



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2023  
Pizarnik y París

---

# Una mirada a París desde la alcantarilla: los “cuartos propios” de Alejandra Pizarnik

Ludmila Barbero

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/14331>

DOI: 10.4000/lirico.14331

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Referencia electrónica

Ludmila Barbero, «Una mirada a París desde la alcantarilla: los “cuartos propios” de Alejandra Pizarnik», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2023, Publicado el 25 mayo 2023, consultado el 02 agosto 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/14331> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.14331>

---

Este documento fue generado automáticamente el 2 agosto 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Una mirada a París desde la alcantarilla: los “cuartos propios” de Alejandra Pizarnik

Ludmila Barbero

---

Casi siempre he vivido en casas de las que no era dueño y, como suele suceder, he debido dejarlas con frecuencia. Me pregunto cómo he conseguido y aun consigo escribir en diferentes estudios y vivir en varios lugares. Se trata sin duda de un tributo exorbitante que le pago al espíritu del tiempo, tan falto de raíces; pero creo que estos lugares componen en realidad un único estudio, diseminado en el espacio y en el tiempo. Por ello –aunque a veces me despierto sin saber dónde me encuentro– puedo reconocer en todos, dispuestos de diferente manera y apenas modificados, los mismos elementos y los mismos objetos.

(Agamben 2017: 94-95).

Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo

(Pizarnik 2014: 125).

## Diarios y espacio autobiográfico

Antes de comenzar, quisiera introducir una reflexión sobre los *Diarios*, en tanto propuesta textual híbrida, a mitad de camino entre el diario íntimo y el diario de escritora. Se trata, considerando ambos aspectos, de un escenario para que el yo se despliegue, y para que la autora pose. El presente que construyen los diarios nos llega desfasado de la instancia de escritura. Paradigmáticamente, el yo de los diarios habita un no-lugar, se enuncia ante nadie en el momento de inscribirse en la página en blanco,

para luego resucitar frente a los ojos de cada lector, espectralmente, cuando ya no está allí.

Partiendo de algunas ideas de Leonor Arfuch en *El espacio biográfico* (2002), que retomaremos, concebimos una zona o espacio autobiográfico en la obra pizarnikiana, conformado en principio por sus diarios y su correspondencia. Tomamos distancia aquí de la perspectiva de Georges Gusdorf, en “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), quien excluye los diarios de la “autobiografía”, por tratarse de piezas textuales situadas en el día a día, carentes de continuidad o de la perspectiva necesaria para configurar una silueta matizada y global de la personalidad. Philippe Lejeune en “El pacto autobiográfico” (1975) tampoco considera los diarios estrictamente como autobiográficos (pero sí los ubica como género afín), por razones similares. No obstante, el concepto de “espacio biográfico”, que Arfuch recupera, proviene de las teorizaciones de Lejeune, quien la acuña luego de su infructuoso intento de ubicar lo específico de la “autobiografía” en el centro de un sistema de géneros literarios afines. El “espacio biográfico” le permite agrupar las diversas formas que han tomado a lo largo de la historia las narraciones de las vidas (ilustres o desconocidas), dentro de las cuales la autobiografía sería solo un caso. Ya lejos del afán clasificatorio de Lejeune, Arfuch se nutre del concepto para pensar cómo se construyen, específicamente a partir de los ochenta –pero es posible considerar sus ideas para otros períodos– formas de subjetividad en una serie de textos que imbrican de manera particular lo íntimo y lo público.

Si lo público y lo privado se hallan invariablemente interconectados, Arfuch propone entender “el espacio biográfico” como un canal entre ambas esferas, que a veces funciona como mediación y otras se sitúa en una zona de indecidibilidad. Esta perspectiva ilumina el carácter híbrido de los diarios de Pizarnik. Estos textos liminales, que ella se propuso publicar sólo parcialmente, fabrican un personaje que posa ante un lector (aunque ese lector sea inicialmente un desdoblamiento de quien escribe). Arfuch abreva del dialogismo bajtiniano y considera el carácter no esencial sino contingente y móvil de los posicionamientos subjetivos. Desde su perspectiva, lo autobiográfico otorga una provisoria unidad subjetiva a las caóticas trayectorias vitales:

En mi hipótesis, es precisamente este valor biográfico –heroico o cotidiano, fundado en el deseo de trascendencia o en el amor de los prójimos–, que impone un orden a la propia vida –la del narrador, la del lector–, a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que constituye una de las mayores apuestas del género y, por ende, del espacio biográfico (2007: 47).

Es posible conectar esta idea con la tesis del libro de Federica Rocco, *Una Stagione all'Inferno* (2006), según la cual los diarios aportan cierta unidad y estabilidad al derrotero de la escritura pizarnikiana, tanto es así que, desde su punto de vista, en ellos se articula la clave interpretativa de toda su obra.

