

**La construcción de la subjetividad en *Diarios* de Alejandra Pizarnik**

**María Carolina Ochoa Gutiérrez**

**Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Literatura  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, Marzo de 2010**

**La construcción de la subjetividad en *Diarios* de Alejandra Pizarnik**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios**

**Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Literatura  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, Marzo de 2010**

**Pontificia Universidad Javeriana**  
**Facultad de Ciencias Sociales**

**Rector de la Universidad**

Joaquín Sánchez García S. J.

**Decano Académico**

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

**Director del Departamento de Literatura**

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

**Director de la Carrera de Literatura**

Liliana Ramírez Gómez

**Directora del Trabajo de Grado**

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

*¿El descubrimiento del yo? Tal vez, aunque no haya detrás nada, aunque la identidad sea un juego de espejos ininteligible sin los otros que la escritura hace desaparecer y oculta.*

**Paraíso clausurado, Pedro Ángel Palou**

*¡El horror metafísico al Otro!  
¡El pavor a una conciencia ajena! ¡Cual un dios atisbándome!  
¡Quién pudiera  
ser la única (cosa o) ánima!  
¡Para no tener miradas sobre mí! Y más aún: El terror de tener de cerca y junto  
en sensación al mío, otro cuerpo.  
Helada mano misteriosa cae  
sobre la imaginación.*

**Fernando Pessoa**

*Pero la muerte, se dirá, está fuera del mundo. La muerte está fuera de los límites. Como tal ella se sustrae necesariamente al rigor de un método de pensamiento que no considera nada sin haberlo limitado.*

**“Este mundo en que morimos”, Georges Bataille**

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>1</b>
<b>Introducción</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo I – La autobiografía y el diario: tres razones para su desatención</b>	<b>8</b>
<b>1. La autobiografía</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Etapa <i>autos</i></b>	<b>12</b>
<b>1.2 Etapa <i>bios</i></b>	<b>14</b>
<b>1.3 Etapa <i>grafé</i></b>	<b>17</b>
<b>2. El diario</b>	<b>20</b>
<b>2.1 El tiempo</b>	<b>22</b>
<b>2.2 La intimidad</b>	<b>23</b>
<b>3. <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo II – La alteridad denotada</b>	<b>30</b>
<b>1. Los textos autobiográficos y la identidad</b>	<b>30</b>
<b>2. Los textos autobiográficos y la alteridad</b>	<b>32</b>
<b>2.1 La experiencia de la alteridad y el nombre: <i>Je est un autre</i></b>	<b>36</b>
<b>2.2 La experiencia de la alteridad y la autoridad: el diálogo y la citación</b>	<b>40</b>
<b>2.3 La experiencia de la alteridad y la mirada: el juez</b>	<b>43</b>
<b>Capítulo III – La alteridad connotada</b>	<b>46</b>
<b>1. La inexistencia, la inacción, la «ficticidad» y el vacío</b>	<b>47</b>
<b>2. El arroj o la soledad</b>	<b>51</b>
<b>3. Fuera del centro: <i>allieurs</i></b>	<b>54</b>
<b>4. Interioridad y angustia</b>	<b>58</b>
<b>5. El amor y el espejo: Narciso</b>	<b>61</b>
<b>6. La otra muerte</b>	<b>63</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>71</b>

## **Agradecimientos**

A Diego, quien estuvo pendiente durante todo el proceso, por su constancia en escucharme, leerme y corregirme; para mí fue siempre un hermoso detalle. Asimismo, por su imperturbable confianza en mi criterio y su permanente disposición a colaborar en lo que necesitara.

A mis padres, por su silencioso respeto y secreta admiración. Este también es su triunfo.

A Cesare, Laura y Andrea, quienes vivieron conmigo la titánica empresa de redactar un trabajo de grado, por mantenerme aliviada e incentivada: sin sus comentarios, consejos y suspiros nada hubiera sido tan llevadero.

A Liliana, dirección y guía de este espléndido resultado.

## Introducción

Para explicar y a su vez entender mejor los modos usuales de *ver*, *leer*, *sentir* y, en últimas, *interpretar* el fenómeno de la escritura, pienso pertinente transcribir una reflexión que hace Cristina Piña (2005):

“En general, podríamos considerar un acercamiento “ingenuo” [al texto], el que tiende a identificar el sujeto biográfico con el que emerge en la escritura, en la práctica literaria. Para esta mirada simplificadora, el [texto] se vincula causalmente con acontecimientos de la vida del autor [...]. Así, donde el yo del [texto] expresa dolor, angustia, alegría o cualquier otro sentimiento posible, se remiten dichos sentimientos y experiencias a la historia personal del [autor]; si se habla de fracasos amorosos, se los supone realmente vividos; si se nombran lugares, objetos, se los cree verdaderamente recorridos o contemplados.

Existe entonces una contigüidad absoluta entre persona biográfica concreta y la voz [textual], negándose cualquier mediación o hiato entre vida y [obra]. A esta última se la entiende en lo esencial como expresión de un yo constituido y pleno, respecto del cual cada [texto] se limita a configurar, en la inscripción [textual], una materialización verbal. Es decir, que el conjunto de una obra se perfilaría como una especie de épica subjetiva, a partir de cuya lectura podríamos interpretar y captar los avatares de una subjetividad.” (p. 117)

Esta forma de lectura –seguramente elemental y principiante– es más frecuente sobre todo en el caso de los textos autobiográficos, en donde el papel de la memoria se da por efectivo como exacto método de reproducción, casi nunca preguntando por sus falencias o infidelidades. Asimismo, el lenguaje es otro de los elementos que se «da por sentado» cuando es necesario repensarlo, puesto que no es un instrumento suficiente para captar los *absolutos yacentes en el mundo*.

De igual manera, hay tendencia de que éste sea el centro de análisis a la hora de apreciar cualquiera de los textos pertenecientes a la obra literaria de Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), dada la, para ella, importantísima potencia creadora de la subjetividad, del yo, según lo vemos en la siguiente cita:



Yo, nada menos que yo, quiero escribir libros, ensayos, novelas, y etc., yo, que no sé decir más que yo... Pero que lo siga diciendo durante mucho tiempo, Dios mío, que lo siga diciendo y que no me enajene en la demencia, que no vaya adonde quiero ir desde que nací, que no me sumerja en el abismo amado, que no muera de este mundo que odio, que no cierre los ojos a lo que execro, que no deje de habitar en lo horrible, que no deje de convivir con la crueldad y la indiferencia, pero que no deje de sufrir y decir yo. (*Jueves, 4 de junio* [1960], p.166)

Se soportan todas las vicisitudes acaecidas mientras la angustia y ese “decir yo” se perpetúen como posibles sin aniquilarse. El *yo* y la «herida abierta»<sup>1</sup> que éste significa, son, en la literatura de Pizarnik, las entidades de mayor capacidad deconstructiva existentes, cuya supresión indicaría haberse dejado «vencer» por los convencionalismos y haber entrado en el más grande lugar común: la dimensión perteneciente a «lo real»<sup>2</sup>. Por otro lado, el camino de seducción en este *escribir el yo* escudriñando y auscultando, comienza al entender que una de las tareas de la subjetividad consiste en forjar identidad, en decir «yo soy» al tiempo que dice «yo», siendo inagotable la multiplicidad que resulta del proceso.

\*\*\*

Ahora bien, elegir un *corpus* para analizar en un trabajo de grado implica también elegir los prejuicios que sobre el mismo se han cimentado y la crítica que a su alrededor ha sido

---

<sup>1</sup> “Soy una enorme herida. Es la soledad absoluta. No quiero preguntar por qué.” (*Sábado, 26* [octubre, 1957], p. 81); “Soy un vacío convulsionado por el dolor. Sufro. Sólo sé que sufro. Sólo sufro. Y nada más. Y nunca más.” (*Lunes, 4* [noviembre, 1957], p. 85).

<sup>2</sup> Otro ejemplo de esta consideración –que alcanza a ser de cierto modo estética– por parte de Alejandra:

*Miércoles, 23* [octubre, 1957]

La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a la que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar. No es lo mismo decir: «no hay solución» que

*No saldrás nunca sin embargo  
de tu gran prisión de alcatrazes.*

Creo que estos dos versos son más naturales y más espontáneos que el ejemplo anterior. Hay mucho más convencionalismo en nombrar las cosas con palabras aventejadas que hacerlo que palabras que nos surgen de algún lado, como pájaros que huyen de nuestro interior porque algo los ha amenazado.” (p. 79).

elaborada. Mis consideraciones sobre *Diarios* giraron en torno a su condición de texto autobiográfico –y no a su relación directa con la poesía o la prosa de Pizarnik– debido a que es un texto que ha sido tomado en cuenta exclusivamente a manera de fuente complementaria o apoyo argumentativo para estudios sobre la obra literaria; es decir, pocas veces como parte, y menos como elemento imprescindible de la misma. Atención que –valga aclarar– fue sólo posible luego de su trigésimo aniversario de muerte (2003) cuando el texto logró una primera publicación bajo tal título, junto a una segunda edición en el año 2005, y a pesar de que el ejercicio de un diario fue para Alejandra Pizarnik fundamental como intervención en su escritura.

Otra de las razones de mi elección comprende mi idea de lo que debe ser la correcta interpretación de un texto literario, sus bases, centros y enfoques. Éste no es la vida de su autor, aquello que ha vivido o experimentado; tampoco consiste en un resumen histórico –de «hechos reales»–. El texto literario es, sobre lo demás, una voz con un contenido propio, sin referentes.

Por su parte, el caso del diario no es excepcional. Contadas veces ha sido considerado por la crítica literaria como objeto de estudio serio, dado que su carácter personal e íntimo suele confundirse con la interpretación histórica o biográfica superponiéndola al aspecto literario. Y es precisamente esto lo que ha tendido a suceder con *Diarios*.

Ahora, ¿qué implica sumergirse en el ejercicio autobiográfico? Acaso, traducir una determinada continuidad de hechos en palabras y narrativas que quedan escritas como efecto de un lapso cuya evidencia establecen. Sin embargo, en este proceso se toman como dados varios elementos, entre ellos la memoria y el lenguaje los cuales –ya hemos anunciado– se asumen a modo de herramientas infalibles. Otro de los hechos que no sale de su estereotipo es el borde supuesto entre vida y obra; su relación causal, de escribir *para*

vivir, ha «encerrado» al texto, condenándolo a ser objeto finito, con un fondo, una verdad última<sup>3</sup>.

Una vez desestructuradas las nociones habituales de lenguaje, memoria y escritura debemos observar si se altera la relación entre los elementos y formas tradicionalmente cruciales al momento de interpretar el ejercicio autobiográfico (como lo son el *yo vivido*, el *yo narrado*, el *yo narrador*<sup>4</sup>, la «figura del autor» los referentes, la enunciación, entre otros). Quizá éstos se trasladen a un segundo plano y el texto autobiográfico pase de ser testimonio, registro y representación, a ser creación y construcción de subjetividad. Entonces, ¿cómo leer un texto autobiográfico de manera consecuente con su complejidad?, ¿cómo leer el despliegue de un *yo* que sólo muestra su ser en el presente de la enunciación, cuando la evocación del pasado, el futuro –e incluso del mismo presente– está condicionada por la autofiguración del sujeto en ese presente? Y, ¿puede leerse *Diarios* teniéndolo en cuenta como pieza autónoma dentro de la obra literaria de Pizarnik?, ¿cómo llevar a cabo esta lectura?, ¿cuál sería su resultado?

El trabajo a continuación consta de tres capítulos, cada uno consiste en una fase de análisis teórico que nos llevará a una lectura de *Diarios* no sólo adecuada, sino necesaria. El primer capítulo tiene dos partes: la primera consiste en un barrido de las teorías que se han planteado alrededor de los textos autobiográficos, teniendo en cuenta el desarrollo de sus criterios y formas de lectura. Para hacer esto decidí usar como referencia principal una compilación de ensayos sobre la autobiografía elaborada y editada por James Olney (*Autobiographical Essays: Theoretical and Critical*, 1980), uno de los primeros críticos en interesarse por la autobiografía quien actualmente cuenta entre los más distinguidos

---

<sup>3</sup> En esta misma línea Roland Barthes (1994) ubica a la figura del autor: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura.” (p. 70). Este asunto lo trataremos en el segundo capítulo.

<sup>4</sup> La distinción entre estos tres elementos es inicial de Georges Gusdorf, véase Gusdorf, Georges (diciembre, 1991), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 9-18.

estudiosos de este género literario, cuyo nombre y conjeturas se han establecido como referencia obligada de otros especialistas en el tema. El título, por otra parte, me fuere remitido por encontrarse citado en un considerable número de trabajos sobre textos autobiográficos.

Este primer capítulo lo direccionará uno de los planteamientos de Olney que mayor aporte ha hecho al estudio de la autobiografía: históricamente, la forma de leer los textos autobiográficos ha pasado por tres “etapas” –cada una concerniente a una forma de lectura o interpretación–, las cuales han ido cambiando el centro de sus análisis de acuerdo a las prioridades intelectuales de su época; asimismo, cada etapa es –por su nivel de complejidad y conceptualidad– «superior» a la que inmediatamente le antecede. Cuando digo que estas etapas tienen un orden *histórico* no quiere decir que vaya a separarlas en secuencias cronológicas o asociadas a periodos históricos distintos (una tarea así sería algo descomunal); su orden, más bien, obedecería a la «evolución» del pensamiento teórico-crítico occidental, relacionado con sus preguntas y búsquedas, de manera que cada etapa configure una relectura de su antecesora.

Una vez comprendido esto, señalaremos la etapa más «afín» a la composición –estructural y retórica– de los textos autobiográficos, la cual estableceremos como pauta de lectura de *Diarios*, a su vez base de los siguientes capítulos. Dicha indicación será también un primer esbozo de la escisión del *yo narrado* y el *yo narrador* que tiene lugar en la escritura.

La segunda parte de este primer capítulo entra a hablar con especificidad sobre el diario, siempre teniéndolo en cuenta como «texto autobiográfico», evidenciando algunas diferencias entre éste y la autobiografía. Puesto que son escasos los estudios que se encuentran sobre el diario, haré uso principalmente de un suplemento que sacó la publicación española *Revista de Occidente* para su edición de julio-agosto del año 1996, compuesto por varios textos referidos al tema, no necesariamente ensayos, también prólogos y artículos.

El uso de los términos «autobiografía» y «texto autobiográfico» que hago en este primer capítulo no es arbitrario, el primero lo utilizaré de manera genérica pues, como ya dijimos, la

primera parte del capítulo está basada en las hipótesis de Olney que fueron elaboradas para la autobiografía como género literario. En la segunda parte entra a figurar mi hipótesis cuando cambio el término debido a que el corpus a estudiar trata de un diario y no de una autobiografía: el diario se convierte en «texto autobiográfico», donde el adjetivo alude a la asociación jerárquica entre ambos textos (la autobiografía como «género mayor» y el diario como «modalidad», «subgénero» o «subcategoría» del mismo), y comienza a regirse por las “etapas” de Olney.

La tercera parte se desvía un poco de las consideraciones teóricas anteriores para concentrarse en una descripción de la importancia que para Pizarnik tuvo la escritura y constancia de un diario; esto con el objetivo de dilucidar el lugar de *Diarios* dentro de su obra literaria.

Para el segundo capítulo, refutaremos la categoría de identidad entre el *yo vivido*, el *yo narrado* y el *yo narrador* –“pacto autobiográfico”–, sobre la cual tiende a considerar la crítica que se construye la subjetividad en los textos autobiográficos, y adoptaremos una nueva categoría como principio teórico: la alteridad, analizando las formas textuales en que ésta se manifiesta en la escritura: la interpelación, el diálogo y la citación. Pero, como afirmar que la alteridad en *Diarios* únicamente es declarada a nivel de la enunciación sería dejar su lectura incompleta, el capítulo finaliza con un ejemplo de forma no-textual donde también ocurre un despliegue de esta experiencia: la mirada.

En el tercer capítulo, para seguir ahondando en la alteridad como categoría epistemológica de la lectura de *Diarios*, abordaremos otros espacios en los que tiene lugar la alteridad, pero esta vez usando como base dos importantes consignas que fueron fundamento y cabeza del surrealismo<sup>5</sup>, la primera es de Arthur Rimbaud: *La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*; y la segunda, de André Breton: *L'existence est ailleurs*, enunciado donde se nota la influencia del primero.

---

<sup>5</sup> Alejandra Pizarnik vivió en la estela del movimiento surrealista, tal vez la influencia más importante de su obra, y con el que tuvo un contacto cercano durante sus estancias en París (años 1960 y 1969 –el primero con mayor énfasis–), y del cual adoptó tanto su estética como su ética y filosofía.

Por último, me permito decir que el análisis de esta hermosa pieza en la obra de Alejandra Pizarnik entra a desmentir el espacio de reiteración interpretativa en que tiende a caer inmersa la literatura –en este caso, las formas de lectura e interpretación del texto autobiográfico, particularmente de *Diarios*–, el cual carece del retorno y la superposición adecuados para generar un volumen y otorgarle al problema la densidad que requiere.

## CAPÍTULO I

### La autobiografía y el diario: tres razones para su desatención

#### 1. La autobiografía

Una investigación sobre la autobiografía en el contexto de los estudios en este campo implica enfrentarse a varias preguntas. ¿Por qué a la autobiografía se le ha considerado un género ‘menor’ o ‘secundario’? ¿Por qué esta «indiferencia» por parte de la crítica? ¿Cuáles son los prejuicios que desafían al estudioso de la autobiografía al momento de abordar el tema? James Olney<sup>6</sup>, dice al respecto que: “This is one of the paradoxes of the subject: everyone knows what autobiography means, but no two observers, no matter how assured they may be, are in agreement. [Esta es una de las paradojas del tema: todos saben qué significa la autobiografía, pero nunca dos observadores, sin importar cuán seguros estén, van a estar de acuerdo.]” (p. 7). Vemos que alrededor de la autobiografía con seguridad habrá más preguntas y dudas que respuestas y certezas; debido a esto, me guiaré por las hipótesis de Olney para direccionar el presente trabajo.

Olney asegura que hay tres razones<sup>7</sup> por las cuales la crítica descuidó el modo autobiográfico no atendiéndolo más tempranamente y no creciendo con éste: primero, está

---

<sup>6</sup> Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Biographical Introduction”, en Olney, James (edit.) (1980), *Autobiography: essays theoretical and critical*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-27.

<sup>7</sup> “First, there is the dual, paradoxical fact that autobiography is often something considerable less than literature and that it is something rather more than literature. In some tangled, obscure, shifting, and ungraspable way it is, or stands in for, or memorializes, or replaces, or makes something else of someone’s life. [...] A second, related reason for the neglect of autobiography as a subject of literary study is that critics of twenty-five years ago insisted that for satisfying aesthetic apprehension a work must display (in Stephen Dedalus’ phrase) “wholeness, harmony and radiance”. Now some autobiographers may display a certain radiance and a few may strive for and achieve some sort of harmony, but no autobiography as conceived in a traditional, common-sense way can possess wholeness because by definition the end of the story cannot be told, the *bios* must remain incomplete. [...] A third reason why a body of critical literature did not grow up

el hecho dual de que la autobiografía sea considerada algo menos y, simultáneamente, algo más que la literatura, haciendo «otra cosa» de la vida de una persona; segundo, no cumple tres virtudes estéticas que la crítica considera la obra debe manifestar: completitud, armonía y esplendor, pues, aunque algunos autobiógrafos logran las dos últimas, la autobiografía no puede poseer la primera dado que el *bios* debe siempre permanecer incompleto; y tercero, que la autobiografía es en sí misma un acto autorreflexivo y autocrítico. A partir de estos tres puntos articularé esta primera parte del capítulo, intentando dilucidar las principales problemáticas que en torno a la autobiografía<sup>8</sup> se han constituido.

En el marco de dichas inferencias, se encuentra cualquier cantidad de prejuicios como si la autobiografía fuera una actividad humana natural y su crítica una consecuente perversión moral o necesidad, y el autobiógrafo un egotista extremadamente interesado en sí mismo que escribe indiscretamente sobre situaciones subjetivas que resultan insignificantes para la humanidad:

The nature of inner human personality is such that if they tell what is like to be themselves, they are immoralists, exhibitionists, pornographers. The inner voice of self-awareness is no respecter of human constitutions, betrays other people, and reveals oneself as base.

