

## El ratón era un ibis de la China

Sobre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik

AINA PÉREZ es licenciada en Filología Hispánica (UB) y colaboradora de la UEB. Sus líneas de interés convergen en la relación entre autobiografismo y género: en este sentido, actualmente trabaja sobre poesía y experiencia en la obra de la uruguayo Idea Vlarño y, por otro lado, analiza las nociones de sujeto y diferencia sexual en las crónicas periodísticas de Clarice Lispector. Nos propone, aquí, un texto a medio camino entre el análisis literario y el "diario de lectura".



Alejandra Pizarnik

«El ratón se sueña ibis de la China. Alguien vendrá a castigarlo: no un gato ni ningún peligro conocido. Lo harán sufrir porque no acepta ser ratón y además (y sobre todo) porque habiendo osado pensarse ibis de la China, sufre, siente miedo y espera que lo castiguen por eso. ¿Qué sucedería si no tuviera miedo de soñarse otro?»

Alejandra Pizarnik

«¡Dormirme ratón, despertarme águila! [...] Apenas arriba: "¡Eh! ¿Qué haces aquí? ¿Es el sitio para un ratón?" ¡Vergüenza! Una vergüenza me alcanzaba. No faltan en la tierra, no faltaban pues, en mis espacios personales, guardianes de la ley, con los bolsillos llenos de "primera piedra" para tirar a los ratones voladores. Con respecto a mi guardián interior [...] era más rápido y preciso que todos los demás: me tiraba la piedra antes de que todos los demás [...] -todos los no-locos y los anti-ratones- hubieran tenido tiempo de disparar»

Hélène Cixous

CON VOLUNTAD DE CARICIA, con voluntad de mano tendida, escribo sobre lo que escribes, literalmente, letra sobre letra: convierto el libro en mosaico de tiempos donde 1962 es 2002 en que te prefigurabas, es 2005 donde no eres esa vieja mendiga horrenda que presentías<sup>1</sup> porque un lector, seguro, te espera sentado «en el umbral de [la] mirada»<sup>2</sup> de aquellas que fuiste, para vivificarlas.

No sé cómo empezar a escribirte sino es sin límite alguno, en una escritura libidinal que no empieza ni acaba sino que atraviesa el cuerpo, el tiempo, de tu texto, del mío, rotundamente presentes. Lo haré, y lo estoy haciendo siempre, desde que empecé a leerte, y todo es escritura sobre ti, sobre mi mí en ti, andando por la calle, por tu libro, por mis libretas, por el psicoanalista que miro con tus recelos, las clases de literatura que no te nombran y que yo boicoteo repitiéndote en silencio, reclamándote: «Alejandra, Alejandra, debajo [estás tú], Alejandra»<sup>3</sup>. Pero ahora me tocaría convertir el yo y el tú en un nosotros impersonal del que estaríamos ausentes; encauzar mi escritura por territorios tan distantes y distintos a los que tú recorres, que el texto ya no contendría nada de ti, ya no te explicaría, texto pálido de quien no ha comprendido y no sabe que no ha comprendido. Texto del engreído comprendedor, impasible *in-comprendido*. Yo no te comprendo, Alejandra, pero me *cor-prendes*, como se dice en la lengua de mi madre. Si así lo hiciera, si intentara decir algo sobre lo

que dices tú (superposición de letras y no simultaneización), explicarte como si se pudiera en un nosotros sin nosotras, saldría un texto cojo, tanto para lo uno como para lo otro: texto académico en el que no sabría dejar de invitarte; escritura correcta a la que no acudirías.

Por eso intentaré situarme al lado de tu texto, escribir el mío desde el tuyo, en íntima convivencia, es más, en algo así como *engendramiento*, gestación, generación de mis palabras en las tuyas, de modo que ya no se sabrá -como no se sabe nunca, pero esta vez será deliberado- dónde terminas tú y dónde empieza mi deseo de «escribirme/[te]»<sup>4</sup>. Deseo que se inmiscuye, bien lo sabes tú, por más que uno quiera amurallarlo. Acepto, por lo tanto, y a sabiendas de que no podré estar a la altura, el reto que me propones y desdén la imposible «crítica que tiende a esclarecer» para aventurarme en una «creación crítica paralela a la obra criticada»<sup>5</sup>.