Arfuch habla de “el espectáculo de la interioridad” (2007: 110) en los diarios. De los géneros biográficos de la modernidad, los diarios son quizás el máximo precursor de la intimidad mediática, porque en ellos lo íntimo se muestra más de lo que se dice. Asimismo, existe una necesidad transcultural de narrar la propia historia, porque a través de ella los sucesos se tornan “humanos”. Habría algo eminentemente narrativo en el acontecer vital, que requiere ser puesto en palabras para completar su existencia. Esta autora retoma una idea de Benveniste que permite iluminar ciertos aspectos del funcionamiento de la diarística pizarnikiana y de su carácter paradigmático para ver el modo en que la enunciación construye el presente:

Podría creerse que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. Es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente [...] [que] es propiamente la fuente del tiempo. Es esta presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible, pues –piénsese bien– el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el «ahora» y de hacerlo actual (Benveniste Apud. Arfuch, 2007: 89).

Esta afirmación de Benveniste se conecta con un poema de Pizarnik en el que la noche cobra presencia en el acto mismo de ser nombrada, recordemos un fragmento de “Linterna sorda”, de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra escribo la noche” (Pizarnik 2014: 215).

Por otro lado, los diarios han sido analizados por Béatrice Didier, en *Le journal intime* (1976), como una temporalidad asociada a la infancia, y al detenimiento. Esta escritura íntima funciona, desde su perspectiva, como un modo de permanecer fuera de la esfera de la acción. Según Didier, el diarista es un sujeto entregado a una suerte de niñez crónica:

La indecisión es una de las condiciones de la existencia del diarista y de su diario. Ella prolonga sin cesar esta inmadurez, esta incapacidad para saltar a la vida, que es una de las razones de ser del diario. [...] De manera más general, cualquier decisión, partida o compromiso es una especie de ruptura del cordón umbilical. [...] La escritura será para ellos al mismo tiempo el pretexto y la forma de eternizar este momento donde todo es posible, donde el destino no está irremediamente desencadenado<sup>1</sup> (Didier 1991: 100, traducción propia).

La indecisión, la inmadurez para tomar parte en el curso práctico de la existencia, son rasgos del diario íntimo, para Didier. Su escritura ralentiza el accionar. Genera una temporalidad en la que otras acciones se ven, como mínimo, postergadas. Entonces, si, de acuerdo con Benveniste y Arfuch, la instancia de la enunciación *hace* el presente, ¿cómo podemos articular esta idea con la constatación de Didier de que los diarios no hacen otra cosa que sustraer a su autor de la acción? ¿Cómo es eso posible si ellos crean el tiempo, nombrándolo y nombrando a la autora? La escritura del yo se sitúa en esa aporía: una infancia perpetua respecto del orden de la praxis vital y la verificación de la existencia del diarista a través de una enunciación del yo intermitente pero ininterrumpida a través de toda una vida. En el caso de los *Diarios* de Pizarnik vemos cómo la aporía es sólo aparente: crean un presente, pero un presente fuera del tiempo. Vendría a cuento retomar la distinción de Heráclito sobre las dos caras del tiempo: Cronos y Aión. Cronos es el tiempo del reloj, de la productividad, tiempo lineal, riguroso, consistente en un presente, antecedido por el pasado y que continuará en el futuro. Aión, en cambio, es el tiempo del juego y del arte. El instante que abre los instantes. Aquel en el que todo es posible. Es el tiempo de la infancia. Los diarios, y la escritura pizarnikiana en su conjunto, trabajan en los dominios de Aión.

Quisiera agregar, en línea con Didier, una reflexión sobre la instancia de recepción de los diarios, cuando éstos se publican. El presente del diario, retomado en cada una de las entradas, para referir a *otro* ahora, diferente del de la entrada anterior y de la que lo sucederá, permite al lector saciar su propio deseo de continuidad y de estatismo. La inevitable deixis de los diarios, su remisión a la instancia enunciativa, crea también la ilusión fantasmal de que podemos observar, cómo desde el agujero de una cerradura, la intimidad de la poeta, en su devenir, en tiempo real. Somos testigos de la autoindagación, tanto íntima como literaria, de Alejandra Pizarnik, en el efecto de detenimiento que producen sus diarios. El tiempo detenido es, en los *Diarios* de

Pizarnik, pero también en una obra como *La condesa sangrienta* (1965), la contracara del encierro. Recordemos el presente de pétrea inmovilidad, interrumpido solo por instantes de salvaje erotismo sacrificial, en los que pasaba sus días la condesa Báthory, quien, a su vez, vivía encerrada en su castillo de Csejthe y –a la manera de las muñecas rusas– en un espejo mágico que oficiaba de morada. Los diarios proponen una encrucijada espacio-temporal similar: el escenario privilegiado es el cuarto propio, el tiempo (más allá de los vaivenes de las formas verbales): el ahora de un yo que se coloca a sí mismo sobre la mesa de disección.

