



Cuadernos LIRICO

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

Hors-série | 2023
Pizarnik y París

Pizarnik y el cine: películas parisinas de 1960-1964 en sus Diarios

Santiago Hamelau



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/14396>

DOI: 10.4000/lirico.14396

ISSN: 2262-8339

Editor

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

Referencia electrónica

Santiago Hamelau, «Pizarnik y el cine: películas parisinas de 1960-1964 en sus Diarios», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2023, Publicado el 25 mayo 2023, consultado el 01 agosto 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/14396> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.14396>

Este documento fue generado automáticamente el 1 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/>

Pizarnik y el cine: películas parisinas de 1960-1964 en sus Diarios

Santiago Hamelau

Introducción

Durante su primera estancia en París, Alejandra Pizarnik asistió al cine un número indeterminado de veces. Es más que probable asumir que fueron muchas, pero, de todas ellas, en sus diarios, sólo hay mención de nueve películas: *Le Quatre Cents Coups* (*Los cuatrocientos golpes*) de François Truffaut, *Les Liaisons dangereuses* (*Las relaciones peligrosas*) de Roger Vadim, un film sin título, *Jazz à Newport* (*Jazz on a Summer's Day*) de Aram Avakian y Bert Stern, *Les Amants* (*Los amantes*) de Louis Malle, *La Source* (*La fuente de la doncella*) y *À travers le Miroir* (*Detrás de un vidrio oscuro*) de Ingmar Bergman, *Thérèse Desqueyroux* (*Relato íntimo*) de George Franju y *Tintin et le Mystère de la Toison d'Or* (*Tintín y el misterio del Toisón de Oro*) de Jean-Jacques Vierne. De esto se deduce, en primer lugar, que el contenido del diario es producto de una selección de las vivencias del sujeto empírico. La vida de un escritor origina dos grupos de signos. El primero corresponde a la discursividad oral y escrita producida por el sujeto empírico: poemas, novelas, cuentos, entrevistas, conversaciones, diarios, etc. El segundo constituye la narración biográfica, producida a veces por el mismo autor (autobiografía, memorias, etc.), por quienes conocieron al sujeto empírico o por los biógrafos, que sistematizan lo anterior junto con una colección de huellas materiales (escritos, grabaciones, objetos, fotografías, documentos, registros, etc.). A la muerte de un autor, las obras quedan de algún modo solas y pueden ser leídas con prescindencia de la vida de quien las escribió. Esta vida sigue funcionando, no obstante, como un implícito secreto de los textos o un metadiscurso que abre nuevas capas de sentido. La narración biográfica, por lo tanto, dialoga, colabora o refuta lo que sucede al interior de un texto.

Las menciones fílmicas de Pizarnik dentro de su diario no son mero registro, sino que establecen una conversación con el cine de la época. “El consumo de un texto”, escribe Gianfranco Bettetini, “se ha interpretado como un intercambio dialógico entre emisor y destinatario, como una ‘conversación’ entre el destinatario y el simulacro del enunciador que el texto representa dentro de sí” (1986, 16). Si Bettetini pone el acento en el simulacro del sujeto enunciador del film, nosotros lo pondremos sobre el sujeto textual del diario que conlleva unas condiciones de enunciación específicas y un interés en el cine sesgado por estas mismas condiciones.

La decisión de anotar los títulos, de agregar comentarios, de entrelazar los sucesos imaginarios con la propia vida guardan relación con los objetivos escriturales de Alejandra Pizarnik diarista y poeta, con la configuración de su figura de autora a comienzos de los sesenta, con la fabricación del personaje alejandrino que sustenta sus poemas, con el devenir de ese sujeto íntimo del diario que paradójicamente construye y pone en evidencia al personaje alejandrino y, finalmente, con el conjunto de obsesiones que atravesaron la vida y obra de la autora. Las películas citadas se ubican dentro de un mismo horizonte de atención y están cosidas al resto del cuerpo escrito gracias a su capacidad de abrir intervalos en la enunciación. Estos intervalos son los que alojan el doblez íntimo y permiten que el sujeto cuestione la forma única en la cual el mundo entra en el campo de su percepción. En ese intervalo se aloja el deseo. El ingreso del mundo se produce en paralelo al siguiente desconcierto: “la verdad íntima de mi vida es su falsedad” (2004: 46), escribe José Luis Pardo. Las películas no vienen a afirmar al sujeto en su identidad. El yo para Pizarnik es algo continuamente incitado al desborde. La conversación fílmica y su posterior inscripción en el diario nacen de una asimetría utópica, puesto que los films azuzan el deseo y empujan al yo a querer ser lo que no es. La escribiente percibe en lo escrito solo una alteridad posible, de ahí la continua dispersión del sujeto, la multiplicación de la que se ocupa Federica Rocco (2017). Frente a la falta de coincidencia, los límites del yo se difuminan. El cine oficia en el diario un puente directo hacia el espejismo del deseo, hacia el no-lugar, le enseña al sujeto a llegar a donde no se puede. A modo de quiasmo, el mundo exterior y el cuerpo medirán el desnivel, situarán la voz en el presente, privándola del lugar utópico e impulsándola hacia él.

Antes de París

La relación entre Pizarnik y el cine comienza antes de su viaje. Las biógrafas de Pizarnik, Piña y Venti, comentan que tenía un cajón con fotos de John Wayne, Rock Hudson y Gregory Peck (2021: 70). También, que antes de cumplir dieciocho años logró inmiscuirse con una credencial de periodista en el Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata (2021: 96) organizado por el gobierno peronista en 1954. Por su parte, el diario guarda numerosas menciones de salidas al cine y comentarios sobre películas, actores, actrices y directores puntuales. Las películas se entrelazan con el presente de la voz, influyen en sus estados de ánimo y disparan reflexiones que son encauzadas por el diario. Por ejemplo, en julio de 1955, Pizarnik ve *Un tranvía llamado deseo* y anota que se siente sobrecogida por la mujer que ofrece en gemidos flores para los muertos. Aquí encontramos una de las primeras figuraciones de Mme Lamort que luego reaparecerá en “Diálogos”, recogido en *Prosa completa* (2010). En otro episodio, a fines de ese mismo mes, *Manon* de Clouzot, vista con un prometido que figura con la

inicial L., revela especularmente inseguridades respecto de la relación. Tres días después, *El pibe* de Charles Chaplin fascina a Pizarnik, pero su actor principal no la hace reír. Para comienzos de agosto, a raíz de una rebelión en la Escuela de Periodismo, el sujeto del diario se imagina tejiendo serena junto al desastre como en los films sobre la Revolución francesa. Es decir que, por un lado, Pizarnik interpreta la realidad a través del cine y, por otro, le otorga un lugar importante dentro de su formación estética. Un 14 de octubre de 1959, una tal Mercedes S. incluso llega a recomendarle que vaya a estudiar dirección a la Escuela Cinematográfica de París.