## 1

Busco algunos datos. Qué han dicho otros sobre ti, sobre tus *Diarios* (tu editora, Ana Becciu; César Aira, como biógrafo; Susana Díaz Níñez, que te reseña). Parece que todos teman dejarse engañar por ti: «Es mi propósito, al utilizar el término protagonista, considerar a Alejandra Pizarnik como personaje (ficticio) y no como persona (real)»<sup>6</sup>, advierte la última; César Aira, por otro lado, basa su relato en la descripción del funcionamiento del «personaje alejandrino», como si quisiera advertirnos y advertirse de que nada tiene que ver aquél con Flora Pozharnik<sup>7</sup>. Frente a ello, Ana Becciu presenta los *Diarios* como prueba, precisamente, de tu autenticidad: «que su lectura sirva para entender que la vida de Alejandra no fue una pose»<sup>8</sup>, espera. Rebate, pues, el discurso anterior, pero se sitúa en sus mismos parámetros: personaje (ficticio), pose, máscara *versus* persona (real), actitud auténtica, rostro, cara. Y aunque tu texto no disolviera los binomios, bastaría sólo con la etimología para poner patas arriba la distribución de opuestos.

Cuando la escritura es un viaje, una visibilización, una disección (las palabras como bisturíes) mediante/(a través de) una feroz autoconsciencia,

de un exceso de lucidez sobre una misma, no sirven binomios reduccionistas para acercarse. Perpetua problematización del yo y sus límites, del yo y sus multiplicidades (un yo que no se sabe bien si es presupuesto que fundamenta la palabra o su resultado), la escritura repele, en este caso, el término de *veracidad*: es la verdad misma, y la más íntima, la que se dibuja y redibuja constantemente, la que es puesta en verso y en reverso por una inteligencia desmesurada que no se conforma nunca con una sola definición, que no cae jamás en la trampa propia y cómoda -asidero que se rechaza- de la perspectiva única y tranquilizadora. Por eso, escritura atormentada: en tormenta, en huracán, en cambio, en perpetua vigilia de sí misma. Escritura, yo, identidad que se acecha, se mira, se sospecha, se vigila. Y, por tanto, se sabe, a lo menos, doble: «Aun cuando no sabía que los espejos existen [...] sentía que una personita miedosa me espiaba, aun cuando jugaba, cuando dormía»<sup>9</sup>. Doble: la que mira y la que se mira mirar<sup>11</sup>; la que lee y la que se ve leyendo<sup>12</sup>. Jamás la que vive, porque entre la vida y el yo, entre el rostro ajeno y la mirada, hay una «niebla perpetua»<sup>13</sup> fruto de esta inevitable autoatención, de «pasarse la vida auscultándose»<sup>14</sup>. Entre la vida y tú, un verbo en infinitivo, siempre. Entre tú y tu escritura, una distancia: la lúcida sospecha sobre todo lo que es y que lo abisma, lo *caledoscopia*. ¿«Personaje (ficticio)», «persona (real)»? Disolución del binomio: trueque de la identidad por la alteridad; la verdad, por lo decible limitado, siempre en parte mentiroso; la escritura original, por la conciencia de la traducción; trueque del rostro único, definido, por las máscaras diversas. De ahí la sospecha constante de la mentira, la farsa, la pose, el personaje, pero, sobre todo, de ahí también la terrible certeza de la verdadera utilidad de tantas dobleces: «No hay qué exteriorizar espontáneamente porque dentro no hay nada»<sup>15</sup>; «Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara»<sup>16</sup>.

