

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 5, núm. 13, septiembre-diciembre 2025, Sección Flecha, pp. 71-86.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i13.235>

El aspecto performático de la escritura diarística:  
representación literaria de la enfermedad  
en Mario Levrero y Alejandra Pizarnik

The Performative Aspect of Diary Writing:  
Literary Representation of Illness in Mario  
Levrero and Alejandra Pizarnik

Pablo Ottonello  
University of Chicago, Estados Unidos de Norteamérica

ORCID: 0009-0009-4148-2978  
[ottonello@uchicago.edu](mailto:ottonello@uchicago.edu)

Recibido: 14 de abril de 2025  
Dictaminado: 19 de mayo de 2025  
Aceptado: 09 de junio de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

El aspecto performático de la escritura diarística:  
representación literaria de la enfermedad  
en Mario Levrero y Alejandra Pizarnik

The Performative Aspect of Diary Writing:  
Literary Representation of Illness in Mario  
Levrero and Alejandra Pizarnik

Pablo Ottonello

RESUMEN

Este artículo trabaja el aspecto performático de la escritura diarística en lo tocante a la representación del cuerpo enfermo en *La novela luminosa*, de Mario Levrero, y los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik. El trabajo plantea la paradoja compositiva en torno al concepto de fracaso: el diario existe gracias a una incomodidad o “falta” —entendida como “fracaso”. A veces, el fracaso tiene que ver con la salud. El objetivo es reflexionar acerca de la ambivalencia en torno al diario como herramienta que provoca a la vez alivio y desesperación cuando se la utiliza para consignar malestares psico-físicos.

*Palabras clave:* diario; autofiguración; Mario Levrero; Alejandra Pizarnik; enfermedad.

ABSTRACT

This article explores the performative aspect of diary writing as it relates to the representation of the sick body in *La novela luminosa*, by Mario Levrero, and the *Diarios*, of Alejandra Pizarnik. The work addresses the compositional paradox surrounding the concept of failure: the diary exists thanks to a discomfort or “lack” —understood as “failure”. At times, this failure is related to health. The aim is to reflect on the ambivalence surrounding the

diary as a tool that provokes both relief and despair when used to record psycho-physical ailments.

*Keywords:* Diary; Self-figuration; Mario Levrero; Alejandra Pizarnik; Sickness.

### ¿ESTÁ ENFERMO EL DIARIO?

Durante mucho tiempo, por su desmesura, por la dificultad crítica de describirlo, por su desparpajo —o enfermedad— formal, el diario sufrió cierto desprestigio: se lo consideró inferior. Es tentador pensar el diario como texto enfermo. ¿Qué quiere decir esto? El diario “querría” ser otra cosa —novela, ensayo, libro de cuentos—, pero está condenado al acopio de entradas. Abundan las dudas desde la crítica. Aronson (1941) lo llamó “sketchbook”: un boceto muy distinto de la obra terminada. Para Blanchot (1993), el diario es una “trampa”. Alan Pauls (1997) describe al diarista como un “coleccionista sin gusto” (p. 2) y Roland Barthes (1989) se pregunta seriamente, en el ensayo “Deliberation”, si vale la pena o no llevar un diario. Los autores también dudan. Una declaración de Mario Levrero (2008) en *La novela luminosa* sirve para ilustrar la oscilación: “Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso” (p. 19).

La autobiografía tradicional sufrió un desprestigio similar, pero su utilidad didáctica —la exposición literaria de “vidas ejemplares” y su voluntad de concebir una idea de nación— le facilitó el acceso al canon. Además, volviendo a la imagen inicial, la autobiografía no está “enferma”: todo lo contrario. Le sobra salud. Concede el privilegio de la progresión, las secuencias, la previsibilidad. Tiene una forma clara y sus aspiraciones son nobles: la compilación de una vida. El diario, en cambio, aunque comparte el terreno autorreferencial se bifurca, crece sin medida y de manera dispersa. El diario se disipa en tangentes, se saltea días, no avanza en ninguna dirección clara, oscila entre el reporte histórico y la indagación introspectiva, cruza fronteras genéricas; es repetitivo y, por lo general, voluminoso. El diario desafía el concepto clásico de obra, donde las partes cumplen una función en el coherente edificio de