Dentro del diario, la sala de proyección es concebida como un espacio de huida/refugio. El 4 de noviembre de 1959, Pizarnik escribe: “Voy al cine casi todos los días. Huyo de mi casa, de su oscuridad, de mis padres, de mis viajes a la cocina con mis complejos orales” (2016: 304). Se troca un espacio de oscuridad –la casa familiar– por otro donde está previsto que se infiltre la luz. Se cambia también la soledad del cuarto propio engarzado en un espacio compartido por la soledad acompañada de los demás espectadores, donde la relación con el otro se encuentra mediada por el objeto fílmico. El asombro, el tedio, la indiferencia o cualquier otra reacción fraguan esa experiencia común donde la soledad se enlaza a un relato hecho de imágenes. La falta del mundo es suplida por una arquitectura de luz (o de sombras, hubiera dicho Plotino) que emula la complejidad de lo real. Por otro lado, se plantea una huida del cuerpo que, en lugar de viajar a la cocina para satisfacer sus impulsos, debe permanecer mayormente quieto dentro de la sala de proyección.

Los ojos, como sucede continuamente a lo largo del diario, representan la parte menos corporal del cuerpo y se alinean con el espíritu. Lo que se ofrece a los ojos no siempre es grato. La huida del cuerpo y de la casa, seguida del refugio en la sala a oscuras, no puede efectuarse del todo. La fantasía es enemiga y fabrica a partir de la falta como cuando se dibuja el contorno de algo ausente.

Martes 6 de octubre. Vi de nuevo La sed. Salí del cine transformada en una estatua. No más sentir. No más luchar. Un perfume a fin del mundo me rodeaba como un halo. La muerte se me apareció como la única solución. Pero no se trata de salvarse sino de terminar lo antes posible. Todo esto no tiene sentido. (2016, 296)

Slavoj Žižek, en la película *The Pervert's Guide to Cinema* de 2006, advierte que el cine es un arte pervertido puesto que no da al espectador lo que éste desea sino que lo instruye en cómo desear. Sobre la pantalla blanca, se proyectarían dos narraciones: el film propiamente dicho y el espacio de fantasía del sujeto. Si seguimos la ley de la intencionalidad fenomenológica y admitimos que siempre se tiene deseo de algo, cabe precisar que este objeto deseado no está definido de antemano, con sus bordes perfectos y características ya establecidas. Más bien, se trata de una carcasa, una forma con un contenido predelineado que encarna, en este caso, en los contenidos de una película. La narración cinematográfica ofrecería cuando menos las siguientes dos perversiones: en primer lugar, permitir que el objeto difuso de deseo del sujeto se sobreimponga a una imagen no coincidente que sería un desplazamiento de aquel; y, en segundo lugar, darle al sujeto un modo de desear y obtener lo deseado que no coincide con el modo de hacerlo en su realidad. Una película conlleva la naturalización de los medios de producción del objeto deseado –o para decirlo de otro modo, no voy a encontrarme azarosamente con Sylva Koscina o Paul Newman como les sucede a sus respectivos personajes en *La fuga de los generales*– y difiere en su devenir temporal y actancial en tanto que producto artístico con el devenir de la Historia –a nivel general y a nivel particular de los espectadores.

El tráfico con las imágenes no es inocuo y, en Pizarnik, aparecen pronto el erotismo y la sexualidad con ese filo que Bataille (2010) equiparó con la muerte.

La homosexual de *La sed*. Sus ojos, en la escena de su encuentro con la mujer histórica, tenían un brillo tan mítico, una fijeza tan terrible, que hubiera querido levantarme e introducirme en la pantalla. Una mujer así no es homosexual, no es nada. Es de otro mundo. Por eso aún vibro y me disuelvo de deseos de encontrarla. (Posiblemente esta noche fantasee con ella muchas horas). (2016, 296)

Pizarnik se refiere a Eva Henning, la protagonista del film de Bergman, y con ella se abre una larga lista de mujeres que serán mencionadas por la voz del diario como “esfinges” o “seres mágicos”, es decir, como criaturas que no pertenecen a este mundo, criaturas a las que solo se llega a través de la imaginación o, en este caso, el cine, que se revela como una rendija para observar “dominios ilícitos”. A fines del mes de octubre, Pizarnik anota también: “Vi *Almas en subasta*. Mejor dicho, vi a Simone Signoret. Todos mis complejos edípicos se agolparon en mi sangre mientras la miraba. Volví a mi cuarto, a mi soledoso cuarto, con una ganas terribles de morir” (301).

Junto con la homosexualidad, la belleza de la obra y el problema de la forma son el otro tema que atraviesa la conversación audiovisual de Pizarnik. La referencia principal es Ingmar Bergman, el director que aparece más veces mencionado y no siempre a raíz de una película específica. Pizarnik lo admira particularmente. En 1959, anota en su diario a propósito de una pieza de teatro No moderno:

Atmósfera semejante a los films de Bergman, en cuanto a su contenido conceptual. En ambos, la demostración de la futilidad, del absurdo de la existencia humana, encarna en imágenes oníricas y en conceptos breves, terribles, bíblicos. Siempre me ha sorprendido y maravillado que se pueda realizar obras bellas partiendo de la imposibilidad de la felicidad o del absurdo. (308)

El hincapié está puesto sobre la belleza alcanzada por Bergman con materiales que la voz del diario juzga inadecuados: la futilidad, el absurdo, lo imposible. Las imágenes de Bergman bien podrían vincularse con las atmósferas encerradas del diario y los estados de espera o decepción de su protagonista; también con los avatares del personaje alejandrino con sus devenires absurdos y tortuosos. Bergman es también un anzuelo perverso, representa un ejemplo o modelo, pero sin la revelación del mecanismo. A ese desconcierto, se le suma el traspaso de medio: de la sincreisis audiovisual a la palabra.

En resumen, tanto la homosexualidad y la belleza artística de la obra entendida como perfección formal son los dos ejes preponderantes que atraviesan la conversación cinematográfica de Pizarnik. Ambos constituyen horizontes sobre los cuales la voz diarística, como sucede con la utopía, ejerce un doble “movimiento de afirmación y negación” (Vieira 2010: 4). El film sitúa como posible aquello que la narración de la experiencia luego desmiente.