[La naturaleza de la personalidad interna humana es tal que si alguien dice lo que es ser sí mismo, es un inmoral, exhibicionista, pornógrafo. La voz interna de la autoconciencia no respeta constitución humana, traiciona a otras personas y lo revela a uno mismo como base.] (p. 118)<sup>9</sup>

Es posible que la autobiografía se encuentre condicionada de esta manera debido a la extrema dificultad en la cual se ha visto inmiscuida la crítica al momento de definirla, puesto que no hay reglas o requerimientos formales que sirvan como límites para el

---

alongside autobiography is a self-reflexive, a self-critical act, and consequently the criticism of autobiography exists within the literature instead of alongside it.” (p. 25).

<sup>8</sup> Aunque el corpus literario que pretendo abordar en el presente trabajo no es una autobiografía, a partir de este punto utilizaré el término de manera genérica para el desarrollo de la teoría. Más adelante en el capítulo se hablará específicamente del diario.

<sup>9</sup> Spender, Stephen. “Confessions and autobiography”, en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 115-122.



autobiógrafo potencial, ni restricciones o modelos necesarios o referencias obligatorias derivadas de una antigua tradición académica; teniendo en cuenta esto, es incluso irreprochable que la «excepción a la regla» que sería la autobiografía cause polémica, y se impregne de imprecisión y recelo:

In talking about autobiography, one always feels that there is a great and present danger that the subject will slip away altogether, that it will vanish into thinnest air, leaving behind the perception that there is no such creature as autobiography and that there never has been—that there is no way to bring autobiography to heel as a literary genre with its own proper form, terminology, and observances.

[Al hablar sobre la autobiografía, uno siempre siente que hay un daño grande y presente de que el tema se resbale, de que se desvanezca en el más fino aire, dejando atrás la percepción de que no hay tal criatura como la autobiografía y que nunca la ha habido —de que no hay manera de traer a la autobiografía para elevarla como género literario con su propia forma, terminología y práctica.] (p. 4)<sup>10</sup>

Así, a pesar de este «más fino aire», es decir: de que no ha habido un acuerdo entre teóricos sobre la definición, el origen y la evolución de la autobiografía, ésta ha sido, en cierta manera, descartada como objeto de estudio literario. Lo anterior también es un hecho no obstante la antigüedad de la misma, punto que Michel Foucault (1991) aclara:

En los escritos de Platón, los diálogos abrieron el camino a los pseudodiálogos literarios. Pero, en la edad helenística prevaleció la escritura, y la verdadera dialéctica pasó a la correspondencia. El cuidado de sí se vio relacionado con una constante actividad literaria. El sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria. Esto no es una convención moderna procedente de la Reforma o del romanticismo: es una de las tradiciones occidentales más antiguas. Ya estaba establecida y profundamente enraizada cuando Agustín empezó sus *Confesiones*. (p. 62)

Las actividades concernientes a las “técnicas del yo” –al «descubrimiento»<sup>11</sup> de la subjetividad– se localizan en los siglos I y II, “cuando la introspección se vuelve más

---

<sup>10</sup> Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Biographical Introduction”, en Olney, James (edit.) (1980), *Autobiography: essays theoretical and critical*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-27.

<sup>11</sup> Con este término quiero referirme a la experiencia de encuentro o reconocimiento que se tuvo con la subjetividad a partir de estos ejercicios escriturales.

detallada” después de que los dos principios éticos de la Antigüedad<sup>12</sup>, ‘Preocúpate de ti mismo’ y ‘Conócete a ti mismo’, invierten su jerarquía y el délfico comienza a predominar: “En la cultura grecorromana el conocimiento de sí se presenta como la consecuencia de la preocupación de sí. En el mundo moderno, el conocimiento de sí constituye el principio fundamental.” (p. 55).

Este “principio fundamental” del que habla Foucault se refiere al auge que ha tomado la autobiografía en la modernidad: dado que ofrece un acceso privilegiado a la experiencia –que ninguna otra variedad de la escritura puede ofrecer, valga aclarar–, y un acercamiento exclusivo a la subjetividad, la autobiografía inicia su insinuación en la cultura y el acto creativo, empezando a hacer sentir su presencia en la literatura. Sin embargo, y a pesar de la «naturalidad» con que se consideró el délfico ‘Conócete a ti mismo’ tras pasar a ser un precepto, el conocimiento sobre la autobiografía que –al igual como lo hizo Olney– podría atribuírsele a “todo el mundo”<sup>13</sup> quizás sea mera apariencia, o simplemente conformismo y falta de profundidad. Para el desarrollo del presente capítulo me guiaré por la segunda opción.

El estudio sobre la autobiografía originalmente se llevó a cabo considerando el término como sólo compuesto por el prefijo griego *autos* («sí mismo») seguido de la palabra *biografía* («escritura de la vida») y su complejidad quedó resumida en la traducción literal: “vida de una persona escrita por ella misma”<sup>14</sup>; lo «normal» de esta definición estancó durante varios años los estudios de la autobiografía en un estereotipo escandaloso. Por

---

<sup>12</sup> “El precepto «ocuparse de uno mismo» era, para los griegos, uno de los principales principios de la ciudades, una de las reglas más importantes para la conducta social y personal y para el arte de la vida. A nosotros, esta noción se nos ha vuelto ahora más bien oscura y desdibujada. Cuando se pregunta cuál es el principio moral más importante en la filosofía antigua, la respuesta inmediata no es ‘Cuidarse a sí mismo’, sino el principio délfico *gnothi sauton* (‘Conócete a ti mismo’). Es posible que nuestra tradición filosófica haya enfatizado demasiado el segundo principio y olvidado el primero. El principio délfico no era un principio abstracto referido a la vida, era un consejo práctico, una regla que había de ser observada para consultar el oráculo. ‘Conócete a ti mismo’ quería decir: «No supongas que eres un dios.»” (p. 50).

<sup>13</sup> “This is one of the paradoxes of the subject: everyone knows what autobiography means, but no two observers, no matter how assured they may be, are in agreement.” (p. 7).

<sup>14</sup> Definición del Diccionario de la Real Academia Española.

fortuna esto llevó a que James Olney, en 1980, concluyera que la pregunta sobre cómo leer la autobiografía ha evolucionado, indefectiblemente, en tres etapas —cada una concerniente a los tres afijos del término: el prefijo *autos* refiere al *sí mismo*; el infijo *bios*, a la *vida*; y el sufijo *grafé*, a la *escritura*. Así, el significado de la palabra —y el enfoque de su interpretación, claro está— depende de la prioridad que se le otorgue a cada uno de éstos: “What do we mean by the self, or himself (*autos*)? What do we mean by life (*bios*)? What significance do we impute to the act of writing (*graphé*) —what is the significance and the effect of transforming life, or *a* life into a text? [¿Qué queremos decir por el sí mismo (*autos*)? ¿Qué queremos decir por la vida (*bios*)? ¿Qué significancia le imputamos al acto de escribir (*grafé*) —cuál es la significancia y el efecto de transformar la vida, o *una* vida en un texto?] (p. 6).

Estas tres etapas es crucial diferenciarlas debido a que marcan pautas, tanto históricas como hermenéuticas, en la lectura de la autobiografía; consecuentemente, su diferenciación guiaría las virtudes y falencias de cada etapa para finalmente optar por la más adecuada y conocer cómo leer lo autobiográfico —no por conveniencia, sino de acuerdo a la profunda complejidad y exigencia que esta tarea puede llegar a significar. Asimismo, las tres etapas giran en torno a las tres razones de Olney sobre las que dije iba a articular el presente capítulo, y así como pueden responderlas, también las refutan o complementan.

### 1.1 Etapa *bios*

Ángel Loureiro<sup>15</sup> cuenta que el primer énfasis, el *bios*, entiende la autobiografía “[...] como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado [y, a su vez,] como una expresión individual cultural o histórica [...]” (p. 3). Esta lectura de la autobiografía

---

<sup>15</sup> Loureiro, Ángel G. (1991, diciembre), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 2-8.

indica una composición similar a aquella de la biografía donde otro ajeno a mí mismo relata mi vida de acuerdo con su percepción particular —lo que mi *yo* aparenta. La etapa *bios*, vista como la vida entera del individuo hasta el tiempo de la escritura o la historia de un pueblo viviendo en su autobiógrafo individual, se centra exclusivamente en el vínculo entre texto e historia y lee la autobiografía atendiendo sus referentes experienciales, individuales, históricos y culturales; en otras palabras, el prefijo *autos* fue tomado como neutral y haberlo añadido a la *biografía* no generaba mayores diferencias.

Con relación a la segunda razón de Olney, el hecho irrefutable de que en la autobiografía, “el *bios* debe permanecer incompleto”<sup>16</sup> pudo a su vez ser motivo suficiente para que el centro de esta etapa se desviara hacia el elemento *autos*. Sin embargo, según este mismo autor y a pesar de la indiferencia ante la adición del prefijo, el cambio de interés del *bios* al *autos* —de la «vida» al «sujeto»— es en gran medida responsable por la dirección literaria que tomó la autobiografía. El relato de la propia vida construye el espacio y el tiempo del *yo* dentro del horizonte del espacio y el tiempo del *otro*, de manera que en la autobiografía no son relevantes tanto los hechos o marcas de realidad, sino el modo de interiorizar lo real:

It was this turning to *autos* —the “I” that coming awake to its own being shapes and determines the nature of the autobiography and in so doing half discovers, half creates itself— that opened up the subject of autobiography specifically for literary discussion, for behind every work of literature there is an “I” informing the whole and making its presence felt at every critical point, and without this “I”, stated or implied, the work would collapse into mere insignificance.

[Fue este girar hacia el *autos* —el “yo” que, despertando a su propio ser, forma y determina la naturaleza de la autobiografía y mientras hace esto, medio descubre, medio se crea a sí mismo— lo que abrió el tema de la autobiografía específicamente a la discusión literaria, pues debajo de cada obra de literatura hay un “yo” informando el

---

<sup>16</sup> “A second, related reason for the neglect of autobiography as a subject of literary study is that critics of twenty-five years ago insisted that for satisfying aesthetic apprehension a work must display (in Stephen Dedalus’ phrase) “wholeness, harmony and radiance”. Now some autobiographers may display a certain radiance and a few may strive for and achieve some sort of harmony, but no autobiography as conceived in a traditional, common-sense way can possess wholeness because by definition the end of the story cannot be told, the *bios* must remain incomplete.” (p. 25).

todo y haciendo que su presencia se sienta en cada punto crítico, y sin este “yo”, enunciado o supuesto, la obra colapsaría en mera insignificancia.] (p. 21) <sup>17</sup>

## 1. 2 Etapa *autos*

Ahora bien, el problema base de ‘lo literario’ de la autobiografía reside en su nivel de ficción o “verdad” –la etapa *autos* de Olney–, preguntándose el modo en que el texto autobiográfico «representa» al sujeto autor que lo escribe. Aquí es importante lo que Philippe Lejeune denomina “pacto autobiográfico”, el cual “[...] implica la correferencialidad entre el autor real o empírico, el enunciador textual (o narrador) y el protagonista del enunciado. Es decir, el narrador, el personaje y el nombre propio que se ostenta en la portada del libro remiten inequívocamente al mismo sujeto, cuya identidad se convierte en el «referente» del texto.”<sup>18</sup>, estableciéndose lo que Jacques Derrida (1985) denomina un “contrato nominal”<sup>19</sup> entre autor y lector que garantiza la coincidencia indentitaria entre *yo vivido*, *yo narrado* y *yo narrador*.

La postura positivista de Lejeune encierra lo que fue el principal punto de partida de la crítica cuando los estudios sobre la autobiografía eran incipientes y consideraban como *causal* la relación entre vida y autobiografía; sin embargo, al momento de pensar el concepto de «verdad» en la autobiografía es necesario tener en cuenta las nociones de tiempo y memoria y su «naturalidad»:

La autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado sólo permite la evocación de un mundo ido para siempre. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta,

---

<sup>17</sup> Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Biographical Introduction”, en Olney, James (edit.) (1980), *Autobiography: essays theoretical and critical*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-27.

<sup>18</sup> Síntesis de Celia Fernández Prieto. Véase: Fernández Prieto, Celia. (1994, marzo), “La verdad de la autobiografía”, en *Revista de Occidente*, no. 154, pp. 116-130. Página 119.

<sup>19</sup> “Let us assume, in the first place, that the “I live” is guaranteed by a nominal contract which falls due only upon the death of the one who says “I live” in the present [...]” (p. 10).

desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. (p. 13)<sup>20</sup>

Hay una «pretensión» en la autobiografía y es la de “ser la vida completa de su autor”<sup>21</sup>, que se da siguiendo el hábito de creer que en nuestros recuerdos y pensamientos se nos revela una verdad acerca de nosotros mismos, a pesar de que dicho «espejo» sea ciertamente nebuloso dado que ese pasado, en el presente, ha sido interpretado y, por tanto, resemantizado. Georges Gusdorf<sup>22</sup> habla sobre determinadas “presuposiciones metafísicas” a partir de las cuales resulta posible la autobiografía y de lo necesario que fue para el hombre pasar del “cuadro mítico de las sabidurías tradicionales” al “reino peligroso de la historia” que desea ser memoria de una humanidad marchante hacia “destinos imprevisibles”.

Así las cosas, el autobiógrafo comprende que para jugar un papel en la memoria de la humanidad es indispensable entrar en la historia y por esta razón le apuesta a la empresa autobiográfica; sin embargo, en este “contar mi propia vida” hay un engaño puesto que el autobiógrafo recuerda su pasado construyendo e intuyendo simultáneamente; la autobiografía “es una pretensión, una construcción, una ilusión”. De esta manera, ¿por qué se duda del carácter literario de la autobiografía si se encuentra tan cerca de la ficción? Tan ficcional como las obras de ficción, el pasado de la autobiografía, al ser un “mundo ido para siempre”, posee un carácter ilusorio total que erige a ese pasado como construcción. El objetivo aquí no es emitir un juicio de valor sobre el acto autobiográfico –lapidarlo como «ficcional» o «no-ficcional»–, sino desmentir un poco la objetividad de un positivismo

---

<sup>20</sup> Gusdorf, Georges (1991, diciembre), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 9-18.

<sup>21</sup> “After all, what does fiction mean? What is it? Fiction alleges that the “created thing” lives apart from the real experience of its author, that it has its own reality and is not connected to the reality of, for example, the person sitting at the typewriter surrounded by crumpled pages of discarded manuscript. Autobiography does the opposite: it pretends to be the whole life of its author. What I am saying is that while I am reading either autobiography or fiction I never totally forget that each is a pretense, a construction, an illusion.” (Barrett J. Mandel. “Full of Life Now”, en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press. Página 57.).

<sup>22</sup> Gusdorf, Georges. (1991, diciembre), “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 113-118. Página 10.

cientificista que condena la obra según si lo que dice es «preciso» o «verdadero» — tendencia manifiesta sobre todo a partir de los planteamientos de Lejeune.

Para esto, es importante tener en cuenta el nuevo sujeto que surge con el arribo de la modernidad: uno cuyo tormento e hiperconsciencia demandaron nuevas necesidades que empujaron a la autobiografía a iniciar su secularización, a desprenderse de la religión —confesión— y de la historia —memorias—, estableciendo su modo literario. Igualmente, el pensamiento occidental se llenó de inmensas dudas y escepticismo, y convino en exigir referentes «reales» para sustentar y validar todo discurso y hacer eficaz el proceso comunicativo emisor-mensaje-destinatario.

La obsesiva discusión respecto a la «verdad» de la autobiografía se debe, también, a la fuerza de realidad que posee el nombre del autor que obliga a la obra a entrar en la dicotomía discurso referencial/discurso ficcional; por fortuna, ésta la cuestiona Gusdorf cuando dice: “La confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea en el presente: en ella se opera una verdadera autocreación. Bajo el pretexto de presentarme tal como fui, ejerzo una especie de derecho a repetir mi existencia” (p. 16). El texto no es nunca *únicamente* un espejo —«reflejo de»—, sino un lugar en el que se construyen un *yo narrador* y un *yo narrado* autónomos del *yo vivido*, lo cual haría infructuosa cualquier comprobación de una «verdad» de la autobiografía referida a «hechos» históricos (etapa *bios*) o individuales (etapa *autos*).

Por otro lado, Roland Barthes (1994), en su famoso artículo “La muerte del autor”, argumenta que el concepto de autor es incluso innecesario para la enunciación:

[...] lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo. (p. 68)

Vemos entonces que no son sólo el tiempo y la memoria los fenómenos que actúan como «trampa» sobre cualquier interpretación de la autobiografía; ahora entra el lenguaje a

quebrar representaciones y referentes —junto con toda insistencia en preguntar por cuál es la parte «verdadera» y cuál la «falsa» de su discurso. Si la autobiografía “es a menudo algo menos importante que la literatura y que es algo bastante más que la literatura” —siguiendo la primera razón de Olney<sup>23</sup>—, haciendo “algo más” de alguna vida y quedando relegada al limbo entre lo literario y lo no-literario, quizás sea porque en sí misma repiensa los cánones de verdad y hace temblar reiteradamente sus formas de interpretación.

### 1. 3 Etapa *grafé*

Manteniendo el argumento de Gusdorf según el cual la significación de la autobiografía es necesario buscarla “[...] más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común.” (p. 15), damos paso a una tercera y última etapa. Debido a que el «referente»<sup>24</sup> atribuido a la autobiografía no sólo tiene lugar en acontecimientos o momentos de la historia, sino también en el lenguaje, la dicotomía discurso referencial/discurso ficcional lleva a interrogar la verdad referencial del último. Cuestionar el producto implica cuestionar sus medios de producción y entre los primeros teóricos que se embarcan en esta empresa se encuentra Paul de Man<sup>25</sup> quien propone al lenguaje como elemento de privación, puesto que es “[...] realmente no la cosa misma, sino su representación [...]” (p. 118).

Algunos han señalado este enfoque de ser radical y de calificar a la autobiografía de mentira o falsedad<sup>26</sup>; sin embargo, la etapa *grafé* —aunque efectivamente está caracterizada

---

<sup>23</sup> “First, there is the dual, paradoxical fact that autobiography is often something considerable less than literature and that it is something rather more than literature. In some tangled, obscure, shifting, and ungraspable way it is, or stands in for, or memorializes, or replaces, or makes something else of someone’s life. [...]” (p. 25).

<sup>24</sup> Utilizo el término de manera genérica.

<sup>25</sup> De Man, Paul. (1991, diciembre), “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, *Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 113-118.

<sup>26</sup> Por ejemplo, Celia Fernández Prieto en su artículo “La verdad de autobiografía”, dice al respecto que “[...] el discurso autobiográfico [...] ha sido sometido en los últimos tiempos a una deconstrucción



por una lectura deconstructiva e incluso se ha propuesto su imposibilidad<sup>27</sup>– no busca desacreditar a la autobiografía, sino trocar la mirada anacrónica de las etapas anteriores y sugerir una plataforma sólida de resistencia frente a los estudios que todavía hoy insisten en ellas. Ángel Loureiro<sup>28</sup>, a su vez, ofrece un breve resumen de los planteamientos gestados en esta etapa:

Al mismo tiempo que da al autobiografiado poder para ‘narrar’ su vida, el lenguaje se lo quita, ya que las palabras no pueden captar el sentido total de un ser y además, el lenguaje narrativo adquiere una vida independiente que se manifiesta en narrativas que, impulsadas por una dinámica propia, se desplazan en múltiples direcciones independientemente de la voluntad del sujeto. Y, por otra parte, el desdoblamiento del yo en yo narrador y yo narrado, y la multiplicación del yo narrado en su recuento nos dejan ver que el texto autobiográfico es un artefacto retórico y que el artificio de la literatura lejos de «reproducir» o «crear» una vida produce su desapropiación. (p. 6)

Como puede apreciarse, la etapa *grafé* considera como elemento sustancial al lenguaje. Para entender mejor esta focalización retomemos la segunda razón de Olney: la autobiografía no posee completitud porque “el final de la historia no puede ser contado”<sup>29</sup>. Así, la continuidad escritural de la autobiografía se interrumpe cuando llega al momento presente, y es entonces cuando el acto de escritura –*grafé*– asume su verdadera relevancia: “[...] it is through that act that the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image, and endlessly reflect that image back and forth between themselves as between two mirrors. [(...) es por medio de ese acto

---

radical que lo ha despojado de su ‘antiguos’ valores. Arrastrada por el derrumbe de la concepción fuerte del sujeto, por los ataques al logocentrismo, por la instalación de la sospecha en los territorios del ser y del lenguaje, la autobiografía se califica hoy de mentira, de falsedad, de autoengaño, de novela, hasta llegar a postularse su imposibilidad.” (p. 119).

<sup>27</sup> Por ejemplo, véase Sprinker, M. (1991, diciembre), “Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropolos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 118-129.