Los *Diarios* conforman, como se señaló, una zona liminal entre arte y praxis vital porque no están pensados ni completamente para ser guardados en un cajón ni tampoco para darlos a conocer a un público como libro. En este sentido cabe relevar brevemente las ediciones de fragmentos: Pizarnik publicó algunos en 1961 y 1962 en la revista colombiana *Mito*, y en *Poesía=Poesía*. Se publican póstumamente más fragmentos en *Semblanza* (1984, edición a cargo de Frank Graziano) y los extractos de los *Diarios* en dos ediciones (2003 y versión ampliada en 2013) ambas a cargo de Ana Becció. Estos textos frecuentemente abordan con igual intensidad cuestiones relativas a la vida privada de la poeta, como aspectos de sus procesos creadores. Cuerpo, sexualidad, emociones, lectura y escritura aparecen en ellos continuamente mezclados. En este sentido, la diarística pizarnikiana evidencia el movimiento de interconexión entre vida y obra, público y privado, que se produce a lo largo de toda su escritura. Recordemos lo que dice en *El infierno musical*: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.” (Pizarnik 2014: 269/270). La auto-exhortación a hablar del cuerpo está muy presente en sus poemarios, con mayor fuerza a partir de *Extracción de la piedra de locura* (1968). El deseo de dar cuenta de la corporalidad que excede a la escritura, se ejecuta, paradójicamente, a través de la escritura.

## Un cuarto propio para Alejandra Pizarnik

En la escritura autobiográfica<sup>2</sup> de Pizarnik, que podríamos reducir a sus diarios y correspondencia, a pesar de que en el período parisino hay cambios de espacio, presenta ciertas constantes en las caracterizaciones del “cuarto propio”. Antes de pasar a describir estos sucesivos reductos, señalemos que no es casual la referencia. Como analizamos en un trabajo previo<sup>3</sup>, sabemos que Pizarnik lee a Virginia Woolf poco antes de viajar a París. Pizarnik referencia su lectura de *Un cuarto propio* (1929) de Virginia Woolf el 8 de marzo de 1959. Como la lee cuatro años después que a Simone de Beauvoir, puede rastrear las influencias que tuvo sobre el pensamiento de la francesa, pero también la percibe algo *demodé*.

Recién terminé de leer *Un cuarto propio* de V. Woolf. S. De Beauvoir ha tomado mucho de allí para su *Segundo sexo*. V. W. es sencillamente adorable. Pero la siento un poco vieja, como del siglo pasado. Estuve pensando sobre las 500 libras al año y el cuarto propio. Yo tengo un cuarto propio, no tengo dificultades económicas apremiantes, gozo de libertad para ir a donde yo quiera. No obstante, soy el ser menos libre. (2013: 275).

Hay una sugerente afinidad entre las ideas de Woolf y el modo como Pizarnik escenifica su existencia en los *Diarios*: se trata siempre de un cuarto, sin importar dónde se encuentre. Ese cuarto no aparece descrito con grandes variaciones. Esto se torna muy

evidente en su estadía en París, porque allí, dejando de lado algunas referencias a la precariedad habitacional y al miedo a convertirse en una *clocharde*, son pocas las alusiones al espacio geográfico, a pesar de que, como veremos más adelante, la escritura pizarnikiana está fuertemente anclada en un imaginario espacial. El “cuarto propio” en Pizarnik será, como lo quería Woolf, la condición material de posibilidad de la escritura.

Entre 1960 y 1964 Alejandra Pizarnik vive en París, en sucesivas bohardillas o *chambres de bonne* precarias y con baño compartido, en las que recrea su habitación en la casa familiar (en la que vive hasta los 32 años, cuando se muda sola al departamento de la calle Montevideo 980). Leyendo sus *Diarios*, más allá de la mayor o menos sencillez o precariedad, la habitación parece ser siempre la misma. Una suerte de *bateau ivre* propio que es vivido en ocasiones como recinto sagrado de la libertad creativa, y en otros momentos como cárcel y laberinto de espejos sin salida.

## París, desde la alcantarilla

Como señalamos, las sucesivas habitaciones serán descritas de modo bastante similar. Mientras que en las *Cartas Pizarnik Ostrov* (2012) hay referencias detalladas al espacio (a la belleza del Sena visto desde un autobús, a una casita en Fontenay-Aux-Roses, a la playa con Marguerite Duras, a Capri, al café de Flore, al *Deux Magots*), en los *Diarios* las indicaciones geográficas son reducidas, en términos de proporciones textuales.

A partir de las cartas que envía, durante el periplo parisino, a su psicoanalista, León Ostrov, podemos situar las principales “bohardillas” habitadas por la autora en los cuatro años de su residencia en la capital francesa. Las localizaciones son las siguientes: la casa de sus tíos en Châtenay-Malabry (suburbio residencial de París), una piecita en la Rue des Écoles, la Résidence Universitaire d’Antony (a veinte minutos de París), una *chambre de bonne* en Place de Clichy, un estudio en l’Avenue de l’Opéra (habla de esto en una carta a Ostrov pero no es seguro que haya vivido ahí), un “horroroso” (79) departamento en el Boulevard Saint-Michel, una *chambre de bonne* (sin agua ni calefacción) en el 9 Rue de Luynes, una habitación “amplia y muy limpia” (84) en el 30 de la Rue Saint-Sulpice.