Primera utopía y perversión: la homosexualidad

El viaje de Pizarnik a París representa una oportunidad para cambiar el contexto familiar y porteño, más bien conservador, por la urbe literaria y artística donde conocerá a Marguerite Duras, Georges Bataille, entre otros. La recurrencia del criterio “literario” y/o “francés” que ya se hacía notar en las películas anteriores al viaje se torna más que evidente en la selección que quedó registrada en el diario entre 1960 y 1964. Cinco de las películas pertenecen a cineastas franceses. Además, *Les Liaisons dangereuses* está basada en la novela homónima de Pierre Choderlos de Laclos y *Tintin et*

le Mystère de la Toison d'Or, en las historietas del autor belga Hergé; luego, el guion de *Thérèse Desqueyroux* es de François Mauriac y está basado en su propia novela, el de *Les Amants* fue escrito por Louise de Vilmorin, el guion de *La Source* es de la escritora sueca Ulla Isaksson y el de *À travers le Miroir*, del propio Bergman. Truffaut, además de director, escribió en *Les Cahiers du cinéma* y perteneció al movimiento de la *Nouvelle Vague* que se nutrió de la literatura y a su vez la influenció. En el caso de *Les Quatre Cents Coups*, colaboró con su biografía para la creación de la historia. Por último, Louis Malle, el discípulo, que no perteneció formalmente a la *Nouvelle Vague*, también se vinculó a lo largo de su carrera con el mundo de la literatura. Escribió de joven para la revista *Arts* un artículo sobre *Pickpocket* de Bresson y muchas de sus películas fueron adaptaciones literarias, entre ellas *Fuego fatuo*, transposición de una novela de Pierre Drieu La Rochelle y *Zazie en el metro*, transposición de una novela de Raymond Queneau. Además del tono eminentemente literario de esta conversación fílmica, la voz del diario parece atraída por films llevados adelante ya sea en guión y/o dirección por creadores preocupados por las posibilidades de su instrumento. Esta preocupación artística y aparente erudición debe matizarse con el hecho de que las películas que vio Pizarnik eran, en algunos casos, –la falta de documentos de la época no me permite extender demasiado esta afirmación– éxitos de taquilla. Así sucedió con el film de Vadim, que contaba con dos estrellas del cine francés del momento, Jeanne Moreau y Gérard Philippe, pese a que luego la fama de esta obra junto a la de su director se eclipsaran (Tejeda 2009), y con *Les Amants*, que inspiró un ponzoñoso comentario de Alfred Hitchcock al ver cómo la gente hacía cola para comprar entradas (Riambau 1996: 19). Por otro lado, *Tintin et le Mystère de la Toison d'Or*, película de aventuras y apta para todo público, fue vista por Pizarnik en el barco de regreso a Buenos Aires, un poco más de dos años de estrenada, lo que permite imaginar que el contexto es análogo a cuando hoy se transmite por la televisión una película repetida que pueda gustar a un público amplio. Curiosamente, *Tintin et le Mystère de la Toison d'Or* es la única que logró sobrevivir a la reescritura que Pizarnik ofició de sus diarios parisinos.

Antes del viaje, la voz del diario se muestra ambigua respecto al hecho de mudarse a la capital francesa: “Pensando en ir a Europa. Quiero y no quiero ir. Quisiera ir y ver cosas bellas, aunque sólo fuera un cielo puro y grande. No es justo que yo muera habiendo probado lo horrible, solamente lo triste y angustioso” (2016, 273). Luego, aparece el deber como un modo más efectivo de concretar el deseo. “Tengo que ir a Francia. Recordarlo. Recordar que debo quererlo mucho” (286). Pese a las dudas, París se proyecta como un lugar ideal y la voz del diario utiliza el siguiente hilo de palabras positivas en relación a la ciudad (o a sí misma una vez que viva ahí): “cosas bellas” (273), “feliz” (308), “amor” (308) “salvarme” (313) y “curaría” (311). También se asocia a París con la idea de juventud (139) y con los poetas malditos a través de citas y nombres. Esa salvación invocada por Pizarnik, ella la define como “salir de los ensueños”. Es un llamado a la acción reafirmado luego, a comienzos de 1960, por la siguiente plegaria:

Que este año me sea dado vivir en mí y no fantasear ni ser otras, que me sea dado ponerme buena y no buscar lo imposible sino la magia y extrañeza de este mundo que habito. Que me sean dados los deseos de vivir y conocer el mundo. Que me sea dado el interesarme por este mundo. (318)

Pero la utopía aparece minada desde el comienzo por un agente real, la presencia de los tíos, y uno simbólico: “tengo que ir para ver, para quitarme esta idea fija de que en París yo sería feliz. Para convencerme de que es absurdo mi presentimiento de que allí

me espera el amor” (308). París es la utopía que se niega a sí misma, Pizarnik detiene el vaivén sobre el polo de la negación. El viaje es una forma de alzar un puñal y “devastar el país de los sueños” (215). Y así es como la huida se prolonga *ad infinitum*: de Buenos Aires a París, de París al diario o la sala de cine. Uno y otra representan intervalos. La narración de la experiencia es una manera virtual de escapar de ella. El cine, como ya se dijo, es un paréntesis del tránsito del sujeto por el mundo o, expresado de otro modo, una forma de agregar un pliegue imaginario a nuestra sucesión de acciones. No extraña la fijación que la voz del diario tiene con la metáfora de un “puente insalvable” entre los deseos y la realidad.

Recién llegada, Pizarnik asiste al cine a ver *Les Quatre Cents Coups* y *Les Liaisons dangereuses*¹ y lo anota en su primera entrada. No obstante, el “Journal de Châtenay-Malabry” no comienza con el comentario cinematográfico. Hay un rodeo. La voz narradora declara: “Indudablemente estoy loca, soy una loca melancólica, serena, que no molesta demasiado exceptuando sus ojos y su tartamudez” (320). Como había previsto, la casa de los tíos la incomoda. París no es lo que ella esperaba: “no quiero conocer París, no quiero conocer nada” (321). Todos sabemos, dice Žižek en *The Pervert’s Guide*, que una fantasía cumplida es simplemente una pesadilla. El nivel fantasmático ligado al deseo que media entre el yo y la realidad no desaparece con el cumplimiento de la fantasía, sino que le devuelve al sujeto su reverso oscuro. Así es que la isla de Tomás Moro no dista mucho de una cárcel, y el planetade *Solaris* que permite que los deseos y pasiones más íntimas se hagan realidad se presenta más bien como un artefacto monstruoso.

Tras el párrafo introductorio en que la voz del diario se describe como loca y rechaza París, el hecho de experiencia más cercano al acto de escritura emerge: “Recién fui al cine. Vi *Les liaisons dangereuses* y *Le quatre cents coups* [sic]” (321). No parece difícil reponer la estructura de huida que había aparecido con anterioridad en los hábitos de Pizarnik. Sobre la segunda película, no comenta nada; la primera, al decir de la escritora, la enferma. La escena que destaca involucra a la protagonista, Juliette Valmont, interpretada por Jeanne Moreau, y a Cécile, interpretada por Jeanne Valérie. Para describir la escena, Pizarnik entrelaza realidad y ficción. A Juliette la llama Jeanne Moreau, actriz que seguramente conocía y que existía para ella más allá de esta ficción particular, a Cécile la llama por el nombre de ficción, no recuerda a la actriz. En el film, Juliette se acerca a Cécile, la prima de diecisiete años de su marido y con la cual este intenta tener un *affaire*. Juliette busca darle a la joven que se resiste una lección sobre deseo, sexo y moral. Los planos destiñen erotismo, Juliette seduce a la joven para que esta tome su lugar en el ajedrez carnal de la pareja Valmont. Se trata de un juego que involucra el cuerpo, pero que está hecho en realidad de placeres racionales, de lucidez sin ternura, todo para llegar al relato que resulta de la seducción. La clase de Juliette no es impartida solo sobre la joven Cécile, la escribiente del diario también escucha atenta en la oscuridad de la sala. Luego escribe: “Me importa poco si soy homosexual o no, pero esa escena me dejó delirante. Indudablemente mi fin o uno de mis fines es dar rienda suelta a mis delirios homosexuales aquí, en París, creyendo que a mi paso todas las lesbianas se me arrojarían” (321). La concreción de relaciones homosexuales es proyectada sobre París, pero a ese horizonte ideal que encuentra complicidad en la pantalla cinematográfica se le oponen los sucesos del mundo real. Žižek comenta a propósito de *Los pájaros* de Hitchcock que cuando un objeto de fantasía que proviene del espacio interior del sujeto entra en la realidad ordinaria, esta se tuerce. Luego agrega: “Así es como el deseo se inscribe en la realidad. El deseo es una herida de la realidad. El