## 2

¿Y de dónde proviene este saber máscara lo que los otros llaman rostro, esta seguridad de no coincidencia? ¿Es neurosis o lucidez? ¿Es un error de visión o, por el contrario, una cualidad de videnia? Es percepción de una autenticidad que no

puede amoldarse. Sabes, no obstante (esa es tu gran herida), que en la realidad se necesitan formas: que para la realidad sólo lo tangible, lo visible, lo decible (lo separado, lo amoldado, lo limitado) cuenta. Toda tu vida fue un esfuerzo por aceptar esta reducción, la versión adulterada de lo que deseabas; toda tu vida fue una imposibilidad dolorosísima de conformarte, en el doble sentido de la palabra: conformarte a un amor posible, cotidiano, a la muerte del deseo precisamente en la consecución del goce, siempre menos hermoso de lo que se esperaba, e inevitablemente efímero; conformarte, comprendida la imposibilidad de esta renuncia, comprendido que «cometer el acto es anular el motivo de la espera»<sup>17</sup>, a ser la sedienta enamorada de su sed, «la asfixiada [que] ama la ausencia de aire»<sup>18</sup>: la carente. Darte forma, por otro lado: cometido de la escritura, del texto, pero también del sexo, de ahí su íntima ligazón: «Si no me escribo -dices- soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo»<sup>19</sup>. Pero darte forma, *una* forma, sobre todo a través de la escritura<sup>20</sup>, es también traicionarte; de ello resulta inevitablemente una impostura: porque «decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí»<sup>21</sup>; «escribir un diario», esto es, «escribirse», es «disecarse como si estuviera muerta»<sup>22</sup>, es decir, enfriar la sustancia magmática del yo, inmovilizándola en una sola de sus formas posibles. ¿Y qué forma escoger, qué pronombre, para representar una identidad que se concibe, a lo menos, mediante dos perspectivas casi opuestas pero complementarias? Todo el abanico posible, desde el yo más escueto a la inquietante tercera persona del plural.

Tu lloras, Alejandra, una enfermedad de todos que tu exceso de lucidez, repito, te hizo insostenible<sup>23</sup>: «enfermedad de lejanía, de separación»<sup>24</sup>. En consonancia con las premisas psicoanalíticas con que te familiarizaste desde tan joven, el yo es para ti, ante todo, herida, espacio construido por el vacío que el lenguaje (en tanto que simulacro, copia, representación) introduce:

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 la seguridad mayor de ser

una entidad aparte, poderosamente solitaria y única. [...] Se me ocurre que el lugar del yo ha sido constituido por la enfermedad, por lo averiado.<sup>25</sup>

Yo unitario, pues, en cuanto la realidad, o el lenguaje, evidencian constantemente su soledad constitutiva, la imposibilidad de fusión con el afuera. Ser cuya unidad, por tanto, está determinada por el sufrimiento que produce la constatación de unos límites sentidos sólo en negativo, es decir, no inherentes al yo sino instituidos por la distancia entre éste y lo que no es (el otro, el afuera, la realidad), y que se convierte en dolorosamente inasible: «el yo -nos dices- es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados. Renunciar al yo es unirse. ¿Unirse a qué?»<sup>26</sup>. Volver a un lugar -el útero materno- donde nada esté mediatizado por el lenguaje que corta: «otro mundo, [...] algo más pequeño, sin nombre, sin lenguaje, no llamado y cuya única característica consiste en su silencio lujurioso»<sup>27</sup>. Un mundo cuya nostalgia se proyecta en el deseo «insatisfacible» de un encuentro brutal e intenso con un ser amado («alguien que me haga sentir que vive, que somos dos, sin tener que recurrir a la mediación del lenguaje oral»<sup>28</sup>), que, no obstante, no podrá ser nunca un ser amante porque la materialización del deseo lo obligaría a someterse a las leyes del lenguaje, de la realidad, inhabilitándolo así para su verdadera finalidad: la reinstauración del (des)orden preverbal donde sujeto y objeto se confunden, donde el lenguaje no ha introducido todavía la distancia, la falta, la carencia.