la totalidad. En cambio, es puro despliegue de irregularidad. Puro crecimiento. Sin embargo, con sus cualidades y defectos, su estructura abierta mantuvo el interés de crítico y autores. Y con el auge del Yo de los últimos treinta años –vivimos una época fisgona–, se convirtió en un género que provoca interés editorial y crítico. En el año 2022, los argentinos Eugenia Pérez Tomas y Andrés Gallina fundaron Bosque Energético, una editorial independiente dedicada exclusivamente a la publicación de diarios íntimos.<sup>1</sup> En cuanto al panorama crítico, el trabajo monográfico de Isaura Contreras Ríos, titulado *Alejandra Pizarnik: diarista*, confirma que el interés por este tipo de textos se mantiene vigente también en ámbitos académicos.

Pero el diario no está enfermo. Su libertad a veces resulta abrumadora para críticos y autores: contenido, extensión y estilo pueden variar. El diario exige poco. Invita a escribir. Lo único que determina la existencia del diario es la inclusión de la fecha. En otro trabajo, sostuve que el diario se nutre del fracaso y que esto representa una paradoja productiva: el fracaso –temática unánime del diario: aquello que “no sale bien” y provoca frustración– se convierte en el motor de la escritura. En este artículo, me propongo pensar la enfermedad como una forma de fracaso y evaluar cómo aparece representada en los diarios de Mario Levrero y Alejandra Pizarnik.

#### VIGILANCIA DEL ESPÍRITU ENFERMO I: *LA NOVELA LUMINOSA* DE MARIO LEVRERO

Tolstoi y la gonorrea, Virginia Woolf y los colapsos mentales, Kafka y los pulmones. Y en nuestra tradición: Ribeyro y las úlceras, Pizarnik y sus internaciones psiquiátricas, Levrero y los trastornos del sueño. Existe una proximidad entre diario y cuerpo enfermo. Según Aronson (1991), también existe la sospecha de que “illness and creativity are closely allied and that the bodily functions may affect the wor-

---

<sup>1</sup> Según la descripción en la página [www.bosqueenergetico.com.ar](http://www.bosqueenergetico.com.ar), el catálogo de la editorial también contempla textos próximos al diario, tales como “autorretratos, cuadernos de artistas, bitácoras de viajes y de oficios, novelas camufladas en diarios y falsos diarios”.

king of the imagination” (p. x).<sup>2</sup> Para el crítico inglés, el diario es un texto de paso: un limbo, un bloc de notas, un espacio de trabajo distinto de la “obra”. El diario es un texto perpetuamente incompleto, cuya importancia, en todo caso, reside en abastecer a las demás obras de materiales. Del diario se extraen ideas –frases, personajes, conceptos– que el autor trabaja hasta convertirlas en otra cosa. No lo concibe como una forma definitiva. Su utilidad más patente es el registro de la propia vida: “Once the entry is made it provides material for the novel still to be written” (p. xii).<sup>3</sup> La pulpa del diario es material crudo para aquello que aún no está escrito.

La perspectiva que propongo es diferente. Retomo la noción de fracaso: lo entiendo como un disparador, una usina que mantiene al diarista en estado de emisión verbal. El diarista escribe sobre aquello en lo que “fracasa”: rechazo editorial, miseria financiera, derrumbe amoroso, dolor físico y convalecencia. El diarista no pierde oportunidad para describir, en entradas más o menos suculentas, el proyecto literario que no termina de tomar forma, aquello que “no puede escribir”. A Mario Levrero se le resiste *La novela luminosa*. A Pizarnik, por su parte, siempre se le escapa esa novela breve con la que sueña durante páginas y páginas de su diario. Sin embargo –y esto forja la paradoja–, esa imposibilidad primera –la obra que se “atasca” o aquella cuestión en la que se “fracasa”– tiene su correlato, su efecto colateral, en el diario. El resultado es imperfecto –incompleto, como dice Aronson (1991)–, pero materialmente comprobable. Desde este punto de vista, el fracaso funciona más como una *performance*: una pose –o una posición creadora– que le permite al diarista expresarse por escrito. Empleo el término siguiendo el razonamiento de Sylvia Molloy (2012) en *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*. La pose no equivale a una mentira, sino a la construcción de una figura propia: el establecimiento de la propia subjetividad, una “impostura significativa” (p. 49). En ese

---

<sup>2</sup> “La enfermedad y la creatividad están estrechamente relacionadas y las funciones corporales pueden afectar el funcionamiento de la imaginación”. Traducción propia.