arte del cine consiste en hacer emerger el deseo, en jugar con él, al mismo tiempo que lo mantiene a una distancia segura, lo domestica, lo vuelve palpable” (Fiennes 2006: min 46)². El peligro escala conforme se acorta esa distancia de seguridad cuyo umbral es la pantalla, o para decirlo de otro modo, conforme el objeto de fantasía socava con más fuerza la realidad cotidiana del sujeto hasta dar lugar al “horrible error, la errata fatal”, como escribe Pizarnik (321). La primera entrada del “Journal de Châtenay-Malabry” vira de la película a un episodio grotesco de flirteos intensos en el café Le Danton, “sucedido la vez pasada” (321). La inscripción de esta experiencia en el diario o no sucedió en su momento o se perdió. Este 24 de abril en que Pizarnik escribe, el episodio es recuperado a través de la rememoración y del permiso habilitado por la película de Vadim. Pizarnik relata lo que le sucedió en Le Danton con dos mujeres y un muchacho. El quid de la seducción, como en el cine, radica en la distancia o en la veladura, que son condiciones del misterio. La distancia permite que se interponga la fantasía, que el objeto lejano se vuelva un “posible imposible” (Premat 2020: 157). La primera mujer, la única en la que Pizarnik está interesada, aparece como bella de lejos. Las miradas le hacen creer que puede producirse un encuentro en el baño que finalmente no se produce. Mientras tanto, una segunda mujer y un joven aparecen en escena, pero Pizarnik no desea nada de ellos. En cambio, espera a la salida para ver a su enamorada por última vez. La enamorada, entonces, se transforma en autómata: “después de media hora de espera salió la cabeza rubia con su correspondiente cuerpo: ella salió y yo hui” (Pizarnik 2016: 322). La mujer es horrible y monstruosa, la voz narradora escapa en busca de chocolates que “comí como quien se suicida” (322). Una de las frases más cautivadoras de la película de Vadim, pronunciada por Jeanne Moreau, “para mí, ninguna relación es jamás peligrosa”³, vibra en asombrosa sintonía con una voz discursiva que relata casi obsesivamente la experiencia incómoda, filosa y desesperante del otro, tanto en los vínculos sexo-afectivo como en referencia a familia, amigos o figuras admiradas.

La apertura del “Journal de Châtenay-Malabry” es un relato de una gran maestría narrativa y aciertos poéticos. Si bien es cierto, como escribe Aira, que Pizarnik carecía en general de impulso narrativo (2012: 19), en el diario, la vida se ocupa de garantizar la dimensión temporal del texto y permitir la aparición de acciones o estados que se ha de atravesar. De ahí que los proyectos de novela de Pizarnik, con ligeras variaciones formales, hayan sido siempre autobiográficos⁴. Por otro lado, no debería descartarse la hipótesis de que este relato, más allá de una búsqueda por narrar la experiencia del sujeto biográfico, no constituya un ejercicio narrativo. Pese a la estructura bastante cerrada de esta narración primera del diario en París, es posible ver las costuras: por ejemplo, el hecho caprichoso para la economía en general reducida del cuento de mencionar dos películas y comentar solo una, la división de la entrada en tres regiones claramente marcadas (introducción al estado de ánimo del yo, comentario del film y relato rememorado). Las entradas de diario suelen ser textos de una notable heterogeneidad tipológica, aún cuando esta no siempre se manifieste. En Pizarnik conviven los relatos de la experiencia con listas, ejercicios poéticos, epigramas, reflexiones, comentarios cinematográficos o literarios, etc. Las entradas se ofrecen al lector como ensamblajes textuales donde se alterna la continuidad y la contigüidad de elementos cuya relación más o menos oscura recae en una cadena de experiencia difícil o imposible de reponer. La heterogeneidad del diario mina el horizonte de lectura convencional de este género autobiográfico y abre posibilidades de lectura ancladas en otros géneros.

Jazz à Newport y *Les Amants* revelan a la voz del diario que entre los sueños y su concreción basta con decir que sí. La primera es un documental sobre el festival de jazz de 1958 en la ciudad de Newport que tuvo las presentaciones de Thelonious Monk, Louis Armstrong, Anita O'Day, entre otros; la segunda, donde vuelve a aparecer la figura de Jeanne Moreau, es sobre una mujer que se enamora por fuera de su matrimonio. El comentario que figura en el diario no alude explícitamente a la homosexualidad, la referencia es más bien oblicua. Luego de ver *Jazz à Newport*, Pizarnik escribe: “estoy llena de tabúes, de prohibiciones tácitas, ni siquiera me atrevo a recordar mi infancia y adolescencia, ni siquiera me atrevo a tener deseos, cómo cumplirlos entonces” (2016, 336). Y al respecto de *Les Amants*:

Pero el temor a intelectualizar, el temor a detener y endurecer una visión imaginaria del futuro, congelándola, haciéndola pasiva y convertida en arquetipo. Y luego mis esfuerzos penosos por acercarme a ella, por remedar esa visión construida en algún instante pasado de mi imaginación, arbitraria y sola, izada como un ejemplo absurdo, como un ídolo sin cabeza, erguida en su imposible. Y soy yo quien me afano por alcanzarme en esa visión. Soy yo que me busco donde no estoy. (2016, 336)

En ambos casos, la voz del diario denuncia una forma ideal que la constriñe. Pero, a través de la pantalla blanca, donde se proyectan las vidas de otros, puede espiar por la cerradura, acercarse a la felicidad. El cine le muestra la posibilidad de ser alguien diferente. El problema está en que la economía del deseo que gobierna el mundo ficcional es diferente de aquella que se implementa en el mundo en el que vive la espectadora. He aquí la perversión, el límite de la utopía. “La primera vez que vi este film salí llorando, fue una liberación” (336), anota Pizarnik sobre *Jazz à Newport*. La catarsis es momentánea y luego el sujeto debe lidiar con la implementación, difícil o imposible, de lo que sea que el film le haya revelado. Por ejemplo, el personaje de Jeanne Moreau, que es correspondido por su amante, el arqueólogo *outsider*, logra escaparse con él y dejar el aburrimiento de su casa provinciana y de su marido burgués. El final feliz asombra a Pizarnik, pero, en esa misma entrada del 27 de noviembre de 1960 en la que comenta *Les Amants*, acaba reflexionando acerca de la soledad a propósito de la novela *Noches blancas* de Dostoievski, a cuyo protagonista identifica como “el verdadero ‘maldito’” (367), “lleno de ternura que dar, de amor, y no obstante se encierra” (367).