La escritura busca, quizá sin éxito, los efectos de la *talking cure* freudiana, pero es, sobre todo, una traducción de esa herida central, la voz del sujeto escindido, espacio en el que conjurar, diciéndola, la inaptitud para la vida, de la que «estás excluida desde que te conoces»<sup>29</sup>. De ahí que las imágenes poéticas «[deban] ir referidas a nuestra herida»<sup>30</sup>; de ahí la conciencia de que la escritura nace de la falta («escribo a falta de una mano en mi mano»<sup>31</sup>); y de ahí también la seguridad de que, en un estado en que el yo no fuera problemático, «la poesía no [sería] más mi quehacer»<sup>32</sup>. Frente a esta escritura inconsciente, salvaje, y siempre intransitiva (referida invariablemente al yo), el deseo de participación en la realidad tiene su correlato literario en la bús-

queda, más teórica que práctica, de una prosa clara y correcta, adaptada a los preceptos de la gramática, con la que escribir una novela «en el estilo más realista y tradicional que existe»<sup>33</sup>, mediante la cual asir esa realidad vedada. De modo semejante, la obsesión por la corrección continua del texto poético parece, de entrada, no responder tanto a una verdadera necesidad interna sino al deseo de comunicación y reconocimiento con/del otro: conlleva una civilización, una explicación y una traducción del poema «para ganarme la cualificación, quizá, de criatura racional o intelectual»<sup>34</sup>. Pero, tanto el deseo de escribir una novela estructurada como la obsesión por la corrección, tienen que ver, en última instancia, con la necesidad vital de comprobar la existencia de un yo unitario y ordenador: si la novela tradicional es vista como un «verdadero acto de creación» es «porque -frente a ella- la poesía no soy yo quien la escribe»<sup>35</sup>; si la corrección, que muchas veces se relaciona con un dominio normativo del idioma, está tan presente es porque

yo me desangro en tentativas de [...] ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado. Pero mi tormento de anfitriona consiste en saber que cada uno sabe donde debe y quiere sentarse. Pero si lo acepto, ¿cuál sería, entonces, mi rol en esta fiesta lúgubre y lujosa del lenguaje agonizante?<sup>35</sup>

Si mantener la hegemonía del yo consciente es tan necesario, es porque éste sólo es unitario en su relación con el afuera: adentro se abisma. Galería de espejos, el cuerpo deviene en espacio de voces, sede de la otredad donde «razonan locas»<sup>37</sup>, donde se reúnen todas aquellas que fuiste, donde el yo que censura convive con dificultades con voces salvajes, incorregibles. La escritura del diario, como bien dices, sirve a veces para darte continuidad; para privilegiar, tal vez, un yo sobre los otros; darle un rostro unitario al magma que eres. Pero en ella se cuelan a menudo las presencias que te atraviesan: habla «la otra que [eres], la evadida de [tu] sangre»<sup>38</sup>. Y lo hace en todas las personas del verbo, convirtiéndose en «nadie», en «alguien», en «quien» («Quien está ausente. Quien se esconde. Quien se hace humo y presencia imposible»<sup>39</sup>); recurriendo al infinitivo («en mí se habla en infinitivo»<sup>40</sup>); diciendo su inscripción en ti a través del

desplazamiento del sujeto en objeto del verbo («Me irrumpen, me interrumpen me visitan y me hablan con celeridad en un idioma que no comprendo»<sup>41</sup>), a través de una impersonalidad que conserva significativamente la desinencia femenina: «se mendiga por adentro, se está sarnosa»<sup>42</sup>.

Yo unitario, pues, sólo en tanto que expulsado por el lenguaje (que «es un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera»<sup>43</sup>), por toda aquella forma necesaria para que lo inenarrable sea viable en la realidad, forma que conlleva siempre una mutilación, el falseamiento de lo diverso en lo aparentemente unitario. Pero la conciencia de la separación y de la diferencia, en todas las vertientes que he intentado desgranar, va a manifestarse en un sentimiento de «extranjeridad»<sup>44</sup> que no sólo atañerá al lenguaje sino a cualquier forma de comunidad. Se trata de un desarraigo de origen («mi única culpa consiste en no recordar donde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nací»<sup>45</sup>), que se manifiesta en la imposibilidad de reconocer un orden, de vincularte a una clase, a una patria e incluso a una lengua, y que se metaforiza en la condición de judía:

No obedezco a los principios morales de ninguna [clase social] ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. [...] Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo.<sup>46</sup>

Desarraigo éste que también multiplica el yo porque lo convierte en sujeto errante, diseminado, que pertenece a la vez a todos y a ningún lugar, que sabe sus orígenes mera casualidad y fabula, pues, con todas las formas en que el accidente hubiera podido cristalizar.