<sup>28</sup> Loureiro, Ángel G. (1991, diciembre), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropolos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 2-8.

<sup>29</sup> “Now some autobiographers may display a certain radiance and a few may strive for and achieve some sort of harmony, but no autobiography as conceived in a traditional, common-sense way can possess wholeness because by definition the end of the story cannot be told [...]” (p. 25).

que el yo y la vida, complejamente entrecruzados y enredados, toman cierta forma, asumen una figura e imagen particulares, e infinitamente reflejan esa imagen yendo y viniendo entre sí como entre dos espejos.]”<sup>30</sup> (p. 22).

Dicha interrupción o punto de no-retorno hace que la única forma indubitable que puede tomar la autobiografía sea aquella a través del lenguaje y, consecuentemente, ni el *autos* o el *bios* terminan por conseguir configurar una entidad completa, un «yo» o una «historia» definidos.

A su vez, Gusdorf fue uno de los primeros teóricos en polemizar contra el supuesto positivista de que es posible reconstruir el pasado objetivamente e indica que la autobiografía es más la construcción (literaria) de los recuerdos: el *yo vivido* elabora un «segundo yo» que surge en el acto de la escritura —como si a una experiencia le añadiéramos la conciencia de esa experiencia; este nuevo *yo* nacido en la escritura se construye paralelamente a manera de *yo narrador* y *yo narrado*, y el énfasis de la autobiografía termina consistiendo en una simultaneidad del «crear» y el «ser creado».

De igual modo, la autobiografía, en contraste al recuerdo “[del] pasado en el pasado y para el pasado”, rememora “el pasado para el presente y en el presente”; es decir, en el acto autobiográfico el tiempo se muestra como uno solo, el *yo vivido* intenta elucidar desde el presente su presente «creando» simultáneamente su pasado:

But as long as I live, my past is rooted in my present and springs to life with my present... I cannot fully give my past to the page because it flows mysteriously out of the incomprehensible moods of the present. And as new moods come upon me, my past comes upon me differently.

[Mientras viva, mi pasado está enraizado en mi presente y viene a vivir con mi presente... yo no puedo hacer entera entrega de mi pasado a la página porque éste fluye misteriosamente fuera de los ánimos incomprensibles del presente. Y, a medida

---

<sup>30</sup> Olney, James. “Autobiography an the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction”, en Olney, James (edit.) (1980), *Autobiography: essays theoretical and critical*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-27.

en que nuevos ánimos vienen a mí, mi pasado viene a su vez de manera distinta.] (p. 272)<sup>31</sup>

Ahora bien, el carácter autorreflexivo y autocrítico de la autobiografía –la tercera razón de Olney<sup>32</sup>– se da no sólo porque sea el autobiógrafo quien vuelve sobre sí mismo en un despliegue de su subjetividad, sino porque también lo hace el discurso; es decir, para que el *yo narrado* se configure como construcción ajena a los referentes históricos y e individuales, transgrediendo su función representacional y tomando el lugar de la enunciación, es necesario que a su vez el lenguaje dé la vuelta sobre sí mismo. De esta manera, la introspección en la autobiografía se da a nivel tanto vivencial (*bios*), como personal (*autos*) y lingüístico (*grafé*).

La etapa *grafé*, al iniciar el cuestionamiento por el lenguaje, vulneró todo “pacto autobiográfico”, “contrato nominal” y pretensión histórica, dando lugar al interrogante por el sujeto de la enunciación y el acto de la escritura; y, así, logró aprehender *como ninguna otra etapa* la complejidad de la autobiografía. Entonces, ¿cuál sería la diferencia entre la persona-autor y el «yo» que dice «yo» en el texto?, ¿habría una relación antecedente entre vida y obra y entre *yo vivido* y *yo narrado*?, ¿se independiza el acto de la escritura dando paso a la construcción de un *yo narrado* autónomo del *yo narrador*?. Estas preguntas es indispensable estudiarlas considerando un factor capital de la etapa *grafé*: que en ella tiene lugar lo que puede considerarse una última instancia para toda interpretación: el regreso de la mirada sobre su propia materialidad.

---

<sup>31</sup> La cita está referida en el artículo de Louis A. Renza “The Veto o Imagination: A Theory of Autobiography” (Olney, 1980: 269-295) y pertenece a Mandel, Barrett J. “Autobiography —Reflection Trained on Mystery”, en *Paririe Schooner*, no. 46, 1972-1973, p. 327.

<sup>32</sup> “A third reason why a body of critical literature did not grow up alongside autobiography is a self-reflexive, a self-critical act, and consequently the criticism of autobiography exists within the literature instead of alongside it.” (p. 25).

## 2. El diario

Pero, ¿por qué haber iniciado exponiendo la teoría de la autobiografía cuando el corpus a tratar es un diario? La respuesta es sencilla: el diario es considerado una subcategoría o modalidad de la autobiografía, un «texto autobiográfico» —es uno más entre los innumerables “ejercicios de sí” o “técnicas del yo” que Foucault (1990), junto con las cartas, diarios de viaje, cuadernos de notas, tratados, repertorios de citas, etc., dice se llevaban “[...] con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que uno necesitaba.” (p. 62). De la síntesis del apartado anterior quiero retomar, para el presente estudio, la tercera etapa, puesto que es partiendo de allí que debe pensarse *cómo* leer un diario (un *por qué*<sup>33</sup> o un *para qué*<sup>34</sup> nos embarcaría en divagaciones).

Si buscamos teoría sobre el diario como subcategoría literaria específica dentro del género autobiográfico o, simplemente, estudios donde se respondan preguntas como ¿qué es un diario? o ¿cómo se escribe?, la lista es reducida. Esto quizás se deba a un recelo de la crítica por suprimir una presunta verdad del diarista o por tratar un texto «secundario» literariamente (el cual tal vez jamás alcanzaría la capacidad creacional o estructural de los géneros canónicos)<sup>35</sup>. Así las cosas, el diario se instaura, dentro de lo considerado como literatura, como forma marginada, marginal y marginaria —corriendo el riesgo de terminar siendo «todo» y «nada» al mismo tiempo.

Sobre el diario, al igual que con la autobiografía, es difícil encontrar entre los estudiosos dos conclusiones afines. Aunque la génesis del diario la datan alrededor de 1800, Foucault (1990) menciona el diario refiriéndose a las “técnicas del yo” en la Grecia antigua: “El examen de conciencia comienza con este escribir cartas. El hecho de escribir un diario

---

<sup>33</sup> Pregunta quizás análoga a la etapa *autos*.

<sup>34</sup> Pregunta quizás análoga a la etapa *bios*.

<sup>35</sup> Dije que el diario es una subcategoría o modalidad de la autobiografía. Consecuentemente, estos «miedos» de la crítica por tratar el diario como objeto de estudio son semejantes, si no idénticos, a los referidos a la autobiografía al inicio del apartado anterior.

vendrá más adelante. Proviene de la era cristiana y se centra en la noción de lucha del alma.” (p. 65-66).

Asimismo, algunos teóricos han intentado formular unos estándares “canónicos” para definir el diario, entre los que se encuentran: la periodicidad, la falta de estructura, su ser secreto y su narración autodiegética –según la terminología de Gerard Genette– “[...] con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro [...]”<sup>36</sup> (p. 125). También, respecto a su definición se han hecho varias lecturas que han estado de acuerdo, sobre todo, en tres elementos que serán los componentes a tratar en esta segunda parte del capítulo: el factor temporal –donde se incluye la cotidianidad– y el íntimo.

## **2. 1 El tiempo**

Maurice Blanchot introduce uno de los más prestigiosos estudios sobre el diario, “El diario íntimo y el relato”, con una importante sentencia: que el diario “[...] está sometido a una cláusula de apariencia liviana, pero temible: debe respetar el calendario”, a pesar de que parece “[...] tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades [...]” (p. 47). Esta es una de las principales diferencias entre el diario y la autobiografía, su estricta inherencia a un plano espacio-temporal como lo es el calendario somete al primero a una fragmentación que no permite una real intervención del autor, pues éste deberá siempre cercenar el efecto del texto y dejar que se lea en estado trunco. La autobiografía opera teniendo en cuenta el presente y el futuro<sup>37</sup>, mientras que el

---

<sup>36</sup> Bou, Enric. (1996, julio-agosto), “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 121-135.

<sup>37</sup> Recuérdese que en la autobiografía, dice Olney (1980), la escritura no puede darse enteramente al pasado porque fluye misteriosamente de los ánimos del tiempo presente, es decir que dicho pasado que la autobiografía se jacta de ‘contar’ se ve inevitablemente interrumpido por el aquí y ahora de la escritura que lo interpreta y resemantiza cuantas veces el autobiógrafo se sienta frente a la hoja en blanco. Asimismo, dice Gusdorf (1991, diciembre): “La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado.” (

diario enmarca una experiencia no disociada del tiempo en el presente de la escritura, lo cual se debe también a su inmediatez —un esfuerzo mínimo por «recapitular» el día a día que se escribe.

De igual modo, según Blanchot: “El interés del diario reside en su insignificancia” (p. 49) y ésta, al mismo tiempo, es su trampa; escribirse uno mismo y escribir todos los días en los que se está inmerso ya sea para recordarlos —y así recordarnos a nosotros mismos, tiene dos ventajas: “[...] es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo [...]” (p. 50) y cada día, puesto que dice algo, es un día preservado. De esta manera, el diario obtiene un carácter “virtualmente interminable”:

An autobiography is virtually finished as soon as it begins, since the story that you begin must end at the moment that you are writing it. You know the end point of the story, because you have reached it, and everything you write will lead up to this point, explaining how you got there. [...] The diary is virtually unfinishable from the beginning, because there is always a time lived beyond the writing, making it necessary to write a new, and one day, this time beyond will take the shape of death.

[Una autobiografía está virtualmente terminada tan pronto comienza, pues la historia que se empieza debe terminar exactamente en el momento en que está siendo escrita. Se conoce el punto final de la historia porque se ha alcanzado, y todo lo que se escriba terminará en este punto, explicando cómo se llegó hasta allí. (...) El diario es virtualmente interminable desde el comienzo porque hay siempre un tiempo vivido más allá de la escritura, haciendo necesario escribir uno nuevo, y un día, más allá de este tiempo tomará la forma de la muerte.]<sup>38</sup>

Por consiguiente, el diario no tiene interrupciones, no «finaliza», carece de punto de no-retorno y, puesto que está «conjugado» en presente, con poca —y a veces ninguna— ilación a un pasado o futuro, dificulta un nexo a toda «historia» individual o colectiva, y su lectura e interpretación deberá girar en torno al lenguaje.

---

p.13). Por otro lado, la autobiografía tiene en cuenta el futuro puesto que es un texto *pensado para* un eventual destinatario, y así también sufre las vicisitudes de la publicación, del ingreso en el circuito comercial.

<sup>38</sup> Lejeune, Philippe (2001) “How Do Diaries End?”, en *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, núm. 24, vol. 1, pp. 99-112, [en línea], disponible en: MLA International Bibliography, <http://search.ebscohost.com/>, recuperado: mayo 23 de 2009.

## 2. 2 La intimidad

Siguiendo lo dicho por Foucault (1991) sobre los orígenes del diario, nos volcamos hacia otra “técnica del yo”: la confesión. Que el diario provenga de la era cristiana y se centre en la noción de “lucha del alma” puede hacer que asimismo se lo piense como una «modalidad de la confesión». La confesión y el diario tienen dos exigencias en común: su ser sincero y su ser íntimo, ambas contenidas en la introspección, que pueden considerarse la distinción entre el diario entendido como crónica y el diario personal y que podemos comparar con la “lucha del alma” mencionada por Foucault. La crítica ha optado por confiarle el «descubrimiento» del diario al siglo XIX porque el Romanticismo –comenzando por las *Confesiones* de Rousseau– dieron a la introspección un sesgo distinto: “[...] Dios no es ya el verdadero interlocutor, el destinatario de la confesión; ésta se dirige al público, con Dios al fondo como árbitro.”<sup>39</sup> (p. 13). Sin embargo, este público no es aquel que cualquiera imaginaría –el *otro* exterior que su nombre enuncia–, sino el mismo *yo* del presente de la escritura quien, a falta de Dios, se ve a solas frente a su propia mortalidad y conoce por primera vez el sentimiento moderno de la angustia.

Ahora bien, hace falta una observación importante con relación a las semejanzas entre el diario y la confesión. En épocas anteriores a la modernidad, las monjas se sometían al ejercicio de registrar sus actividades y pensamientos principalmente para responder a las órdenes de sus superiores, quienes vigilaban que los demonios acechantes se mantuvieran a una distancia prudente y que su relación con Dios no se perdiera. “Por ejemplo, los sucesivos confesores de Teresa de Ávila confiaban en que la escritura (de su propia vida, en su caso) permitirían descubrir qué lazos anudaban a la monja con Dios (o con el demonio).”<sup>40</sup> (p. 90).

---

<sup>39</sup> Freixas, Laura, “El nuevo mundo de la mediocridad y de la angustia” (prólogo), en Amiel, Henri-Frederic (1996), *En torno al diario íntimo*, Valencia: Pre-textos.

<sup>40</sup> Catelli, Nora. (1996, julio-agosto), “El diario íntimo: una posición femenina”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 86-98.

De esta manera, se presenta un rasgo común entre la religiosa y la diarista moderna y, consecuentemente, entre la confesión y el diario: para la primera la escritura era un acto que conllevaba encierro y soledad mientras que la segunda, en circunstancias similares, no teme precisamente al acecho de los demonios sino al despliegue de la propia subjetividad. De hecho, la raíz de la palabra ‘intimidad’<sup>41</sup> contiene el sustantivo latino *timor* que significa temor<sup>42</sup>:

Esta interiorización es resultado de un proceso histórico: se produce al adquirirse conciencia de que los demonios que la religión mostraba amenazantes, pero *otros*, distintos a nosotros mismos, han penetrado el círculo reservado a lo propio, se han convertido en parte de «uno mismo». Se han fundido con la conciencia, se han hecho uno con el sujeto. (p. 93)<sup>43</sup>

La intimidad moderna, entonces, no podría pensarse a modo de espacio protegido, pues hacerlo implicaría ignorar que su misma etimología obliga a concebirla como una manera peculiar de situarse frente a los demonios interiorizados. La inherencia de la angustia y el temor a la escritura del diario consecuente al confinamiento institucional, doméstico o imaginario lo ubican en un margen literario que lo inscribe dentro de un orden fuera del «logos universal»: su continuidad no se somete a una división temporal en un recuento obligadamente distante del pasado –al contrario de la autobiografía– sino a un trascender el presente permaneciendo en ese pasado y en el futuro igual. De tal manera, el diario pertenecerá a la dimensión de lo periférico mientras no requiera de una continuidad para construir continuidad<sup>44</sup> y desde la fragmentariedad gráfica y textual logre fijar cualquier serie de acontecimientos.

---

<sup>41</sup> Al igual que la de sus derivaciones: ‘íntimo’, ‘intimar’, ‘intimidación’, etc.

<sup>42</sup> También, Timor es el nombre romano de Febo, el dios griego del temor y el horror.

<sup>43</sup> Catelli, Nora. (1996, julio-agosto), “El diario íntimo: una posición femenina”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 86-98.

<sup>44</sup> Ya se explicó antes la deuda estricta que el diario tiene con el calendario.



### 3. Diarios de Alejandra Pizarnik

Una vez vislumbrado el diario desde el horizonte teórico, es momento de desviarnos un poco de conjeturas e hipótesis de trabajo para describir con más detalle el fenómeno que *escribir un diario* significó para Alejandra Pizarnik, con el fin de subrayar su lugar dentro de su propuesta literaria.

Hay una particularidad crucial en *Diarios* y es que su contextualización sólo es posible hacerla desde dentro, puesto que, al ser la tradición de escritores diaristas principalmente europea, el siglo XX hispanoamericano no gestó *obras literarias* ni bibliografías que «incluyeran» un diario, a partir de las cuales pudiera disponerse un entorno de situación donde ubicarlo. Teniendo en cuenta esto, dice Ana Becció, Alejandra Pizarnik sería “[...] la primera escritora latinoamericana que escribe un diario concibiéndolo como parte de su proyecto de obra literaria. Trabajar escribiendo en sus diarios es para ella tan imprescindible como trabajar con sus poemas.” (pp. 10-11).

Ávida lectora de diarios –entre los que cabe destacar los de Katherine Mansfield (*Scrapbook*), Franz Kafka (*Tagebücher*), Virginia Woolf (*A Writer’s Diary*) y Cesare Pavese (*Il mestiere di vivere*)–, Pizarnik bien supo de la importancia que podía llegar a significar su escritura no sólo por el proceso catártico inherente sino por la continuidad «estática» que exige:

Acaricié el sueño de vivir sin tomar notas, sin escribir un diario. El fin consistía en transmutar mis conflictos en obras, no en anotarlos directamente. Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito del vivir sin el límite de un «diario». (*Domingo, 10 de agosto (madrugada)* [1969], p. 482)

Dicho “límite” es garantía del orden, concentración y unicidad necesarios para suprimir toda huella de lo inconstante y, en sus palabras, “lo múltiple”, lugar de angustiante desgobierno en el que se ve frecuentemente inmersa (“Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría llegar hasta el fin?” (*Junio* [1955], p. 26); “Estoy dispersa en lo múltiple.” (*2/III* [1964], p. 392)). El diario, entonces, es el único proceso escritural con la capacidad de suspender el tiempo y el espacio, proporcionando una «comprensión» del

remolino obsesivo de «voces» –fragmentos de su yo– que la habitan. ¿Por qué esto?, porque el diario es, digámoslo así, un «lugar neutro» de la escritura, éste no «obliga» una forma, pues su única reglamentación –rescatemos a Blanchot– es el calendario; de esta manera, opera al mismo tiempo como norma y anomalía, impone un límite, pero permite su desobediencia:

En verdad, no quiero escribir por compromiso. O, mejor dicho no puedo escribir por compromiso. No sé por qué siento que lo vengo haciendo desde siempre, excepto este diario, esto y los demás diarios, en los que me quejo y protesto con cierta libertad —palabra que no debería usar nunca. (*23 de septiembre* [1968], p. 460)

Esta «ventaja» Pizarnik la aprovecha para elaborar su autogénesis e iniciar una búsqueda de identidad –no persiguiendo una unidad invariable, sino dentro de la pluralidad que la define, cabe añadir– mediante severas estrategias retóricas como lo vendría siendo el desdoblamiento pronominal que forja una estructura de diálogo sobre la cual se construye la subjetividad haciéndose guía de dicha búsqueda, del «encuentro» de aquellas voces,

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. (*Domingo, 21* [octubre, 1963], p. 344)

Por otra parte, el diario opera de manera dual: primero, porque «carece de límites» alivia la angustia que el escribir en prosa genera en la subjetividad; la *casa*, el *refugio* y la *morada* son tres términos que aluden a la seguridad y el resguardo, índices de la prolongación que comporta el ejercicio de escribir en prosa:

Curioso: sé «interrogar» en poesía. No lo sé en prosa. Quiero decir: sé estudiar un poema-breve, naturalmente. Cuando se trata de prosa entro en confusión. Pero podría empezar con cuentos muy breves. No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este –digamos– «diario»? (*Domingo, 21* [junio, 1964], p. 368)

Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria. (*27 de septiembre* [1962], p. 275)

Y segundo, porque “es un límite” obliga a *atender*, perfilándose como muro de contención:

Si pudiera tomar nota de mí misma todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho, me odio y si pudiera divorciarme de mí no lo dudaría y me iría. (*8 de marzo* [1961], p. 196)

La prosa, entonces, involucra un «hacer concreto» lo abstracto del lenguaje, por eso consta de una fuerza continente tanto para la escritura misma, como para quien escribe cuando ejecuta un alargamiento de la primera que, de cierto modo, «impide» que las palabras se agoten. Asimismo, el ejercicio escritural procede para la subjetividad en un perpetuo *conjurarse*, un aliarse con el mundo, un intento de equilibrio cósmico que en el caso de Pizarnik no resulta sólo importante, sino imperioso: “Si trato de escribir de mí es para conjurarme.” (*Martes, 3* [enero, 1961], p. 188). De igual forma, el diario se transforma en un perenne preludeo a otra escritura, es una reserva de proyectos, ideas, temas potenciales para futuros momentos:

Hace dos días que confío en que no escribo deplorablemente. Incluso encuentro cierto placer sin alegría en escribir este diario, placer de escribir deprisa y saber que muchas palabras me esperan para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido. (*Sábado, 22/VI* [1968], p. 447)

A pesar de la «intención» que dice Ana Becció tuvo Pizarnik respecto a sus diarios<sup>45</sup> –a la que le atribuye la legitimación de su selección y censura al momento de «encargarse» de la edición–, puede verse que el texto no persiste en una constante referencia a los demás como haría, eventualmente, un «diario de escritora». En su lugar, trata de hacer algo no tanto contrario, sino *diferente*: aunque la escritura fue tema sustancial de toda su producción literaria, es en sus diarios donde pueden apreciarse las reflexiones más concretas y no menos inmensas, a tal punto que los diarios podrían afirmarse como una suerte de «arte poética».