Las consecuencias, en el plano ideal, de amigarse con decir que sí, de discurrir conforme al deseo, son evidentemente muchas. Una de ellas es la de encontrar a la persona amada. El tema del amor y el encuentro con el otro es central en el diario. En la entrada anterior a *Les Amants*, Pizarnik escribe: “He venido a Europa a buscar a quien me falta. ¿Pero qué puede una muchacha sola en un mundo grande? Y cómo y dónde comenzar a buscar” (364). La distancia con el otro amado, lo mismo que con el lector ideal del diario, es de índole mística. Para mayor hincapié, Pizarnik juega con el verso de San Juan de la Cruz y lo modifica: “Oh cristalina fuente, si en esos tus semblantes plateados formases de repente el rostro que tengo en las entrañas dibujado” (366). La elección de estos versos dibuja la distancia entre San Juan y Pizarnik. Para el yo poético del “Cántico espiritual”, hubo un encuentro. El poema es el esfuerzo por ponerle palabras a la ausencia del Esposo. En Pizarnik, se le pide a la fuente, que no es más que un espejo, que dibuje un rostro con el que no ha habido tal encuentro. De este modo, la otredad del amado no ofrece resistencia, es incapaz de oponerse verdaderamente al yo porque está hecha de “semblantes plateados”. Es un reflejo, una imagen. La persona

amada se presenta en el diario de Pizarnik como un otro que sería capaz de curarle la falta, de ponerlo en contacto con lo real en términos lacanianos, de generar un alto a la jungla de objetos a minúscula. La cesión de facultades sobre el polo del amado/a es directamente proporcional a la experiencia de la falta. En contrapartida a la persona amada ideal, el diario recoge personas amadas particulares, esas iniciales que salpican el texto y que describen la parábola que va de la idolatría a la decepción.

La distancia radical entre amante y amado/a sucede en paralelo o forma parte del binomio ya mencionado que separa deseo y acción. Recuperemos la continuación de la cita en que Pizarnik escribe que fue a Europa a buscar a quien le falta: “Pero esta discordia de planos, este abismo entre el deseo y la palabra, entre la que me creo y la que soy (¿pero qué soy si soy tantas?). En fin, una contención, una represión, una limitación (mis labios ávidos)” (364). Reaparecen las orillas que no se tocan. El deseo de la cosa contrapuesto a la palabra que la nombra y que no otorga una realidad extralingüística. El sujeto ideal contrapuesto al que se es. Entre paréntesis, se ubican los agentes desestabilizadores. Por un lado, la conciencia de ser muchas. La carencia de identidad, es decir, de identificación. El mito de la identidad es el dilema de las orillas infranqueables vuelto del revés. No hay palabra para nombrar al yo con excepción de la deixis vacía del pronombre. El dolor de no ser la que se quiere ser, es decir, de no coincidir con el ideal deseado o, como lo llama Pizarnik, la “discordancia de planos”, no es más que el modo en que la vida existe, su forma para crear movimiento entre un estadio y otro. En el segundo paréntesis aparece el cuerpo, “los labios ávidos” que señalan el apetito, las ganas de comer. El yo del diario se esfuerza por censurar el cuerpo y constreñirlo con dietas. Ir al cine, como dijimos, es una manera de mantenerlo quieto y permitir que los ojos se abandonen a la imaginación. Pero el cuerpo se rebela frente a las exigencias de la voz del diario y su obscenidad superyoica. Como si la premisa fuera comer para aprehender el misterio. Esos labios habían aparecido ya en la entrada de *Jazz à Newport*: “mis labios jamás se calman, quieren contactos extraños, quieren apoderarse del mundo” (337). Esos contactos extraños no escapan a una lectura de género: besos lesbianos, besos sobre un cuerpo de mujer ubicado por detrás de las prohibiciones, de los tabúes.

La última película vista en París que involucra el tema de la homosexualidad es *La Source*. La entrada de diario entrecruza, como es habitual, el universo del film con el relato de la experiencia del yo. Este martes 13 de diciembre ir al cine es una excusa para estar cerca de M., una mujer amada. La entrada es del día posterior y el objetivo de Pizarnik es intentar “apresar la causa de mi vieja orfandad” (371). Esto trae a colación el recuerdo de *La Source* de cuya trama se recupera apenas un detalle ínfimo: “En el film hay una madre, que ama a su hija (que ya no es una niña). ‘La amo más que a Dios’, dice” (371). En *La Source*, la orfandad se invierte. Es la madre quien pierde a su hija, violada y asesinada por unos pastores nómades. Esta situación de pérdida es extrapolada por la voz del diario y corrida hacia su propia orfandad amorosa. “Salgo del cine y tengo frío (*hace frío*) y busco a M., por si por azar vuelve o sale de su casa. Enfrente de donde espero el ómnibus pasa corriendo una mujer. No alcanzo a verle el rostro pero me dije: ‘Es M., es ella y corre porque me ha visto’” (371). El sujeto teje su propio desamparo sin pruebas. Vuelve a casa “triste y desesperada” y aquí recupera el detalle del film: “Deliro con una madre que me quiere más que a Dios” (371). Pizarnik se apropia de la frase que ya no está en boca del personaje. Ante el fracaso amoroso, se torna hacia la madre como utopía del cariño elevada a la más alta potencia: una madre capaz de querer más a su hija que a Dios. Esto acontece en el plano de lo ideal: es

conocida la relación tensa y dolorosa que la voz del diario mantiene con sus padres y especialmente con su madre.

Finalmente, hay un detalle antes de concluir la entrada que revela más de lo que promete y que avala una lectura erótica, amorosa y lesbica del sentimiento de orfandad cuya causa Pizarnik quiere definir en esta entrada: “En duermevela vi el rostro de Lilia Deniselle y me pregunté por qué no le escribo. Después pensé en Nerval y me dije: ¿por qué no haré también yo un esfuerzo por ordenar y aclarar esto que me obsesiona? Y decidí anotar todo lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad” (371). Lilia Deniselle es una mujer de Buenos Aires que aparece mucho antes en el diario en una entrada a propósito de otra película de Bergman ya comentada, *La sed*. Allí figura Lilia dentro de una extensa enumeración de “seres mágicos” (296) que hacen vivir a Pizarnik y entre los que encontramos nombres de actrices de cine y teatro famosamente bellas como Greta Garbo, Edwige Feuillère y Eva Henning –la actriz de *La sed* de la que Pizarnik queda prendada. También está Ostrov, el psicoanalista de Pizarnik y por el que ella profesa en los diarios un amor platónico. Estas criaturas mágicas escenifican en la imaginación el encuentro con el otro amado. La enumeración concluye con el siguiente pensamiento: “Yo solo sería feliz en un mundo de esfinges. Sin palabras. Sólo la música, el vino, y los ojos más intensos del universo contemplándome” (276). La mención de la orfandad y de Lilia Deniselle en la entrada de *La Source* replican este momento anterior de las criaturas mágicas. En ambos, el ser amado está ausente, la voz del diario anhela ser contemplada. Ella misma entrevé el puente: escribirle a Lilia Deniselle, pero el acto queda suspendido en la autointerrogación: “por qué no le escribo”, se dice la voz (371). Bastaría un sí. En seguida, se pregunta por qué no hace un esfuerzo por ordenar “esto” que la obsesiona. El pronombre demostrativo cubre un abanico amplio de temas o búsquedas que el lector solo puede completar parcialmente. Al interior del “esto”, es probable que figuren, juntos o mimetizados, el sentimiento de orfandad, el amor, el deseo, el sexo y la cuestión lesbiana⁵.