<sup>3</sup> “Una vez realizada la entrada, proporciona material para la novela que aún está por escribirse”. Traducción propia.

trabajo, la crítica argentina considera “la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político” (p. 43). La autora propone encontrar el aspecto de verdad que subyace a la política de la pose, entendida como una construcción deliberada de una subjetividad. La simulación inherente a la pose es su punto fuerte, su valor, y no debe entenderse como un acto de falsedad. Es legítimo, entonces, posar para constituirse. Llevado a los diarios, la pose de fracaso se convierte en un dispositivo de escritura. Aquello que no se logra, aquello que duele, aquello que tarda en sanar, se convierte en material privilegiado para la escritura del diario. De este modo, el fracaso se convierte en virtud.

Aronson (1991) acierta en señalar los cruces y correspondencias entre cuerpo y escritura. Lo que pretendo actualizar es la valoración. Es su carácter incompleto y voluble lo que distingue al diario de otros géneros. Lo incompleto es su potencia. Esas notas que el diarista acopia metódicamente no son un boceto. Más bien, con forma de boceto, valiéndose de esa precariedad, se convierten en obra, *son* la obra. El fracaso en el diario —como intento decir con Molloy (2012)— es más bien una pose de fracaso: una modalidad de escritura que se nutre de la frustración.

Una lógica similar opera cuando el tema del diario es el cuerpo. En estos casos, cuando el organismo enferma, el diarista presta atención detallada a las anomalías. El resultado es la escritura —diarística— del cuerpo enfermo. Mario Levrero y Alejandra Pizarnik, nuevamente, sirven de ejemplo.

*La novela luminosa* de Mario Levrero no es exactamente un diario. La historia es conocida: al autor le conceden la beca Guggenheim para —supuestamente— concluir un proyecto literario previo, llamado “Novela luminosa”. Hablando de fracasos —en este caso, de postergaciones—, tampoco es la primera vez que Levrero intenta darle forma final a ese escrito. La trayectoria diarística de Levrero incluye el *Diario de un canalla* (1986), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2008), que puede pensarse como una culminación. Los tres textos —podríamos debatir si se trata de diarios o autoficciones, pero no en este ensayo— comparten una matriz compositiva similar: el autor padece una “pérdida” espiritual —una confusión o

derrumbe de sentido— e intenta recuperarla escribiendo. El mismo Levrero (2008) concede que forman parte de una misma familia textual: “Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi ‘Diario de un canalla’ y ‘El discurso vacío’, ya que estos textos son también de algún modo continuación de la novela luminosa” (p. 19).

Hombre austero y de una economía históricamente precaria, la situación de Levrero mejoró ante el reconocimiento —y el apoyo en metálico— de la beca Guggenheim. Sin embargo, el dinero —y el tiempo que el dinero compra para el autor— no bastó para que Levrero alcanzara aquello que se proponía. *La novela luminosa* es el relato de ese fracaso: la puesta en escena de la imposibilidad de escribir. El resultado, sin embargo —afín a la paradoja que describí más arriba—, no es desdeñable: la obra que se imprime contiene un texto largo, llamado “Diario de la beca”, seguido de un apéndice breve, titulado “La novela luminosa”. Entonces, ¿qué es qué? La pregunta es irrelevante. La obra publicada juega con la frustración. Convierte el fracaso en obra literaria.

Uno de los tópicos recurrentes en Levrero es el funcionamiento del cuerpo físico. Para entender por qué le presta tanta atención, hace falta recordar las inclinaciones espirituales de *La novela luminosa*. La vigilancia del cuerpo físico es inescindible de una vigilancia espiritual. Levrero lo plantea como el proyecto de recuperación de una “pérdida”. Pero ya desde el inicio de la obra, el autor se topa con un problema: las experiencias “luminosas” con las que Mario Levrero intenta sanarse están por fuera del lenguaje y, por lo tanto, no se pueden narrar.

