rodeándolo, siempre en la frontera pero sin pensar en franquearla—; en segundo lugar, porque su potencia como máscara acaba convirtiéndose en un arma de doble filo que las escuda y al

mismo tiempo las encarcela. Como extranjeras que se enorgullecen de serlo —pues es a través de esta andadura *aparte* que muchas de ellas encuentran el camino hacia una creación novedosa—, al final acaban experimentando en sus propias carnes la suspensión de su vida literaria o artística en una biografía tormentosa y *rara*.

En este sentido, acierta Sonia Mattalía cuando señala el papel que en ello habrían de jugar los organismos de poder:

La institución cultural las presentó como «casos» y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías «defectuosas» para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico. *Rarezas* que difuminaron la potencia disidente de sus escrituras (2003, 147).

Si a ello se añade que América Latina nace, como explica Carmen Perilli, de la violencia colonizadora y del deseo hegemónico de fijar una sola imagen (PERILLI: 1998, 9-10), el problema se complica.

En efecto, a principios del siglo XX se produce el ingreso definitivo de la mujer en el campo social e intelectual latinoamericano.<sup>57</sup> Lo que en el siglo anterior se había manifestado en pequeñas incursiones —Juana Manuela Gorriti, Getrudis Gómez de Avellaneda, por citar dos de los ejemplos más conocidos—, ahora se amplía a medida que aumenta el número de escritoras y sus obras se comercializan. Se trata de un lento y

---

<sup>57</sup> Carmen Perilli, en cambio, entiende que la consolidación no se produce hasta la segunda mitad del siglo XX: «las mujeres se reconocen protagonistas de la república de los sueños que es la literatura; anudan familias y naciones; valoran la letra mínima, firme y sutil tejido de una historia que, escondida, se desliza en los bordes de las cartas; la musicalidad de las canciones; la letanía de recetas y fórmulas; la sabiduría del rumor y el susurro; los saberes del cuerpo. Estrategias de la prolongada guerra por la posesión de las palabras; ‘tretas del débil’ las llama Josefina Ludmer; juegos entre el decir y el no decir; el saber y el no saber, que corroen las relaciones de poder desde los intersticios» (PERILLI: 1998, 11). Si bien me adscribo al análisis que propone, no olvido las trampas que esconde una lectura de este tipo: ¿qué significa caminar por el borde? ¿dónde situarlo: en relación al sujeto, al lenguaje, al cuerpo, a la propia historia socioeconómica y cultural? ¿marginal implica singular?; y retomando las ideas de Perilli: ¿no es la lectura al margen una nueva estrategia en esta «prolongada guerra por la posesión de las palabras» y, como tal, una nueva forma de caer en el centralismo del que tanto pretende desvincularse?

progresivo movimiento gracias al cual la mujer va avanzando posiciones como sujeto social, consumidor y lector, al tiempo que va penetrando con mayor o menor fortuna en ciertas esferas de profesionalización para, desde las mismas, generar sus propios sistemas de producción: «Se reúnen en el combate contra los discursos homogeneizadores, fracturándose, para iluminar el valor de la diferencia y la resistencia de la alteridad» (PERILLI: 1998, 11).

Inscritas en el instante crucial de la modernidad, las mujeres toman la palabra e, instrumentalizándola, empiezan a construir sus propias identidades al margen, provocando así un doble movimiento de apertura y clausura: apertura, porque, más allá de la problemática que el gesto conlleva, consiguen adentrarse en el mundo literario y configurarse un lugar; clausura, porque esto las conduce a una tensión tan fuerte entre su ser y los distintos espacios de su individualidad —quién quieren ser, quién piensan que deben ser— que los límites se desdibujan. Así, pese a la gran heterogeneidad que existe entorno a su construcción como nuevo colectivo sociocultural, desde la clase dominante sufren una desviación que las polariza en seres *dentro* o *fuera*, al tiempo que las inmoviliza en una esfera de anormalidad «que anula, o por lo menos matiza, las divisiones de clase en sentido tradicional, en aras de una misma imposibilidad que las unifica: la de no poder trascender en ninguna de las órdenes jerárquicas de la sociedad» (RUSSOTTO: 1993, 26).