Segunda utopía y perversión: la belleza

La búsqueda poética de la cual el diario de Pizarnik es parte y testigo está ligada al concepto de belleza. Incluso a riesgo de precisar lo que en general resulta una noción caprichosa, personal y elusiva, la belleza para Pizarnik procede, creo, de un acierto de la forma. “La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia” (2016: 194). La forma buscada, revestida de autonomía, no es solamente un compendio de artilugios retóricos, sino que estos adquieren centro y dirección gracias a una herida que los imanta. Tiene razón Edgardo Dobry (2004: 35) cuando, citando a Barthes, agrupa a la poesía de Pizarnik con la de aquellos que se inscriben bajo la moral de la forma. La belleza señala una verdad que surge de la coincidencia entre la retórica y su objeto, relación que presenta, a su vez, una referencia ulterior no explicitada, un escape hacia otro destino, la herida. Julio Premat escribe que el “hecho estético estaría [...] en un dispositivo que resulta *per se* una promesa de sentido” (2020: 152). Keats había escrito al final de su “Oda sobre una urna griega”: “La belleza es verdad, la verdad, belleza –eso es todo / lo que se sabe en la tierra, y todo lo que necesitas saber”⁶. La coincidencia entre belleza y verdad no alude, ni en Keats ni en Pizarnik, a una formulación clara y racional. La belleza es tanto una

sensación física, un impulso a acercarse –recordemos que “estético” proviene de *aísthetikós*, que se percibe con los sentidos–, como una propiedad del objeto artístico que tiene sus partes ordenadas a una totalidad significativa, de la cual se puede predicar simultáneamente que la forma es una función del contenido y viceversa. La disposición acertada de la materia verbal, con su correspondiente apelación a los sentidos, produce la significación y la hace circular al interior del texto. De ahí, el riguroso cuidado que Pizarnik tenía con sus poemas y que Bordelois describe en el siguiente pasaje: “Cada palabra era sopesada en sí misma [...]. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana” (Piña 1991: 120). Para el lector, la belleza representa ante todo una conmoción física que se da en paralelo o a la que le sigue demasiado de cerca una conmoción interpretativa. La condición de esta última es la huida del sentido, que se da como si no se hubiera dado. El sentido escapa, pero la obra lo señala como algo presente y activo. “[E]s algo”, escribe Premat, “que no se produce pero que se sugiere a cada paso en el presente de la lectura, en tanto que suspensión insinuante” (2020: 153). La belleza manifiesta el sentido como algo que está ahí para el lector, al alcance de la mano, pero sin el código que serviría para descifrarlo. Para que esto suceda, la obra debe ser capaz de ofrecer un mundo completo que se halle al mismo tiempo velado en pos de su comunicabilidad. Ofrenda y privación deben cerrarse sobre el mismo acto.

La belleza y la perfección formal son dibujadas por Pizarnik como un límite utópico para su literatura. La utopía sirve de motor y obstáculo simultáneamente y cobra forma en el diario en la conocida pretensión de escribir una novela. Un 8 de diciembre de 1957, Pizarnik escribe:

Pero la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de ‘retrato de la artista adolescente’, novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias. Dos cosas me maniatan: la ausencia de confianza en mis instrumentos (estilo, lenguaje, dominio de los diálogos) y el desconocimiento cabal de mis circunstancias. (2016: 210)

El problema central reside en el cómo, en el desconocimiento de la lengua y sus posibilidades retóricas y discursivas. Las tres películas que comentaremos en este apartado problematizan para la voz del diario el tema de los instrumentos de la creación.

En primer lugar, París aparece en el imaginario de Pizarnik como el lugar privilegiado para la obtención de la anhelada maestría verbal:

Y no obstante, se me ocurre que sólo aquí podré trabajar y realizarme como poeta, dentro de lo que creo y no creo, dentro de lo que mi inseguridad en mí misma me permite creer en que yo tengo alguna posibilidad de realización y además qué es realizarse, es posiblemente una idea imposible, realizarse es como tocar el futuro hecho presente, es el final de algo, y jamás, en las cosas del espíritu, se toca el final. (339)

La capital francesa está ligada al éxito literario y un 12 de junio de 1960 Pizarnik va al cine a ver una película cuyo título no quedó registrado y que trataba “sobre los idiotas que vienen a París con la ambición de conquistar esta ciudad” (333). Esta conquista en Pizarnik tiene muchísimas aristas, desde la penetración más profunda de la materia lingüística y la escritura de la novela, pasando por una búsqueda de validación por parte de la comunidad de escritores –gesto que puede apreciarse en la plasticidad retórica con que Pizarnik en su correspondencia exhibe cuán insertada está en el medio artístico parisino y porteño– hasta la concreción de relaciones lesbianas, etc. En el film,

los idiotas no prosperan. La voz del diario se augura un final parecido donde el cuerpo, como se ha visto, es el encargado de traer la desgracia: “Yo me iré probablemente con el aparato digestivo envuelto en un papel de diario sucio y viejo. Jamás me he sentido más enferma del estómago y demás vecindades” (333).

La búsqueda de modelos es una preocupación constante en París. Para Pizarnik, dominar la lengua requiere de una disciplina de lectura feroz. Busca incorporarse a una tradición a la que siente ha llegado tarde y con la que no ve esperanzas de familiarizarse. Su condición de hija de inmigrantes y tartamuda no ayudan, como si sus raíces la expulsaran del español. De ahí que, como comenta Anahí Mallol (2022), se intensifique la lectura de los autores del Siglo de Oro durante la estancia parisina. La operación, en su anacronismo, es más bien cómica; su efecto, se sabe, formidable.

El 23 de septiembre de 1962, Pizarnik comenta en su diario una nueva película de Bergman, *À travers le Miroir*, y menciona dos preocupaciones centrales. La primera es la economía de recursos: “Con elementos simples, con pocas palabras, con invención escasa, decir lo que se quiere: unas escenas de locura, de impotencia, bellas y viejas” (2016: 495). Aquí encontramos la alusión al *mot juste* y a la corrección infinita, de la cual Pizarnik era devota, pues decir lo que se quiere implica un refinamiento extremo del instrumento, la agonía combinatoria de la que habla César Aira (2012). En diciembre de 1962, se publicará *Árbol de Diana*, libro concentrado si lo hay donde cada poema figura en medio del blanco como una isla o el agujero de un muro. Lo segundo que menciona la voz del diario atañe al ya mencionado problema de la otredad: “Primera y única cuestión. ¿A qué o quién aferrarse para no caer en la locura? Una sola respuesta: el amor” (495). El film de Bergman trata sobre una familia (padre, hijo, hija y marido de la hija) de vacaciones en una isla mientras la enfermedad psiquiátrica de la hija empeora y ella cree que Dios vendrá a presentarse en la casa. Luego de la tristeza, la desolación, de llevar a la hija al hospital a causa de un brote, la película cierra con extraño optimismo. El hijo no sabe cómo vivir en un mundo que se ha agrietado, en el cual todo es posible. El padre le contesta que sí podrá, pero que tendrá que aferrarse a algo y eso es el amor.