Con respecto a las referencias espaciales externas, es decir, a la ciudad de París, quisiera citar algunas desperdigadas por aquí y allá en los *Diarios*: El Louvre y ciertos cuadros específicos, como “La virgen, el niño y Santa Ana” de Leonardo; obras de Lucas Cranach, Zurbarán, Vermeer, Latour, Rubens y Rembrandt. Películas como *La Source* de Bergman, vista en un cine de l’Avenue de l’Opéra, la puerta del metro, el Hospital de Saint-Anne, el edificio de la Unesco, la Prefectura de Policía, la calle Gay-Lussac, el Boulevard Saint-Michel, la rue de Seine, la calle Théophile Gautier (y no Teoliphe Gautier como la nombra M.), el Parque Montsouris. Con Simone de Beauvoir surge el interés por Belleville y Ménilmontant. Voy a detenerme en breve aquí.

Los *Diarios* revelan una tensión entre cierto deseo de conocer –que a veces es más la adopción de un imperativo social– y la necesidad de permanecer en el encierro creativo. Hay una serie de encuentros que resultan importantes para pensar el mapeo urbano, e incluso el deseo de París, en Pizarnik (aunque posiblemente la persona que más fuertemente alienta este deseo en Pizarnik es León Ostrov). La geografía urbana queda marcada por estos encuentros: con Simone de Beauvoir, con Marguerite Duras (si bien no tiene lugar en la capital francesa, sino en Saint-Tropez), las reuniones con Julio

Cortázar en las que sin duda estaba presente el personaje histórico-literario que comienza a acechar la fantasía alejandrina, la condesa húngara Erzsébet Báthory. Los ojos de Bataille (autor de *Histoire de l'oeil*) son centrales en la construcción pizarnikiana de la bohemia parisina de aquellos años. Como señala Cristina Piña en su *Biografía*: “[En el Café de Flore] podía guiñarse un ojo con Bataille, uno de los fetiches vivientes en los que Alejandra convertía a ciertos escritores muy admirados y con los que inventaba o quizás vivía historias mágicas de una comunicación sutilísima” (Piña 2005: 103). Pero es la entrevista con Simone de Beauvoir la que lleva a Alejandra a salir de su madriguera y recorrer ciertos espacios señalados por quien empieza a ser uno de sus objetos de deseo.

Quisiera detenerme entonces en el encuentro con De Beauvoir, porque en él está el germen de un deseo de descubrir París, que se mezcla con el anhelo de ver a la propia De Beauvoir. En los *Diarios*, De Beauvoir es primero una referencia bibliográfica, luego, a partir de la entrevista, se convierte en objeto de infatuación. La primera referencia a la autora en los *Diarios* data de 1955. A partir de la lectura de *El segundo sexo* (1949) tiene lugar la incorporación de ciertos conceptos feministas para pensar su propia situación como escritora mujer, su relación con el matrimonio, y su limitada esfera de autonomía a partir de la escritura. En 1960, gracias a un contacto de su tío Armand, consigue entrevistar a De Beauvoir. El encuentro es narrado como una experiencia traumática, signada por el miedo a *quedarse sin voz*.

Imposible todo. Imposible también la lenta agonía –con la mano en el corazón– de mi ser paseándose hasta que se hizo la hora y yo entré en *Le deux Magots* rogando y rogándome que mi voz surgiera –pues mi miedo más profundo (el de los exámenes) era que la garganta se cerrara (Ostrov 2012: 45).

Nos detenemos en esta descripción minuciosa de la carnadura corpórea que toma el miedo porque pensamos que es significativo el temor a quedar sin voz ante un personaje cuya vida estuvo consagrada a pensar los espacios de circulación de las voces tradicionalmente acalladas de las mujeres. No obstante, una vez atravesado ese miedo, el episodio deja un saldo positivo para la poeta: su mapa de París se amplía.

En la entrada del 16 de julio de 1960, se lee:

Hoy salí a ver Belleville –siguiendo el consejo de S. de Beauvoir–. Caminé veinte minutos por algunas callecitas, con bastante miedo a causa de los hombres siniestros. Pasé por el Hotel de la Esperanza, que creo que es el que describe Miller. Pero caminando y caminando descubrí que no había salido a ver Belleville sino a Simone de Beauvoir. Y descubrí, horrorizada, que tenía unos deseos angustiosos de verla, de oírle hablar, de mirar sus ojos. (Pizarnik, 2013: 350/351).

Es posible establecer una comparación con lo que le ocurre con Bataille: Pizarnik se enamora todo el tiempo, pero no de cualquiera. Bataille es primero una referencia bibliográfica altamente valorada, luego forma parte del pensamiento y el imaginario poético pizarnikiano, y, durante su estancia en París, es objeto de enamoramiento.