También, el significado del diario sufre diversos cambios a lo largo de los años y junto a él sus contenidos y escritura: no es necesario imponer al diario más límites de los

---

<sup>45</sup> “Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un diario de escritora.” (p. 7).

que éste ya «representa», por eso una escritura documentaria y «de registro» en determinado momento pasa a ser más espontánea,

Bueno. Son las 12 de la noche. ¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de «prenda íntima») y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima. (28 de julio [1962], p. 243)

Esta es, entonces, la forma como *Diarios* acaba «conteniendo» entero el proyecto literario de Pizarnik –su fiel «testigo»–, desplegándose por encima de rótulos como «diario de escritora» o «diario íntimo» y, podríamos decir, tal vez determinando *la ouvre littéraire* que a ella tanto le preocupaba no alcanzar a escribir.

Habiendo visto que hay otras formas viables de leer un texto autobiográfico, las cuales: primero, están fuera de las muy usuales que, sin cuestionar la eficiencia supuesta de la memoria como mecanismo de reproducción, buscan desesperadamente en la historia universal o en la vida del autor una verdad fáctica para darle al texto su «visto bueno»; y segundo, que son más fieles y consecuentes a la complejidad estructural y retórica que implica el ejercicio de doblarse sobre sí mismo efectuado por el texto autobiográfico; y, teniendo más noción de la relevancia del diario dentro de la obra de Alejandra Pizarnik, damos paso al siguiente capítulo donde iniciaremos una lectura de *Diarios* considerando la posibilidad de que, además de referirse a una *identidad*<sup>46</sup> (el *yo* que dice “yo”), la búsqueda del acto autobiográfico –y, por tanto, de la construcción de la subjetividad– encuentre en la *alteridad* (el *yo* que dice “otro”) una base que desmienta y desestructure el carácter póstumo y testamentario que por tradición se le ha solido otorgar.

---

<sup>46</sup> Las lecturas de los textos autobiográficos suelen hacerse atendiendo a la unidad de la identidad: a la cuestión de *lo mismo*. Los siguientes dos capítulos ahondarán en *Diarios* la construcción de la identidad no ya en la unidad sino en la diferencia, *lo otro*, como alteridad.

## CAPÍTULO II

### La alteridad denotada

#### 1. Los textos autobiográficos y la identidad

Si se tiene en cuenta lo sostenido por Philippe Lejeune sobre el denominado «pacto autobiográfico», podemos deducir que no sólo bajo todo texto autobiográfico yace un anhelo de *identidad*, sino también que éste implica un «problema de identidad» en la medida que dicho pacto presenta al autor como «persona real» capaz de producir ese discurso; es decir, quien quiera desmentir el pacto autobiográfico lo hará cuestionando esta relación de identidad:

La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo). (p. 52)<sup>47</sup>

Lejeune define el pacto autobiográfico como “[...] la afirmación en el texto de esta identidad [que] nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada.” (p. 53); es decir, considera que el «nombre» es un elemento inobjetable dentro del texto autobiográfico, y sienta como evidente la manera en que cada individuo se aferra a éste.

Desde los tiempos más antiguos, el nombre de las cosas ha sido de suma importancia, principalmente porque ubica a su receptor en un primer umbral de conocimiento de las mismas; en cuanto al nombre propio, configura el primer contacto del hombre con el lenguaje —a través del nombre propio la madre introduce al niño en el lenguaje—; el nombre propio otorga al individuo una primera ojeada de su propia

---

<sup>47</sup> Lejeune, Philippe (1991, diciembre), “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 47-61. Respecto al diario, puesto que es una modalidad o subcategoría de la autobiografía, el pacto autobiográfico y su carácter identitario no cambian.

subjetividad y existencia concreta en el mundo. Entonces, ¿podrían ser éstas las razones por las cuales Lejeune piensa este nombre como índice irrefutable?

Dice Lejeune que el nombre propio concede «autenticidad» al texto y genera en el lector una sensación de «fidelidad» entre la persona que es el autor y lo que está dicho en el texto: “Lo que define la autobiografía para el que la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto.” (p. 55). De esta manera, para Lejeune, el nombre propio entraría a ejercer un rol importante en «el problema de la identidad» y, finalmente, a configurar una base de lectura del texto autobiográfico:

La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación. (p. 56)

Pero este «contrato de identidad» del texto autobiográfico no sólo lo tiene en cuenta el lector –quien da por verdadero y evidente el pacto autobiográfico–, sino también el autor. ¿Qué puede querer decir esto? Para responder tal pregunta, es debido retomar el pilar de los planteamientos de Gusdorf<sup>48</sup>: “[...] que la humanidad haya salido, al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino peligroso de la historia.” (p. 10); una vez el hombre toma conciencia de la historia, comienza a desear «ser recordado», entrar en su memoria, y, ¿qué mejor manera de hacerlo que escribiendo sobre sí mismo? No obstante, al volverse sobre sí, el individuo se ve obligado a *definirse*, a decir “yo soy” y, en últimas, a *identificarse*, de manera que el texto autobiográfico, para la persona que es el autor, no es sólo un testimonio, se trata también de una plataforma identitaria, un “ejercicio de sí” (Foucault, 1990) donde el “yo soy” le remitirá siempre a su unidad e identidad —¿quién fue durante su vida?, ¿qué hizo?, etc.

---

<sup>48</sup> Gusdorf, George (1991, diciembre), “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 9-18.

Aunque quizás sea coincidencia, sobre la «autenticidad», Zygmunt Bauman (2006) dice: “Interpreto el ideal de la «individualidad» como *autenticidad*, como «ser fiel a sí mismo», ser «mi yo real».” (p. 29); esta lectura ratifica la afirmación de Lejeune sobre que “la cuestión de la autenticidad” gira en torno al nombre propio como “el problema de la identidad” (p. 53). De esta manera, la escritura del texto autobiográfico sería la analogía de una incipiente concurrencia entre el individuo y el lenguaje, que marca el origen del autoconocimiento y la autodefinición; el texto autobiográfico constituiría otra manera de decir “yo”<sup>49</sup>.

## 2. Los textos autobiográficos y la alteridad

Esta atribución de la relación de identidad al texto autobiográfico fue «naturalizada» y ha sido largo tiempo aceptada como «verdad»; sin embargo, tras la llegada del postestructuralismo se dio inicio al cuestionamiento de la figura del autor y su vínculo con la escritura. Roland Barthes tomó las banderas de lo que se llamó «la muerte del autor» (por armas de un ensayo homónimo en el año 1967), rompiendo con la tradicional asociación entre autor y texto para acabar con la tiranía interpretativa, según la cual toda obra tiene una «explicación» definitiva basada en los prejuicios y experiencia de su autor —y esto con el argumento de que es siempre una sola voz, la del autor, la que toma el lugar de la enunciación para hacer entrega de sus “confidencias”; hacer esto —proveer al texto de un «autor»— conlleva a limitarlo, a “[...] imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura.” (p. 70)<sup>50</sup>.

Dicha «muerte del autor» tiene una consecuencia primordial: cambia la manera de concebir el factor temporal del proceso de la escritura y, por tanto, la escritura misma; el tiempo, al

---

<sup>49</sup> Véase: Eakin, Paul John. (1991, diciembre), “Autoinvención en la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 79-92.

<sup>50</sup> Barthes, Roland. (1994), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.

no ser ya lineal, trastoca la línea temporal en que se sitúan el autor y el libro, “[...] distribuida en un *antes* y un *después*.” (p. 68), y la vida-del-autor ya no da paso a la escritura-del-libro; en su lugar, la temporalidad aparece como una sola: autor y libro «nacen» o, mejor decir, *se construyen* paralelamente:

[...] no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*. Es que (o se sigue que) *escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de «pintura» (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas llaman [...] un performativo, formal verbal extraña [...] en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere [...] (pp. 68-69)

Cuando «creador» y «creación» se generan de manera simultánea, también cambia la manera de producirse la enunciación, cosa que se ve claramente en el paréntesis que Barthes incluye tras afirmar lo extraño de la forma verbal del «performativo» —anglicismo derivado del término *performance*, al que se le suele traducir como “actuación”<sup>51</sup>: la forma verbal de la palabra «performativo» es «performar», el cual “se da exclusivamente en primera persona y en presente”. Consiguientemente, «escribir» pasaría a ser un “verbo intransitivo”<sup>52</sup>, sin objeto; el «yo escribo» indicaría el trabajo de la mano que, independiente de toda voz, trazaría un campo cuyo origen no sería otro que el mismo lenguaje, “[...] arrastrada por un mejor gesto de inscripción (y no de expresión) [...]” (p. 69).

La muerte del autor pasó a inspirar gran parte de la etapa *grafé* en la teoría de la autobiografía; una vez exterminado el Autor-Dios-Padre y los debates de autoridad y normatividad que suscitaba, el texto queda despojado de categorías, límites, «verdades», y puede comenzar a pregonar su libertad, apertura e «independencia»; ya el texto no está condicionado sino por sí mismo, la escritura se abre y el lenguaje halla la posibilidad de pensarse a partir de su materialidad —el mismo lenguaje. Una vez sucede esto, el lenguaje

---

<sup>51</sup> *Performance* también tiene otras acepciones según el contexto, por ejemplo, “representación”, “interpretación”, “función”, “rendimiento”.

<sup>52</sup> Barthes, Roland. (1994), “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 23-33.



deja de «registrar» la historia y empieza a desapropiarla; y, en el caso del texto autobiográfico, sale la vida, sale la historia, y entra la literatura, puesto que “[...] el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir, no ya en el de «pensar», «contar», «sentir».” (p. 15)<sup>53</sup>.

Ahora bien, porque el autor ha perdido su dominio —y porque los postulados de la etapa *grafé* tienen su centro en el vuelco del lenguaje sobre su propia materialidad, en la interpretación del texto autobiográfico a partir de la escritura, desestructurando el «pacto autobiográfico» de Lejeune, no sería en lo absoluto consecuente continuar considerando la «identidad» como categoría epistemológica en la lectura de un texto autobiográfico, lo que hace necesario estudiar otra manera de fundamentarla. Hemos visto lo que sucede con el texto y la escritura después de Barthes: una vez suprimido el autor, queda suprimida la referencia —y con ella su ilusión— y el texto autobiográfico “[...] vuelve una vez más a inscribirse en la cárcel del lenguaje.” (p. 81)<sup>54</sup>.

Aquí es donde hace entrada una de las tesis principales de Paul de Man<sup>55</sup>: “En la medida en que el lenguaje es figura [...], es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador.” (p. 118). De manera que, quien escribe textos autobiográficos nunca podrá captar la plenitud de su subjetividad, el *yo narrado* deviene en un ser de «ficción»: ocurre una escisión entre aquel que escribe (*yo vivido*) y el “yo discursivo”<sup>56</sup>, su textualización. Esta distinción se da, por supuesto, en términos de la escritura —de la enunciación—, por tanto, a ese mismo nivel el texto autobiográfico vale leerlo bajo la lupa de una nueva categoría: la alteridad.

---

<sup>53</sup> Barthes, Roland. (1994), “De la ciencia a la literatura”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

<sup>54</sup> Eakin, Paul John. (1991, diciembre), “Autoinvención en la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 79-92.

<sup>55</sup> De Man, Paul. (1991, diciembre), “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 113-118.

<sup>56</sup> Renza, Louis A. “The veto of the Imagination: A Theory of Autobiography”, en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press.

El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse quien lo escribe. (25 de julio, p. 234)

El término «alteridad» está referido a la conciencia que el *yo* hace del *otro* que es el *yo*, lo cual envuelve una condicionalidad e implica el surgimiento de entidades diferentes pero al mismo tiempo inherentes al *yo* y que éste comprende a partir de las posibilidades de su propia subjetividad. Para Emmanuel Levinas (1977), la alteridad es una relación asimétrica entre el *tú* y el *yo* (p. 37), puesto que no está definida como categoría ontológica, esencial, sino como “una desgarradura del ser, un de otro modo que ser”<sup>57</sup>;

Ser yo es, fuera de toda individuación a partir de un sistema de referencias, tener la identidad como contenido. El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación. (p. 60)

En la experiencia de la alteridad, entonces, el «no-ser» deja de ser «la nada» o el «no-ser absoluto», lo contrario o enemigo del ser, y pasa a ser «lo otro del ser», lo diferente de él: toman lugar tanto la *identidad* (lo Mismo), como la *diferencia* (lo Otro): “[...] el «no» antepuesto hace alusión a algo diferente y no significa lo contrario, lo que le lleva a señalar que el no-ser no es lo contrario sino algo diferente de éste y que existe firmemente.” (Gabilondo, 2001; p. 21); lo asimétrico en esta relación de alteridad es porque el *tú* es siempre extranjero, un «salirse de sí» por parte del *yo*. De esta manera, por la alteridad entendemos lo irreductible de la mismidad a una lógica identificadora, la aporía de que el sí mismo “nunca sería en sí mismo idéntico a sí mismo”<sup>58</sup>, sino siempre *otro* en su devenir, que es el lugar donde se gesta esa “desgarradura del ser” de la que habla Levinas.

---

<sup>57</sup> Palacio, Marta. (2008), “La alteridad en la obra levinasiana”, en *La mujer y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas: un debate de género en torno a la alteridad femenina*, Córdoba, Argentina, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. Página 234.

<sup>58</sup> Derrida, Jacques. (1989), *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, p. 40.

Una observación importante es que los términos «identidad» y «alteridad» se han tendido siempre a tomar como opuestos y contrarios; sin embargo, su relación no es en lo absoluto antinómica, la «identidad» no es la mera unidad desde la cual siempre se ha pensado todo lo existente, pero tampoco remite a «lo igual» o «lo idéntico», sino a la «apariencia» y la «repetición»; tendría entonces que ser pensada a partir de la «multiplicidad» y la «dispersión» —sin que esto implique, por supuesto que los conceptos se supriman entre sí.

Entonces, siendo que habitualmente la lectura de los textos autobiográficos se encuentra atada al principio de identidad que habla de la unidad como lo referente a lo Mismo, en el presente capítulo intentaré determinar si cabe hacer una lectura de *Diarios* forjando la identidad, no desde la unidad de lo Mismo, sino desde la alteridad de lo Otro al nivel de la enunciación, y hablar de este principio de identidad como producido por la diferencia.

## 2.1 La experiencia de la alteridad y el nombre: *Je est un autre*<sup>59</sup>

En *Diarios*, Ana Becció «aclara» en un pie de página las letras iniciales “F. A. P.” que aparecen casi finalizando la entrada del 28 de julio de 1955<sup>60</sup>, de este modo: “Flora Alejandra Pizarnik. En estos años juveniles, A. P. usó su nombre completo como nombre de pluma.” Sin embargo, César Aira (2001) desmiente la descuidada afirmación cuando escribe que su verdadero nombre era Flora Pizarnik y que “[...] «Alejandra» fue una adopción de su adolescencia.”<sup>61</sup> (p. 7). También, el *yo narrador* hace uso de dichas iniciales en otra entrada:

---

<sup>59</sup> “Yo es otro.” Célebre consigna de Rimbaud. Extraído de “Carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny” en Rimbaud, Arthur (2009), *Una temporada en el infierno. Carta del vidente*, Segovia, Jorge. (trad.), s. l., Ediciones Maldoror, p. 67

<sup>60</sup> “Tinta. Mi único consuelo. Así se sigue, Alejandra. Así se sigue. La estufa hace ruido. Un perro ladra. «Nunca se sabe de dónde vienen los ruidos» (Proust). Así se sigue. A la deriva. Estrellarse. ¡Bah! ¡No hay qué estrellar! Pongo la pluma sobre el papel. (Te presento a una joven poetisa: F. A. P.) Ya pertenezco a mi tiempo, *vive le père UBU!*” (p. 43).

<sup>61</sup> Aparentemente, muchos de sus críticos y seguidores han confundido esta adopción del nombre «Alejandra» con un segundo nombre. Aparte de Ana Becció, por ejemplo Elizabeth Delgado Nazario, en su artículo “Alejandra Pizarnik y sus personajes”, hace una «aclaración» (en este caso, malinterpretación) al

Junto a mí, «la poetisa F. A. P.», desenvuelve su aspecto más limpio y conversa libros y poemas. Está escribiendo una novela. Además estudia (entre suspiros) a Kant. Me admira que tenga tiempo para Volvemos al Atelier. (*1 de agosto* [1955], p. 47)

Es posible notar que las siglas «F. A. P.» las utiliza el *yo narrador* dentro de una interlocución; en ambas entradas es Alejandra quien «habla» tomando conciencia de Flora: en la primera una se presenta ante la otra: «te presento a una joven poetisa: F. A. P.»; en la segunda, Alejandra parece contemplar a Flora en sus quehaceres intelectuales, los cuales – podría afirmarse por el tono apacible del enunciado–, envidia: «Está escribiendo una novela».

De un modo u otro, a partir de 1956 Pizarnik decide deshacerse –por lo menos públicamente– de su nombre, «Flora», que hasta aquel entonces había convivido con ella, y reemplazarlo por «Alejandra», pero, ¿qué podría llegar a significar esto? Aquí es donde tiene cabida una observación de Ángel Gabilondo (2001), con relación a la firma y su «naturaleza», cuando dice que en ella “[...] el signo no es ya otro respecto del signatario, él viene a ser *signature*, que es, precisamente, el juego de la repetición y la alteridad. Y, con todo, no es pura identidad. Entre otras razones porque la firma se escribe y [...] también se lee. [...] Uno es ya en cierto modo otro en cada ocasión y la repetición de la firma confirma el diferir(se) sin cesar [...] lo que no se agota en el presente y excede la presencia de uno.” (pp. 198-199). Por consiguiente, ese carácter irrefutable de la firma –o del nombre– al que apela Lejeune no es del todo sólido: el ejercicio doble de la escritura y la

---

afirmar que: “Alejandra Pizarnik fue conocida con varios nombres. Sus amigos podían llamarla Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha, de acuerdo al contexto en la vida de Pizarnik. En su primer libro, *La tierra más ajena*, firma Flora Alejandra Pizarnik; ya en su segundo libro, *La última inocencia*, omite su primer nombre, Flora. En las últimas escenas de su vida pide que la llamen Sasha.” [Tomado de: Delgado Nazario, Elizabeth. (2007, noviembre 11), “Alejandra Pizarnik y sus personajes”, en *La Jornada Semanal*, México, no. 623.]. Federica Rocco (2006) explica de mejor manera esta situación también en un pie de página: “Segunda hija de la familia ruso-judía Pozhàrnik, cuyo apellido al llegar a la Argentina se transforma en Pizarnik, Flora elige para sí misma el nombre de Alejandra y lo impone a los demás a partir de la adolescencia. El doble nombre (o autodenominación) se añade a los apodos de la escritora, utilizados según el ámbito y la época: en la familia y en la escuela la escritora es Buma (apodo yiddish de Flora o Flor, del alemán *Blum*) y sus diminutivos Bumita o Blímele, a los que se añaden Alejandra y Sasha (diminutivo del ruso Aleksandr), escogidos e impuestos por ella (Piña, 1998; Aira, 2001 y 2004).” (p. 109).

lectura, siendo el nombre el umbral de la interpelación, le profiere al enunciado una duplicación, una alteridad, abriéndolo a la necesidad de interlocución. Este fenómeno se acentúa en el caso de *Diarios*, puesto que el *yo narrador* invoca constantemente nombres alternos para «decirse a sí mismo» en la enunciación.

Esta primera alteridad nominal surge por primera vez finalizando la entrada del 28 de septiembre del año 1954, cuando el *yo* se dirige a una segunda persona del singular llamándola «Alejandra»: “Alejandra: recuerda. Recuerda bien todo lo que has oído. Primeramente, debes aprender a separar el sueño de la vigilia. Recuérdalo, y no piensen que «estás desnuda o llevas un traje de vidrio»” (p. 20). Asimismo, en los primeros años de su carrera literaria, el proyecto narrativo que desea ejecutar lo dirige a «Andrea», alteridad que el *yo narrador* expone como destinatario explícito,

Pensar en la novela, o en las cartas a Andrea. Convencerse de la importancia secundaria del argumento. Lo esencial son los trozos de caracteres. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría lograr llegar hasta el fin?

Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervenga. Tal es mi egoísmo o lo que sea. (*Junio* [1955], p. 26)

E itera:

Pensando en la obra literaria.

Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común. Podría estar dividido en dos o tres partes. Una dedicada al amor, la otra a la angustia, la tercera a *mon dieu!*, acá ya sería cuestión de resolverse, de elegir: o captar el mundo o rechazarlo. (*5 de julio* [1955], p. 30)

Por alguna razón, «Andrea»<sup>62</sup> no vuelve a ser enunciada y a continuación «Alejandra» toma su lugar y se instaura de manera definitiva como «el doble» de Flora o su alteridad nominal.

---

<sup>62</sup> Asimismo, este nombre se encuentra incluido en uno de sus relatos en prosa, “El viento feroz”, que, según Susana Haydú (1996), esclarece su biografía poética: *Andrea [¿Alejandra?] gustaba de narrarlo con la intención de exorcizar su misterio, creyendo ingenuamente que su horror oculto se gastaría con el uso frecuente. Pero no. Estaba intacto y virgen como cuando sucedió por vez primera. Ella tenía cuatro años.*

A partir de este punto, el «segundo nombre» introduce una interpelación obligada que genera una sensación de desdoblamiento por parte del *yo narrador*, como si se mirara a sí mismo desde fuera. Dice Beatriz Didier<sup>63</sup> que en el diario suelen aparecer tanto la segunda persona del singular –«tú»– como la tercera –«él»–, de manera que el *yo* del diario nunca está solo, y el efecto de un «nosotros» conteniendo dos subjetividades, al «yo» y al «tú» (en el caso de las citas anteriores, «Flora» y «Alejandra»), parece también remitir “[...] al uso, frecuente en los diarios íntimos, de la primera persona del plural para reunir a las dos entidades opuestas, o sea el que mira y el que es mirado, una unión que termina por marcar una distancia entre quien juzga y quien es juzgado.” (Didier, 1976: 153, citado en Rocco, 2006). La siguiente anotación es del diario de 1958:

No puedo creer que esto es [sic] vida. (Ella espera la vida.) ¿Y el amor? [...] ¿dónde, Alejandra, el amor? ¿Dónde la vida, la verdadera vida? [...] ¿Y para cuándo la vida? — preguntó una muchacha.

No hay duda. Estamos heridos. El signo de la carencia. Soy –somos– carencia. (*Sábado*, 29, p. 114)

El uso de la tercera persona, «ella», es especial porque ejerce la distancia que la aparición del *yo narrado* necesita, lo que Blanchot (1993) llama “género «neutro»”, el cual da inicio a la literatura: “[...] el «el» marca la irrupción de un personaje: el novelista es aquel que renuncia a decir «yo», pero delega esa facultad en otros [...]” (p. 227), y, al mismo tiempo “[...] destituye todo sujeto [...] la palabra del relato siempre nos hace sentir que lo que se cuenta no es contado por nadie: habla en neutro.” (p. 235). Un ejemplo de este «devenir» literario característico de algunas entradas lo encontramos en el diario de 1957 con la siguiente anotación:

---

*Estaba con sus padres en el teatro esperando el momento de la función. Cuando se apagaron las luces su cuerpecito vibró convulso como cuando se introduce por un segundo el dedo en el toma corriente. Un bicho monstruoso, un alacrán bebedor de sangre se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría.*

<sup>63</sup> Didier, Beatriz. (1976), *Le journal intime*, Parigi, Preses Universitaires Francaises. Este libro no lo hallé en las bibliotecas en su idioma original ni en castellano, y en las bibliografías de los libros que lo citan sólo aparece la referencia a la edición en francés.

Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. Ni siquiera sabe si quiere que alguna de las dos abra. Pero dicen que no puede estar siempre afuera, esperando... Una se morirá de sueño, de sed, de frío. Sabido es que una persona pueda ayudarla a levantar el puño para golpear. A esa persona le hubiera bastado mirarla un segundo con ternura, o estrecharle la mano con más fuerza o decirla Alejandra con un poco de calor en la voz. Pero esa persona no quiso o tal vez no se dio cuenta del inmenso poder de esos pequeños actos suyos. O tal vez sí se dio cuenta y justamente por eso los reprimió. (*Martes*, 28, p. 82)

Asimismo, por medio del uso de la tercera persona, el *yo* se nombra de diferentes maneras: «la triste muchacha», «la pequeña sonámbula» «la hija del aire», «la esperadora del amor», «una náufraga» —y, algunas veces, adoptando el participio de los verbos que lo designan: «la abandonada», «la asfixiada», «la enamorada»; este juego sintáctico generalmente alude a la alteridad: “Pero a veces lloro lejanamente, por la otra que soy, la evadida de mi sangre, la ilusionada, la aventurera que se fue en la noche a perseguir los tristes rostros que le presentó su deseo enfermo.” (*28 de julio* [1962], pp. 240-241); “Si supiera que no me importa morir así como no me importa vivir porque estoy ya muy cansada de mi enfermera y mi guardiana, de curar a la lejana que soy, a la evadida que me fui.” (*28 de julio* [1962], pp. 242).

Esta primera manifestación de la alteridad en *Diarios* obedece, entonces, a una estrategia retórica nominal: al referirse a sí mismo por diversos nombres —ya sean propios o comunes—, el *yo narrador* simultáneamente se afirma y se niega, concurren él mismo y otro en la enunciación, gestando el surgimiento del *yo narrado*.

## 2.2 La experiencia de la alteridad y la autoridad: el diálogo y la citación

Adolfo Vázquez Rocca, en su artículo titulado “Baudrillard: alteridad, seducción y simulacro”<sup>64</sup>, explica la importancia de los otros y la mirada en relación con el sujeto:

El desafío de la diferencia, que constituye al sujeto especularmente, siempre a partir de un otro que nos seduce o al que seducimos, al que miramos y por el que somos vistos, hace que el solitario voyeurista ocupe el lugar del antiguo seductor apasionado. Somos, en ese sentido, ser para otros y no sólo por la teatralidad propia de la vida social, sino porque la mirada del otro nos constituye, en ella y por ella nos reconocemos. La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva, que me convierte en espectáculo.

Para toda subjetividad, los otros, como objeto de su mirada, forman parte fundamental de su construcción. En *Diarios*, el nexo entre el *yo* y los otros tiene un padecimiento particular: es imposible o, en su defecto, se encuentra al borde la imposibilidad; el *yo* se ve sometido constantemente en el debate de la introspección, su conciencia de los otros es tan elevada que le genera una gran angustia, “Los otros constituyen una realidad demasiado vasta que no puedo abrazar. Me da miedo, espanto, cólera. ¿Y cómo proceder? ¿Por el amor? ¿Y a quien amar si me odio? ¿O a quién odiar si me amo? Y no puedo ser indiferente.” (*Lunes, 20* [mayo, 1958], p. 127); de igual forma, el *yo* se sabe a sí mismo intensamente dependiente de esa vastedad abrumadora: “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo.” (*23 de julio* [1962], p. 230). Consiguientemente, la otredad y la resignación de saber que existe un mundo externo con el cual hay una obligación social de interacción, hacen que el paso del *yo* fuera de sí se obstaculice: “¿Las rejas en mis ojos o las rejas frente a mis ojos?” (*Domingo, 14 de octubre* [1962], p. 279). Esta circunstancia lleva al *yo* a buscar otros modos de anexar su subjetividad al mundo, entre los que se encuentran: el diálogo reproducido y las citas literarias, discursos ajenos respecto a los cuales el *yo* toma una distancia exclusiva que le permite volver sobre sí:

---

<sup>64</sup> Vázquez Rocca, Alfonso. “Baudrillard: alteridad, seducción y simulacro”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 1, año 2005, [en línea], disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/alteridad.html>, recuperado: septiembre 20 de 2009.



Por lo que me decía deduje que estuvo hablando de mí con Z., ambos censurando mi reiterada frase: «Yo, que tanto cambié en París». Me gustaría que pudieran sentir, un solo día, lo que yo toda mi vida: morir de incoherencia, de deseos irreconciliables, asistir maniatados y amordazados al caleidoscopio infame que forma las más horribles escenas de mi infancia sucedidas en una ruptura total con lo inteligible y lo esperado. (*10 de enero* [1961], p. 190)

Asimismo, los discursos ajenos tienen para el *yo* una atmósfera irrefutable de «autoridad». En el caso del diálogo reproducido dicha solemnidad sobreviene ya sea por la persona<sup>65</sup> que lo emite: “Cuando oigo a mis amigos decir «la vida es hermosa» me sucede un gusto a velorio en el diafragma.” (*9 de octubre* [1961], p. 209), o por su contenido, como frases que tienen un efecto específico en la subjetividad del *yo*:

El sábado me operaron. Un ataque de apendicitis agudo. Me dolió horriblemente. Yo no estaba preparada para un dolor tan grande. Pero lo sobrellevé bien, demasiado bien tal vez. El cirujano, mientras me operaba, comentó «lo sufrida que es esta chica». En verdad, me siento capaz de sobrellevar pacientemente grandes sufrimientos físicos. (Pensar en mi paciencia –física– y en mi impaciencia íntima.) (*20 de mayo* [1959], p. 145)

Ahora bien, las citas literarias se diferencian del diálogo reproducido debido a la apropiación que el *yo* hace eventualmente de éstas; el *yo* prefiere que otros –plumas de renombre– «hablen» en su lugar. Del igual modo, la intertextualidad entra a ejercer un papel dialógico en la construcción de la subjetividad, asistiendo al *yo* en su expresividad, completando tácitamente los pensamientos: “¿Llegará el día en que mi soledad sea fuerte y consciente de sí misma? Hoy he pensado en ello. En verdad, somos solos por esencia, por naturaleza. Soy yo y todas las que fui, como diría Michaux.” (*10 de noviembre* [1958], p. 132) o las anotaciones mismas:

*Lunes, 18 [noviembre, 1957]*

Oscilación entre distintas expresiones poéticas: Hölderlin o los densos poetas surrealistas. Poesía desnuda (Ungaretti, Jiménez) o exceso de imágenes fundidas tan estrechamente que devienen inexplicables. Gusto por expresiones como «lo incierto»,

---

<sup>65</sup> Los personajes que Pizarnik suele citar son allegados, amigos, amantes, amores platónicos, conocidos, médicos.

«lo devastado», «lo sagrado», frecuentes en Trakl, Hölderlin, reminiscentes de la metafísica, de la vida antigua. Dificultades con adjetivos y adverbios. («El adjetivo cuando no da vida, mata.» Huidobro.). (p. 87)

En otros casos, la interlocución es más evidente, la intromisión literaria está efectivamente conversando con el *yo*; así sucede en la siguiente entrada de 1961 con una frase de Rimbaud: “«Me creo en el infierno, luego estoy en él.» Pero no es el infierno. Es algo tan poco simbólico y evidente como un cuchillo hundido en la garganta.” (*15 de mayo*, p. 204); y en una de 1955 con un verso de César Vallejo: “Desmenuzo el frío vistiéndome en la auténtica oscuridad que enmarca las 6 horas. A lo lejos, los flacos pómulos de mi amado César me susurran conmovidos: ¡¡Ya va a avenir el día / ponte el cuerpo!!” (*Junio*, p. 24). También, por medio de la citación literaria el *yo* se significa y redefine: “Del diario de Du Bos respecto de una definición de Dostoievsky: «un ser que durante toda su vida no vive, sino que no cesa de imaginarse a sí mismo.» He aquí Alejandra.” (*16 de mayo* [1958], p. 127).

Así las cosas, el diálogo reproducido y la cita literaria proceden como extensiones de la subjetividad en su construcción; al ser discursos ajenos, están compuestos por palabras *otras* o *de otros* a las que el *yo* apela con el fin de «usarlas» en su despliegue del ensimismamiento donde la angustiante inmensidad del mundo lo ha confinado.

### **2.3 La experiencia de la alteridad y la mirada: el juez**

La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando. (*Viernes, 12 de octubre* [1962], p. 276)

La alteridad es el resultado del desdoblamiento de la mirada en la simultánea conciencia de ver y ser visto, en ser sujeto de la propia mirada y objeto de la mirada de otro. A lo largo –y lo profundo– del texto *Diarios*, el *yo* utiliza los ojos y la mirada a modo de elementos vigilantes, su subjetividad está constantemente vigilando, siempre a la espera, pendiente de lo que fracasa o no fracasa, de los límites (la enfermedad, la muerte, el silencio, la carencia,

la memoria, el amor), los extremos (el suicidio, la locura, el dolor, la sexualidad), los absolutos, las imposibilidades; sin embargo, se trata de una vigilancia insuficiente, que no se alcanza a sí misma para captar todo su alrededor:

Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad. Dicho sea de otro modo: como si mis ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo: el ojo presente. El huidizo no solicita de la realidad más que un punto negro, un punto de partida desde donde proyectarse hacia no sé qué lejanía indecible en donde remendar con lo apenas entrevisto al perpetuo agujero de la ausencia. El otro ojo, por lo contrario, mira de una manera abrumadoramente justa. Mas en vano solicita mi asistencia, pues mi favorito sigue siendo el ojo que invita a irse lejos de la mirada, lejos de lo mirado. (*24 de abril* [1962], p. 217)

En la mirada, entonces, se despliega la experiencia de la alteridad, una simultaneidad de lo idéntico y lo diferente, de algo presente y algo ausente; los ojos de la mirada se alternan la mirada de lo mirado: “Alguien que ve medio rostro, medio cielo, medio árbol. Su ojo ausente rehace lo visto simultáneamente al ojo presente que observa y comprueba y es un fiel testigo de lo que se le ofrece.” (*26 de abril, viernes* [1963], p. 336).

Por su parte, esta anotación de 1962 indica un rasgo de la mirada: es vigilante, y menciona una constante dentro de lo vigilante de esta mirada: el juicio (“El otro ojo, por lo contrario, mira de una manera abrumadoramente justa.”), elemento que intenta atenerse a un sistema de reglas propio a pesar de la dificultad que implica. Para ejemplificar, tomaremos dos entradas, una del año 1954 y otra de 1958 respectivamente:

Alejandra: tienes cuarenta días de angustia inconfesable. Cuarenta días de soledad ahogada, sin probabilidades de confesarla. Sin un rostro amado a quien quejarse de la desgracia que se prende a tu destino. Es como si te hubiesen arrancado todo. Es como si te hundiesen en la fría suma de los días para que en ellos te aturdas tratando de olvidar su ausencia. Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué? ¡preguntas! ¡Tu alma, Alejandra, tu alma! (*19 de julio*, p. 32)

Tus deseos. Tu mano negra hambrienta de realidad, tu manía de alabar al mundo muerto, tu ausencia de nombre, tu vigilia atroz, tu descenso en las escaleras de tu conciencia, tu hábito malsano de morirte cada día, ¿qué es? [...]

¿Quién no cree en esto o aquello? ¿Quién no se desangra en la lucha? ¿Quién no llora pensando en el mar? ¿Quién no duerme en un lecho de amapolas? ¿Quién no posee un silencio, un tiempo, una música? ¿Quién no baila su propio ritmo? ¿Quién no tiene un sexo para alegrarse, una palabra en que sentarse, una manía para tener vergüenza? ¿Quién no tiene vergüenza de ser? ¿Quién no está enojado con la muerte?

Yo (*Miércoles*, [febrero], p. 113)

Según vemos, en ambas anotaciones la descripción gira en torno a una subjetividad sentenciada por el uso de los adjetivos en la estructura de la sintaxis: *soledad ahogada, fría suma, mano negra hambrienta, mundo muerto, vigilia atroz, hábito malsano*, y, enseguida, la misma segunda persona introduce una interpelación, primero imperativa y exclamativa y luego interrogativa para intentar conciliar lo absoluto de las sentencias expuestas inicialmente. De esta manera, el *tú* se ve comprometido con la autoridad y lo vigilante de la mirada comienza a «juzgar», afirmación que el *yo* ratifica con la siguiente enunciación: “Dentro de mí se ha formado un tribunal que juzga –sin apoyo en ley alguna– mi existencia desde la antigüedad hasta nuestros días.” (*Domingo*, 17 [1962], p. 86).

Esa carencia de “apoyo en ley alguna” marca otro rasgo de la mirada –apenas anunciada precedentemente–: su «juicio» es ajeno a toda normatividad externa y, por lo tanto, es patente su tendencia a execrar de los códigos del mundo:

No creo en nada de lo que me enseñaron. No me importa nada. Sobre todo no me importan los convencionalismos y el demonio sabe hasta dónde y hasta qué extremo somos convencionales.

Convencionalismos poéticos y literarios.

Hasta ser joven es un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un convencionalismo. Como si pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy en contra de lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. (*Sábado*, 24 de noviembre [1960], p. 170)

En las entradas del último apartado, aunque no hay uso de un «yo dirigido» o del *yo* que dice «tú» –como en ejemplos anteriores–, continúa habiendo alteridad; es decir, la atribución de un nombre propio diferente a la segunda o tercera persona acentúa la presencia de la alteridad (y, digamos, la funda), pero eso no significa que ésta no pueda

ocurrir fuera de la enunciación —en una forma no-textual. *Inicialmente*, la subjetividad se construye dentro de una «experiencia de la alteridad» —como la hemos llamado— a nivel de la enunciación, por lo que sería inadecuado no dar cuenta del fenómeno cuando se despliega *fuera* de ella, dando paso a nuevas construcciones de la subjetividad en su relación con el mundo; es decir, ya el *yo* no apelará a los demás pronombres o a la interpelación (por medio de citas literarias o diálogos reproducidos), sino que recurrirá a elementos extralingüísticos como la muerte, la enfermedad, la locura, la «irrealidad», entre otros. Esto es sobre lo que tratará el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO III

#### La alteridad connotada

Una vez descritos los modos de construcción de la subjetividad dentro de la «experiencia de la alteridad» a nivel de la enunciación, es tiempo de explicar cómo se efectúa dicha experiencia –junto a la búsqueda de identidad en la alteridad por parte del yo– en su forma no-textual. Para hacer esto pienso pertinente retomar la última cita del capítulo anterior puesto que engloba los enunciados a trabajar<sup>66</sup>:

No creo en nada de lo que me enseñaron. No me importa nada. Sobre todo no me importan los convencionalismos y el demonio sabe hasta dónde y hasta qué extremo somos convencionales.

Convencionalismos poéticos y literarios.

Hasta ser joven es un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un convencionalismo. Como si pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy en contra de lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. (*Sábado, 24 de noviembre* [1960], p. 170)

Ahora bien, *la negación de la verdadera vida* es un absoluto, y en el hecho de que *todo* la niegue queda confirmada la dramática evidencia de una *vraie vie absente*<sup>67</sup>, que desplaza permanentemente al ser fuera de sí y lo obliga a adoptar una voluntad de trascendencia con relación a los límites de la «realidad». No obstante, estar en contra de su negación implica aspirar a su encuentro o afirmación, lo cual, indudablemente, es incierto –e incluso podría considerarse imposible– debido a la contrariedad que encarna: la búsqueda de la *verdadera vida ausente* acontece *desde el mundo*, y buscar *en* el mundo y *desde* el mundo lo que se

---

<sup>66</sup> Me refiero a los siguientes: “La verdadera vida está ausente”, “Nosotros no estamos en el mundo”, “Decididamente estamos fuera del mundo” y “La existencia está en otra parte”, las tres primeras consignas de Arthur Rimbaud (*Una temporada en el infierno*) y la última de André Breton (*Primer manifiesto surrealista*), respectivamente. Ya es conocida la fuerte influencia que los poetas malditos franceses tuvieron en el surrealismo, no sólo en sus consideraciones estéticas y literarias, sino filosóficas (sobre todo las concernientes a Rimbaud y Lautréamont).

<sup>67</sup> Verdadera vida ausente.

encuentra *ausente del mundo* es, precisamente, el punto donde se gesta la «inviabilidad de orden racional» que significa la aporía<sup>68</sup>.

Como veremos, la construcción de la subjetividad en *Diarios* tiene lugar al interior de esta discordancia y, puesto que una aporía es una irresolución de carácter filosófico, la problemática en que dicha construcción se encuentra inmersa sería, ante todo, inevitablemente ontológica.