## 3

Tampoco encuentras modelos, pues, que demuestren que es posible conjugar escritura y vida,

tanto más para una mujer («¡Tendrían que crearse burdeles especiales para mujeres-artistas!»<sup>47</sup>, ironizas). Pero no encuentras, sobre todo, modelos literarios, tanto menos en lengua española: siquiera Cervantes, dices, entendió que podía haber un drama del lenguaje<sup>48</sup>.

Se me ocurre que tu herida es, en este caso, una cuestión de anacronismo. Lo leo en César Aira («toda su carrera fue una coronación y superación del anacronismo»<sup>49</sup>, tanto por ciertas elecciones y vinculaciones literarias como por ser la juventud -y sus mitos- el rasgo caracterizador de tu «personaje»), aunque ahora me refiero a otra cosa que, creo, te conviene mucho más: no había palabras todavía para decir lo que querías decir. ¿Las habría, entonces, ahora?, me replico, poco convencida. El lenguaje sería igual de ineficaz, pero quizá podrías darte cuenta de que tienes, de que tenías ya entonces, compañía: no precedentes, pero sí seres que atraviesan la misma batalla y que encuentran a ella salidas distintas a tu «acto definitivo». Dos, quizá tres nombres se me ocurren ahora: en Brasil, Clarice Lispector, otra judía de origen centroeuropeo que, como tú, oía hablar yidish a su madre, aprendía a escribir y a vivir transida de voces, y en la desconcertante casualidad de haber nacido ella y no cucaracha o hija del *sertão*<sup>50</sup>; entre París y Neauphle le Chateau, Marguerite Duras, francesa nacida en Indochina, creaba espacios desubicados donde la ausencia de referencias desactivaba la noción de transgresión; y Hélène Cixous, otra extranjera poeta, judía, nacida en Argelia por casualidad (como tú en Argentina) y escritora en una lengua de acogida, osaba, entre Orán y París, ser un ratón con pretensiones de profeta<sup>51</sup> que venía a proclamar, por si fuera poco, un nuevo des/orden de escritura en el cual ningún parámetro heredado sobrevivía.

Pienso, con la ligereza insolente de quien fabula las cosas *a posteriori*, que quizá habrían podido acompañarte en un proceso que tú ya iniciaste, pero que continuamente era puesto en entredicho, bajo sospecha, por la menos tuya de tus voces, tu férrea autocensura, muy a menudo al servicio de los gustos ajenos (es decir, de esa querencia de amor que sueles llamar vanidad). Un proceso mediante el cual dar signo positivo, resignificar, lo que más te

constituía, tu voz más propia: la lúcida sospecha constante del error y la farsa; de la precariedad, la fragmentariedad y la provisionalidad de lo escrito; la multiplicidad de un ser repleto de presencias; esa escritura libidinal y salvaje que, por más que te empeñaras, no podía ser domesticada por los corsés de la métrica y la gramática. En definitiva, quizá hubieran podido ayudarte a proclamar y desatar sin reparos, sin culpabilidad ni remordimientos, esa voz de «animalito sedoso y dulce» que parte «de la confusión, de la ignorancia» y del «fervor sexual»<sup>52</sup>,

algo totalmente opuesto al no, a la severidad, algo que se despliega como la risa o las ondas del orgasmo o un sendero de flores en un cuadro muy ingenioso. Como la boca llena de risa, como el sexo lleno de semen, como un sí afirmado sin cesar, una danza ni lenta ni veloz, un moverse con infinita facilidad y docilidad. Ese idioma era el que yo soñé hace unos días y fui feliz pues creí que había puesto un nombre a mi extraño estar aquí, en este mundo anguloso, rectilíneo, cuyas aristas fueron corroídas por el ácido del sueño.<sup>53</sup>

Una voz que fácilmente puede relacionarse con las palabras con que Sonia Mattalía define «una escritura del lado de la mujer», en la estela de la *écriture féminine* de Cixous: es también «un acto de desasimiento, un desposeerse del poder decir yo», en el sentido de un yo unitario, cartesiano, que precede al texto; obliga también «a la lengua a delirar», buscando «camino indirectos»<sup>54</sup>, que eluden la referencialidad, la fijación, las aristas de la definición.