## Construcción del espacio: Del refugio a la prisión

El antecedente más importante en un análisis del espacio como metáfora constructiva en la obra de Pizarnik es el de Florinda Goldberg. En su libro *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos* (1994), retoma ciertos análisis de la escritura de la autora que han llamado la atención sobre su imaginación basada en formas espaciales, e incluso a menudo han apelado a metáforas de este tipo en la descripción de su obra. Goldberg se

propone leer el imaginario espacial de Pizarnik en tanto matriz generadora de significaciones. Postula una isotopía de contrarios que estructuraría las valoraciones en la poética pizarnikiana: Las unidades espacio-temporales se distribuyen sobre el eje cerca-lejos, y la valoración que reciben se deriva de su posición relativa dentro de dicho eje. Lo cercano en el tiempo y en el espacio es lo no valioso, y lo lejano aparece idealizado como ámbito de la plenitud ontológica y existencial.

Goldberg aporta una perspectiva lúcida a lo que me gustaría plantear como la duplicidad morada-prisión, que articula los modos de representar el cuarto y el cuerpo en Pizarnik. “De hecho, existen en los poemas dos niveles de espacio: un nivel «real» dividido en un ámbito acogedor y un ámbito inhóspito, y un nivel simbólico en que lo espacial señala relaciones de valor” (1994: 39). El cuarto propio es el espacio donde tiene lugar la creación y es, en ese sentido, un espacio de realización (con las habituales contradicciones y aristas que se ven en el proceso creador de Pizarnik). Pero, al mismo tiempo, lo demasiado cercano, lo demasiado pequeño y cerrado (cercano-cercado) puede tornarse opresivo.

En los *Diarios* vemos cómo el yo que narra a menudo desprecia la esfera de lo “real”: lo concreto, lo cotidiano. La manera más cabal de observar ese desprecio son las pocas referencias a esta dimensión de la vida que encontramos en sus *Diarios*. Menciona lo “funcionales” que son ciertos personajes, como M., una mujer de la que se enamora, e incluso Marguerite Duras a quien conoce en Saint Tropez. Pizarnik, por su parte, (o el personaje que construyen sus *Diarios*) está en una permanente pugna con el exterior, con la esfera de la vida laboral, con los relojes: “Entre lo de afuera y yo ningún entendimiento” (2013: 431). “La oficina es el infierno” (377).

Hay cierto deseo de permanecer en el espacio del cuarto, en soledad, consumiendo café, tabaco, té, alcohol y libros. Pero, al mismo tiempo, esta decisión vital viene de la mano de un creciente desasosiego, y los diarios son una autojustificación y una vía para regodearse en eso, para detener el paso del tiempo. Aquí vienen a cuento las reflexiones de Didier sobre los diarios como espacio en el que el yo se repliega, y detiene, aunque sea momentáneamente, su paso a la acción –la indecisión del diarista niño–. El “infantilismo” del diarista (para tomar una expresión cara a Bataille), su incapacidad para cortar el cordón umbilical, su indecisa rumiación de los sucesos y sus infinitas posibilidades.

Por otra parte, es posible ver cómo en las construcciones del espacio en los *Diarios* abundan los significantes que remiten al encierro: “Rodeada de desechos, de cosas muertas que giran en tu memoria de princesa loca encerrada en tu torre de furia y de silencio” (Pizarnik 2013: 440). La asfixia se presenta como correlato corporal de la experiencia de ese encierro, que por momentos se muestra como auto-infligido: “Quién me busca desde mi mirada? ¿Quién me asfixia desde mis dos manos?” (Ídem, 441).

Me interesa imaginar una correlación entre el cuarto y el cuerpo. Como señala Michel Foucault en *El cuerpo utópico* (1966) “el cuerpo es el punto cero del mundo” (2010: 17), aquel a partir del cual se definen los espacios y las localizaciones como tales. Es el lugar primigenio del que no podemos salir, a la vez cárcel y refugio. “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía” (Ídem). El espacio definitivo, aunque esté en permanente movimiento y mutación. Aquel del que no podemos escapar. Cobijo y prisión son las dos polaridades que toma la valoración del espacio en los *Diarios* de Pizarnik. En la entrada

del 19 de agosto de 1962 leemos: “En el espacio de tu cuerpo tienes que hallar refugio” (2013: 476). Y, a la manera del “Ponte el cuerpo” y “ponte el alma” de César Vallejo en “Los desgraciados” (2002: 98), Pizarnik se autoexorta: “Tienes que enfundarte en tu cuerpo como si fuera un traje de buzo” (2013: 476). Podemos pensar que la “habitación” es una primera extensión del cuerpo, de ese “punto cero”, cargado con la expectativa de convertirse en refugio y sujeto a la amenaza de volverse prisión.