### 1. La inexistencia, la inacción, la «ficticidad» y el vacío

Rimbaud afirma que *la vraie vie est absente* y, enseguida, *nous ne sommes pas au monde*<sup>69</sup>; el primer enunciado determina la sustracción de una propiedad esencial de lo existente: su ser «verdadero», «real», «comprensible» –que a su vez conlleva la sustracción de lo existente mismo, es la *verdadera vida* la que está ausente, no sólo *lo verdadero* de la vida–; pero el segundo no sustrae ya un sustantivo abstracto, sino uno concreto: el hombre, por medio de la primera persona del plural: *nosotros*. Así, uno y otro, vida y hombre, *no están* en, o –que es lo mismo– *están ausentes* del mundo.

De igual forma, en una anotación del diario de 1959 se encuentra la siguiente premisa: “Estoy y no estoy en el mundo.” (2 de febrero, [1959] p. 139); según ésta, podría decirse que el *yo* y el mundo convergen en una inevitable relación de inexistencia<sup>70</sup>, debido a la ausencia de la *vraie vie*, “Todo lo verdadero se realiza cuando yo no miro, o cuando me doy la vuelta.” (12 de mayo [1958], p.126). Lo inexistente es el vínculo dentro del cual se gesta

---

<sup>68</sup> Definición del Diccionario de la Real Academia Española: “Enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional.”

<sup>69</sup> “*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.* [La verdadera vida está ausente. Nosotros no estamos en el mundo.]”. El primer enunciado es una célebre frase de Rimbaud (de “La virgen loca”, en “Delirios I”, *Una temporada en el infierno*) cuyas implicaciones metafísicas y poéticas las compartió el surrealismo poco después. Un pie de página al respecto, dice lo siguiente: “Se trata de una las afirmaciones de mayor entidad en toda la obra de Rimbaud, y una de las que mayores ríos de tinta ha hecho correr.” En Rimbaud, Arthur. (2001), *Prosa completa*, Millán Alba, José Antonio (ed.), Madrid, Cátedra.

<sup>70</sup> La conjunción copulativa indica una concurrencia entre ese «estarse» y «no estarse» en el mundo.

un gran número de imposibilidades, entre ellas la de la misma vida, y «lo imposible» se erige como el lugar aporético por antonomasia donde el *yo* debe estructurar su existencia: “Lo que yo quiero es lo imposible. Lo otro, me obligo a quererlo. Así es como no me importa la gloria y el dinero ni la amistad. [...] De acuerdo a ello me esfuerzo por transformar en imposibles cuestiones que no me interesan para que me interesen y me hagan sufrir y alguna vez alegrarme.” (*21 de diciembre* [1963], p.297).

Por otra parte, la inexistencia se concentra, para el caso de *Diarios*, en la impermanencia, que la vitalidad esté sometida a un constante cambio hace del *yo* una entidad frágil e inestable: “Me veo en el pasado, me imagino en el futuro, y todo comienza a girar, y todo es demasiado grande, inabarcable, mi vida es demasiado grande para mí; tal vez yo no me merezco, tal vez soy demasiado pobre para poder aceptar y contener todo lo que he vivido y sufrido. (Esta sensación de escisión de mi ser me aterroriza. Es constante.)” (*Sábado 24, 9 h* [diciembre, 1960], p.180). El *yo* consciente de lo transitorio convierte todo suceso en un problema de *duración*, fenómeno que no comprende y con el que no encuentra manera de reunirse dada su instantaneidad y presteza; sobre esto, explica Bachelard (1999):

Démonos cuenta entonces de que la experiencia inmediata del tiempo no es la experiencia tan fugaz, tan difícil, tan docta de la duración, sino antes bien la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad. Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don del instante. (p. 31)

La dificultad de esta experiencia de la duración hace que el *yo* sienta nostalgia por el instante, sobre todo porque “[...] el recuerdo de la duración está entre los recuerdos menos durables. Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado.” (p. 31); tanto la duración como el recuerdo de la duración son efímeros y, por ende, cambiantes, celeridad que el *yo* soporta fatigosamente: “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 es sólo tarde sino que es noche.” (*27 de julio, viernes* [1962], p. 236).



El “monstruoso contrapunto”<sup>71</sup> entre el *yo* y el tiempo reside en que el último está compuesto por instantes y está medido en la duración, y, a pesar de que la unidad de la duración es el instante<sup>72</sup>, es por la duración que el tiempo se explica<sup>73</sup>; es decir, antes de encerrar instantes, el tiempo encierra duración, y el instante, al dejar de ser, entra en la duración, en la fugacidad; este es el motivo de la impermanencia que produce esa “discordia con los instantes” dentro de la cual se debate el *yo*. Consecuentemente, lo perecedero de la duración y –en su interior– de los instantes, transforman un fenómeno objetivo como la impermanencia en uno subjetivo como la *sensación de inexistencia*<sup>74</sup> que el *yo* experimenta y dentro del cual inicia su construcción y definición del mundo.

Asimismo, en la inexistencia se halla una impresión ficticia del existir –impresión de que la existencia es ficticia–, “¿Por qué soy tan falsa, aun en la soledad, aun en el mí misma?” (*5 de marzo* [1959], p. 143); “Ayer me di cuenta claramente que floto como un fantasma. No participo de nada. Huyo de la ley de la vida, de sus leyes, del destino personal.” (*3 de enero* [1964], p.163), que a su vez concierne la imposibilidad de actuar<sup>75</sup>:

Yo me impongo problemas, yo me acuso de actuar sin lucidez, cuando en verdad ningún problema me alcanza, ninguna acción es cometida con mi consentimiento debido a que soy una enemiga de la acción, y todo lo que hago por mí es absurdo: yo no me agradezco lo que me regalo, yo estoy muy lejos, muy del otro lado, y en verdad nada me importa sino este miedo de no comprenderlo. (*25 de mayo* [1961], p. 206)

---

<sup>71</sup> “Quiero saber que tengo tiempo. Pero esta discordia con los instantes. Este monstruoso contrapunto entre el reloj y yo. Seguridad de estar próxima a la locura o a la muerte.” (*Viernes, 23, octubre* [1964], p. 383).

<sup>72</sup> “La duración no es sino un número cuya duración es el instante.” (Bachelard, 1999; 35).

<sup>73</sup> “La vida puede recibir explicaciones instantáneas, pero lo que en verdad explica la vida es la duración.” (Bachelard, 1999; 15).

<sup>74</sup> “He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido–; y también habla de los periodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia.” (*3 de septiembre* [1959], p. 147).

<sup>75</sup> “Esta inacción se asemeja al *ennui*, «tedio vital» y situación por antonomasia del sujeto de la modernidad. Dicen Christa y Peter Bürger (2001) que las formas vivenciales del *ennui* son: el aislamiento, la pérdida de realidad del yo, la fragmentación del tiempo y la pérdida de la seguridad del concepto; sería de donde “[...] procede el anhelo de que las cosas sean de otra forma.”” (p. 219).

Si una se deriva de la otra es difícil determinarlo, de hecho, es más factible considerar su reciprocidad; lo que sí puede afirmarse es que la inacción y la impresión ficticia del existir se enlazan por medio del distanciamiento; el *yo* permanece en una situación de constante lejanía y desvinculación: puesto que «se flota como un fantasma» también «se está muy lejos» y el mundo –los problemas, los actos– es insuficiente para contenerle y paliar esa separación, razón por la cual se observa a sí mismo como «falso» —ausente en su acción, se convierte para sí en “un fantasma”. Consecuentemente, toda «acción» ejecutada partiendo de la «inexistencia» estará determinada por la imposibilidad de la misma que llega a plantearse como definitiva: “Todo lo que siento aparece con mayúscula. Se agotaron los hechos y los actos. En mí se habla en infinitivo.” (*3 de enero* [1963], p. 306); aquello que es abstracto – «lo que se siente»– toma prelación y “aparece con mayúscula”, mientras que aquello concreto –“los hechos y los actos”– se «agota» y se «suspende», circunstancias que dan paso al hemisferio sensorial del ser<sup>76</sup> y el *yo* comienza a «hablarse en infinitivo», es decir a despojarse y despropiarse de su persona<sup>77</sup>, lo que ratifica una vez más su *sensación de inexistencia*: al no haber existencia no hay acción y al no haber acción no hay existencia; la impresión ficticia del existir –el ser “como un fantasma”– es el vestigio que termina conservándose.

No obstante, hace falta una instancia más de esta *sensación de inexistencia* a la que nos estamos refiriendo: el vacío. La «ausencia de la verdadera vida» sólo permite un camino, aquel que conduce indefectiblemente hacia el vacío, un paréntesis en el que ideas convencionalmente antónimas no pueden coexistir ni, en su defecto, existir independientemente: “Ni conciencia ni inconciencia. Ni mundo externo ni interno. Vacío absoluto.” (*10 de diciembre, viernes* [1959], p. 156); “Veo cerrado. Ni afuera ni adentro.” (*Domingo, I* [enero, 1961], p. 185). Al interior del vacío el *yo* pasa a ser exceso de

---

<sup>76</sup> “La mayor parte del día mi pensamiento está suspendido. Actúo por medio de sensaciones. Como si tuviera unos pocos meses de vida, y fuera sorda, ciega, muda: un ser envuelto en una angustia húmeda, sexual, angélica. Muchas veces tengo miedo por ese ser desvalido y torpe que soy yo y por el cual no puedo hacer nada.” (*10 de diciembre* [1958], p. 132).

<sup>77</sup> Recuérdese que el infinitivo es la “forma no personal del verbo”.

inacción, de «ficticidad», de inexistencia —y también extremo de la *sensación de inexistencia*, razón por la cual comienza a «inmovilizarse», «ve cerrado» y deviene estatua,

El estatismo de mi mente. Su inmovilidad pétreo. Ausencia absoluta de pensamientos. De ahí la tartamudez.

La falta de espontaneidad.

Pero no hay nada qué exteriorizar porque dentro no hay nada. Sólo silencio y dolor. (*Viernes, 18 de diciembre* [1959], p. 158)<sup>78</sup>

## 2. El arrojito o la soledad

La búsqueda *en el mundo* de lo que *está ausente del mundo* tiene una referencia irremediable: la otredad, que es donde yace, por supuesto, el mundo. Las tres pautas del apartado anterior —la inacción, la «ficticidad» y el vacío— marcan lo definitivo de la inexistencia, pero a su vez llevan a interpretarla como soledad o alienación del *yo* frente a esa otredad; soledad por ser inexistente o estar inexistente y por la aberrante incomunicación o imposibilidad de comunicación que esto genera; no hay un «otro» a quién acudir, quien asista o atienda, quien escuche o consuele porque toda otredad —humana o no— tanto como el *yo*, han sido «devorados por la irrealidad»<sup>79</sup>:

Estuve pensando que nadie me piensa. Que estoy absolutamente sola. Que nadie, nadie siente mi rostro dentro de sí ni mi nombre correr por su sangre. Nadie actúa invocándome, nadie construye su vida incluyéndome. He pensado tanto en estas cosas. He pensado que puedo morir en cualquier instante y nadie amenazará a la muerte, nadie la injuriará por haberme arrastrado, nadie velará por mi nombre. He pensado en mi soledad absoluta, en mi destierro de toda conciencia que no sea la mía. He pensado que estoy sola y que me sustento sólo en mí para sobrellevar mi vida y mi muerte. Pensar que ningún ser me necesita, que ninguno me requiere para completar su vida. (*Domingo, 15* [1958], p. 107)

---

<sup>78</sup> Asimismo, una cita del año 1963: “A fuerza de sentir y de pensar me convertí en una estatua. Esto es poético pero también es mentira porque en un principio fui estatua; el deseo de sentir y de pensar vino después.” (*Miércoles, 9* [enero], p. 308).

<sup>79</sup> “De allí mi imposibilidad de comunicación con los otros. Ando en busca de esa mano, de esos labios... Y no es posible encontrarlos. Y aunque los encontrara nada sería posible, porque me da horrenda vergüenza sentir esto que siento mientras el espejo certifica una muchacha de veintidós años devorada por la irrealidad.” (*Sábado* [febrero, 1958], p. 109).

Es claro que la existencia de lo Otro consuela la trágica condición solitaria de lo Mismo, pero también la rompe, puesto que dicha condición lo define. En el dilema que supone esta alternancia, es donde reposa el *yo* en su inexistencia; es decir, esa inmensa otredad que son el mundo y la *vraie vie* configuran la ausencia que acaba siendo la presencia de la soledad; el *yo* entra en la otredad siempre «mutilado»<sup>80</sup> haciendo de la comunión una imposibilidad más, “También solemos tener días en que los que nos permiten comunicarnos y días en que nos amurallan. Estos últimos coinciden con los días en que más necesidad de contacto humano tenemos.” (*Viernes*, 22 [noviembre, 1957], p. 90). Sobre esta complejidad de dependencia siempre «dual» entre lo Mismo y lo Otro, aclara Carolina Depetris (2004):

La relación entre [el *yo*] y la comunidad integrada por los «otros» se ajusta a una dinámica de distanciamiento y acercamiento: [el *yo*] se asimila a los otros (se integra a los otros dentro de la comunidad en el mundo), o se retira de los otros hacia [sí mismo] (se ausenta como integrante de la comunidad fuera del mundo). Sin embargo, este movimiento de dirección contraria está definido por un momento de enunciación pautado por el distanciamiento: [el *yo*] habla desde su ausencia de la comunidad, distancia que se define en la soledad [...]. Así, arrimarse a o apartarse de la comunidad supone para [el *yo*] una disyuntiva mayor dada por volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad. (p. 29)

En este vaivén semántico, lo Otro significa al mismo tiempo «lo lejano» y «lo cercano», la asimilación y el retiro. En esta alternancia se proyecta también la inestabilidad del *yo* puesto que le impide conocer dónde está el resguardo o dónde debe afirmar su subjetividad, si en la comunidad o en la soledad. Sin embargo, es partiendo de aquí que comienza a darse la «experiencia de la alteridad», pues a pesar de que el *yo* «se sustenta sólo en sí para sobrellevar su vida y su muerte», al mismo tiempo «necesita de los otros para saberse»<sup>81</sup>.

Por otra parte, retomando algo de lo que se dijo en el capítulo anterior, la resignación de que hay un mundo externo con el cual el *yo* está «obligado» a interactuar, obstaculiza el salto de éste hacia *fuera*, pero es de hecho la *ausencia* del mundo –el «no estar» del *yo* en el

---

<sup>80</sup> “Los otros, siempre nos aceptan mutilados, jamás con la totalidad de nuestros vicios y virtudes.” (*Viernes*, 22 [1957], p. 90).

<sup>81</sup> “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo.” (*23 de julio* [1962], p. 230).

mundo— la que formula este imposible, y la mirada, al ser el lugar desde donde el *yo* pretende este paso y al mismo tiempo el lugar desde donde percibe su fracaso<sup>82</sup>, se obnubila hasta su imposibilidad: “Estoy ciega para la realidad y para los otros. Esta es la conclusión definitiva.” (*Sábado, 18 de julio* [1960], p. 146); “La soledad de cada uno. No ser objeto de las miradas. Mirar en vez de ser mirada. Usar los ojos.” (*Jueves, 15 de octubre* [1964], p. 382).

Pero, ¿qué es acaso lo que el *otro* ofrece? La respuesta se deduce de aquello que la *sensación de inexistencia* sostenedora del vasto universo subjetivo niega rotundamente: la seguridad, la comodidad, la estabilidad, la certeza, la determinación de la vida, la convención, lo acabado, la identidad, la perfección, lo limitado, lo evidente; esta enumeración corresponde simultáneamente a aquello que el *otro* ofrece y que el *yo* rechaza, de manera que dichos fenómenos sólo se hacen posibles cuando el *otro* los niega o rehúsa su entrega: “Ningún ser me da la medida del misterio que yo busco desesperadamente. Y cuando siento ese misterio es porque ese ser me niega [...]” (*15 de enero* [1959], p. 139); finalmente es esta concurrencia lo que sume al *yo* en la indecisión de arrojarse o contenerse.

Ahora bien, es preciso volver a aquello que puntualiza la inexistencia: la situación de lejanía y desvinculación donde el *yo* permanece. En el diario de 1962 hay una anotación radical que desmiente el límite del segundo enunciado de Rimbaud<sup>83</sup>: “No sólo no estamos en el mundo sino que tampoco estamos en el no-mundo.” (*26 de septiembre, miércoles* [1960], p. 274); la *vraie vie* carece de *mundo* dónde «estar» y la aspiración del encuentro por parte del *yo* consiguientemente no puede *darse*. Entonces, absolutos como el *mundo*, el *no-mundo*, el «no-estar» en ninguno de ellos y la ausencia de la *verdadera vida* fuerzan al *yo* a pensarse en otros términos y desde otras categorías: *otra parte*: “Y un estar siempre al borde de, pero nunca en el centro.” (*Jueves, 14* [1957], p. 86).

---

<sup>82</sup> “¿Las rejas en mis ojos o las rejas frente a mis ojos?” (*Domingo, 14 de octubre* [1962], p. 279).

<sup>83</sup> “Nosotros no estamos en el mundo.”

### 3. Fuera del centro: *ailleurs*

El inevitable interrogante que se forma tras leer los enunciados rimbaldianos anteriores remite al lugar donde está la verdadera vida y donde estamos nosotros; si dicho lugar no se encuentra *en el mundo*, lo inmediato sería que se encontrase *fuera del mundo*, espacio que no es necesario indicar concretamente —de «nombrar»; y es preciso a éste donde el *yo* se ve redirigido tras haber declarado su *sensación de inexistencia* y su «no estar en el mundo». La búsqueda por un «lugar en el mundo» se transforma en la certeza adverbial de «estar fuera del mundo»: *Décidément, nous sommes hors au monde*<sup>84</sup>.

Tras esta idea, la última frase del *Manifiesto surrealista* dice lo siguiente: “La existencia está en otra parte.”, contundente aseveración que señala la necesidad de evasión y traslación, un viaje desde lo propio hacia lo ajeno. Para la construcción de la subjetividad en *Diarios*, lo relevante de esta premisa reside en su manera de decir la alteridad: al estar «la existencia» en «otra parte», *ailleurs*, afirma no la posibilidad sino el hecho de eso Otro que habita en lo Mismo; lo que «evidenció» André Bretón con esta frase fue, entre otras cosas<sup>85</sup>, el *ser* de lo Otro *en* lo Mismo donde se deriva el *ser* de lo Mismo *por* lo Otro que tiene lugar en la otredad.

¿Cuál es, entonces, esa «otra parte»? ¿En qué consiste? Para explicar esto es necesario tener en cuenta un fragmento del año 1960: “Es el precio que pago por haber vendido mi vida al demonio de los ensueños.” (*3 de enero* [1960], p. 163). El ensueño, sabemos por su definición, está inscrito en el dominio de la ilusión, de lo fantástico y lo maravilloso, y, por ende, de la inexistencia; este terreno marca un “reverso del mundo” donde se aprecian cosas “vedadas”<sup>86</sup> para quienes pretenden participar de la «realidad»; en

---

<sup>84</sup> “Decididamente, estamos fuera del mundo.” (en “Noche del infierno”, *Una temporada en el infierno*).

<sup>85</sup> El surrealismo estuvo orientado hacia la liberación de la mente enfatizando las facultades críticas e imaginativas de la «inconsciencia» o «mente inconsciente», y hacia la atención de un estado diferente, «superior a» y, en últimas, «más verdadero que» la realidad cotidiana: lo súper-real. Así fue, en una de sus facetas, un prolongado ejercicio de evasión por medio del sueño, la infancia y el automatismo psíquico.