La mención de lo “luminoso” exige una aclaración. Levrero (2008) menciona su deseo de escribir ciertas “experiencias mías, lo que correspondería a algo que llamo para mí ‘novela luminosa’” (p. 455). Cuando se refiere a ellas, lo hace siempre de manera velada, a través de alusiones, pero no logra más que atisbos de descripción de aquello que, supuestamente, organiza ese primer impulso de escritura. En Levrero, el “espíritu” es una entidad algo abstracta. En la obra, utiliza una serie de términos intercambiables para referirlo: lo llama “espíritu travieso”, “alma en pena” y también “daimon”

(p. 456). También menciona una pérdida múltiple –de sí mismo, de centro, de foco–: “Ni sombra del espíritu”, dice en *La novela luminosa*, donde también agrega haber perdido “Aquel agradable calorillo del self” (p. 168). También se lamenta por haber perdido “todas esas facultades” (p. 168). El autor juega con la ambigüedad: ¿qué es lo que ha perdido? ¿A qué facultades se está refiriendo? ¿Qué es lo que busca recuperar? No lo define, sólo se permite aludirlo de manera inespecífica, lo que aumenta el enigma de lo que intenta evocar. A la vez, confirma –y ese es el objetivo frustrado de su obra– su voluntad de restitución.

Levrero no inventa este tipo de escritura: juega con la tradición de los ejercicios espirituales cristianos. No en vano declara a Santa Teresa –autora de *Las moradas*– como su “patrona” y modelo a seguir. *La novela luminosa* plantea una búsqueda de sanación espiritual a través de la escritura. El autor (2028) escribe –o, al menos, eso dice– para alcanzar la aptitud necesaria que le permitirá escribir aquello “otro” que se le escapa. A pesar de sus juegos –y del humor característico en Levrero–, la “pérdida” es significativa: “recién ahora puedo darme cuenta de la magnitud del desastre” (p. 168). Envuelto en este enigma, Levrero pone en marcha la escritura. Escribe para volver en sí, para recuperar aquello cuya falta lo atormenta: “Me preocupa mucho la idea de que mi espíritu esté muerto” (p. 202). Por eso, plantea el proyecto de escritura como una forma de retorno. No se trata sólo de escribir –“No implica simplemente teclear tantas horas por día” (p. 231)–, sino más bien “significa sufrir un proceso psíquico que he denominado ‘retorno’” (p. 231). Estos son los términos en los que Levrero se maneja cuando habla de sus experiencias luminosas. Es en esta sintonía espiritual que trabaja –escribe– para “volver”. Es de este modo que entiende la escritura como un proceso sanador: un ejercicio espiritual.

Siguiendo esa premisa, un poco laberíntica, Levrero inicia el “Diario de la beca”, en donde el escrutinio de su espíritu –su estado de ánimo– son inseparables de la vigilancia del cuerpo físico. Lo aquejan todo tipo de dolencias. Levrero sufre presión arterial, malestares digestivos, depresión y serios problemas para dormir. Sabemos de esto último porque en cada entrada el autor apunta la

hora en que se sentó a escribir. *La novela luminosa* se convierte muy pronto en el registro minucioso de la vida de un recluso. El protagonista prácticamente no sale de su vivienda. Sufre, sin declararla de manera explícita, cierta fobia social. Mantiene algunas interacciones recurrentes: una mujer llamada “Chl” le hace compañía –primero en calidad de amante, luego de amiga– y cada tanto el protagonista recibe estudiantes en su casa, con los que conversa sobre sus escritos. El encierro se vuelve el escenario en el que Levrero dirige su capacidad de observación hacia sí mismo. El “Diario de la beca” ofrece un registro detallado de su percepción del cuerpo físico y de las consecuencias de esos malestares en su estado espiritual. Ocasionalmente, recibe en su casa la visita de su médica, que le toma la presión, controla los medicamentos y le sugiere que normalice sus hábitos. De eso trata *La novela luminosa*: del proceso, simultáneo, de escritura y alienación psicofísica de un sujeto encerrado. Levrero padece adicciones que lo mantienen despierto toda la noche, hasta bien entrada la mañana. El malestar, que empieza siendo físico, se convierte en un desequilibrio del ánimo, que se manifiesta en la dispersión, la falta de foco, la angustia sobre la que Levrero (2005) escribe largamente en el “Diario de la beca”:

Ya van cinco horas transcurridas desde el inicio del día D. Desde luego, todavía no empecé mi trabajo; ayer jueves tuve taller, y después, como siempre, me precipité a la computadora para descargar tensiones, y aquí estoy, hoy viernes primero de diciembre, casi a las cinco de la madrugada, recordando mi compromiso (p. 239).

Levrero pierde el tiempo, posterga sus obligaciones –la escritura a la que se comprometió con la fundación Guggenheim–, invierte horas en los juegos de computadora y en la navegación por Internet, para después describir la frustración en el “Diario de la beca”. En su caso, ninguna de sus dolencias físicas es lo suficientemente grave como para ocupar la totalidad de su atención. El cuerpo físico, encerrado en el departamento de Montevideo, es un espejo del encierro obsesivo que significa la escritura del diario: las entradas reportan el malestar, pero no sirven para superarlo. Sin embargo,

al utilizar el malestar físico-espiritual como tópico, Levrero avanza en su proyecto de escritura. Como sostuve más arriba, el autor hace del fracaso —la imposibilidad de completar una tarea literaria— una condición productiva. La forma fragmentaria del diario resulta idónea para representar la fragmentación ociosa de sus días. En el caso de Levrero, el desequilibrio psicofísico —que le impide dormir, concentrarse o sentirse a gusto con su existencia— es el que lo mantiene produciendo su última obra literaria.

En su ensayo “La enfermedad del diario. En torno a los diarios de John Cheever”, el crítico Alberto Giordano (2006) reflexiona sobre esta condición paradójica. Comparando al diarista con el paciente psicoanalítico, apunta que “como muchos de los que se recuestan en un diván buscando alivio, el diarista ama su enfermedad, pero lo singular de su caso es que pone más empeño en mantenerse fiel a lo que le dificulta la vida que al deseo de curarse” (p. 126). Esto parecería adecuarse al caso de Levrero: el estado de enfermedad —ese malestar que lo invade en cuerpo y alma— es el que le proporciona el material para *La novela luminosa*. El diario es a la vez enfermedad y cura: una oscilación que le permite al diarista ejercer un acto performático cuyo resultado es una obra literaria. Como dice Giordano (2006), el diarista “no se conforma con reconocerse enfermo, quiere ser lo que lo enferma, las fuerzas que lo destruyen, pero también, al mismo tiempo, el organismo que todavía resiste” (p. 127). Por lo tanto, aunque Levrero (2008) se obstine en declarar a Santa Teresa como “mi patrona” (p. 9), la filiación con ejercicios espirituales como *Las moradas* parece más bien un juego que una realidad. Para escribir su obra, Levrero necesita mantenerse enfermo: la sanación significaría su silencio.

“TODOS LOS DÍAS PIENSO EN EL SUICIDIO”: ENFERMEDAD

EN LOS *DIARIOS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

¿Y Pizarnik? El caso de la poeta argentina exige tomar algunos recaudos. ¿El suicidio de la autora modifica las hipótesis críticas? ¿O da igual? ¿Se puede hablar de los aspectos performáticos de su enfermedad representados en el diario —como ocurre con Levrero en *La novela luminosa*— o el pasaje al acto —la consumación de aque-

llo con lo que coquetea por escrito— le confiere a su obra un matiz distinto? No puedo responder esa pregunta. Tampoco ignorarla.