## Abstracción-concreción espacial

Si bien frecuentemente los espacios en la escritura autobiográfica de Pizarnik tienen un alto grado de abstracción, y sirven para que fluya el derrotero de las emociones, también pueden presentar un fuerte anclaje físico, corporal. Voy a ejemplificar ambas cuestiones. Por un lado, cierta inmaterialidad corroe los espacios:

Alguien –tal vez muchos– tiembla en este cuarto mal alumbrado, debajo de mi mano sobre el papel, entre las sombras. Gente que he amado. Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros y sumideros de llamadas ahogadas por un orgullo único, un temor de ser humillada por gente sin realidad, que no debiera importarme, dada su naturaleza invisible (Pizarnik 2013: 431).

El fragmento anterior es la didascalía de un drama psíquico: tenemos allí elementos netamente materiales, concretos, que delinear un espacio. Pero estos elementos entran en íntima convivencia con otros que los desrealizan, diluyen lo concreto del espacio, para tornarlo mental. En el cuarto mal alumbrado (escenografía con guiños góticos pero que podría remitir a un referente concreto), aparecen el papel y las sombras. Alguien (o muchos) tiembla (no sabemos de quién se trata). “Gente que he amado”, expresión imprecisa, desdibujada. Lo fantasmal no tarda en aparecer explícitamente: “Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros y sumideros de llamadas ahogadas por un orgullo único”. Un cuarto poblado de sombras para que el yo se auto indague, en un examen de conciencia no del todo profano<sup>4</sup>. Quiero decir, las formas que adopta el autoexamen en los *Diarios* (y en las *Cartas Pizarnik-Ostrov*) no resultan, en absoluto, ajenas a la práctica cristiana de exploración culposa de la interioridad (arrepentimiento y confesión). Los diarios funcionan –hasta cierto punto– como exteriorización de lo íntimo. Son el lugar de un desdoblamiento del yo: la que *confiesa* vierte su intimidad sobre el papel, volviéndose otra ante desconocidos, y ante los ojos de una que quizás mañana ya no se reconozca allí.

Como decíamos, a lo largo de los *Diarios* tiene lugar un fenómeno que llama la atención en el período parisino –quizás por la violación de un precepto básico de los viajes–: la mirada reconcentrada en la interioridad borra, por momentos, el espacio exterior. O se vale de elementos exteriores para mejor dar cuenta de sí. En una entrada del 11 de agosto de 1962 leemos: “Mis ojos se toman en serio, se recuerdan, se comprometen: descartan los muelles y el río y los libros y las caras que sucedieron bajo el sol de agosto” (2013: 468). “Las cosas me horrorizan” (496). No encontramos en este período la reverberación toponímica que sí está presente en las cartas con León Ostrov. De vez en cuando algunos nombres brillan: puntos luminosos en el aparente estatismo de los diarios, escenificados siempre en la misma habitación. Remitimos al comienzo del artículo para algunas de estas referencias.

No obstante, al mismo tiempo, en esa mirada prescindente del exterior, la interioridad se dice con metáforas espaciales: “Nada urge en una casa deshabitada” (488). “Un libro como una casa donde entrar a calentarse” (499). Lo mental se construye con imágenes

que remiten a lo material-corporal. En una entrada del 25 de diciembre de 1960 leemos: “Tengo conciencia de mi esquizofrenia de hoy, de mi zona de fragmentos y balbuceos, de este baldío con algunos diamantes entre plantas podridas” (379). Nos encontramos aquí con imágenes que les dan carácter concreto y espacial a entidades psíquicas. “Zona de fragmentos y balbuceos”, “baldío”. Al mismo tiempo, los espacios tienen un fuerte anclaje corporal en Pizarnik. Dos seres que aparecen en los Diarios son interesantes para pensar el vínculo entre el yo y el espacio, por el tipo de corporalidad y por la dependencia del entorno natural inmediato: los galápagos y las dríades<sup>5</sup>.

Los galápagos aparecen en una entrada del 28 de julio de 1955: “Ausencia vibrante. Galápagos molestos. Sombra del frío que se introduce a través de la cerradura” (104). son reptiles del orden de los quelonios, parecidos a la tortuga. La posición de estos seres respecto del espacio (exterioridad/interioridad) es siempre liminal. Llevan al extremo la idea de que el cuerpo es “implacable topía”. Las dríades, aparecen antes, en una entrada del 28 de septiembre del 54: “Umbrío vidrio estridente marea / al filo sin son de la tarde muerta / tres dríades duermen sentadas / en mi ser cansado ya sin llanto / sombría y terrestre adrede / me extraigo” (30). El yo se despliega espacialmente: las tres dríades duermen sentadas en él. Si las dríades duermen sentadas en su ser: ¿Hay que entender que se está pensando como un árbol? Recordemos que las dríades son seres mitológicos dependientes de un espacio. La mitología dice que las vidas de estas ninfas de los bosques duraban tanto como las de los árboles a los que estaban unidas. El yo parece no poder sostener el acto de dar cobijo a esos seres, porque a pesar de ser “terrestre”, la última afirmación de ese sujeto es “me extraigo”.

