



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

**“SÍLABAS SUICIDAS: METAMORFOSIS DEL SUJETO A
TRAVÉS DE LA NARRATIVA Y LA PROSA POÉTICA”**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA
P R E S E N T A
Norma Jetzally Flores Mejía

Director: Mtro. José Antonio Mejía Coria
Dictaminadores: Dra. Laura Palomino Garibay
Lic. Raúl Ernesto Urbina Ancheyta



Los Reyes Iztacala, Edo. De México, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Nunca supe cuan fértil era la poesía
hasta que esteparío fui dentro de ella.*

AGRADECIMIENTOS

A:

Mis papás porque sin darse cuenta han formado la mejor dupla del mundo. Gracias por ser el pilar más grande de mi vida, porque cada que tuve miedo su cama me aguardaba un pedacito en medio de ustedes y sus brazos siempre cálidos y flexibles me rodeaban no sólo el exterior, sino el interior, y justo ahí pasaba la magia, justo ahí la estampida cardiaca se convertía en el vaivén de una corriente marítima en pleno verano. Mamá: gracias por dejarme libre, nunca me impusiste un concepto de libertad, pero siempre me has dado la confianza para usarla bajo mi criterio, gracias por enseñarme a cuidar mi cuerpo con una buena alimentación y ejercicio constante, por escucharme mil veces con la misma historia y por darme espacio para leer siempre. Papá: con tu amor por la vida eres capaz de refutar en un segundo toda la poesía pesimista y teorías existencialistas que amo leer, gracias porque eres el único hombre que ha podido contrarrestar con todo tu amor esas ideas, gracias por los viajes y ser quien más contribuye a que enfrente mis miedos. Juntos me han dado la mejor base para ser lo que soy ahora, gracias porque desde el cuarto de al lado me han acompañado mientras tecleaba estas letras, estas sílabas suicidas son más tuyas que mías, porque las palabras nunca serán suficientes para decirles cuanto los amo y les agradezco.

Mis hermanos. A veces siento que lo único que compartimos es la mancha café fragmentada que tenemos en diferentes partes del cuerpo, pero eso es lo que enriquece tanto nuestra relación, la diversidad de pensamientos y emociones que siempre han expresado y no tienen idea de cuánto he aprendido de ello. Manolo: gracias por enseñarme a disfrutar y cuidarme de la velocidad, por ser uno de los hombres con el corazón más noble que conozco, por dar sin esperar nada a la familia o a quien lo necesita y gracias por hacerme tía de las dos lucecitas más grandes de mi día a día, Emmanuel y Emiliano. Nancy: gracias por persuadirme tanto para terminar la tesis cuando ya no tenía ideas, por ser cómplice, por tu sinceridad, por las pláticas nocturnas donde al final terminamos llorando las dos, por la ropa prestada, la que devolví y la que no. Gracias a ambos por acompañarme desde que simulábamos la vida jugando, hasta ahora donde ya es más vida que juego, pero con la misma ficción.

Mi mejor amiga: Tania, me has acompañada desde hace ya casi trece años, gracias por las fiestas, las revoluciones, los viajes, los intentos de curarnos las heridas, los

¡GOYA! Por creer siempre que lo mío era hacer tesis y no diplomado o cualquier otra forma de titulación, gracias por ser ancla y al mismo tiempo un par de alas, pero sobre todo, gracias por mostrarme más lealtad que mis propias manos.

La amistad que entrando a la UNAM y aún después conocí y encontré en ustedes: Fer, Are, Dani, Ale y Glennie. Siempre hemos tomado caminos diferentes, a veces no nos vemos mucho, pero cada salida que compartíamos me daba ánimos para continuar con el proyecto, sus consejos y la confianza de preguntarles ciertas cosas a quienes ya habían pasado por el proceso de titulación.

Mis compañeros que a lo largo de este proceso conocí en el ámbito laboral, Lupita: eres sin duda una de las mejores historiadoras que he conocido, gracias por enseñarme a hacer de esta área de estudio una mancuernilla inquebrantable en cualquier ámbito, por compartirla tan apasionadamente. Sandy: amas la Biología tanto como el mezcal, gracias por los mezcales, por tu pasión por la vida, por explicarla y trasmitirla. Toño: por toda la poesía compartida antes de entrar a clases, por los debates, por la oratoria, por la Literatura. Paco, Isaías, Gaby, Martín, Itzel...gracias a todos por las pláticas tan maravillosas y por los conocimientos compartidos.

CCH Naucalpan y después Fes Iztacala, gracias a mi casa de estudios, la UNAM por abrirme tus aulas, por tus maravillosos profesores, por las áreas verdes, por tus bibliotecas y por dejarme trazar en cada uno de tus muros una línea que me conducía a la meta que estoy a punto de cumplir.

A mi director de tesis el Mtro. Antonio Coria, por confiar en mi proyecto cuando llegué con la propuesta, porque lejos de una imposición en cada revisión me otorgaba libertad para plasmar mis ideas, guiadas por sus recomendaciones literarias, por el conocimiento que siempre estuvo dispuesto a dejarme sobre la mesa y por el intercambio de ideas en cada revisión. A la Dra. Palomino y al Lic. Raúl por integrarse al equipo, por escucharme y confiar en cada una de las letras escritas.

¡Gracias!

ÍNDICE

Marco teórico	8
Capítulo 1. Ancestro vivo	27
1.1 Virginia Woolf	28
1.2 Alejandra Pizarnik	37
Capítulo 2. El extranjero	48
2.1 Dimensión espacial	49
2.2 Temporalidad	56
S I R	
Capítulo 3. Agua - espejo y muerte	68
3.1 El oxímoron y la sinestesia de la naturaleza	70
3.2 Reflejo	78
3.3 El último espejo	83
Capítulo 4. Sílabas tónicas	90
4.1 Jaque	94
4.2 Jaque mate	104
Conclusiones	113
Bibliografía	120

INTRODUCCIÓN

La Psicología destaca el uso de la palabra dentro del Psicoanálisis como una de las herramientas más importantes para el análisis del inconsciente y la conformación del sujeto, la palabra está cargada de significado, envuelta de experiencias con el otro.¹ La psicología surge, también, como una necesidad, una necesidad de respuesta a diversas conductas sociales tanto del escritor como del que no lo es, si bien, la obra escrita nos da indicios, tiene que existir otro que la interpreta ¿Por qué la muerte es un recurrente en los cuentos de Edgar Allan Poe? ¿Por qué Miguel de Cervantes satiriza la obra caballerescas? ¿Por qué Antón Chéjov a pesar de ser realista plasma en sus obras ideas como «Los seres humanos también piensan, lloran y ríen»? ¿Por qué Sor Juana Inés de la Cruz escribía recluida en un monasterio? La psicología casi a la par de los movimientos culturales, denominados aquí corrientes literarias, avanza y formula nuevas teorías para poder interpretar y entender la conformación del sujeto campesino, obrero, político, padre de familia, médico y por qué no, el escritor suicida.

Todo este proceso de descripción, conocimiento y reconocimientos de determina época y sujeto mediante la palabra escrita no ha resultado una sinónima entre hombres y mujeres. Partiendo desde la Edad Media diversos acontecimientos sociales y políticos han condenado el quehacer femenino, dentro de la Literatura, sería entonces insulso pensar que una mujer pudiese expresarse abiertamente de forma escrita. El posterior nacimiento de las demás corrientes literarias sigue siendo un «nada» para la expresión literaria femenina, con esto no quiero decir que no hayan existido escritoras relevantes en cada época, me refiero más bien, al significado que posee lo que cada mujer plasma en papel, sin embargo, es ella siempre un punto central para desarrollar historias y denotar cambios psicológicos dentro de las culturales.² El romántico la idealiza, la toma como estandarte;³ el realista declina la inocencia y la «perfección» de una esposa burguesa;⁴ el moderno la

¹ Cesar Avendaño Amador, "Contexto histórico-social del surgimiento de la psicología" en: Aguado, I. y Mondragón, C. 1999. *Historia Psicología y Subjetividad*. México: ENP Iztacala, 2000, pp. 180.

² Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo, filósofos y brujas en el renacimiento*. México: Alfaguara. 2003, pp. 169.

³ Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*. México: Fábula, 2018, pp. 425.

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. México: Alianza. 2014, pp. 424.

versifica y la simboliza;⁵ el contemporáneo juega con ella en tiempo y espacio.⁶ Es la simbolización y el juego entre tiempo y espacio lo que psicológicamente determinará actos definitivos en los seres humanos, por ejemplo, el suicidio de escritoras.

Es así como *Sílabas suicidas* se escribe por el interés de desmembrar un cuerpo literario, más allá de lo fisiológico, pero siempre anclado a un inconsciente, donde cada parte pueda ser un elemento capaz de darle un nuevo significado a lo que se ha venido presentando como un todo a lo largo de la historia. Se escribe para desajustar conceptos, para que ya no encajen en la cuesta inclinada y repunten a una nueva sed de investigación. *Sílabas suicidas* se escribe para no dejar de hacerlo, para reconocer que las formas artísticas son la exteriorización de una búsqueda en la hoguera o en el iceberg de una época cultural donde para escapar de ellos hay que saltar. Este trabajo también se realiza por una necesidad y un gusto personal en el que la transformación de un sujeto no se podría contemplar sin el quehacer y la revisión de las letras, porque hay que buscar herramientas que permitan ir más allá de la obiedad. Se trata de un trabajo que pretende un desarrollo de la comprensión del suicidio que se refiere a lo pasado como algo que tiene sentido para el hombre de hoy, una superación de las distancias temporales –y de las diferencias entre los sujetos– que no trata de anular esas distancias y diferencias, sino de hacerlas productivas.

Es por tal razón, que esta tesis propone desarrollar una articulación entre la narrativa y la prosa poética con el acto suicida, partiendo de la pregunta ¿La prosa y la narrativa son una herramienta para resignificar el suicidio? Con el propósito de responder a este cuestionamiento se tendrá como objetivo general analizar la formación y deformación del sujeto suicida a través de la narrativa y la prosa poética, posteriormente los objetivos particulares serán analizar a la escritora femenina a lo largo de la historia, realizar una aproximación del otro al que se pretende referir cuando se escribe, analizar el uso de la palabra como forma inquisitiva o liberadora del sujeto y analizar las diferencias entre los textos escritos presentados en vida y los póstumos. Es sumamente importante señalar que esta tesis se trabajará desde una perspectiva psicoanalítica entrelazando no suicidio en la Literatura, sino suicidio y Literatura en las obras de

⁵ Rubén Darío, *Azul*. México: Cuba Literaria. 2001, pp. 88.

⁶Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*. México: Madadori. 2004, pp. 55.

Alejandra Pizarnik y Virginia Woolf. Por consiguiente, el proceso de análisis para el cumplimiento de dichos objetivos se llevará a cabo mediante el método hermenéutico.

La hermenéutica aparece de manera explícita, pero en forma implícita está presente a lo largo de toda la investigación: en la elección del enfoque y de la metodología, en el tipo de preguntas que se formulan para recoger los datos, en la recolección de los mismos y, por último, en el análisis de dichos datos; todos estos pasos implican actividad interpretativa, el estudio no se refiere al texto en sí, más bien indica una realidad cargada de un sentido ontológico pues el ser acontece en el lenguaje como verdad, como desvelamiento de sentido que no es esencialmente distinto a las diferentes representaciones finitas en las que accede a la subjetividad humana.⁷ Según Gadamer⁸, gracias al lenguaje el fenómeno hermenéutico adquiere un alcance universal: no solo los fenómenos histórico-espirituales, sino todo cuanto puede ser comprendido es, en principio, comprensible, justamente porque puede ser articulado lingüísticamente (aunque de hecho no lo sea). Sin la posibilidad de la representación lingüística no tendría sentido pretender que verdaderamente se comprende algo y no hay nada acerca de lo cual no pueda decirse alguna cosa con sentido. Sin palabras que la puedan expresar la comprensión queda trunca. Entonces la hermenéutica es más bien un análisis del discurso y no un análisis de contenido que se adentra en el uso de teorías interpretativas para realizar su misión.

En este orden de ideas he dividido este trabajo en seis apartados. En la primera parte a manera de marco teórico se recorrerá un camino que va desde la Filosofía, pasa por la Literatura, la Psicología y el Psicoanálisis en donde se desarrollan y analizan algunos trabajos que determinan cuestiones relacionadas a la escritura y el acto suicida o simplemente el acto suicida, decisiones y contexto histórico, político y social. La segunda parte consta de cuatro capítulos y conclusiones. En el primero de ellos, se hace un recorrido por la vida de Alejandra y Virginia, destacando algunos de los momentos más importantes en su vida y que se considerarán como determinantes para su última decisión y llevarla a cabo. En el segundo, serán el tiempo y el espacio los protagonistas dentro de su escritura. El tercero, se pondrán a flote las figuras simbólicas más representativas en su literatura, en su vida y en su muerte. Para el cuarto y último capítulo, se hablará de los elementos psíquicos que oscilan antes de llegar al acto final.

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme. 8ª ed. 1999, pp. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 468.

MARCO TEÓRICO

Sujeto, suicidio y escritura. ¿Mezcla homogénea o heterogénea? ¿Será la escritura la representación más certera del sujeto y su acto final o será el sujeto quien representa el suicidio a través de la escritura? Estas y otras preguntas son las que han impulsado el desarrollo de este trabajo. A lo largo de la historia antropólogos, sociólogos, filósofos, literatos y psicólogos han intentado explicar, definir y delimitar la compleja relación entre sujeto y suicidio, pero muy poco se ha hablado de la relación entre sujeto, suicidio y escritura.

Aristóteles⁹ comenzó a cuestionarse qué era el hombre «Así la función de hombre como “viviente-animal-racional” o bien como aquel ser que nace, se alimenta, crece, se reproduce, envejece y muere (viviente); siente, apetece y se desplaza (animal); entiende, razona y habla (racional)». Con esta visión se desglosan dos de los conceptos más importantes dentro de la teoría aristotélica: catarsis y mimesis, donde ambos hablan de transformación, una donde hay que imitar a la naturaleza (mimesis) porque es la única posibilidad de llegar al arte y otra, quizás, donde hay que replicar al hombre mismo (catarsis) pero siempre purificando antes al cuerpo de todo aquello que resulte caótico y que haya podido trastocar incluso el alma. El cuerpo es entonces el recipiente del alma y el ser regula racionalizando sus apetitos a través de la voluntad y utilizando la inteligencia, dice María del Alva.¹⁰ Entonces lo que hace existir primero al sujeto es el cuerpo y sus funciones, sin éstas no es posible desarrollar ni la voluntad, ni la inteligencia y por supuesto, tampoco es posible guardar un alma, la existencia la brinda el cuerpo, mas la esencia humana viene a partir de lo que alberga el cuerpo.

El cuerpo resulta afectado conjuntamente en todos los casos. Lo pone de manifiesto el hecho de que unas veces no se produce ira ni terror por más que concurren excitaciones violentas y palpables mientras que otras veces se produce la conmoción bajo el influjo de excitaciones pequeñas e imperceptibles (por ejemplo, cuando el cuerpo se halla excitado y en una situación semejante a cuando uno se halla encolerizado) en favor de esto mismo apunta un caso que le parece

⁹ Giovanni Reale, *Guía de lectura de la Metafísica de Aristóteles*. 2da ed. Barcelona: Herder; 2003, pp. 243.