En el caso literario, esto adquiere especial relevancia cuando la focalización se desliza hacia la biografía y, más aún, hacia lo que hay en ella de extraño, produciéndose así lo que Eleonora Cróquer ha definido como

una especie de economía textual en la cual *escritura* y *biografía* ocupan lugares no tanto intercambiables cuanto *simbióticos*, y una *actitud* entre mitificante y suspicaz que no permite siquiera establecer esa, aunque falsa, convención de la «objetividad» crítica (2000, 15).

Alfonsina Storni y su suicidio, Delmira Agustini y el asesinato a manos de su marido, Gabriela Mistral y su androginia, Alejandra Pizarnik y su vida atormentada o Rosario Castellanos y su muerte electrocutada, la conjunción que une y separa establece una diferencia en

negativo que es preciso bombardear. ¿Cómo? Destejiendo todos y cada uno de los hilos que construyen su historia: desde los que marcan una andadura escritural o artística hasta los que se refieren a un cuerpo puesto en escena como lenguaje de expresión y reivindicación.

Por todo ello, en las páginas siguientes analizaré la escritura diarística de la argentina Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 — Buenos Aires, 1972), partiendo de una hipótesis que enlace con lo dicho hasta ahora: si, como decía Eleonora Cróquer, en el caso de mujeres artistas y escritoras la simbiosis entre escritura y biografía desvía la objetividad y la suspende en una suerte de empobrecimiento crítico, propongo participar del proceso añadiendo un tercer elemento, no menos problemático que los anteriores: el diario, entendido no ya como género menor y femenino sino como concepto polisémico y poliédrico, es decir, como elemento que adquiere diferentes significaciones y que, al mismo tiempo, puede ser abordado desde distintas perspectivas.

## 2. LA CONJURA DE LA INTIMIDAD: EL DIARIO (EX)TIMO

*«Escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo [...] o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o [...] para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte».*

MAURICE BLANCHOT: *El libro por venir*

En su ensayo sobre *El porvenir de la revuelta*, Julia Kristeva resumía algunos de los postulados que, desde 1972 aproximadamente, la habían conducido a una nueva interpretación de ciertos textos y de ciertas subjetividades. Partiendo de una visión encadenada del concepto de revuelta —«vuelta-retorno-desplazamiento-cambio» (KRISTEVA: 1999, 16)—, la búlgara proponía ir más allá de la noción de texto y reintroducir la de una experiencia enfrentada al límite: del escritor consigo mismo, con respecto al mundo que lo rodea y, en especial, en relación a su

instrumento de trabajo, el lenguaje. De esta manera, no sólo era posible volver a significar las textualidades heredadas, sino que, además, permitía introducir en el ámbito de la escritura un elemento fundamental: la idea de que es necesario activar y fomentar una cultura de la revuelta que contemple tanto al sujeto puesto en movimiento, como a sus medios de comunicación, sean estos lingüísticos o corporales.

Como ella misma señala en un determinado momento, antes de que Heidegger se preguntara acerca del significado de la metafísica, Freud ya había establecido los dos tipos de negación que fundamentan la vida psíquica del individuo —«el rechazo propio de la pulsión (*Ausstossung* o *Verwerfung*) y la negación interna al juicio» (KRISTEVA, 1999: 22)— y las había puesto en relación de continuidad, siendo la segunda de ellas una mera transformación de la primera. Su propuesta, ubicada en el espacio intermedio entre la biología y el estudio del inconsciente, no sólo habría despertado múltiples preguntas, sino que, lo que es más interesante, habría ayudado a la focalización del cuestionamiento retrospectivo alrededor de un único elemento: la psicosis, «esta región fronteriza del ser hablante» (KRISTEVA, 1999: 23), que tendrá en la escritura otro espacio de proyección. Desde aquí: «la práctica de la *escritura*, al desplegar el sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpitación en un orden ya no “simbólico”, sino “semiótico”» (KRISTEVA, 1999: 23).