Tanto los galápagos con su caparazón que opera como un exterior interiorizado o un interior exteriorizado, como las dríades, presentan un vínculo particular con el espacio, que pone en jaque la claridad de los límites entre adentro y afuera. Las dríades dependen de su árbol-morada para vivir, de la misma manera que los galápagos de su morada portátil. En un trabajo previo<sup>6</sup>, se analizaron las dos polaridades en las que configura el cuerpo en *Extracción de la piedra de locura*: como morada de la que puede obtenerse un saber, y como fuente de dolor (ambas representaciones signadas por el factor desintegración). La habitación se halla fuertemente asociada a lo corporal, y también se presenta con estas dos caras: refugio o prisión y lugar de asfixia y auto-excomuniación. Si leemos el cuerpo como ese “punto cero” al que refiere Foucault en “El cuerpo utópico”, resulta clara la similar valoración de cuerpo y cuarto en Pizarnik. Ambos fuente de “alegría inadjetivable” (Pizarnik 2014: 249), pero también de dolores, frustraciones, asfixias.

## Conclusiones

Pizarnik construye una imagen ambivalente del “cuarto propio”, que es, a la vez, la habitación infantil y su lugar de trabajo como escritora. Esa imagen se mueve entre dos polos: el refugio donde es posible abstraerse del mundo y dedicarse de lleno a la creación, y la prisión de miseria y desorden, donde el yo tiene que vérselas consigo mismo. El anclaje corporal en la configuración del espacio tiene su correlato en una visión espacial del yo. Esto es: cuerpo y espacio no pueden ser pensados aisladamente, y esto en la escritura de los diarios se enfatiza a través de una serie de procedimientos de escritura.

El cuerpo por momentos se volatiliza y parece perder consistencia, mientras que ciertas entidades filosóficas, estados de ánimo, e ideas cobran una existencia material. Estos movimientos en parte desrealizan tanto el espacio como el cuerpo, pero, al mismo tiempo, desbaratan toda tentativa de aislar lo sensible de lo inteligible: las ideas tienen un fuerte e ineludible anclaje corporal.

Las reflexiones de Leonor Arfuch sobre el *espacio* biográfico y las de Béatrice Didier sobre la temporalidad infante en la que mora el diarista sirvieron de marco a este análisis sobre los espacios en los diarios del período parisino. A la manera de la ensoñación de Giorgio Agamben sobre sus diversos y a la vez idénticos escritorios: *chambres de bonne*, bohardillas, habitaciones mal iluminadas, plagadas de espectros, colillas de cigarrillos, restos de café y papeles, *componen en realidad un único estudio, diseminado en el espacio y en el tiempo*. La unidad de espacio y tiempo es el artificio de los diarios para sostener la ficción de que el yo es uno, a través de sus múltiples devenires.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Autorretrato en el estudio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE, (2002) 2007.
- Cagnolati, Beatriz; Gentile, Ana María; Forte Mármol, Amalia; Vieguer, Fabiana, “De la Argentina al mundo hispanoamericano: las traducciones con acento porteño de la obra de Simone de Beauvoir”, *Jornada de homenaje a Simone de Beauvoir en el cincuentenario de «El segundo sexo»*, 2008, Buenos Aires, IIEGE, p. 1-6.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, De Bolsillo, (1949) 2017.
- Didier, Béatrice, *Le journal intime*, París, Presses Universitaires de France, (1976) 1991.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, IV, Las confesiones de la carne*, Madrid, Siglo XXI, 2018.
- , *El cuerpo utópico; las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, (1966) 2010.
- Goldberg, Florinda, “La poética de lo pequeño, Chatellus, Adélaïde de. Ezquerro, Milagros [Dir.]. *El lugar donde todo sucede*, París, L’Harmattan, 2012.
- , *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1994.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, n° 29, (La autobiografía y sus problemas teóricos), (1956) 1991, Barcelona, Anthropos, (La autobiografía y sus problemas teóricos), p. 9-18.
- Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropos*, n° 29, (1975) 1991, Barcelona, Anthropos, , p. 47-61.
- Nari, Marcela María Alejandra, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990”. *Mora*, 8, 2002, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, p. 59-72.

Pampín, Ayelen; Barbero, Ludmila, “Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura*” en *Orillas, Rivista d’ispanistica. Dossier Rumbos*, nº 4, 2015, Padua, Universidad de Padua, p. 1-15.

Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, (1991) 2006.

———, Venti, Patricia, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires. Lumen, 2021.

Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2014.

———, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2014- b.

———, *Diarios*, Barcelona, Lumen [ed. Ampliada de Ana Becció], 2013.

Ostrov, Andrea, *Alejandra Pizarnik/León Ostrov. Cartas*, Villa María, Editorial Universitaria de Villa María, 2012.

Rocco, Federica, “Los diarios de Alejandra Pizarnik: El loco afán por reescribir(se)”, en *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, 2016, Bruselas, Éditions scientifiques internationales, p. 199-210.

———, *Una stagione all’inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Ebook. Venezia (Italia), Mazzanti Editori, 2006.