¹⁰ María de Alva, *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. 1era ed. México: Bonilla Artigas, 2014, pp. 315.

todavía más claro cuando se experimentan las afecciones propias del que está aterrizado sin que este presente objeto terrorífico alguno.¹¹

Entonces como uno de los antecedentes más antiguos de la conformación del sujeto, podemos encontrar la tesis aristotélica en la que se manifiesta el concepto de pasión, ésta acompañada siempre por una sensación, o más bien dos, que son placer y dolor las cuales pareciera ser trabajan de forma dual ya que toda emoción debe contener ambas.¹²

En el texto *El ser y el tiempo*, Martín Heidegger abunda en el tema del ser y la existencia, enfatiza la movilidad del tiempo siempre en presente, señala que no hay un ser ni antes ni después:

El «ser» es un concepto evidente por sí mismo. En todo conocimiento, en todo enunciado, en todo comportamiento respecto de un ente, en todo comportamiento respecto de sí mismo, se hace uso de ser y esta expresión resulta comprensible «sin más». Cualquiera comprende: «el cielo es azul», «soy feliz» y otras cosas semejantes. Sin embargo, esta comprensibilidad de término medio no hace más que demostrar una incomprensibilidad.¹³

La ontología de Heidegger es definatoria cuando pareciera ser que señala a la objetividad como principal problema para el análisis y construcción del ser, el sujeto es quien se pregunta por su existencia, entonces debería ser él quien responda, debería ser él quien haga consciente su existencia y constitución, una opción señala Heidegger¹⁴ es mediante el lenguaje. Este ontologista aún no enfatiza el tipo de lenguaje (oral u escrito, pero sí hace énfasis en el discurso) más bien teje un red entre «un ente, la sociedad y el tiempo».

El discurso como articulación de la comprensibilidad del ser es un existencialismo originario de la aperturidad, y la aperturidad por su parte, está constituida primariamente por el estar en el mundo, el discurso deberá tener esencialmente un específico modo de ser mundano. La comprensibilidad afectivamente dispuesta de

¹¹ Carmen Trueba, "La teoría Aristotélica de las emociones" en *Signos filosóficos*. Julio 2009. n. 2, pp. 150.

¹² *Ibíd.*, p. 153.

¹³ Martín Heidegger. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1988, pp. 101.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 109.

estar en el mundo se expresa como discurso. El todo de significaciones de la comprensibilidad viene a las palabras.¹⁵

Por su parte Adrián Bertorello menciona: «Heidegger usa varias expresiones para dar cuenta de la posibilidad de decir el origen. Estas se pueden agrupar, a mi juicio, en dos grupos: a) ciencia originaria y filosofía, y b) hermenéutica y ontología»¹⁶ Nos centraremos en el inciso b, donde Heidegger propone como una explicación del ser (Ontología) el análisis de su discurso escrito (Hermenéutica). Este análisis semántico no se fundamenta en el significado de las palabras técnicamente, no como las encontramos en el diccionario, se dirige más bien a una praxis del lenguaje.¹⁷ En otras palabras: se trata de ir más allá de la gramática, se trata de alcanzar la comprensión del acto que influyó para dotar de significado a las palabras, ésas que después se convirtieron en Filosofía, Poesía y Literatura, y que están ocultas en ellas.

Heidegger propone una estructuración del análisis del significado que se articula en dos momentos de neto carácter deíctico: a) la indicación previa: da cuenta de la referencia de los significados a los contextos. En este momento la tarea fenomenológica consiste en descubrir los motivos que están en los contextos y que marcan las direcciones de sentido. Esto posibilita un primer ablandamiento (de las relaciones semánticas y crea la posibilidad de que resuenen, salten y nos interpelen motivos que portan nuevas direcciones semánticas, y b) la comprensión previa: este segundo momento de la significación es una profundización del momento deíctico anterior. Por comprensión previa entiende Heidegger la referencia de las motivaciones descubiertas en la indicación previa al carácter luminoso de la existencia.¹⁸

Es así como Heidegger comienza a plantear la explicación del ser mediante el análisis de sí mismo ¿Cómo lograr tal análisis? La respuesta pareciera ser simple: observa tus propias creaciones (en el caso de Heidegger, textos y teorías filosóficas) no de forma unitaria, siempre de forma parcial «La destrucción es, en definitiva, un análisis semántico negativo que recae sobre los diversos sentidos de los conceptos filosóficos

¹⁵ *Ibíd.*, p.163.

¹⁶ Adrián Bertorello, "El discurso sobre el origen en las Frühe Freiburger Vorlesugen de M. Heidegger (1919-1923): el problema de la indicación formal" en: *Revista de Filosofía*. Noviembre 2005. N. 2. Pp. 120.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 127.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 128.

fundamentales»¹⁹ En este sentido, tenemos que recorrer un camino para que el discurso y después el ser (o viceversa) se llene de significado.

No muy alejada de esta perspectiva María del Alva²⁰ publica en 2014 *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor* en el cual resalta la importancia de estudiar al sujeto a través de sus narrativas en diferente presentación (novela, autobiografía y diarios).

Dicha narración va destruyendo o desnudando el cuerpo que escribe hasta desmenuzarlo para poder aprehenderlo. Luego se observará de qué manera el cuerpo vuelve a armarse en esa misma escritura a partir del estudio del mismo en cuanto a sexualidad, maternidad, dolor o enfermedad.²¹

A lo largo de toda la obra, de Alva, estudia y desmenuza cuatro novelas del siglo XXI, así como los personajes que en ellas nacen: *Historia del Rey transparente* de Rosa Montero, *Un milagro en equilibrio* de Lucía Extebarria, *En breve cárcel* de Sylvia Molloy y *Diario del dolor* de María Luisa Puga. Evidentemente el sujeto femenino es el protagonista de todo el estudio. La importancia de este texto recae en la construcción femenina del sujeto que se plasma a través de sus memorias que son escritura. Como el título lo indica la autora analiza sexo, maternidad y dolor; nos enfocaremos en el último, no porque los dos restantes no importen sino porqué el último pareciera ser el desencadenador primario del tema central de esta investigación, el suicidio.

El dolor sólo tiene un cuerpo, es decir no tiene objetos en los cuales verter su malestar. No puede traspasarse, ni contagiarse, ni entregarse. El dolor siempre está solo con la persona que lo sufre. No hay más, no hay ningún sentido social, ni comunitario en la experiencia del dolor. El único frente posible fuera de los medicamentos o remedios que en ocasiones sólo pueden paliar el malestar físico es la imaginación. La persona puede con ella viajar al lugar del no dolor.²²

¹⁹ Luis Mariano de la Maza, "Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer", en: *Revista teológica*. Marzo 2005. N. 1. Pp. 126.

²⁰ María de Alva, *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. 1era ed. México: Bonilla Artigas, 2014, pp. 315.

²¹ *Ibíd.*, p. 31.

²² *Ibíd.*, p. 283.

Entonces el dolor y la muerte son para la autora cuestiones que viven ocultas en el cuerpo, pero que gracias a la imaginación pueden relucir y justo la imaginación del cuerpo doliente cobra sentido cuando se escribe, es en ese momento cuando se dejan sobre la mesa los sufrimientos, dispuesta la materia está para una interpretación. ¿Pero hasta qué punto la imaginación es mera ficción y no una representación cargada de significado bajo los dedos de quien narra?

La muerte representa para de Alva el enemigo a vencer en un mundo cargado de materialismos.²³ De este enemigo no es sencillo hablar, no como del amor, por ejemplo. Es por tal razón que las autoras que abordan este tema dentro de sus obras literarias lo hacen con la firme convicción de salir de ese silencio, ellas se colocan de frente ante el dolor y la muerte y es que después de escribir sobre la biodiversidad del mundo ¿No sería conveniente abordar la muerte? ¿Al final de todo no es el último paso en la transformación del cuerpo? Es entonces cuando desafiando los designios celestiales, se toma acción por mano propia.