La hipótesis del fracaso como motor del diario también opera en Pizarnik: la saciedad de sus deseos es siempre parcial. Al igual que Levrero, Pizarnik también quiere escribir y —supuestamente— no puede. En su caso, su obsesión es una novela en prosa para la que se siente inadecuada. El 27 de diciembre de 1962 anota (2013): “No encuentro una manera simple y fiel de escribir. Cambio de tinta, de papel, de color de papel. Escribo llorando. Escribo riendo. Escribo contra el frío y el miedo. En vano: algo me acecha. Alguien me expulsa de mí. Ya no tengo nada que decir. Ni siquiera quejarme de ello” (p. 543). El 28 de junio de 1964 escribe: “¿Cuándo he de escribir en prosa, ‘a vuelapluma’? Escribir en prosa y sin miedo, sin miedo, sin necesidad de corregir, de detener, de inmovilizar” (p. 608). Este tipo de entradas, que refieren a su dificultad de escribir, se repiten a lo largo del diario. Además —en las más de mil páginas que tiene su obra—, Pizarnik sufre amores no correspondidos, presiones por ser una mujer “normal” —heterosexual, madre y esposa— y desequilibrios alimenticios, que la llevan a despreciar su cuerpo físico. El desequilibrio es la matriz del diario. Quizá la expresión más incuestionable de este malestar sean las alusiones al suicidio. Son numerosas. El 11 de noviembre de 1955, a los diecinueve años, escribe: “Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años” (p. 182). El 25 de noviembre de 1958 dice: “Día colmado de desesperación. No tengo interés por nada. No me atrae ningún objeto, ninguna idea. He pensado en el suicidio” (p. 250). El 12 de junio de 1960: “Todos los días pienso en el suicidio” (p. 333). El 3 de enero de 1960 leemos: “Profunda, constante, obsesiva seguridad de que voy a morir dentro de unos pocos años” (p. 320). Del 1 de enero de 1961: “Dentro de muy poco me suicidaré” (p. 382). Del 13 de octubre de 1962: “No quiero vivir. No espero nada. Quiero no existir. Es simple” (p. 502). Del 13 de octubre de 1963: “Imposible vivir en este estado de catástrofe” (p. 628). Del jueves siguiente —18 de octubre—: “Lo que sucede es que debí suicidarme a los 18 años” (p. 628). De fines de noviembre de 1963 —no hay aclaración de

fecha–: “Lo subjetivo de estas cosas está en no querer serenarse, no esperar el bien, convencerse de que se está maldita y sólo debo suicidarme” (p. 640). Del 20 de mayo de 1964: “Debo suicidarme. Aunque sólo sea porque T. se acongoje por mí un solo instante” (p. 673). Del 3 de agosto de 1968: “La idea de suicidio me persigue” (p. 806). No busco abrumar: sólo dar cuenta de la progresión y la recurrencia de las alusiones al suicidio. Año a año, desde los inicios de la escritura, la pulsión de muerte está presente. Si en vez de desequilibrio, dijera depresión –o cuestiones relativas a la salud mental– sería justo decir que los *Diarios* sirven de soporte para el registro del cuerpo enfermo.

Sin poner en duda el sufrimiento real, también en el caso de Pizarnik entiendo las crisis de salud mental, representadas en el diario como un acto performático: una liberación. En este caso, la *performance* es compleja y tiene menos que ver con la “verdad” de ese sufrimiento psíquico –insisto: del que no dudo– que con la creación de una figura de autor.

Pizarnik construye un elogio de la rebeldía, retratándose como una poeta “maldita”. De esta manera, la poeta pone en cuestión el rol de la mujer artista en el ámbito de la literatura argentina. Si la autfiguración puede pensarse como el deliberado proceso de creación literaria de sí misma –una forma de verse y escribirse que la poeta comunica en las páginas de los *Diarios*–, Pizarnik elabora una figura de autor en la que el fracaso –en este caso, el fracaso de la salud mental– cumple una función particular. En mi mirada, y contrario a algunas interpretaciones en torno a su persona y obra, Pizarnik no es una víctima, sino una agente activa que vela y trabaja por sus intereses.<sup>4</sup> En otras palabras, el fracaso en cuanto “pose” es el resultado de una construcción autoral: la creación de una figura estructurada en torno a un concepto. César Aira (1998), Sarah Cohen (2002), Cristina Piña y Patricia Venti (2021) han reflexionado sobre el endiosamiento de la figura de Pizarnik. Desde su muerte temprana, en 1976, la poeta se convirtió en una figura