Al situar a un mismo nivel la filosofía, el psicoanálisis y la escritura no sólo aludía a la necesidad de una lectura retroalimentada, sino que otorgaba al oficio escritural el poder de toda ciencia de intervenir sobre la realidad. En sus propias palabras:

A través del lenguaje, y gracias a una sobrecompetencia lingüística, se obtiene una aparente regresión, un «estado infantil del lenguaje». La *chora* semiótica, esta musicalidad infralingüística que apunta a todo el lenguaje poético, deviene la finalidad principal de la poesía moderna, una «psicosis experimental». Quiero decir que se trata de la obra de un sujeto —pero de un sujeto en proceso—; ella logra alcanzar regiones peligrosas en las que la unidad se ve aniquilada a través del retorno a la arqueología de su unidad con el propio material de la lengua y del pensamiento (KRISTEVA: 1999, 23).

Un exceso del lenguaje pero también un despertar a la «musicalidad infralingüística», entre uno y otro la experiencia de una psicosis que reclama su lugar en el conflicto de la página en blanco: por ser objeto —hacia ella tiende el lenguaje poético y, por extensión, el literario—, pero muy especialmente por ser el punto de partida de un yo enfrentado a sus propios límites. Una vez más, la estructura del pliegue se abre y nos desvela que detrás de toda unidad no hay más que una multiplicidad, de igual forma que en el revés de cualquier ley late la necesidad de una trasgresión. Es este un apunte importante para comprender el papel de la psicosis en la formación de las nuevas subjetividades, y más específicamente de la que aquí me propongo trabajar: no se trata sólo de estudiar la enfermedad en su sentido más analítico —aunque no es casual que ésta se caracterice, entre otras muchas cosas, por una carencia de forclusión que a nivel simbólico se traduce en una falta del significante paterno, esto es, del Nombre-del-Padre—, sino de tener en cuenta la profunda contradicción que la determina, y que hace de ella la imagen de lo que Julia Kristeva definió como «esta *confrontación* del hombre con la unidad o con el límite de la ley, del ser y del ello, a la que el hombre accede a través del *goce*» (1999, 24).

Siguiendo el resaltado de la autora, quisiera detenerme en una cuestión que considero fundamental para abarcar todo su pensamiento, y es que más allá del aspecto pulsional que el concepto de goce encierra, su propia naturaleza le permite redefinirse como travesía, esto es, como aquello que conecta directamente la vida psíquica del individuo con una conflictividad que se manifiesta a distintos niveles. Por este motivo, concluirá Julia Kristeva: «en la medida en que este goce es pensado-escrito-representado, deviene *travesía del mal* y, por ende, tal vez, la manera más profunda de evitar un mal radical, la interrupción de la representación y del cuestionamiento» (1999, 24; el subrayado es mío). Como pivote de la tradición de la revuelta, su presencia determinará el ritual conjurador de la práctica literaria.

A todo ello parece referirse Alejandra Pizarnik cuando, desprendiéndose de la naturaleza íntima que todo diario parece



contener,<sup>58</sup> reclama el papel de patria para sus anotaciones personales, y descubre que ello sólo es posible a través de una fricción: «[e]ste cuaderno, tan confortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas» (443). Ubicada en un entredós en el que el diario es morada —da sensación de comodidad— y pérdida —pues no deja de ser ese lugar extraño donde lo privado se hace público y la identidad queda desplazada por la identificación—,<sup>59</sup> el sujeto asume el carácter paradójico de estos textos, al mismo tiempo que los resignifica en una esfera de utilidad que no sólo le permita acortar distancias con el entorno —poblado por esos otros en los que se refleja y que son su infierno particular (139 y 141)—,<sup>60</sup> sino

---

<sup>58</sup> Así se lamenta en 1962: «¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de 'prenda íntima') y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima» (PIZARNIK: 2003, 243). De hecho, un repaso por los textos pertenecientes a este año revela reflexiones del tipo: «Puede ser también, que, dada mi escasa facilidad de expresión oral, apele al papel para no atragantarme, para escupir el fuego de mis angustias. Por eso, quizá, amo tanto estos *cuadernos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico, pero nunca literario*» (65; el subrayado es mío). Dado que todas las citas proceden de esta edición, sólo señalaré el número de página correspondiente.