Durkheim²⁴ en su texto *El suicidio*, aborda el fenómeno sociológica y estadísticamente, este último método haciendo alusión al positivismo que lo caracterizaba y que años más tarde le valdría críticas importantes. Pero, sin lugar a duda, Durkheim abrió camino con sus ideas sobre el suicidio. Él plantea la posibilidad de estudiar diversas variables dentro de una sociedad (lo hace en Europa) principalmente variables predominantes que influyeran de forma significativa a la hora de cometer el acto suicida.

Andrés Palacios²⁵ señala que para Durkheim hay explicaciones que deben descartarse, tales como factores económicos, climáticos, geográficos, la guerra, la religión, es decir, factores que son considerados externos al individuo; esta supresión de factores, en contradicción, no llevan a Durkheim a tratar el fenómeno por aislado o como individual más bien lo llevan a determinar la siguiente conclusión: «Existirán sociedades

²³ *Ibíd.*, p. 289

²⁴ Émile Durkheim, *El suicidio*. Epublibre, 2016. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Durkheim-%C3%89mile-El-Suicidio.pdf>

²⁵ Andrés Palacio, “La comprensión clásica del suicidio de Emile Durkheim a nuestros días”, en: *Revista Affectio Societatis*. Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia Medellín, Colombia. Junio 2010. N. 12. Pp. 5.

suicidógenas, o sea, sociedades donde el suicidio sea una tendencia, como podría serlo la pobreza».²⁶ En esta línea, la explicación del suicidio debe basarse en la anomía social:

La anomía como estado social, es: una falta de dirección que suele aparecer en las épocas de revolución social. En el individuo se corresponde con un desconcierto o inseguridad o lo que hoy se suele definir como alienación o pérdida de identidad. La anomía es un estado de la sociedad donde los valores tradicionales han dejado de tener autoridad, mientras que los nuevos ideales, objetivos y normas todavía carecen de fuerza. Anomía es un estado social en que cada individuo o cada grupo buscan por sí solos su camino, sin un orden que lo conecte con los demás es frecuente en las comunidades sociales cuyos valores y normas pierden fuerza.²⁷

Entonces la anomia, por lo menos en este punto y con referencia al suicidio, se considera negativa porque la diversidad puede generar angustia y preocupación al estar marcada por la subjetividad y la incertidumbre y es que en las sociedades tradicionales Durkheim identifica como forma de funcionamiento de las relaciones sociales una solidaridad mecánica, ya que en este tipo de sociedades los vínculos surgen gracias a la existencia de una conciencia colectiva que está basada en la uniformidad de creencias y costumbres y en donde la diferencia es considerada por la totalidad del grupo como una amenaza, entonces aquél que rompe con lo establecido será fuertemente castigado por la mayoría.²⁸ La anomía es una sensación en la que no se encaja, en la que el individuo de acuerdo con Emmanuel Levinas²⁹ y Albert Camus³⁰ adquiere la función del «extranjero».

Ahora haremos un recuento de la clasificación que Durkheim realiza sobre el suicidio:³¹

1. Suicidio egoísta: es aquel que resulta de la alienación del individuo respecto de su medio social. Este tipo es común allí donde factores culturales, como en el protestantismo, subrayan el individualismo y el esfuerzo concentrado en el yo, factor

²⁶ Durkheim. Op. Cit.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ María del Pilar López, "El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores", en: *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*. Diciembre 2009. N. 8. Pp. 132.

²⁹ Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito*. 6ta ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, pp. 57.

³⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*. 3era ed. México: Alianza, 2012, pp. 20.

³¹ Alejandro Águila, *Suicidio la última decisión*. 3era ed. México: Trillas, 2016, pp. 22.

determinante en esta modalidad de auto-sacrificio. Este tipo de suicidio se reduce notablemente en tiempo de crisis, sea política, económica o de estado de guerra.

2. Suicidio altruista: es el que se encuentra en sociedades rígidamente estructuradas que ponen por encima del individuo un código de deberes de sentido grupal y hacen del sacrificio por el grupo una exigencia moral. El comportamiento suicida de los kamikazes en la Segunda Guerra Mundial, o las inmolaciones musulmanas, tendría que ser catalogado en este tipo. Es el suicidio que se comete animado por una fuerte ideología, o por una extrema vergüenza cuando alguien ha quebrantado las normas de su grupo.

3. Suicidio anómico: es el que se da cuando existe una falla o dislocación de los valores sociales, que lleva a una desorientación individual y a un sentimiento de falta de significación de la vida. Eso puede resultar de perturbaciones temporales como la guerra o las crisis económicas; de factores personales como la rápida movilidad social, como lo relacionado con la industrialización de los países subdesarrollados, que socavan la autoridad tradicional y los valores establecidos.

Es importante resaltar que según la definición y explicación dada por Durkheim con respecto al estado de anomía todos los tipos de suicidio la integran. Por último, Andrés Palacios indica que la posibilidad del estudio unitario del fenómeno suicida en Durkheim no existe, esta tarea la deja exclusivamente para disciplinas como la Psicología, ya que el autor sólo le interesan las variaciones en las proporciones de suicidios en distintas sociedades.³²

Contra poniendo la idea de los factores sociales como causas principales del suicidio aparece la obra de Albert Camus³³ *El mito de Sísifo* en la que se encarga de establecer una relación entre el divorcio del hombre con la vida (absurdo o náusea³⁴) y el suicidio.

Para Camus el problema real se presenta cuando comenzamos a pensar, pensar detona, pero también enmudece, cuando volvemos consciente algo como levantarse, hacer café, transporte, trabajo, comida, transporte; lunes, martes, miércoles y, de nuevo, levantarse, café, transporte, y así sucesivamente, sentimos que todo se nos viene abajo,

³² *Ibíd.*, p. 5.

³³ Albert Camus, *El mito de Sísifo*. 3era ed. México: Alianza, 2012, pp. 17.

³⁴ Jean-Paul Sartre, *La náusea*. 9a ed. México: Época. Disponible en:

<http://imago.yolasite.com/resources/Sartre,%20Jean%20Paul%20-%20La%20nausea.pdf>

que la desesperanza nos aplasta y los decorados se discurren.³⁵ Es así que la sociedad no tiene que ver mucho con la decisión final ¿Son entonces los aspectos sociales sólo precipitadores del pensamiento, pero no la causa? O por lo menos así lo deja entre ver en las siguientes líneas:

Lo que desencadena la crisis es casi siempre incontrolable. Los periódicos suelen hablar de «intima congoja» o de «enfermedad incurable». Esas explicaciones son válidas. Pero habría que saber si ese mismo día un amigo del desesperado le habló en un tono indiferente. Él sería el culpable. Pues eso puede bastar para precipitar todos los rencores y todas las lasitudes todavía en suspensión.³⁶

De ahí que Camus, por ejemplo, sostenga que el absurdo está relacionado íntimamente con la conciencia del hombre: «Al igual que las grandes obras, los sentimientos profundos siempre significan más de lo que conscientemente dicen»³⁷ quien, no obstante, una vez consciente de su condición, el hombre tendrá que llevarla a costas o renunciar a ella a través de un acto como el suicidio.