La escritura fácil y clara, armoniosa, que tiene puentes estables de comunicación con el afuera, no es tu escritura porque «sólo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa»<sup>55</sup>. Pero, como bien dices, «¿para qué diablos la perfección? Si el precio es matar mi voz»<sup>56</sup>; «¿es una virtud la claridad? Ignoro cuáles son las virtudes. Sólo conozco los deseos»<sup>57</sup>.

Te oigo tantearte cuando hablas de «E.», atreviéndote a través de ella a proclamar la legitimidad de tu deseo: «¿de dónde viene esa imagen cabal y exacta de ella tal como quisiera ser? ¿Qué hace que la haya hecho de esa manera y no de otra? ¿Y por qué esa otra ha de ser desechada como «no

existente « dado que existe en su deseo y es su máximo deseo? »<sup>38</sup>. Te oigo presagiar, tímidamente, que eres ya, no la inapta para la vida, no la neurótica a quien hay que sedar con barbitúricos, no la escritora que no domina su propio idioma, sino la lúcida, la subversiva, la poeta que no se pliega más que a las exigencias de su propia voz.

El ratón era un ibis de la China<sup>39</sup>. ¿Qué hubiera sucedido, no obstante, si no hubiera tenido miedo de querer ser la que ya era?

## Notas

<sup>1</sup> ALEJANDRA PIZARNIK, *Diarios*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2003, p.243.

<sup>2</sup> ALEJANDRA PIZARNIK, *Poesía completa*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2000, p.113

<sup>3</sup> *Íd.*, p.64

<sup>4</sup> *Alejandra Pizarnik, Diarios...*, p.218

<sup>5</sup> *Íd.*, p.453.

<sup>6</sup> Aunque con argumentos válidos: considerar los *Diarios* como «texto literario» y, sobre todo, tener en cuenta que «responden al deseo, por parte de su autora, de escribir una novela». Opinión de la que no discrepo, pero que da primacía a algo que creo subsidiario en relación a las principales motivaciones de escritura, que intentaré explicar a lo largo de este trabajo. SUSANA DÍAZ NÍNEZ, «Diarios. Alejandra Pizarnik», en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 10, 2004, pp.432.

<sup>7</sup> Vid. CÉSAR AIRA, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001. Especialmente, pp.13-16.

<sup>8</sup> ANA BECCIU, «Introducción» a Alejandra Pizarnik, *Diarios...*, p.11. A este respecto, resulta alumbrante el artículo de Patricia Venti, «Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición», en el que se hace hincapié en el proceso de selección/censura llevada a cabo por la editora. El propósito anunciado por Ana Becciu (los *Diarios* como «prueba» de «autenticidad») no parece corresponderse con la edición de los textos reescritos con propósitos literarios, frente a los procedentes directamente del diario; el privilegio de fragmentos de contenido literario; etc. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que la edición utilizada nos llega, a lo menos, con una doble (si no triple) mediatización: la de la propia autora al reescribir algunos fragmentos para su publicación; la de la editora; e incluso la de la hermana de la poeta, cuyos criterios, según Venti, son seguidos por Becciu. No es mi propósito analizar aquí estos procesos y sus consecuencias, de qué modo y en qué medida una selección de este tipo contribuye a crear -a la vez que responde- una mitología

en torno a la poeta, pero soy consciente de que cualquier interpretación está limitada por dichas mediatizaciones. Vid. PATRICIA VENTI, «Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición», en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/disriosap.htm>.

<sup>9</sup> ALEJANDRA PIZARNIK, *Diarios...*, p.400.

<sup>10</sup> *Íd.*, p.276.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Íd.*, p.379.

<sup>13</sup> *Íd.*, p.364.

<sup>14</sup> *Íd.*, p.259.

<sup>15</sup> *Íd.*, p.158.