<sup>86</sup> “Pero, por otra parte, en el reverso del mundo, donde estoy yo, se ven muchas cosas vedadas para los otros.” (*Domingo*, 2 [febrero, 1958], p. 103).

otras palabras, lo «real» es un escenario ambicioso y «tomar parte» del mismo resulta siendo una actividad demasiado dificultosa para una subjetividad en extremo consciente de sí. Esta es una de las razones por las cuales el *yo* insiste en asir su construcción al terreno de lo Otro, a sabiendas del daño que produce —toda «venta» exige el «pago de un precio»; salir de allí conduciría, por consiguiente, a una «salvación»: “Salvarme, en mi caso, es salir de los ensueños. Amar la tierra, reconocerla y reconocerme.” (25 de diciembre, viernes [1959], p. 158); «salir de los ensueños» supone «despertar» y entrar en la «realidad», tal como lo sugiere la siguiente cita:

Si yo despertara, haría, posiblemente, lo que hubiera hecho de no haberme vendido al demonio de los ensueños: casarme con un comerciante judío, vivir en algún suburbio depresivo y trivial, tener un buen receptor de televisión y uno o dos hijos. Soñaría con un automóvil y me preocuparía por el funcionamiento digestivo de mis hijos. Mis diversiones serían el cine (americano y argentino) y los casamientos. (3 de enero [1960], p. 164)

Dicho “demonio de los ensueños” configura un daño porque abre las puertas a una atmósfera contraria a la «real»; aquello que se encuentra al interior del ensueño comporta siempre una resistencia a los dictámenes del mundo, de lo convencional, por tanto, al saber sobre la ausencia de la *vraie vie*, sobre su *sensación de inexistencia* y su «no estar» en el mundo, el *yo* elige «decididamente» permanecer «fuera»: *allieurs*. Estas dos dimensiones se corresponden negándose recíprocamente: el mundo se aparece al ensueño como un «no siendo él mismo» que es una conexión sintética y activa de dos términos: el mundo y el ensueño. El daño figura, entonces, en el punto de contacto de esta dialéctica, a pesar de que se trata de una negación recíproca existe el riesgo de la exclusión, pues al acoger el ensueño, se rechaza el mundo, pero también se es rechazado por el mundo, y viceversa.

Este empalme, al ser de donde parte la búsqueda de aquello «ausente del mundo», genera la aporía en cuyo interior tiene lugar la construcción de la subjetividad, como se dijo al iniciar el capítulo. Pero, concretamente, ¿en qué radica esta aporía? Volvamos a la contextualización que hace Levinas (1977) respecto a lo Mismo:

Es necesario partir de la relación concreta entre un yo y un mundo. Este, extraño y hostil, debería, en buena lógica, alterar el yo. Ahora bien, la verdadera y original

relación entre ellos, y donde el Yo se revela precisamente como el Mismo por excelencia, se produce como *estancia* en el mundo. La modalidad del yo contra lo «otro» del mundo, consiste en *morar*; en *identificarse* existiendo allí *en lo de sí*. El Yo, en un mundo primeramente otro, es sin embargo autóctono. Es la mudanza misma de esta alteración. Encuentra en el mundo un lugar y una casa. Habitar es el modo mismo de sostenerse; [...] como el cuerpo que, sobre la tierra, exterior a él, *se sostiene y puede*. (p. 61)

A la acción de *morar*, entonces, está sujeto un reconocimiento y una identificación, cuando «se habita», se establece una duración que funciona como sostén y continuidad. Sin embargo, el mundo y el ensueño son entidades asimétricas cuya negación recíproca incapacita al yo para optar por cualquiera de ellas como «estancia» –lugar de permanencia– y así poder ratificarse a sí mismo<sup>87</sup>. Lo aporético en la búsqueda de la *verdadera vida ausente* reside en la asimetría de los lugares donde acontece, puesto que buscar *en* el mundo y *desde* el mundo lo que está *ausente del mundo* remite al yo a espacios *fuera* del mundo y la brecha que lo expulsa se hace irremediable: “He aquí mi único problema: entre mis deseos y mi realidad, un puente insalvable. De allí, esta nada.” (*Lunes* [febrero, 1959], p. 108); es sólo en este momento que ambas entidades –el mundo y el ensueño– adquieren polaridades diferentes ocasionando el conflicto entre lo Mismo y lo Otro.

Veamos por qué es la diferencia. En una cita del año 1964, hay un juego sintáctico por medio del cual puede deducirse la esencia de este conflicto: “¿Por qué figurar en vez de configurar? ¿Por qué cantar en vez de ser cantada? Y ni siquiera ser cantada. ¿Por qué tenderme desnuda sobre la página en blanco como si fuera una sábana? ¿Por qué máscara y no rostro? ¿Por qué vaso y no alcohol?” (*Sábado, 28 de junio*, p. 370). Los conectores –«en vez», «y»– contraponen metonímicamente varias estructuras: «figurar», «cantar», «máscara» y «vaso» están opuestas a «configurar», «ser cantada», «rostro» y «alcohol» del mismo modo en que lo concreto se opone a lo absoluto —la segunda lista está compuesta por términos semánticamente más terminantes. La enumeración interrogativa podría sintetizarse en una sola pregunta: ¿por qué lo concreto y no lo absoluto?, la cual otorga delineación al conflicto:

---

<sup>87</sup> Esto es a pesar de que aparenta insistentemente elegir uno u otro.



Lo que me hace sentir pobre e idiota es compartir el ritmo de la llamada «gente normal», como ahora, por ejemplo, en que los otros nadan, navegan, toman sol, hablan de cosas intrascendentes, comen y beben con gusto... [...] y todo comentado sin angustia, sin frases definitivas, sin literatura, como lo hace alguien que pertenece a este mundo y participa plenamente de él. Y yo siempre tan lejana, tal al borde del abismo. (*Sábado, 25 de agosto* [1962], p. 267)

De esta manera, vemos que el *yo* se instala no en un lugar sino en un intervalo desde donde contemplar el lugar: “No sé lo que quiero, sólo sé que salto, que salteo, que hay un abismo entre dos orillas y que lo importante es el abismo y que el salto es mi cobardía como lo es la orilla y mi impaciencia por alcanzarla.” (*23 de abril* [1964], p. 360); por un lado, la entidad del mundo es inaprensible, puesto que no contiene la *verdadera vida*; por otro, la entidad del ensueño aunque puede contenerla es fuente de dolor y angustia. Como consecuencia, tenemos un *yo* «desintegrado»<sup>88</sup> e «inmerso en realidades irreconciliables»<sup>89</sup>, sin acceso a lo concreto, divorciado de la realidad, vacilante mientras hace equilibrio sobre el “abismo” a pesar del “puente insalvable”.

El “demonio de los ensueños”, *allieurs*, se encuentra al otro lado del intervalo, enunciado por medio de expresiones como: «lo absoluto», «lo abstracto», «los sueños», «el deseo», «la nada»; es todo aquello contrario al “lenguaje desnudo y exacto”<sup>90</sup>, lo imposible de hablarse –o nombrarse– “sin angustia”, “sin literatura”, “sin frases definitivas”: “Sucede que me es imposible acceder a la realidad doméstica. No sé hablar más que de la vida, de la poesía y de la muerte.” (*Marzo 21, viernes* [1958], p. 118).

La situación de lejanía y desvinculación en la que el *yo* se encuentra proyecta su mirada *fuera* del mundo, hacia lo Otro que habita lo Mismo, y el lugar *allieurs* a donde se ve expulsado escinde su subjetividad, tras lo que comienza a tomarse por «otro» aún desde sí mismo: “Cuento con una carencia casi absoluta de recursos internos, a pesar de tener dentro

---

<sup>88</sup> “Huyo de lo esencial. Estoy enferma. Desintegrada. Agotada. Casi loca, o tal vez completamente.” (*5 de octubre* [1959], p.149).

<sup>89</sup> “Indudablemente, me siento horriblemente desdichada, inmersa en realidades irreconciliables.” (*Lunes, 20* [1958], p. 127).

<sup>90</sup> “Sensación de mentir, de no poder hablar con lenguaje desnudo y exacto. No es así el lenguaje de los deseos.” (*19 de diciembre* [1963], p. 348).

de mí un mundo tan vasto, pero es un mundo dependiente de mí, divorciado de mi yo, sólo unido a mí en ciertos instantes únicos, como si yo fuera la sede de esa otredad innombrable que firma con mi nombre.” (*Sábado*, 15 [febrero, 1958], p. 106). En este fenómeno de fragmentación deviene la compleja interioridad del *yo* en *Diarios*, de acuerdo a las dinámicas llevadas a cabo –como hemos visto– por medio de la *sensación de inexistencia* y el “demonio de los ensueños” que desembocan en el *allieurs* del «fuera del mundo». Es en la escisión y en el desdoblamiento donde convergen los tópicos anteriores dando paso a la «experiencia de la alteridad» que hemos venido trabajando: “Espectro de mi cuerpo. Yo soy una aunque me desdoble. Aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo, acaso?” (*16 de junio* [1962], p. 223).

#### 4. Interioridad y angustia

La interioridad, según Emmanuel Levinas (1977), “[...] es una «nada», «puro pensamiento», nada más que pensamiento. En el tiempo historiográfico es el no-ser en donde todo es posible, porque nada en él es imposible: el «todo es posible» de la locura.” (p. 79) Lo incondicional de este *todo es posible* hace de la interioridad un espacio absoluto: inmenso, abstracto, abierto; no obstante, hay un factor que lo vuelve totalmente deslocalizado<sup>91</sup>: la angustia, sensación donde el *yo* encuentra sustento para su despliegue:

[...] pero he descubierto que cuando no estoy angustiada, no soy. Es como si la vida se me anunciara a golpes y no de ninguna otra manera. Si no fuera por el dolor mi mundo interior equivaldría al de cualquier muchacha de esas que bostezan en los colectivos, a la mañana, ataviadas para sus empleos en oficinas. Con todo derecho yo puedo hablar del «dolor de estar viva». (*1 de mayo* [1958], p. 124)

Y así, para su mismidad:

---

<sup>91</sup> Con este adjetivo quiero dar a entender la resistencia de la interioridad a cualquier tipo de determinación, normatividad o reglamentación; «lo abierto», «lo abstracto» y «lo absoluto» describen a la interioridad como experiencia «externa» o marginal (trascendente) a los límites del mundo objetivo.

No obstante, en medio de mi terror estaba el pequeño miedo a perder la intensidad de mi sufrimiento. Si mi angustia me deja, pensé, estoy perdida. Y me ponía tensa, me contraía, para que no me abandonara mi angustia. Puesto que me dejaron con ella que ella no se vaya. Que al menos se quede ella. (27 de mayo [1961], p. 207)

La angustia entonces se muestra como sentido de la subjetividad, punto en el cual ésta tiene su origen y su final; el *yo sólo es* en ella porque ella funciona al mismo tiempo a modo de extremo y de equilibrio como condición trágica del *yo* sometido por un «perpetuo anhelo de finales rotundos, muerte y resurrección»<sup>92</sup>: “Todo lo que me sucede tiene que llevar el rótulo de «peligro de muerte»” (12 de agosto [1962], p. 262). La angustia convierte a la interioridad en un espacio totalmente deslocalizado porque su intensidad da paso al aislamiento que es el umbral de la locura,

[...] casi todos tenemos en el lugar del *yo* una horrible confusión o sensaciones de culpa o recuerdos nefastos, todos los cuales, en la medida en que son más intensos nos dan una seguridad mayor de ser una entidad aparte, poderosamente solitaria y única. [...] Pero se me ocurre que el lugar del *yo* ha sido constituido por la enfermedad, por lo averiado. O tal vez una dice *yo* con más fuerza en la medida en que los músculos de la garganta están más contraídos. (299)

El *yo* compuesto por «lo enfermo o averiado» remite a la situación de inestabilidad – igualmente dada por la deslocalización de la interioridad– que denomina como *locura*. Esta última, sin embargo, no debe considerarse literalmente, sino a manera de resistencia ejercida contra la racionalidad y el pensamiento sistemático. Pero el aislamiento que es umbral de esta locura se encuentra determinado por un estado degenerado de la soledad: el abandono (enunciado por el *yo* como «carencia»<sup>93</sup> y «orfandad»<sup>94</sup>) —que a su vez produce en el *yo* una iteración de lo Mismo que no permite suponer a lo Otro:

---

<sup>92</sup> “Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto también es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos. Todo esto puede derivar muy bien de la impaciencia. Imposible amar la tarea del presente. Hay un perpetuo anhelo de finales rotundos, muerte y resurrección. No el aborto sino el suicidio. [...] Yo no tengo tiempo, algo me precipita todo el día. Cuando nada me precipita entonces nada pasa. Soy una muerta.” (6 de marzo, viernes [1964], p. 359).

<sup>93</sup> “Mi vida se llama carencia. Necesaria o no, yo soy. Pero soy una carencia.” (Martes, 28 [enero, 1958], p. 99).

<sup>94</sup> “Hay algo absolutamente huérfano, que llora, algo viejo y aún no nacido, anterior a la eternidad, posterior al juicio final.” (Sábado, 29 [1958], p. 114).

Yo sé que esto es locura. Yo sé que es un atentado a mi vida. Yo sé muy bien. Pero estoy ciega y muda para todo, como si tuviera algodón en las venas, como si me hubiera tragado nieve. No sé qué es pero el humor desapareció, el deseo de salir, trascenderme. Nada sino yo, este yo que muere. Estoy cansada de mi yo. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mi yo. (*Miércoles, 12 de febrero* [1958], p. 104)

Esta excesiva concentración y presión del *yo* en su mismidad y su «estar situado en el intervalo» –recuérdese, entre lo Mismo y lo Otro– le producen el desgarramiento que lo ubica simultáneamente en uno y otro lado. La intensidad de la angustia y lo extremado del abandono, al igual que el miedo de perder la magnitud de ambas sensaciones, hacen que el *yo* ansíe preservar su soledad –dado el «poder» que le suscita saberse «aparte» y «único»–, lo que desencadena un encapsulamiento del *yo* que traslada la dinámica dialógica del intervalo a un escenario sellado donde la subjetividad, una vez escindida, se desdobla y despliega en la «experiencia de la alteridad»: “No obstante quisieras –y cuánto; en verdad lo único que quieres– ser uno de los dos espectros que asilas en tu memoria.” (*31 de julio, martes* [1962], p. 251).<sup>95</sup>

Las siguientes expresiones: «no soy yo la que habla», «algunos de mis yos», «que vive en mí sin ser mío», «ser otras», «me vivía como otra», «se la recuerda como a otra», «alguien en mí», «hay una que no soy yo» indican una definitiva incorporación del Otro en el Mismo, alteridad que señala en el sí mismo la presencia de un *sí mismo otro*; el sí mismo se percibe otro dentro de sí, pero también el otro se hace sí mismo, reciprocidad que queda enunciada mediante el pronombre «nosotros»: “Por eso: escribir hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos.” (*28 de julio* [1962], p. 240).

---

<sup>95</sup> Asimismo, esta escisión desdoblada ocurre por el distanciamiento espacial y temporal entre lo Mismo y lo Otro en la memoria: “Déjate morir dócilmente sin preocuparte por saber de dónde proviene esta coalición misteriosa que reniega de ti a pesar de estar formada por quienes fuiste.” (*2 de octubre* [1962], p. 276).

## 5. El amor y el espejo: Narciso

Otra de las circunstancias en que se retoma la «experiencia de la alteridad» es el amor; la relación entre el *yo* y el amado es la de *poder ser con otro*, pues este último intercede y promueve la conexión del *yo* con el amor, es decir el vínculo entre lo Mismo y lo Otro. Para entender esto, es importante tener en cuenta la siguiente cita: “Llega un día en que se sabe que se ha ido muy lejos dentro del espejo.” (9 de noviembre, viernes [1962], p. 289). El espejo es el elemento que mejor explica la alteridad al mostrar el hecho inevitable de poder llegar hasta sí mismo sólo por medio del otro en el reflejo; de la misma manera opera el amor: “Quiero amar a un hombre. Creo que no será posible debido a mi imposibilidad de amar. 1) No veo a los otros sino que me reflejo en ellos, recojo en ellos mi imagen.”<sup>96</sup> (2 de febrero [1959], p. 139); cuando el *yo* es sujeto amoroso se refleja en el amado y recoge en él su imagen, la asunción de lo Mismo no es absoluta, sino está mediada por su participación en lo Otro —«yo» dejó de ser *solamente* «yo» y *comienzo* a ser «tú».

El espejo concentra la simultaneidad de las miradas: el *yo* mira el espejo y ve al otro devolviéndole la mirada, pero al mismo tiempo viéndole; el verbo mirar cuando está referido al espejo se vuelve reflexivo<sup>97</sup>, puesto que incluye un reflejo. En el caso del amor ocurre el mismo juego de miradas: “Enamorarse a solas es enamorarse del silencio, un silencio con humo y espejos. El amor, si es algo, es dos que se miran. Tú has intentado crear su mirada en tu mágico laboratorio poético.” (9 de noviembre, viernes [1962], p. 289), la sed de lo Otro afirma a esto «otro» en lo Mismo incorporándolo y haciendo del último un *sí mismo otro*. Aquí vale la pena destacar la interpretación que del mito de Narciso<sup>98</sup> hace Carolina Depetris (2004) en el prólogo de su estudio crítico:

---

<sup>96</sup> El número intercalado indica el comienzo de una enumeración —en este caso, de obstáculos.

<sup>97</sup> Por ejemplo: *yo me miro* (al espejo), *tú te miras* (al espejo), *él se mira* (al espejo).

<sup>98</sup> Narciso es castigado por los dioses tras éstos escuchar las súplicas de Eco quien ha sido despreciada —como muchas otras— por el orgulloso joven. Esto es lo que sucede: “Crecía por sus alrededores un césped que la cercana humedad alimentaba, y la fronda del bosque no consentía que el sol calentara en modo alguno aquel paraje. Narciso, agotado por el esfuerzo de la caza y el calor, se tumbó en el suelo, atraído por el aspecto del lugar y la frescura del manantial. Y al desear calmar la sed, creció en él otra sed. Mientras bebe, sorprendido por la imagen de la belleza que la contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo

Para algunos, Narciso representa el amor fatuo, y es cierto que en su autocontemplación y en su ensimismamiento emula a los dioses porque se piensa a sí mismo como absoluto. Pero la historia tiene otro costado que acerca a este héroe a la rueda de los condenados: es en verse y enamorarse donde Narciso se desarma en lo otro, hace de sí un ajeno, y encara así una búsqueda en constante deriva, un movimiento que se sustrae a sí mismo, una huida incesante de sí hacia el sí mismo que es otro, hacia el sin sí. Este es el nudo del conflicto, la disonancia que encierra la figura de Narciso: él es la posesión y la carencia, la concentración y la deriva.

¿En la mirada y el reflejo encuentra Narciso la contención de la identidad o de la alteridad? Su búsqueda está referida no al sí mismo, pero al otro —que por medios del reflejo es, en última instancia, sí mismo; entonces Narciso no es que encuentre la identidad o la alteridad en la mirada, sino que se instala en aquel intervalo que absorbe hacia lo Mismo y, simultáneo, empuja hacia lo Otro<sup>99</sup>.

En *Diarios*, el yo se construye sobre una tensión semejante dentro del “dos que se miran” del enamoramiento; amar a solas es “enamorarse del silencio”, pero de un silencio que comprende un elemento especial: los espejos, “un silencio con humo y espejos”; enamorarse termina manteniendo la aporía, siendo siempre un entrar en el juego de las miradas que «desarma» e impide el paso definitivo hacia cualquiera de los lados: “Un rostro frente a tus ojos que lo miran y por favor: que no haya mirar sin ver. Cuando miras sin ver. Cuando miras su rostro —por pasión, por necesidad como la de respirar—, sucede, y de esto te enteras mucho después, que ni siquiera lo miras. Pero sí lo miraste, sí lo bebiste como sólo puede y sabe una sedienta como tú.” (*Mayo [sin fecha]* [1962], p. 222).

---

lo que es agua. [...] Con imprudencia se desea a sí mismo y el mismo que alaba es alabado. Y mientras persigue es perseguido, y al mismo tiempo que enciende se abrasa.” (Ovidio, 2004; p. 55).

<sup>99</sup> La súplica de Eco involucra la imposibilidad de una solución o encuentro; dice: “Que llegue amar de este modo y jamás goce del ser amado”. (Ovidio, 2004; p. 55).

## 6. La otra muerte

La declaración retomada al inicio del capítulo rechazaba todo aquello que negara la *vraie vie*<sup>100</sup>, y el “todo lo niega” –dijimos– desplazaba al *yo* a un punto *fuera*, a «otra parte». Pero, ¿cuál es el extremo del extremo?, ¿qué es lo que se encuentra totalmente *fuera*, terminantemente en «otra parte»?