Sin embargo para Camus, el suicidio no es la opción más lógica, no es lógica porque el suicidio es la respuesta a la desesperación y desesperanza de las costumbres que rodean nuestra cotidianidad, pero que después hacemos conscientes, el suicidio es querer culminar con el absurdo que he reconocido, pero éste es un limbo, pues se encuentra entre el ser humano y el mundo, es el estrecho entre uno y otro. He aquí algunas líneas al respecto: «No puede haber absurdo fuera de un espíritu humano. Por ello lo absurdo acaba, como todas las cosas con la muerte. Pero tampoco puede haber absurdo fuera de este mundo».³⁸

Es importante mencionar que Camus explica otro tipo de suicidio: suicidio filosófico, el cual consiste en contradecir el sentimiento absurdo renegando de la razón y girando hacia un Dios que siempre te salvará. Si bien lo señala como «opción» al mismo

³⁵ Yobany Castro, "Reflexiones sobre el absurdo, el suicidio y la esperanza", en: *Thémata*. Revista de Filosofía, 2010, no. 43 (citado 28 julio 2019). Disponible en:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/viewFile/519/484>

³⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo*. 3era ed. México: Alianza, 2012, pp. 19.

³⁷ *Ibíd.*, p. 25.

³⁸ *Ibíd.*, p. 48.

tiempo difiere de él «Pero, al igual que los suicidios, los dioses cambian según los hombres»³⁹ señala Camus.

En este sentido lo que importa no es negar el mundo o sus sufrimientos, sino entenderlos como la carga más densa que debe soportar el hombre para luego proseguir su aventura en el túnel incierto de su vida:

Estos rechazos, conciencia y rebelión, son lo contrario del renunciamiento. Todo cuanto hay de irreductible y apasionado en un corazón humano los anima, por el contrario, con su vida. Se trata de morir irreconciliado y no de buen grado. El suicidio es un desconocimiento. El hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse.⁴⁰

Es entonces el hombre un ser mortal; no existe la existencia más allá, y por eso su vida tiene un valor superior e insustituible «Una carga que nos destroza y que nos aplasta contra la tierra, la carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y más verdadera será».⁴¹ La vida, en esencia, es la rebelión contra el destino mortal, es una lucha contra la lógica capituladora que justifica el suicidio. La apasionada discusión del rebelde con un suicida en potencia (eje central de El mito de Sísifo) se basa en la premisa de que la conciencia aguda de la muerte es también una conciencia aguda de la individualidad; dicho de otro modo, es la comprensión de que con el fin de la vida se pierde algo que antes no existía y que nunca volverá a existir.⁴²

Por otro lado en *Suicidio la última decisión* Alejandro Águila⁴³ manifiesta que la psicopatología de la personalidad suicida proviene de una distorsión de la realidad que resulta intolerable para el sujeto:

Su percepción de la realidad nunca era constatada con lo que en verdad era real, de modo que, de acuerdo como ellos sentían de amenazante su ambiente, actuaban en consecuencia con ideas o intentos suicidas para evitar algo más

³⁹ *Ibíd.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 75

⁴¹ Milan Kundera, *La insoportable levedad der ser*. 9a ed. México: Fábula Tusquets, 2002, pp. 45.

⁴² Mijaíl Krasnova, "Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión", en: *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*. Noviembre, 2002, no. 3, pp. 244.

⁴³ Alejandro Águila, *Suicidio la última decisión*. 3era ed. México: Trillas, 2016, pp. 21.

catastrófico para ellos. El suicida es alguien que en momentos de desesperación y crisis actúa impulsivamente convirtiéndolo en alguien poco reflexivo.⁴⁴

Cuando el autor nos señala en la cita anterior que el suicida se convierte en alguien poco reflexivo ¿Se refiere a la pérdida inconsciente de sus habilidades sociales o a la eliminación de arquetipos que lo sujetan a la realidad?⁴⁵ Según el enfoque por el cual nos encamina Águila cualquier pregunta desembocaría partiendo de la primera pregunta. Entonces ¿Qué son las habilidades sociales y cuáles podemos ubicar como tales? De acuerdo con Bentina y Contini⁴⁶ la definición de habilidades sociales es variable y multidisciplinaria ya que éstas son características que se van adquiriendo a lo largo de la vida del sujeto dependiendo del contexto socio-cultural en el que se ha desarrollado. Se pueden ubicar dentro de las destrezas sociales todas las actividades que conllevan un acto reflexivo y obtengan un resultado positivo social o individualmente. En este sentido, Águila retoma, estudia y relaciona la toma de decisiones con el suicidio; define así una decisión:

Es una elección consciente y racional, orientada a conseguir un objetivo, que se realiza entre diversas posibilidades de actuación (o alternativa). Antes de tomar una decisión deberemos calcular cuál será el resultado de escoger una alternativa. En función de las consecuencias previsibles para cada alternativa se tomará la decisión. Así los elementos que constituyen la estructura de la decisión son: los objetivos de quien decide y las restricciones para conseguirlos; las alternativas posible y potenciales; las consecuencias de cada alternativa en el escenario en el que se toma la decisión y las preferencias de quien decide.⁴⁷

Si el primer elemento que constituye la toma de decisiones son los objetivos del sujeto (quien decide) entonces nos encontramos antes uno de los conflictos más importante en la teoría del nuestro autor, el mismo lo reconoce y es por tal razón que reconoce a la decisión como un arquetipo:

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 31.

⁴⁵ Fernando Olguín, "Jung: el inconsciente colectivo y el conceptos de ser humano", en: *Concepciones del ser humano*. México: Paidós, 2002, pp. 123.

⁴⁶ Ana Betina y Norma Contini, "Las habilidades sociales en niños y adolescentes. Su importancia en la prevención de trastornos psicopatológicos", en: *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*. Fundamentos en Humanidades. 2001, no. 23, pp. 162.

⁴⁷ Alejandro Águila, *Suicidio la última decisión*. 3era ed. México: Trillas, 2016, pp. 100.

Los contenidos del inconsciente colectivo son los llamados arquetipos. Son una tendencia innata (no aprendida) a experimentar las cosas de una determinada manera. El arquetipo carece de forma en sí mismo, pero actúa como un «principio organizador» sobre las cosas que vemos o hacemos. Es decir, se presenta un anhelo indefinido que, no obstante, puede ser satisfecho por algunas cosas y no por otras. Más tarde, con la experiencia, se empiezan a anhelar cosas más concretas. El arquetipo es como un agujero negro en el espacio. Solo sabemos que está ahí por como atrae materia y luz hacia sí mismo.⁴⁸

Es conveniente ahora, después de la cita anterior, mencionar lo referido por Nicole Loraux⁴⁹ en *Maneras trágicas de matar a una mujer* donde usando como referente distintas tragedias griegas denota la importancia de los arquetipos como mitos individuales que refieren no al sujeto, si a la época (en el caso de Nicole, época griega), ahí la figura femenina tiene más responsabilidades que derechos y la primera y más importante es la de morir bajo cualquier circunstancia y en veneración a casi cualquier movimiento social y familiar, desde morir para otorgar salvación por ser poseedora de una sangre virgen hasta morir en veneración a su esposo. Los arquetipos sin lugar a duda son esos lugares a los que la sociedad nos lleva tan mansos que se es incapaz de cuestionarse cuando pisa ya los talones, son la construcción genérica o no de una toma de decisiones que nos lleva a señalar que la razón es sólo un fundamento aparente, pero que en realidad representa un elemento de superficie de algo gestado más atrás, incluso casi a espaldas de ella.

Con esta idea Águila nos lleva a pensar que el acto suicida superficialmente, es una toma de decisión, que aparentemente debería estar regulada por la construcción social bien delimitada como una habilidad social, sin embargo conforme su líneas ascienden de-construye la palabra y el concepto de decisión, llevándola más allá de la semántica.

Otro aspecto importante que podemos ubicar en *Suicidio la última decisión* es la inclusión de un apartado en el que se habla y se analiza escasamente sobre textos que fueron escritos por personas que decidieron quitarse la vida, incluyendo literatos y poetas, en el texto sólo se presentan como evidencias de un posible análisis para

⁴⁸ Fernando Olguín, “Jung: el inconsciente colectivo y el conceptos de ser humano”, en: *Concepciones del ser humano*. México: Paidós, 2002, pp. 113.