<sup>16</sup> *Íd.*, p.297. A este respecto, a las afinidades apuntadas al final de este trabajo, habría que añadir la relación de Pizarnik con otras artistas, como Frida Khalo, en cuya obra es central la auto(rre)presentación, como continua construcción de máscaras, con el objetivo de ocultar una identidad que, en realidad, se concibe como un vacío.

<sup>17</sup> *Íd.*, p.317.

<sup>18</sup> *Íd.*, p.177

<sup>19</sup> *Íd.*, p.394

<sup>20</sup> El sexo, en cambio, es, a veces, el único ámbito donde puede producirse el encuentro auténtico, siempre efímero; o, al menos, el único espacio donde la espera es soportable («en él se cumple un rito de criaturas ávidas que esperan a alguien que no vendrá porque no existe», dices *id.*, p.201). Ámbito, también, «de las transmutaciones, donde tu rostro es todos los rostros y tu cuerpo es el cuerpo en general, demencialmente puro» (*id.*, p.273): ámbito, pues, donde puede fabularse que no es forzosa la elección, la impresión de una forma.

<sup>21</sup> *Íd.*, p.344.

<sup>22</sup> *Íd.*, p.345.

<sup>23</sup> «Suicidarse es poseer aquella máxima lucidez que permite reconocer que lo peor está ocurriendo ahora, aquí» (*Íd.*, p.329)

<sup>24</sup> *Íd.*, p.273.

<sup>25</sup> *Íd.*, p.299.

<sup>26</sup> *Íd.*, p.367

<sup>27</sup> *Íd.*, p.197

<sup>28</sup> *Íd.*, p.323

<sup>29</sup> *Íd.*, p.280

<sup>30</sup> *Íd.*, p.79.

<sup>31</sup> *Íd.*, p.325

<sup>32</sup> *Íd.*, p.299.

<sup>33</sup> *Íd.*, p.225

<sup>34</sup> *Íd.*, p.417

<sup>35</sup> *Íd.*, p.225

<sup>36</sup> *Íd.*, p.449

<sup>37</sup> *Íd.*, p.215

<sup>38</sup> *Íd.*, p.240

<sup>39</sup> *Íd.*, p.252

<sup>40</sup> *Íd.*, p.305

<sup>41</sup> *Íd.*, p.262

<sup>42</sup> *Íd.*, p.312.

<sup>43</sup> *Íd.*, p.286

<sup>44</sup> *Íd.*, p.394

<sup>45</sup> *Íd.*, p.64

<sup>46</sup> *Íd.*, p.397

<sup>47</sup> *Íd.*, p.37

<sup>48</sup> *Íd.*, p.278

<sup>49</sup> CÉSAR AIRA, *op. cit.*, p.17.

<sup>50</sup> Me refiero a la cucaracha que muere aplastada en *La pasión según G.H* y a la protagonista de *La hora de la estrella*, Macabea, ambas representaciones de lo otro absoluto, de lo «neutro vivo», frente a lo que Lispector despliega toda una serie de estrategias narrativas con el doble fin complementario de evitar la apropiación y de plantear, a la vez, la que es, según Hélène Cixous, su pregunta ética: «¿por qué no hubiera podido ser otro?». Vid. HÉLÈNE CIXOUS, «La hora de Clarice Lispector», en *La risa de la*

*medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995, pp.196-197.

<sup>51</sup> Remito a la cita que encabeza este texto, tomada de HÉLÈNE CIXOUS, «La venida a la escritura», en *Deseo de escritura*, ed. Marta Segarra, Barcelona, Reverso Ediciones, 2004, p.37.

<sup>52</sup> ALEJANDRA PIZARNIK, *Diarios...*, p.370

<sup>53</sup> *Íd.*, p.395

<sup>54</sup> SONIA MATTALÍA, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2003, p.88.

<sup>55</sup> ALEJANDRA PIZARNIK, *Diarios...*, p.274

<sup>56</sup> *Íd.*, p.421

<sup>57</sup> *Íd.*, p.460

<sup>58</sup> *Íd.*, p.232

<sup>59</sup> Remito a la cita que encabeza este texto. *Íd.*, p.168.