Vallejo, César, “Los desgraciados”, *Poemas humanos*, Buenos Aires, Losada, (1939) 2002, p. 98.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

## NOTAS

1. “L’indécision est une des conditions de l’existence du diariste et de son journal. Elle prolonge sans fin cette immaturité, cette incapacité de se jeter dans la vie, qui est une des raisons d’être du diary. [...] D’une façon plus générale, toute decision, tout départ ou tout engagement est une sorte de rupture du cordon ombilical. [...] L’écriture va donc être pour eux à la fois le prétexte et le moyen d’éterniser cet instant où tout est encore possible, où le destin n’est pas irrémédiablement enclenché” (Didier 1991: 100).
2. Entendemos “escritura autobiográfica” en un sentido general, como aquella que narra la vida de la propia autora, sin hacer caso de la más estricta clasificación acuñada por Philippe Lejeune, según la cual los diarios íntimos –por carecer de perspectiva global– y la correspondencia –que posee un destinatario específico y establece otro pacto de lectura– no corresponderían al discurso autobiográfico *stricto sensu*. Aquí el término en cuestión sirve para marcar una línea divisoria *grosso modo* con respecto a la poesía, los escritos de ficción y los ensayos, si bien entendemos que tanto la diarística como la correspondencia se nutren de y nutren a esos otros géneros como vasos comunicantes.
3. Véase: Barbero, Ludmila, “Un bateau ivre propio: Pizarnik lectora de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf”, *Mora, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 2020, Buenos Aires, FFYL, UBA, p. 31-40. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1853-001X20200001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1853-001X20200001&lng=es&nrm=iso)
4. Para el estudio de las técnicas del análisis de conciencia y la confesión en los padres de la iglesia, véase: Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, IV, Madrid, Siglo XXI, 2018. El desdoblamiento sincrónico del sujeto en la *metanoia* (arrepentimiento) resuena en algunas de las formas que adopta el auto-examen –a menudo auto-punitivo– en Pizarnik.

5. Para un análisis detallado del funcionamiento de estas dos entidades como ejemplo paradigmático de la relación espacio-cuerpo en los *Diarios*, véase: Barbero, Ludmila, “Espacios, cuerpo e infancia en los Diarios de Alejandra Pizarnik”, *Espacios del género. Cuerpos, lugares y representaciones en la literatura y las artes latinoamericanas*, [Andrea Ostrov y María José Punte coords], Córdoba, Nueva Alción, 2021, p. 219-235.

6. Pampín, Ayelén, Barbero, Ludmila, “Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik”, *Orillas, Rivista d’Ispanica*, 2015, Padua, University of Padova Press, n° IV, p. 1-15.

## RESÚMENES

En la obra de Alejandra Pizarnik los espacios tienen una fuerte carnadura corporal, y, a su vez, las representaciones del cuerpo se construyen con referencias espaciales. Nos detendremos en ciertas representaciones espaciales, y espacio-corporales, en los *Diarios* (2013) del período parisino (1960-1964) para ver cómo aparecen allí la ciudad y el “cuarto propio”. Se retomarán entradas de años anteriores para el análisis del espacio, y referencias a la correspondencia, particularmente las *Cartas Alejandra Pizarnik/ León Ostrov* (2012). Se partirá de la perspectiva de que espacio y cuerpo son elementos indisolubles –además de elementos clave– en la escritura de Pizarnik.

In Alejandra Pizarnik’s work, spaces have a strong bodily presence, and, in turn, representations of the body are constructed with spatial references. We will dwell on certain spatial and spatio-corporal representations in the *Diarios* (2013) of the Parisian period (1960-1964) to see how the city and the “room of her own” appear there. Entries from previous years will be taken up for the analysis of space, and references to correspondence, particularly the *Cartas Alejandra Pizarnik/ Leon Ostrov* (2012). We will take upon the perspective that space and body are inseparable –as well as key elements– in Pizarnik’s writing.

Dans l’œuvre d’Alejandra Pizarnik, les espaces ont une forte présence corporelle et, en retour, les représentations du corps sont construites à l’aide de références spatiales. Nous nous concentrerons sur certaines représentations spatiales et spatio-corporelles dans les *Diarios* (2013) de la période parisienne (1960-1964) afin de voir comment la ville et la “chambre à soi” y sont représentées. Les entrées des années précédentes seront reprises pour l’analyse de l’espace, et les références à la correspondance, notamment les *Cartas Alejandra Pizarnik/León Ostrov* (2012). Nous partirons de l’idée que l’espace et le corps sont des éléments inséparables –ainsi que des pièces maîtresses– dans l’écriture de Pizarnik.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** autobiographie, journaux d’écrivains, espaces, corps, chambre à soi.

**Palabras claves:** autobiografía, diarios de escritores, espacios, cuerpos, cuarto propio.

**Keywords:** autobiography, writers’ diaries, spaces, bodies, room of one’s own.

AUTOR

**LUDMILA BARBERO**

Universidad de Buenos Aires – CONICET – Universidad de La Plata

ludmilabarbero@gmail.com