---

<sup>4</sup> Pienso, por ejemplo, en *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, de Juan Jacobo Bajaría (1998).

mítica de la poesía argentina. Mi argumento es que ella ha sido parte responsable de ese mito, a partir de un cuidadoso trabajo de autfiguración, y no sólo a partir de los decires de la crítica.<sup>5</sup> En vez de apiadarse de ella, resulta mucho más interesante pensar cómo y por qué Alejandra Pizarnik ha elegido construir su figura de autora en sus propios términos. La Alejandra “maldita” se resiste a ocupar un rol predeterminado en la sociedad. Entiendo esta resistencia como una modulación del fracaso, una forma de boicot: Pizarnik “arruina” o hace fracasar un modo de vida. A partir de las alusiones suicidas, su forma de “no encajar” adopta un caris autodestructivo, que también se aproxima al fracaso. Este “fracaso” en la adopción de las formas preestablecidas también puede leerse como una pose; por lo tanto, como una fortaleza: una creación autoral de la que Pizarnik se ve favorecida. El concepto de “pose” nos permite pensar en el diario no únicamente como un simple registro de los hechos que componen una vida –y un quehacer literario–, sino, dado que se trata de diarios de autor con vistas a ser publicados, como herramienta de autfiguración. En *Alejandra Pizarnik: diarista*, la crítica Isaura Contreras Ríos describe este procedimiento de creación autoral a partir de las referencias a otros diarios célebres –Kafka, Pavese, Mansfield– y reivindica el diario como ejercicio y obra literaria por sobre su mero valor documental.<sup>6</sup> La poeta argentina utiliza el diario para “posar” de determinada manera –como artista, como mujer sexualmente libre, como poeta maldita. Entendido como *performance* o pose, el “fracaso” en Pizarnik remite a cierta celebración de la rebeldía a asumir los hábitos de una vida burguesa en el rol de mujer y artista. La “pose”

---

<sup>5</sup> Esta propuesta aparece en un trabajo clave de Sylvia Molloy (2015): “(Una torpe estatuilla de barro): figuración de Alejandra Pizarnik” (p. 71).

<sup>6</sup> Para Contreras Ríos (2022), el interés de Pizarnik por la publicación de sus diarios –hecho que se constata con los fragmentos editados en la revista *Mito*, en 1962– confirma la entidad literaria de los mismos. En palabras de Contreras Ríos: “Desde nuestro punto de vista, cuando el diario se inscribe en los marcos de la publicación y se constituye como género adquiere por antonomasia esta característica, la cual llega a explicitarse, más aún, en los diarios de escritores cuyo objeto es consignar una experiencia propiamente literaria” (p. 15).

que leemos en el diario se convierte en objeto literario. A través del diario, Alejandra Pizarnik construye una mirada sobre sí misma, que no es inocente: una figura de autora en donde el histrionismo, el exabrupto y el desequilibrio –tantas veces relativo a matarse– se convierten en pilares de su personalidad. En el ensayo “(Una torpe estatuilla de barro): figuración de Alejandra Pizarnik”, Molloy (2015) trabaja específicamente el modo en que la poeta argentina se ocupa de la construcción de su propio personaje: concibe el acto de “figuración” como una “performance” y considera esta creación de sí misma como una parte esencial de su obra, con la misma jerarquía que su parte escrita: “Quiero pensar *la performance Pizarnik*. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (p. 72).<sup>7</sup> El punto de vista que propone Molloy contrasta con una mirada frecuente en la crítica argentina, que, como ya he dicho, victimiza a Pizarnik, la desresponsabiliza de sus actos, la somete a simplificaciones y la reduce a una mera ejecutante talentosa de una obra literaria hecha sin planificación y sin rumbo. Prefiero evitar estas simplificaciones injustas. En cambio, adhiero a la posición que le confiere agencia y decisión a Pizarnik sobre sus actos díscolos. Para Molloy, la construcción del “personaje” de Pizarnik no depende de una operación crítica hecha a posteriori –tras la muerte trágica de la poeta–, sino que se trata de una maniobra diseñada con previsión, inteligencia y cálculo. De este modo, la *performance* autoral sería una forma de escritura, una acción no “incidental” que Pizarnik trabajó con oficio, “como cualquiera de sus textos”. Molloy le confiere agencia a los actos de Pizarnik: la escritura de sí misma como gesto deliberado, como *pose* –de “loca”, de escritora, de poeta maldita, de intelectual, de mujer escandalosa, de lesbiana, de suicida– que aspira a la obtención de un lugar en la literatura argentina y no como un accidente o un devenir fortuito. Para Molloy, la pose es instrumen-