<sup>59</sup> Su adscripción al género autobiográfico es lo que marcará esta rueda de deslizamientos, y más si tenemos en cuenta que, tal como explicó Jacques Derrida en su momento, «[e]n su concepción corriente, la anamnesis autobiográfica presupone la *identificación*. No la identidad, justamente. Una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación [...], de cualquier manera que se fabule una constitución del *sí mismo [soi]*, del *autos*, del *ipse*, uno siempre se *figura* que aquel o aquella que escribe debe saber ya decir *yo [je]*. En todo caso, ya, o en lo sucesivo, tiene que estar asegurada la *modalidad identificadora*: segura de la lengua y en la lengua» (1997, 45-46).

<sup>60</sup> De manera explícita se confesará: «Una sola cosa sé: mi problema esencial es con la gente, con los otros. Y todo es muy sencillo: si los otros me sonríen soy feliz. Si me miran con hostilidad sufro como un personaje de tragedia griega. Pero no es tan simple: también hay una que soy yo a la que le importa absolutamente nada los otros, hay alguien que se encoge de hombros ante los otros y lo que puedan pensar o hacer» (181).

también, y sobre todo, poner de manifiesto la dolorosa tensión que mantiene consigo mismo y con la palabra escrita:

Y he sufrido con las palabras de hierro, con las palabras de madera, con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible. Con mis ojos lúbricos he pulsado las distancias para que mi boca y las palabras se unieran furiosamente (189).

Sin cuidarse del estilo ni de sus posibilidades, estas anotaciones obedecerán más bien a la imperiosa necesidad de una ex-pulsión: mostrar en carne viva lo desconocido de ese *yo* interior que se retoma y se malea, se despoja y se revuelve para constatar, en última instancia, que tras la máscara subjetiva no hay más que un inmenso vacío. Proyectándose, pues, en el límite vertiginoso que precipita su ser sujeto hacia la nada más absoluta, la obra pizarnikiana traza un penoso recorrido de enajenaciones, frustraciones y fracasos que giran alrededor de un solo eje: esa falta lingüística, amorosa y personal que sólo la escritura —único medio de conjura y exorcismo— puede convocar y, por una especie de parábola subversiva, desviar. Esto explicará que en varias ocasiones aluda a una suerte de sacrificio místico que la situará en una esfera mortal de misticismo erótico: «Mi sangre, mi sexo, mi sagrada manía de creerme yo, mi porvenir inmutable, mi pasado que viene, mi atrio donde muero cada noche» (240); y más adelante:

Pero yo no comprendo esta noche del alma. No sé con quién me deseo unir, a quién contemplar.

No eran nadie y sin embargo me expulsaron, me echaron. ¿Quién me ayudará a comprender mi búsqueda? Hablar, yo ya no puedo hablar. Decir qué. Sobre qué. Lo temido llegó y aún lo temes.

[...]

Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible. Quién me envenena con un amor oscuro y sin vida. Quién anida detrás de mis deseos.

[...]

Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible. Lo repito: quién me designó a mí para que sólo yo vislumbre las posibilidades del amor imposible (252).

En un ejercicio que amputa el prefijo de interiorización del adjetivo *in-timo* y lo sustituye por el neológico *ex-timo*,<sup>61</sup> Alejandra Pizarnik utiliza la dinámica del excedente —esa repetición constante del interrogativo, las frases cortas, el ritmo entrecortado— para comprobar, definitivamente, que la imposibilidad es la condición de posibilidad de su trabajo escritural: construido a partir de una frustración,<sup>62</sup> es hacia este estado que se orienta, hasta el punto de poder afirmar que toda su poética no es más que lo que ella misma llamó «[e]l miedo a desear y su contrario: el deseo absoluto imposible de satisfacer en este mundo» (175).<sup>63</sup> No en vano, la anotación a la cual pertenece este fragmento, de extensión más que considerable, será reducida a una sola y significativa frase: «*Alguien muere de sed y no bebe porque no le viene la idea de unir el acto de beber al ceñimiento de la sed*» (252).<sup>64</sup>