Primeramente, quisiera referirme a la locura, no como realidad psicológica o biográfica, sino como tema y forma de escritura. ¿Cómo se enrarece el texto a través de la locura? El día anterior a la entrada sobre *À travers le Miroir*, Pizarnik comenta la *Aurélia* de Nerval: “En verdad, a pesar de ser un bellissimo poema, *Aurélia* es más el fruto de las lecturas de N. que de su locura” (493). Si la locura es, como escribe Peri Rossi, el paroxismo de la incomunicación (1973: 587), acercar el texto a este filo es dotarlo de su extrañamiento al tiempo que se lo expone al peligro del silencio. La afición y el terror que despierta la locura en la voz del diario responden, por un lado, al plano de la experiencia del sujeto y, por otro, a una búsqueda formal presente en el diario, en la conversación cinematográfica y de la cual el personaje alejandrino sería su producto, pero con la supresión del desarrollo, como lee Aira (2012: 22). De este modo, diario y poesía generan una simbiosis textual, cada género ubicado en un polo de lo artístico, el proceso y el resultado, respectivamente (Aira 2012: 11).

El personaje alejandrino sería la economización de una serie de rasgos que aparecen desplegados *in extenso* en el diario con muchos otros aditamentos cualitativos y cuantitativos. Por esto mismo, en el diario, sobre la base de modelos literarios más o menos anacrónicos –Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, el Conde de Lautréamont, Artaud– se puede apreciar un “devenir maldita” que en la poesía ya se encuentra cristalizado. La voz del diario es consciente del anacronismo. Ni bien llegada a París promete dejar de

“jugar a la maldita” (2016: 320). Se trata de una pose que va del diario a los poemas y viceversa. Cabe aclarar que no hay que ver el diario como un texto más originario. El personaje alejandrino también denuncia a la voz del diario como producto lingüístico. Sucede que el diario expone el proceso tan a la vista que consigue invisibilizarlo, pero su escribiente es consciente de lo imposible de cualquier identificación. Muchas citas servirían, he aquí una: “Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí” (629). El diario muestra el carácter de pose del personaje alejandrino. Molloy (2015) vio con claridad el aspecto consistente de *poseur* a lo largo de la vida y obra de Pizarnik. No por tratarse de una pose se debe desembocar en el concepto de falsedad. Cuando Žižek se refiere al personaje de *Vértigo* en *The Pervert’s Guide*, comenta: “Por lo general las cosas empiezan como algo falso, inauténticas, artificiales, pero quedás atrapado en tu propio juego” (2006: min. 57)⁷. En lo que respecta al diario, hay una zona de la experiencia privilegiada por su escribiente, un cono de luz que deja el resto en sombras. Decidir de esta manera produce efectivamente una construcción del yo para el diario, de un yo para la confesión –asumiendo que esta preside en mayor medida la escritura diarística aún cuando luego los escritores decidan subvertirla o burlarla.

Una de las últimas películas registradas por Pizarnik en el período parisino es *Thérèse Desqueyroux*. La voz del diario traza un paralelismo entre ella y la protagonista del film. Este cuenta la historia de una mujer que casi asesina a su marido con veneno. Mientras vuelve en auto a la casa familiar a encontrarse con el susodicho, reconstruye su historia. Thérèse, interpretada por Emmanuelle Riva, es inteligente, fumadora, viene de Argelouse al que describe como un lugar en el extremo del mundo. Busca con ojos de alucinada a través del relato en voz en off el comienzo de los actos, el inicio del infortunio. En la noche de bodas, Thérèse dice que así conoció el amor e hizo la muerte. Hay una dimensión trágica que nunca se pierde de vista y es lo que precisamente atrae a Pizarnik, lo que ella denomina la “continuidad obsesiva” de este personaje de ficción. Luego del reencuentro entre esposos, Thérèse es encerrada en la casa familiar, en una habitación, junto a dos personas de servicio que le traen comida y le cambian las sábanas. Ella solo fuma, toma vino, lee, se deteriora física y mentalmente. En un momento, la familia debe asistir a una boda, ella también para mantener las apariencias. Thérèse desciende de su recámara muy flaca, vestida de negro, con su pelo corto y de nuevo una mirada perdida, casi en trance. Existe más de una semejanza entre este personaje y el personaje alejandrino constituido en la obra de la autora argentina a partir de figuras femeninas errantes, exiliadas o prisioneras. Hay incluso un refuerzo autobiográfico en la semejanza ya que Emmanuelle Riva en la película parece, en algunos planos, la Pizarnik de muchas de las fotos que conocemos. No parece arriesgado pensar que tanto Thérèse como Karin, la hija que cree que se encontrará con Dios en *À travers le Miroir*, sirvieron a la escritora argentina como modelos o puntos de referencia para extender su obsesiva reflexión sobre el yo enunciator de los poemas.

Lo que verdaderamente impresiona a la voz del diario es la forma del film:

Por eso la obra dramática está hecha de recortes trágicos y saltan o excluyen los momentos de variación. Esos silencios permiten imaginar que aún lo que no vemos y lo que no se nos dice pertenece a la misma sustancia fuerte y terrible. [...] En verdad la vida que me gustaría vivir es así: instantes en donde se acumula todo lo fuerte y dramático de que soy capaz. El resto, un letargo; dormir aunque sea anestesiada. No es la vida lo que me molesta, son los detalles”. (2016: 554)

El yo del diario imagina la vida como un producto ya terminado, como una exterioridad sin proceso que hubiera que atravesar. Encontramos en el diario un asunto que entraña a la poética de Pizarnik y que Aira describió del siguiente modo: “en A. P. el proceso queda sin resolver y es como si se hubiera desvanecido” (2012: 26). Los detalles son inherentes a la narración, de la cual Pizarnik huía a fuerza de instantes luminosos. Finalmente, aparece en esta entrada la confirmación de lo que el lector ha intuido ya en esta conversación cinematográfica de muchos años de comercio: “El cine no es una distracción para mí. Es un encuentro, a veces atroz, con mis deseos más profundos” (2016: 555).