⁴⁹ Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*. España: Gráficas Rogar, 1989, pp. 111.

entretejer y estudiar el porqué de su última decisión. Haciendo alusión a esta idea conviene ahora retomar lo dicho por Víctor Payá⁵⁰ en *El don y la palabra: un estudio socio-antropológico de los mensajes póstumos del suicida*.

A lo largo de toda la obra Payá resalta la importancia de configurar la relación que existe entre cuerpo, lenguaje y suicidio. Partiendo de la idea de que un cuerpo no sólo es un sistema biológico, es también un ser moldeado por la cultura, que posteriormente se expresará mediante celebraciones, festejos, actos institucionales, rituales, bailes, etc. y por supuesto, las letras; todo esto forma parte de la condición humana y que desde esta perspectiva antropológica nos llevarán a vislumbrar el suicidio como la metáfora final a la que el hombre somete su cuerpo: «El suicidio es la última metáfora del individuo llevada a cabo por medio del cuerpo ; este último, parafraseando al filósofo español José Ortega y Gasset, se transforma en un trompo de acción».⁵¹

El trompo de acción pasará a ser el tropo retórico más importante en la obra de Payá, ya que se da cuenta que justo en el intercambio y transmisión de dones que el sujeto suicida juega con las palabras hay una cantidad de mensajes que deberán ser interpretados más allá de lo literal. «Entre las personas existen correspondencias cuando hablan, las palabras circulan y el cuerpo emite sus propias señales y pautas con más o menos cierta concordancia, es una especie de danza y contradanza que facilita la comunicación».⁵² Esta contradanza quizás resulta más sencilla cuando tanto emisor como receptor se encuentran situados en el mismo canal comunicativos, es decir comparten mismo contexto social, físico; mismo canal, código e incluso instrumentos⁵³; entonces ahora el tropo ya no es un laberinto tan dúctil, no es dúctil en la medida que el mensaje quedó plasmado en una hoja después de que al autor se quitó la vida, ahora sólo hay una narrativa:

Las narrativas indican claramente (a través de los supuestos, los sobrentendidos, la ambivalencia, lo paradójal, las alusiones y las revelaciones directas) el conflicto psíquico que en esos momentos vive el sujeto, los deseos que le albergan y las

⁵⁰ Víctor Páya, *El don y la palabra: un estudio antropológico de los mensajes póstumos del suicida*. 1er ed. México: JP, 2012, pp. 233.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 21.

⁵² *Ibíd.*, p. 29.

⁵³ Francisco Galera, “Enfoque comunicativo e interactivo de la didáctica de la lengua”, en: *Revista virtual Tabanque*. 2000, no. 15. (Citado 1 agosto 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Norma/Downloads/Dialnet-ElEnfoqueComunicativoEInteractivoEnDidacticaDeLaLe-127617.pdf>

fantasías que quisiera se realizaran, incluso, después de muerto. La escritura del suicida es parte de un ritual de desagregación de la vida social.⁵⁴

Partiendo de la idea de rituales, el suicidio adquiere el sentido de un performance social⁵⁵ en la medida en la que el suicida decide cómo morir (lugar, herramientas, hora, día, vestimenta, colores, instrumentos, etc.) todos éstos sin lugar a duda serían una representación de sus orígenes, sus deseos, emociones y sentimientos que en vida nunca pudieron manifestar de forma contundente, y lo que no pudieron realizar o tener en la escena del crimen lo dejan escrito. Pero, el suicida a veces también daña su cuerpo con la finalidad de mostrar una señal de ataque hacia los otros siendo sentimientos como la venganza, el dolor y la culpa los incentivos más importantes ¿Cómo saber que estos o posiblemente otros sentimientos fueron los impulsores? Justamente esa sería la finalidad al dejar escrito un discurso:

El discurso del suicida tiene la finalidad de dejar un legado que adquiere la forma de un imperativo; otras veces la carta póstuma incrimina a otros del fatal suceso. Casi siempre estos reproches se combinan con elogios, recomendaciones, cumplidos (puesto que la culpa no deja de estar en juego) de forma que el discurso es ambivalente y francamente paradójico.⁵⁶

Lo paradójico sigue siendo parte de la última metáfora a la cual se expone el cuerpo, porque el suicidio al final es uno de los dones más importantes con los que cuenta el ser humano, el poder decidir entre vivir o morir por mano propia.

Cuando alguien decide morir por mano propia indudablemente deja interrogantes importantes en las personas que lo rodean, fueron justamente esta serie de interrogantes las que impulsaron a Al Álvarez⁵⁷ a escribir *El Dios salvaje: ensayo sobre el suicidio*. En él se observa el deseo por querer obtener una respuesta al suicidio de la poetisa Sylvia Plath. Sin embargo, el autor deja bien claro que su ensayo no es sobre suicidio en la Literatura, ya que si de éste se tratase el tema sería muy amplio y más bien debería hacer énfasis en los personajes que el autor creó para después convertirlos en suicidas, si bien podría ser una fuente de representación para entender la psicología del autor; Álvarez prefiere escribir sobre el suicidio y la Literatura, aspecto que le permite estudiar la

⁵⁴ Páya. Op. Cit., p. 42.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 45

⁵⁶ *Ibíd.*, p.98

⁵⁷ Al Álvarez, *El Dios salvaje: ensayo sobre el suicidio*. 1era ed. Santiago de Chile: Hueders, 2014, pp. 168.

manera en la que el acto suicida ha sido un detonante en la creatividad del artista literario y como mediante la narrativa, prosa o versos da cuenta de su percepción, inclinación o deseo suicida.

Mi tema es el suicidio y la literatura, no el suicidio en la literatura. Quiero decir que no me ocupo de todas las muertes trágicas por propia mano mediante las cuales, desde los inicios de la Literatura, los autores vienen despachando a los personajes que han creado. Sin duda podría aprenderse mucho de un estudio así, indirectamente de los autores mismos, más directamente de las expectativas y hábitos sociales de cada período. Mi tema es menos preciso y definible: no se relaciona con suicidios literarios específicos sino con el poder que el acto ha ejercido en la imaginación creativa. No me excuso por el hecho de que sea una forma especializada de abordar la literatura ya que, si mis argumentos son correctos, a medida que nos acercamos a nuestra época se va volviendo dramáticamente menos especializada.⁵⁸

Partiendo desde la Edad Media con Dante y hasta el siglo XX Álvarez hace un análisis del uso del suicidio como un «herramienta» creativa para el escritor. En este sentido, la visión más importante del autor se encuentra cuando trabaja justamente en la transición que abarca siglo XVIII, XIX hasta el XX ya que señala que «El suicidio no desapareció del arte; pasó a integrar su materia».⁵⁹ Retribuyéndole toda la responsabilidad al movimiento romántico que se encargó de colocar al suicidio como uno de los precios que debía pagar todo aquel que tuviera dotes de genio en cualquiera de las artes y es que la aceptación de tal acto en las sociedades europeas no sólo provocó una trascendente tolerancia al suicidio, sino que favoreció el crecimiento y reconocimiento de grandes maestros como: Edgar Allan Poe⁶⁰ y Louis Héctor Berlioz. La trascendencia realmente fue relevante, puesto que incluso autores realista como Fiódor Dostoyevski⁶¹ hicieron del suicidio el macizo de sus obras más importantes. Pero entonces el Renacimiento dio lugar a una «reorientación radical: el artista ya no era responsable de la sociedad educada; al

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 82.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 118.

⁶⁰ Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*. México: Fábula, 2018, pp. 425.