Como metáfora de una carencia absoluta —«Nada es sino la sed. La sed o la carencia» (116) había afirmado taxativamente—, será su experiencia la que conducirá al sujeto pizarnikiano a un último gesto que retomará el cuerpo y lo reterritorializará en los márgenes de la página en blanco: así, tras un primer movimiento de enajenación —«Pensar en la columna vertebral: nunca, nunca vas a poder pensarla en su totalidad, porque apenas comenzaba los dolores me impedían seguir, los hacía

---

<sup>61</sup> Aun tratándose de un término surgido en el seno del psicoanálisis lacaniano y milleriano, pienso que su aplicación en este ensayo es adecuada, y más si se tiene en cuenta que tanto uno como otro aluden, ya desde sus respectivas procedencias, bien a lo más profundo y familiar (*intimus*), bien a lo más extremo y desconocido (*extimus*).

<sup>62</sup> «Una vez más el lenguaje se me resiste —había reflexionado pocos días antes—. No el lenguaje propiamente dicho si no mi deseo de conjurar mis deseos por medio de una detallada descripción de lo que deseo ver en alguna realidad hecha del material que quieran con tal de que no sea de palabras ni sobre el blanco temible de una hoja de papel» (240).

<sup>63</sup> Téngase en cuenta que una de las cuestiones que llevaron a Jacques Lacan a acuñar el término propuesto para reinterpretar aquí los *Diarios* pizarnikianos fue la constatación de que el núcleo existencial era inaccesible para el sujeto: «Éste permanece expropiado de su intimidad y por eso Lacan habla de su 'extimidad', de un afuera que está en el centro mismo del sujeto» (SOLDEVILLA PÉREZ: 2007, 99).

<sup>64</sup> La cursiva es de la edición. De esta forma, Ana Becciu separa la primera versión del texto (en redonda) de una segunda corregida, ampliada o depurada por la propia autora.

reaparecer pero aparecían» (202), escribe en 1961—, el cuerpo se fragmenta —«Desencuentro, las piernas, las manos, el lado izquierdo y el derecho, los senos, las caderas, la espalda, la nariz, sobre todo el lado derecho de la nariz. Abuso y deterioro de la derecha» (347)— y se ofrenda, pero no para desaparecer sino al revés, para renacer transformado en el último vestigio de un lenguaje *otro* que, ante todo, deberá representarlo como imagen del diálogo chirriante al que toda escritura parece tender.

De naturaleza contradictoria, su articulación será la única capaz de contener en su interior el dolor más extremo —«Luego pensé en mi cuerpo, pensé en mis piernas, en mis brazos, en mi penosa manera de respirar, en mi dolor fantasma debajo de cada hueso, muy en lo hondo, muy en lo oculto» (208)—, y hacerlo convivir con una exterioridad de incompreensión conflictiva, sin que ambas partes se pierdan en el proceso. Por eso, en uno de sus textos más significativos, concluirá: «Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo. Instantes báquicos, inatención. Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas» (284). Siguiendo la huella del culto dionysíaco que, en el instante de interiorizar el dolor, lo afirma en una exterioridad orgiástica y revulsiva, de esta manera la argentina puede sobrevivir un breve instante al agujero que el lenguaje encubre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, Manuel (2006): *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BLANCHOT, Maurice (2005): *El libro por venir*, Madrid, Trotta.
- CRÓQUER, Eleonora (2000): «T(r)opologías: el “caso” Delmira Agustini», *Revista iberoamericana*, 190, p. 13-24.
- DELEUZE, Gilles (1998): *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama.
- (2004): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1997): *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial.
- KRISTEVA, Julia (1999): *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, FCE.

- MATTALÍA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet.
- MISTRAL, Gabriela (2005): *Tala. Lagar* [edición de Nuria GIRONA FIBLA], Madrid, Cátedra.
- PERILLI, Carmen (1998): «Palabras preliminares», en *Fábulas de género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Eda., p. 9-12.
- PIZARNIK, Alejandra (2003): *Diarios*, Barcelona, Lumen.
- RUSSOTTO, Mária (1993): *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*, Caracas, Monte Ávila Eds. Latinoamericana / CELARG.
- SOLDEVILLA PÉREZ, Carlos (2007): «El trasfondo barroco del psicoanálisis», *ARBOR. Ciencia, Pensamiento, Cultura*, 723, p. 87-100.