Según Emmanuel Levinas (1993), la muerte es “[...] algo cuya existencia misma está hecha de alteridad” (p. 116), razón por la cual adquiere el mismo nivel del «otro», de «la comunidad», pues no afirma la soledad sino que la rompe. Pero la muerte como ese algo absolutamente otro únicamente puede garantizar al *yo* la posibilidad del *fuera del mundo*, de lo Otro, si se asimila mediante el deseo —en este caso, el suicidio:

El ocio no existe. Sólo hay esta cuestión: tener o no tener deseos de vivir... y de morir. Una vez comprendido esto o se quiera más vida o se desea la muerte. Lo curioso resulta cuando el mundo se opone a mi sed de más vida, entonces me voy al otro extremo, a la muerte. (*Jueves, 14* [1957], p. 86)

Dejar de existir: lo que hago y lo que hice ha sido para entretenerme mientras espero que la espera se acabe. La verdad no llega por una revelación fulgurante, como tú lo creías. La verdad es este poco a poco, este que se extingue despacio: tu niñez, tu juventud, tus deseos, tu espera... Todo es lo mismo y es otra cosa. Aceptarlo cada vez con menos dolor porque no importa, no importa. Pero sigues siendo trágica y quisieras –una sola vez– cometer un acto puro, realizar el absoluto que te prometiste. (*18 de octubre, jueves* [1962], p. 281)

Lo Absoluto –“el absoluto”–, vemos, es la muerte: eso absolutamente otro que al desearse se transforma en parte del *yo*, que lo invade inminentemente en su subjetividad<sup>101</sup>; como sucede con el amor y los espejos, el deseo permite la incorporación de lo Otro en lo Mismo, transformándolo en un *sí mismo otro* y su recíproco —la incorporación de lo Mismo en lo Otro, transformándolo en *otro sí mismo*: “Mi deseo de morir deriva de mi no estar en mí.

---

<sup>100</sup> “Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy en contra de lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega.” (*Sábado, 24 de noviembre* [1960], p. 170).

<sup>101</sup> “Ojalá pudiera hacer el silencio en mí y dejarme invadir por lo que quiera invadirme. Pero estoy tan invadida que nada más puede invadirme.” (*1 de agosto* [1962], p. 253).

No pudiendo respirar, asfixiándome en mi yo, imagino la muerte como un lugar donde no necesite hacer tan horrorosos esfuerzos”. (*5 de noviembre, lunes* [1962], p. 285).

Partiendo de aquí, el yo elabora una resolución –que declara irrefutable<sup>102</sup>– para su búsqueda aporética:

*18 de junio* [1959]

He abandonado todos los estudios. Trabajo. No me gusta trabajar. No quiero nada. Quiero morir. He aquí, etc. etc.  
«Estás enamorada de la muerte», dijo Roberto. Yo me ruboricé.  
Siempre, siempre. Bella palabra. (p. 145)

En el enunciado *estás enamorada de la muerte* convergen dos de los elementos que aparentemente «facilitan» el salto hacia el otro lado: el amor y la muerte. En este amor por la muerte o hacia la muerte, se evidencia el fenómeno invasivo e incorporal: el yo admite la alteridad absoluta de la muerte y la llega a hacer «propia», mientras suprime la aporía que aprisiona su subjetividad permitiéndose asir esa «otra parte» donde está la *verdadera vida*. Es decir, que tal vez al trasladar la muerte a la vida –anexándolas en una fusión inmanente–, el yo hace suya esa *verdadera vida* tan anhelada; aquello que al comienzo habíamos declarado una aporía: la búsqueda *en* el mundo y *desde* el mundo de lo que está *fuera del mundo*, se solventa.

---

<sup>102</sup> “Que no se nos ocurra, tampoco, suicidarnos, no quiere decir que no lo haremos alguna vez sino que la decisión del suicidio ya fue tomada y anotada y firmada desde que me dejaron en el umbral una noche de truenos y rayos [...]” (*30 de julio* [1962], p. 246).



## Conclusiones

Cuando abrimos un texto autobiográfico cualquiera, ¿qué leemos? La respuesta inmediata más común sería: leemos la vida del autor —en últimas esa es la definición de «autobiografía» que el diccionario nos ofrece y su única acepción. “Vida de una persona escrita por ella misma.” Vemos que el enunciado encierra las tres etapas de Olney: una persona (*autos*) escribe (*grafé*) su vida (*bios*); es debido atender que no es la escritura de una vida cualquiera (biografía), sino la de la *propia*.

A pesar de que la historia, como ciencia, ha ido abandonando sus pretensiones de objetividad aceptando que todo ‘acontecimiento’ es, ante todo, una *interpretación* cuya imagen pasa por los telares subjetivos e ideológicos del quien la cuenta, en la biografía el rol de la memoria estará siempre asistido por lecturas obligatorias de otros textos —entrevistas, investigaciones. El caso del texto autobiográfico es diferente puesto que el rol de la memoria deja de ser socorrido y adquiere una importancia fundamental: se vuelve centro del resultado; al momento de «contar mi propia vida», mi única herramienta es mi memoria, mis recuerdos.

Teniendo ahora a la memoria como abanderada del texto autobiográfico, puedo despreocuparme y decir que no me será difícil lograr, en última instancia, contar mi vida. Sin embargo, ¿es en realidad la memoria un instrumento fiable?, ¿puedo confiar en que mis recuerdos sean la reproducción precisa de lo sucedido? Hallar a la memoria, elemento sustancial del texto autobiográfico, como cuestionable nos lleva a dudar de sus contenidos y su «veracidad».

Luego, una vez debilitada la «verdad» del texto autobiográfico, van cayendo sus demás mecanismos: que sea representación de una subjetividad, que cuente la vida entera de su autor, que haga uso de referentes «reales» en su discurso o que sea un resumen histórico de cierto acontecimiento. Esta enumeración corresponde, precisamente, a las perspectivas de las etapas *bios* y *autos*, primeras formas de interpretación que tuvo el texto autobiográfico. La memoria y el proceso retrospectivo, confirmamos lo dicho por Gusdorf,

teje una trampa temporal: en el presente, el pasado ha sido interpretado y, por los procesos retrospectivos, resemantizado; es decir, mi recuento de la experiencia no puede reemplazar la experiencia en sí —como una copia, sino que termina siendo una imagen trunca a razón de su lejanía. El texto autobiográfico resulta no siendo *la vida* sino el *recuerdo* de esa vida.

La etapa restante, *grafé*, fue la que encontramos como enfoque adecuado para leer el texto autobiográfico a trabajar: *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Esto porque resultó siendo la única etapa que cuestiona la efectividad reproductiva de la memoria al sacarla de sus análisis olvidándose de atender a representaciones o referentes. Por otra parte, la etapa *grafé* desvió su mirada a la pregunta por el lenguaje y asimismo abrió una línea de impugnación al considerarlo herramienta insuficiente para abarcar los absolutos y aprehender el mundo en su totalidad.

Entonces, cuando abrimos un texto autobiográfico cualquiera, ¿qué leemos? Apelando a la etapa *grafé*, la respuesta sería: el texto. Pero, ¿qué «dice» el texto? Por efectos de su ser autobiográfico, el texto «dice» la construcción de una subjetividad; en otras palabras, hay un sujeto, un *yo*, que se cimienta con la escritura, siempre independiente de la persona-autor<sup>103</sup> y del «narrador-personaje» presente en el texto; a este «yo textual» lo denominamos, desde Gusdorf, *yo narrado*.

De tal modo, el «pacto autobiográfico» de Phillpe Lejeune, no tiene más remedio que iniciar su proceso de desnaturalización y desestructuración, dada su falta de credibilidad una vez la etapa *grafé* y sus consideraciones sobre la relación entre el lenguaje y mundo hacen presencia.

Asimismo, hay un referente del texto autobiográfico que pocas veces se tiene en cuenta por estar fuera de los referentes históricos y biográficos: aquél relacionado con el lenguaje;

---

<sup>103</sup> A este respecto, retomemos la «sentencia» de Roland Barthes (1994) sobre a la escritura: “[...] lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo.” (p. 68).

lingüístico, podría llamarse. Dado su carácter transgresor –recuérdese, flexible e indeterminado–, al momento de estudiar el texto autobiográfico es necesario volver la mirada sobre la materia que lo configura: el lenguaje. En última instancia, éste es insuficiente para darle forma al pasado y llevar a cabo el proceso comunicativo del recuento desde que no alcanza a captar el mundo total y absolutamente; el lenguaje y la cosa no tienen un nexo directo, sino mediado, desde que el nombre es un enmascaramiento de la cosa, nunca la cosa misma; entonces, al momento de narrar la subjetividad, el lenguaje no logra delinearla sino que –como dice Paul de Man– la «desfigura». Sucede lo mismo, por ejemplo, con el diccionario: para comprender *a cabalidad* la definición de una palabra cualquiera es necesario conocer la definición de las palabras que a su vez estructuran el enunciado definatorio de la primera palabra; es decir, cada palabra nos remitirá a otra palabra y ésta a otra, etc. De esta manera, el lenguaje se convierte en un «artificio» que, en lugar de «reproducir» la experiencia y comunicarla *tal como es*, la desapropia volviéndola ambigua e incompleta.

Lo anterior nos indica la no inofensiva *falla* del lenguaje y descubre los rasgos ocultos de la escritura, experiencia estética que compete al presente trabajo: termina perteneciendo a la dimensión de *lo ausente* al ser errancia, separación, exclusión, exilio, dispersión. Así, cuando nos preguntamos por el «pacto autobiográfico», si el *yo vivido* es el *yo narrador* o si el *yo vivido* es el *yo narrado*, los vínculos se quiebran en el instante de la escritura porque al momento de utilizarla como *medio*, el *yo vivido* toma el riesgo de que el lenguaje explaye el discurso en direcciones diferentes a las previstas; querer «decir algo» y al verlo escrito, adquiera «otro significado» —diga «otra cosa».

Por consiguiente, las relaciones entre *yo vivido* y *yo narrador* y *narrado* son imposibles dada la virtualidad de su base: punto en que ocurre la «muerte del autor». Replanteándolas y nuevamente siguiendo los planteamientos de Gusdorf, llegamos a concluir que el *yo narrador* y el *yo narrado* se construyen en la escritura. Ninguno de los dos es anterior el texto, sino simultáneo; consiguientemente, la relación vida y obra o vida y escritura no es de causa-efecto, sino que su existencia es paralela, se edifica *al mismo tiempo*.

En este punto, continuemos con Barthes cuando dice que escribir pasaría a ser un “verbo intransitivo”; es decir, un proceso sin condicionantes externos a él mismo. Dicha lógica se mantiene al momento de significar la literatura: si el verbo escribir carece de complemento directo, *no transita* y su acción *se queda en el sujeto*, ésta vendría dejando de ser «registro», «representación» o «expresión» y pasaría a ser *acto escritural*.

Vemos entonces cómo a la hora de leer el texto no deben atenderse –puesto que son ilusorios– los referentes históricos o biográficos, sino únicamente aquellos que liberen al texto de sus condicionantes y le permitan pensarse y significarse desde sí mismo. Razón por la cual hemos elegido a la etapa *grafé* como el análisis más sensato conforme a la complejidad que en lo profundo encierra la estructuración del texto autobiográfico.

Por otra parte, el texto autobiográfico «dice» la construcción de una subjetividad porque *construye un sujeto*<sup>104</sup>, su voz es la primera persona, y al decir «yo» dice también «yo soy». La noción de identidad ha sido siempre la base del andamiaje teórico de las interpretaciones de textos autobiográficos; pero no sólo la cuestión de la identidad, sino ésta como compresora de lo unitario. Que se considere este concepto relacionado con lo diferente a la unidad –es decir, a la multiplicidad y la alteridad–, es más difícil<sup>105</sup>. Sin embargo, con el fin de blandear dicha dificultad es que hemos elegido ya una perspectiva de lectura reflexiva y consecuente; además, el corpus estudiado, *Diarios*, requería un cambio de esta envergadura para que su importancia dentro de la obra literaria pizarnikiana pudiera ser comprendida y justificada sesudamente.

Ahora bien, las consideraciones de Pizarnik respecto a la escritura prosaica de un diario hacen referencia al carácter limitante de cualidades como el orden, la estabilidad, la

---

<sup>104</sup> Esta subjetividad que se construye ya no es necesaria designarla como *yo narrador* o *yo narrado* puesto que ha sido aclarada la separación que sufre el *yo vivido* en el momento de la escritura: su subjetividad se escinde en entidades de dimensión netamente lingüística, es decir, que no tienen relación alguna con referentes externos al texto.

<sup>105</sup> Me arriesgo a atribuir esta tendencia a la preferencia del pensamiento occidental por lo uniforme y lo comprensible.

comprensión, lo definido, lo concreto y lo absoluto<sup>106</sup>. Por esta razón, el ejercicio escritural de *llevar un diario* comprende una búsqueda ontológica radical perpetrada en los procesos de despliegue subjetivo del *yo* que tienen lugar con la escritura, tanto a nivel textual como no-textual.

En el primer caso, la «experiencia de la alteridad» sobreviene, para el *yo*, de manera nominal cuando la reiteración de nombres diferentes («Alejandra» y «Andrea») al inscrito como propio de su *subjetividad en el mundo* («Flora») hace que se genere una necesidad de interlocución y a su vez una duplicación de su *subjetividad en la escritura*. Sin embargo, estas alternancias nominales no le alcanzan al *yo* para nombrarse y definirse, por lo cual se ve obligado a *construir* su subjetividad enlazándose al mundo, empresa para la que recurre a dos estrategias retóricas del discurso: el diálogo reproducido y la citación literaria. Aquí, la percepción del otro y de los otros entra a jugar un rol fundamental, pues esta apelación a dichos métodos corresponde a una extensión de la misma subjetividad que, contra su reticencia a salir de sí, logra vislumbrar un «nuevo» lugar de enunciación: la otredad.

La diferencia entre las mencionadas formas textuales de alteridad es la distancia que toma el *yo* respecto de las mismas: en la nominación, el *yo* no tiene necesidad de salir de su ensimismamiento para «decirse»; contrariamente, el *yo* hace una apropiación de los discursos ajenos –el diálogo y la citación–, al ser éstos interpelaciones de autoridad: toma conciencia de palabras otras y las incorpora en su subjetividad con el fin de reafirmarse y poder continuar diciendo «yo».

Una tercera instancia ocurre ya del todo *externa* a la enunciación, de manera no-textual: la mirada, mediante ésta el *yo* establece una conexión con el mundo, comprendiendo una primera incorporación de lo Otro en lo Mismo y comienza su búsqueda de identidad considerando ahora ambas partes. No obstante la definitiva cognición de su participación, encuentra que su intento es en realidad una aporía, pues el ser verdadero de la vida ha sido «ausentado del mundo», suprimido por los convencionalismos de la frívola sociedad

---

<sup>106</sup> En contraposición a la dispersión que agobiaba sus procesos subjetivos y creacionales.

capitalista —lo bello y lo sublime fue sistematizado, tragedia que se agudiza cuando el *yo* tensiona aún más el nudo aporético de su subjetividad tras declarar «no estar en el mundo». Esta dislocación de su identidad conduce a una búsqueda de lo Otro en lo Mismo; *en* el mundo y *desde* el mundo lo que está *fuera del mundo*.

Los diferentes espacios en *Diarios* por donde el *yo* va avanzando pueden considerarse escalones hacia un quiebre de la aporía que le permita hallar un punto de convergencia donde instaurarse. De igual forma, la inexistencia, la soledad, la angustia, el amor y la muerte delimitan lugares periféricos de alteridad donde el *yo* logra su estructuración como sujeto en el mundo. Por último, es sólo en la conciliación inmanente del llevar lo Otro a lo Mismo —la muerte a la vida— que se logra «recuperar» la *verdadera vida ausente*.

Teniendo en cuenta de que se trata de un texto autobiográfico escrito en una alternancia indeterminada de prosa y verso, *Diarios* podría corroborarse a manera de «primer diario concebido como parte de un proyecto de *oeuvre littéraire*» —según lo afirmado por Ana Becció, y asimismo ubicarse entre los textos autobiográficos hispanoamericanos de mayor autenticidad lingüística, estética y literaria, tanto por su estructura retórica como por sus reflexiones teórico-conceptuales. Al interior de la obra de Alejandra Pizarnik, es una pieza de inigualable valor creacional que debería leerse con la seguridad de estar tratando con un texto literario autónomo de comparaciones y/o paralelos injustificados.

De igual modo, en una escritura donde la subjetividad tiene prevalencia, la interpretación del texto se enfrenta a otras preocupaciones y problemáticas. En dichos casos, por tanto, es necesario replantear para la literatura sus ejes de resistencia: entender que la materialidad del texto no la configuran su autor o sus circunstancias, sino el lenguaje mismo; dejar de verla como fórmula de documentación del mundo y apreciarla —en su magnificencia y sin omitir las implicaciones inherentes— como lo que es: sola escritura.

## Bibliografía

### Bibliografía de la autora

Pizarnik, Alejandra. (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen.

### Bibliografía teórica

Bachelard, Gaston Louis Pierre. (1999), *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.

Barrett J.Mandel. “Full of Life Now”, en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 49-72.

Barthes, Roland. (1994), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland. (1994), “De la ciencia a la literatura”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.

Barthes, Roland. (1994), “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 23-33.

Blanchot, Maurice. (1993), “La voz narrativa (el “el”, el neutro)”, en *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 223-240.

Blanchot Maurice. (1996, julio-agosto), “El diario íntimo y el relato”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 47-54.

Bou, Enric. (1996, julio-agosto), “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 121-135.

Catelli, Nora. (1996, julio-agosto), “El diario íntimo: una posición femenina”, en *Revista de Occidente*, no 164-163, pp. 86-98.

De Man, Paul. (1991, diciembre), “La autobiografía como desfiguración” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, *Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 113-118.

Derrida, Jacques. (1985), *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Lincoln, University of Nebraska. [Traducción al castellano: Derrida, Jacques. (2009), *Otobiografías. a enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Buenos Aires, Amorrortou Editores.]

Derrida, Jacques. (1989), *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, p. 40.

Eakin, Paul John. (2001, diciembre), “Autoinvención en la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 79-92.

Fernández Prieto, Celia. (1994, marzo), “La verdad de la autobiografía”, en *Revista de Occidente*, no. 154, pp. 116-130.

Freixas, Laura, “El nuevo mundo de la mediocridad y de la angustia” (prólogo), en Amiel, Henri-Frederic (1996), *En torno al diario íntimo*, Valencia: Pre-textos.

Gabilondo, Ángel. (2001), *La vuelta del otro. Diferencia, identidad y alteridad*, Madrid, Trotta.

Gusdorf, Georges. (1991, diciembre), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 9-18.

Lejeune, Philippe. (2001), “How Do Diaries End?”, en *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, núm. 24, vol. 1, pp. 99-112, [en línea], disponible en: MLA International Bibliography, <http://search.ebscohost.com/>, recuperado: mayo 23 de 2009.

Lejeune, Philippe. (2001, diciembre), “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental, Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 47-61.

Levinas, Emmanuel. (1977), *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

Levinas, Emmanuel. (1993), *El tiempo y el otro*, Buenos Aires, Paidós.

Louis A. Renza. “The Veto o Imagination: A Theory of Autobiography” en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 269-295.



Loureiro, Ángel. (1991, diciembre), “Introducción. Problemas teóricos de la autobiografía” en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, *Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 2-8.

Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction”, en Olney, James (edit.) (1980), *Autobiography: essays theoretical and critical*, New Jersey: Princeton University Press, pp. 3-27.

Palacio, Marta. (2008), “La alteridad en la obra levinasiana”, en *La mujer y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas: un debate de género en torno a la alteridad femenina*, Córdoba, Argentina, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba. Página 234.

Spender, Stephen. “Confessions and autobiography”, en Olney, James (edit.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 115-122.

Sprinker, Michael. “Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, *Suplemento Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, núm. 29, pp. 118-129.

Vázquez Rocca, Alfonso. “Baudrillard: alteridad, seducción y simulacro”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 1, año 2005, [en línea], disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/alteridad.html>, recuperado: septiembre 20 de 2009.

## **Bibliografía crítica y de referencia**

Diccionario de la Real Academia Española, [en línea], disponible en: <http://www.rae.es>

Aira, César. (2001), *Alejandra Pizarnik*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

Bürger, Peter y Bürger, Christa. (2001), *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal.

Delgado Nazario, Elizabeth. (2007, noviembre 11), “Alejandra Pizarnik y sus personajes”, en *La Jornada Semanal*, México, no. 623.

Depetris, Carolina. (2004), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, s. l., Universidad Autónoma de Madrid.

Foucault, Michel. (1991), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, Paidós.

Haydú, Susana. (1996), “Biografía poética”, en *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, [en línea], disponible en: <http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm>: septiembre 19 de 2009.

Ovidio. (2004), *Las metamorfosis*, México, Porrúa.

Piña, Cristina. (2005), *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Rimbaud, Arthur. (2001), *Prosa completa*, Millán Alba, José Antonio (ed.), Madrid, Cátedra.

Rimbaud, Arthur (2009), *Una temporada en el infierno. Carta del vidente*, Segovia, Jorge. (trad.), s.l., Ediciones Maldoror, p. 67

Rocco, Federica. (2006), “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”, en Perassi, Emilia y Regazzoni, Susana (coords.), *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, España, Renacimiento Editores.