⁶¹ Fiódor Dostoyevski, *Los hermanos Karamazov*. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133472.pdf>

contrario, a menudo le hacía la guerra. Antes que nada debía responsabilidad a su propia conciencia». ⁶²

Pues tal como lo señala Francisco Cuevas⁶³ el Romanticismo le proporciona proscribe al suicidio explícitamente, pero contempla anhelante a los héroes que se despeñan y a las heroínas que se envenenan en pro del amor. La Ilustración le proporciona un soporte ideológico al suicidio al defender la libertad de su elección, pero confía en que no se lleve a la práctica.

Entonces la conciencia, la introspección al mismo artista y el replantear el papel del ser humano remplazado por toda la era de la Revolución Industrial se convirtieron en las grandes cuestiones. Primero el artista uso su obra para expresarse y revelarse, sin embargo, no fue suficiente, así que nace el Dadaísmo como un movimiento dispuesto a romper todos los cánones literarios (también se involucraron las artes plásticas). «El fin de los dadaístas era la agitación destructiva contra todo; no simplemente contra el establecimiento y la burguesía que conformaba su público, sino también contra el arte, y hasta contra Dadá mismo»⁶⁴

En torno a esta idea el artista se veía expuesto de forma agresiva a su propia obra ¿Cuál sería el mejor escape entonces a este absurdo? El suicidio.

Pero cuando el arte se vuelve contra sí mismo, destructivo y contraproducente, el suicidio viene a darse por sentado. Y doblemente, porque, al confundirse el arte con el gesto, la obra del artista deviene su vida, o al menos su conducta. Para los dadaístas, el suicidio habría debido ser un simple chiste lógico si hubieran creído en la lógica. Como no creían, preferían que el chiste fuera levemente psicopático.⁶⁵

Para los jóvenes románticos del apogeo de la epidemia, suicidarse era lo mejor después de ser un gran artista. Para el dadaísta puro, en cambio, el arte personal eran la vida y la muerte propias. Ahora el suicidio era un Dadá: una provocación abierta al orden establecido.

⁶² Al Álvarez, *El Dios salvaje: ensayo sobre el suicidio*. 1era ed. Santiago de Chile: Hueders, 2014, pp. 118.

⁶³Francisco Cuevas, “Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la ilustración al romanticismo”, en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 2006, no. 14. (Citado 30 julio 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Norma/Downloads/17-Texto%20del%20art%C3%ADculo-68-1-10-20100713.pdf>

⁶⁴ Álvarez. Op. Citp., p. 124.

⁶⁵ Ibid., p. 130.

Finalmente, el suicidio avanzó al modernismo y con él, según Álvarez,⁶⁶ un periodo en el que el escritor/artista ejerce y trabaja con la mayor pasión que su cuerpo y mente le puedan adjuntar, esto para «sobrevivir» en un mundo en el que el artista tiene que experimentar, tiene que experimentar porque tiene que cambiar. Ahora los poemas dejan de lado el verso clásico, y abunda el blanco, la simbología semántica resalta en cada prosa y con ellos el avance cultural de culturas como Asia, África y Europa.⁶⁷

Los mejores artistas modernos han logrado lo que aquel sobreviviente de Hiroshima creía imposible: a partir de sus tribulaciones privadas han inventado un lenguaje público «para consolar a conejillos de Indias que desconocen la causa de su muerte». Creo que ésta es la justificación última del arte intelectual en una época en la cual ese arte parece cada vez menos convencido de su derecho a la atención e incluso a la existencia. Sobrevive moralmente transformándose, de un modo u otro, en una imitación de la muerte de la cual pueda ser partícipe el público. Para conseguir esa meta, el artista, en su papel de chivo expiatorio, pone la muerte y la vulnerabilidad a prueba en y para él mismo.⁶⁸

Cuándo el arte avanza tan rápido ¿Qué hace el artista para perdurar (habiendo agotado según su perspectiva todas las posibilidades)? Toma medidas más contundentes que se ajusten para sí, en esa medida tal vez, servirán para los que observan, si perduran en él en el otro también.

Por su parte, en el 2011 Dora Salaman⁶⁹ analiza en su tesis doctoral el suicidio en la obra literaria de Jorge Semprún (cabe destacar que al autor no cometió suicidio) usando una metodología hermenéutico simbólica. En el trabajo podemos observar el énfasis que se hace por sacar a la luz lo que superficialmente las letras no pueden expresar del sujeto que las plasma.

Me parece esencial la relación que establece entre el lenguaje simbólico y la comprensión de sí, comprensión que considera como la intención más profunda del trabajo de la hermenéutica. Pero hay más en mi elección y esa razón, que se

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 142.

⁶⁷ María Llorente, "Literatura fantástica y discurso lírico. caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual", en: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2019, no. 31. (Citado 1 agosto 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Norma/Downloads/3075-Texto%20del%20art%C3%ADculo-8844-1-10-20190208.pdf>

⁶⁸ Álvarez. *Op. Cit.*, p. 160.

⁶⁹ Dora Georgina Salman Rocha, *Futuro imperfecto: dimensión hermenéutico-simbólica del suicidio en la obra de Jorge Semprún*. Tesis de doctorado en letras modernas. México: Universidad Iberoamericana. Facultad de letras, 2011, pp. 238.

apoya en el tema mismo de este trabajo, es neurálgica. La naturaleza de una «experiencia» límite como el suicidio, requiere ser abordada de una manera que nos permita adentrarnos en lo inefable y en las paradojas que encierra, de las que el término experiencia (tan ligado a la vida) para referirnos al suicidio, es la primera.⁷⁰

Siguiendo las palabras anteriores, Salaman, realiza primero un análisis semántico y sintáctico de la obra *Futuro imperfecto* la cual divide de acuerdo a la temática narrada, aunque ésa forme parte de toda la obra. Conforme avanza el análisis semiótico la autora despliega la simbología que podría englobar cada parte de la narración. En análisis simbólico se realiza en su totalidad desde la teoría postulada por Paul Ricoeur⁷¹ la cual intenta combinar la reflexión fenomenológica con la hermenéutica.

El símbolo es la base sobre la cual se sustenta el acto suicida según Salman, pues es considerada la primera dimensión que debe ser estudiada cuando se narra un acto suicida. «En el suicidio, por ser también una manifestación que condensa toda una significación, estaríamos hablando de la textura simbólica de un acto narrado en un texto».⁷²

Lo que la autora manifiesta casis desde el inicio y hasta el final de la tesis es justamente ver al suicidio narrado no como un acto aislado sino como un campo semántico que engloba infinidad de sentimientos y emociones pero, que al final se colocan en la misma categoría de muerte, puesto que se puede usar un símbolo diferente pero el significado siempre será el mismo.

Siguiendo sobre la misma línea, pero en un estudio más reciente publicado en el 2017; Urrego, María Bastidas, Coral y Lizbeth Bastidas⁷³ publicaron un artículo que tiene como objetivo principal entender la conducta suicida que ha alcanzado su mayor índice en el periodo de 1993 al 2013 en pueblos indígenas de Colombia. El estudio se realizó bajo una metodología cualitativa desde lo hermenéutico-interpretativo, siguiendo las

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 69

⁷¹ Marie-France Begue, “La imaginación estructura que hace posible la creatividad”, en: *Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Biblidos, 2003, pp. 25-50

⁷² Salman. *Op. Cit.*, 130.

⁷³ María Bastidas; Lizbeth Bastidas; Gina Coral y Zulma Mendoza, “Narrativas sobre la conducta suicida en pueblos indígenas colombianos, 1993-2013”, en: *Dialnet*. Revista Facultad Nacional de Salud Pública. 2017, no. 3, pp. 400-409.

narraciones escritas y orales de diversos participantes (no hubo rango de edad, tampoco sexo determinado) el único requisito fue ser integrante de una población indígena.