Conclusión

El cine participó e influyó en la búsqueda estética de Alejandra Pizarnik. En el diario perduran los hitos de un vínculo que en vida seguramente fue más frondoso y se habrá extendido a otros géneros discursivos como la conversación. Como de esta última queda poco o nada, el diario aparece como una referencia ineludible. La voz del texto proyecta sobre la pantalla tabúes, obsesiones, y entrevé en el cine un modo de liberación, una economía posible de su propio deseo. Homosexualidad y belleza artística entendida como perfección formal se ubican en un mismo horizonte utópico, un más allá de la experiencia presente de la voz. La única brújula para llegar a una u otra es la consecución de un método, una práctica continuada. Pizarnik se prescribe encuentros homosexuales y maneras de tensar el instrumento lingüístico. Durante el intervalo de luz en que dura la película, el cine acerca el espejismo utópico al sujeto que pronto advierte que esa libertad para desear experimentada en la sala a oscuras dura lo que dura la película y sucede a raíz de un funcionamiento del universo distinto del cotidiano. Algo parecido podemos predicar del diario, que también comparte la característica de ser una tregua imaginaria del contacto entre su escribiente y el mundo. De ahí que la soledad y el encierro que presiden a la escritura diarística también puedan leerse como ritos de pasaje a una zona de mayor libertad, en donde, si bien no dejan de funcionar las convenciones sociales, sí es posible para el sujeto objetivar las zonas incómodas del día relativas a la sociabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

Aira, Cesar, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2012.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets, 2010. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin.

Bettetini, Gianfranco, *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y discursiva*, Madrid, Catedra, 1986. Traducción de Vicente Ponce.

Dobry, Edgardo, “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 644, 2004, p. 33-43, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Keats, John. “Ode on a Grecian Urn”, *Poetry Foundation*, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Mallol, Anahí, “Alejandra Pizarnik: el exilio de la lengua”, presentada en el coloquio *Alejandra Pizarnik et Paris. Imaginaires, intertextes et langue française*, París, 2022.

Molloy, Sylvia, ““Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik”, *Taller de Letras*, n° 57, 2015, p. 71-79, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Pardo, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 2004.

Peri Rossi, Cristina, “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 273, marzo 1973, p. 584-588, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Piña, Cristina y Venti, Patricia, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires, Lumen, 2021.

Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Buenos Aires: Lumen. 2016.

———, *Prosa completa*, Buenos Aires: Lumen. 2010.

Premat, Julio, “Borges utopista y los narradores del fin de siglo argentino”, *Variaciones Borges*, 50, 2020, p. 149-165, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Riambau, Esteve, “Al principio de la escapada. Louis Malle y la nouvelle vague”, *Nosferatu. Revista de cine*, 21, 1996, p. 16-21, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Rocco, Federica. “Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita”. *Altre Modernità*, n° 17, mayo 2017, p. 82-93, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Tejeda, Carlos. “El juego de la seducción”. *Cuadernos de Jazz*, n° 115, noviembre/diciembre, 2009, p. 40-45, Web. Consultado el 28 de enero 2023.

Vieira, Fátima. “The Concept of Utopia”. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, editado por Gregory Claeys, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p. 3-27.

Películas:

Avakian, Aram y Stern, Bern, *Jazz on a Summer's Day*, 1959.

Bergman, Ingmar, *La fuente de la doncella*, 1960.

———, *A través de un vidrio oscuro*, 1961.

———, *La sed*, 1949.

Clayton, Jack, *Almas en subasta*, 1959.

Fiennes, Sophie, *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006.

Franju, Georges, *Thérèse Desqueyroux*, 1962.

Hitchcock, Alfred, *Los pájaros*, 1963.

Malle, Louis, *Les Amants*, 1958.

Smight, Jack, *La fuga de los generales*, 1968.

Tarkovski, Andréi, *Solaris*, 1972.

Truffaut, François, *Les Quatre Cents Coups (Los cuatrocientos golpes)*, 1959.

Vadim, Roger, *Les Liaisons dangereuses*, 1959.

Vierne, Jean-Jacques, *Tintin et le Mystère de la Toison d'Or*, 1961.

NOTAS

1. La banda sonora del film de Vadim estuvo a cargo de Thelonius Monk, Art Blakey y el grupo que este último lideraba, *The Jazz Messengers*. Pizarnik no comenta nada al respecto, pero, dado su gusto por el jazz y la presencia posterior de *Jazz à Newport*, es probable pensar que este dato influyó tal vez en la elección de la película o fue una grata sorpresa mientras la vio.
2. “This is how desire inscribes itself into reality. Desire is a wound of reality. The art of cinema consists in arousing desire, to play with desire, but at the same time keeping it at a safe distance, domesticating it, rendering it palpable.” (min 46) Todas las traducciones son mías.
3. “pour moi, aucune liaison est jamais dangereuse”.
4. Pizarnik anota en su diario la voluntad urgente de escribir una novela o una obra en prosa de largo aliento que considera de mayor prestigio que los breves poemas que, según ella, sirven como distracción: “La poesía es una introducción. «Doy» poemas para que me tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa” (2016, 678). La concepción de esta obra conjetural en prosa se va modificando en el tiempo, pero el elemento que permanece es su carácter autobiográfico: “Pero la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de “retrato de la artista adolescente”, novela que debiera reflejarme a mí y a mis circunstancias.” (2016, 210); “Un libro sobre el insomnio. Ocho horas. Cada capítulo es una hora. Intercalar mi diario.” (2016, 600). Vale aclarar que la novela de Joyce aludida por Pizarnik también es autobiográfica.
5. Es curioso que la única película sobre la que Pizarnik no comenta nada, *Les Quatre Cents Coups*, trate específicamente sobre el tema de la orfandad.
6. “Beauty is truth, truth beauty, -that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know”.
7. “Often, things begin as a fake, inauthentic, artificial, but you get caught into your own game”.

RESÚMENES

El artículo se propone analizar la relación entre Pizarnik y el cine registrada en su diario durante los años parisinos. Nuestro interés es demostrar que la conversación audiovisual de Pizarnik nace de una asimetría utópica, puesto que los films azuzan el deseo y le permiten al yo querer ser lo que no es. En el polo opuesto, el mundo exterior y el cuerpo situarán la voz en el presente, alejándola del lugar utópico e incrementando la fuerza gravitatoria del ideal.

The article intends to analyse the relationship between Pizarnik and the cinema recorded in her diary during the Parisian years. Our interest is to demonstrate that Pizarnik's audiovisual conversation is born from a utopian asymmetry, since the films stir up desire and allow the self to want to be what it is not. At the opposite pole, the external world and the body will pin the

voice to the present, driving her away from the utopian place while increasing the gravitational force of the ideal.

L'article se propose d'analyser la relation entre Pizarnik et le cinéma telle qu'elle se donne à voir dans son journal pendant les années parisiennes. Notre intérêt est de démontrer que la conversation audiovisuelle de Pizarnik est née d'une asymétrie utopique, puisque les films attisent le désir et permettent au moi d'être ce qu'il n'est pas. À l'opposé, le monde extérieur et le corps situent la voix dans le présent, l'éloignant du lieu utopique et augmentant la force gravitationnelle de l'idéal.

ÍNDICE

Palabras claves: Pizarnik, cine, diarios, París, utopía

Mots-clés: Pizarnik, cinéma, journaux, Paris, utopie

Keywords: Pizarnik, cinema, journals, Paris, utopia

AUTOR

SANTIAGO HAMELAU

UCA-CONICET

santiagohamelau@gmail.com