---

<sup>7</sup> El énfasis es nuestro.

to de validación, herramienta para la reivindicación de identidades de género que la norma moral de la época mantiene por fuera de lo que es convencionalmente aceptado. Aquello que en los *Diarios* de Pizarnik puede pensarse como excesivo, extravagante o histriónico, también puede leerse de otro modo: “Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy, 2015, p. 44).

En el ensayo ya citado, Giordano (2008) señala la relación ambivalente, de amor y encarnizamiento, que tiene el diarista con su diario: “No hay diarista al que no lo atormenten los fantasmas de la frustración y el fracaso” (p. 127). Encuentra esta contradicción, tan rica, también en el caso de Pizarnik: “en las entradas de su diario conviven la expresión del desamparo y la obsesión del suicidio con la visión de que llegará a ser ‘la más grande poeta en lengua castellana’” (p. 127). El diarista, ya sea Levrero o Pizarnik, escribe torturándose, pero en esa tortura celebra su singularidad: el diarista “se examina diariamente por escrito para precisar, con una sutileza infinita, los contornos de su ‘cuadro’, que son los de su excepcionalidad” (p. 127). Ya sea en busca de una espiritualidad puesta en jaque por la vida material, ya sea en busca de la superación de una angustia que no ocurre nunca, en sus respectivos diarios tanto Levrero como Pizarnik prestan especial atención a la disfuncionalidad del cuerpo físico. En el caso de Levrero, la vigilancia del cuerpo es sólo una instancia en el camino de reparación espiritual, que toma —a su manera, siempre juguetona— de los ejercicios cristianos: leyendo los signos de su cuerpo enfermo, Levrero lee su estado de ánimo. Su conclusión, ambivalente, por supuesto, es su falta de aptitud para completar el proyecto por el que se ganó la beca Guggenheim. Sin embargo, atípica en su forma, Levrero no fracasa: *La novela luminosa* se publica después de su muerte. En el caso de Pizarnik, sin poner en duda la profundidad de su sufrimiento, la vigilancia del cuerpo enfermo le permite crear una figura de autora, la poeta maldita, que se resiste a los roles y actitudes solicitadas a una mujer artista de su época. Ambos diaristas describen su enfer-

medad. También, como dice Giordano, la aman, la necesitan, pues gracias a la enfermedad del diario han hecho obra. ➤➡

REFERENCIAS

- AIRA, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ARONSON, A. (1991). *Studies in Twentieth Century Diaries: the concealed self*. Lewiston: E. Mellen Press.
- BAJARLÍA, J. (1998). *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- BARTHES, R. (1989). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. C. Fernández Medrano (Trad.). Barcelona: Paidós.
- COHEN, S. (2002). *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- CONTRERAS RÍOS, I. (2022). *Alejandra Pizarnik: diarista*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GIORDANO, ALBERTO. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BLANCHOT, M. (1993). *The book to come*. Palo Alto: Stanford University Press.
- LEVRERO, M. (1996). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- LEVRERO, M. (2008). *La novela luminosa*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- LEVRERO, M. (2013). *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- MOLLOY, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MOLLOY, S. (2015). “Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik. *Taller de letras*, 57, 71-79. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- PAULS, A. (1997). *Cómo se escribe un diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PIÑA, C. & VENTI, P. (2021). *Alejandra Pizarnik: biografía de un mito*. Buenos Aires: Lumen.
- PIZARNIK, A. (2003). *Diarios*. A. Becciu (Ed.). Buenos Aires: Lumen.