Si bien las narraciones y las grabaciones se obtuvieron de un periódico que contaba con los datos obtenidos sólo pocos días después de algún intento suicida o suicidio efectuado, éstas fueron analizadas manualmente para obtener categorizaciones de conductas suicidas. Los resultados, primero fueron expuestos de manera estadística para diferenciar la tendencia de una región y otro. Por último, y partiendo del análisis hermenéutico se obtuvieron posibles causas del porqué el acto suicida.

Entre las narraciones se encontraron diversos discursos, pero sin lugar a duda los temas más recurrentes tienen que ver con una decepción amorosa en la que la víctima se asume como culpable totalitario. Cosmovisiones sobre vida y muerte que le otorgan significados positivos a la muerte autoinfligida ante ciertas circunstancias suelen tener uno de los papales más importantes para optar por el suicidio. Pero sin lugar a duda, una de las características más importantes encontrada en las narraciones estudiadas tiene que ver con la opresión social que sufren los pueblos indígenas, opresión que va desde un nivel educativo y cultura mucho más bajo en comparación con la otorgada en las ciudades de Colombia hasta la resistencia contra fuerzas «capitalistas» que intentan romper con la organización social, con el sistema establecido por las comunidades y además la explotaciones de los recursos naturales en la zona. Enseguida uno de los fragmentos encontrados:

No estamos manipulados por guerrilla ni por nadie... no vamos a comerle carreta a esos dos o tres que quieren equivocarse, vamos a andar por un sólo camino. Nuestra Ley no es nueva. Es no tomar más de lo que se necesita, como la tierra que se alimenta de todos los seres vivos, pero no come demasiado, porque se acabaría todo; debemos cuidar, no maltratar. Para nosotros es prohibido matar a cuchillo, machete, bala; nuestras armas son el pensamiento, la palabra; nuestro poder es la sabiduría; preferimos la muerte antes de ver nuestros sagrados mayores profanados... El petróleo (Ruiría) hace parte de un sagrado mayor... es un recurso vivo, como tal es sangre (de la madre tierra)... el padre eterno (Sira) lo dejó debajo... para mantenernos. Su explotación provocaría el derrumbe de la cultura y la muerte...⁷⁴

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 404

¿Podría ser, entonces, que el suicidio adquiere aquí, una forma de resistencia social?
¿Estamos frente a un sistema colectivo, frente a una sociedad que ejerce decisiones en función de las condiciones socioculturales que los rodean?:

La conducta suicida que se manifiesta en los pueblos indígenas no refleja un problema reciente del individuo, responde a procesos de determinación social y a lógicas estructurales que se amoldan a exigencias económicas, capitalistas, neoliberales foráneas, donde la pobreza, la desigualdad, la discriminación, la exclusión social, el desplazamiento, la violencia, el conflicto armado, la aculturación, el alcoholismo y demás problemas sociales siguen su curso sin solución, sometidos a directrices transnacionales, donde priman y se perpetúan las relaciones de poder.⁷⁵

O quizás, de acuerdo con la cita anterior, el estudio remite más bien a una evolución del suicidio en la que éste avanza conforme la sociedad avanza, entonces el suicidio es conflicto constante, imposible sería dejarlo como concepto estático, o incluso atribuírselo sólo a ciertas cuestiones sociales o individuales. La comprensión del suicidio en pueblos indígenas mediante narraciones nos permite contemplar el repertorio enorme que abarca esta temática, junto con la lucha ante la opresión por una cultura dominante y a su vez la individualización permeable o no del individuo a ciertas cuestiones culturales.

Todos los aspectos mencionados a lo largo de este apartado nos permiten vislumbrar opciones de intervención que propicien la transformación de una realidad opresora en la que el suicidio ha sido categorizado como un acto egoísta o como el camino fácil en la mayoría de los casos. Todas las investigaciones anteriormente descritas también nos han dejado un bosquejo por el cual mediante la palabra escrita podemos llegar a resignificar ciertos actos, entre ellos el suicidio.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 407

ANCESTRO VIVO

«Las cosas ocultas (por la distancia) las veían todas, sin tener primero que moverse, en seguida veían el mundo y asimismo desde el lugar donde estaban lo veían. Grande era su sabiduría...»⁷⁶ Así se describen los primeros ancestros que habitaron la tierra, seres sin padre, ni madre, pero con inteligencia y vivacidad suprema; formados tal vez, por lodo o cartón, pero con las características suficientes para ser denominados varones.

Alcanzaron a conocer todo el mundo: vieron, conversaron., oyeron, probaron, cantaron, predijeron, veneraron y moldearon. No contaron con un árbol genealógico antecesor, pero fueron dotados de grandes habilidades y defectos, pareciera ser que fue un proceso mágico, ¿no? y es justamente la palabra magia tan repleta de ambigüedad y tan cargada de poder cultural delimitado por costumbres y tradiciones intangibles capaces de ser depositadas en el otro respondiendo, nunca aleatoriamente, a características del cuerpo y del acto⁷⁷; magia, es la que nos llevara a abordar uno de los arquetipos femeninos más importantes mencionados en los últimos siglos. Brujas son de quien hablaremos a lo largo de este capítulo.

La Edad Media fue una época en la que justamente la palabra brujas adquiere la fuerza necesaria para hacerla acreedora de estudios sociológicos, antropológicos, lingüísticos y psicológicos ¿Qué debía hacer o tener una mujer para recibir dicho adjetivo? Tener, sólo un cuerpo femenino ocupado y trastocado por el deber del servicio a la población campesina. Mujeres parteras, herbolarías, mujeres sanadoras no reconocidas profesional o religiosamente, este último, era su delito más importante. Es así como el periodo de caza de las brujas comenzó en tiempos feudales y concluyo hasta la bien entrada, Edad de la Razón, abarcó más de cuatro siglos, desde el siglo XIV hasta el XVII, iniciando en Alemania e introduciéndose en Inglaterra. El movimiento mayormente conformado por mujeres campesinas fue adaptativo respondiendo de manera afectiva y resistente a diversos momentos culturales; estas mujeres representaban una amenaza para la vida política, religiosa y sexual, para la iglesia tanto católica como protestante y también para el estado. Así se denominó a multitudes de mujeres «culpables» y condenadas a la hoguera. El mero alcance de dicha caza ya

⁷⁶ *Popol-Vuh Las antiguas historias del Quiché*. 7 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 105.

⁷⁷ Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo, filósofos y brujas en el renacimiento*. México: Alfaguara. 2003, pp. 111.

sugiere que nos encontremos ante un fenómeno social profundamente arraigado⁷⁸. En el siguiente fragmento se muestran dos de las teorías más conocidas sobre la caza de brujas y que son esencialmente interpretaciones médico psiquiátricas:

Una versión sostiene que los campesinos enloquecieron y presenta la caza de brujas como una epidemia de odio y pánico colectivo, materializada en imágenes de turbas de campesinos sedientos de sangre blandiendo antorchas encendidas. La otra interpretación psiquiátrica, en cambio, afirma que las locas eran las brujas, ya que las millones de hechiceras, brujas, endemoniadas y poseídas constituían una enorme masa de neuróticas y psicóticas graves, durante muchos años el mundo pareció haberse convertido en un verdadero manicomio.⁷⁹

Actualmente la palabra bruja tiene muchas connotaciones las más usadas se incluyen en insultos y como la usaré: una condecoración. La conjunción fonética bruja en palabras germánicas significa «sabía» «doblar» o «sauce» estos tres significados nos remontan a vislumbrar a la bruja como una mujer que funciona por sí sola, muchas veces extranjera, metamórfica, un agente de cambio, donde su principal herramienta de trabajo fue, es y será la palabra: un conjuro, un hechizo, una bendición o una maldición. ¿Pero quiénes pueden ser brujas? Cocineras, obreras, pintoras, alfareras, curanderas, comerciantes, madres y escritoras; todas tienen connotaciones brujilias, pues tienen el don de convertir, transformar y sanar. No es en vano que Kitaiskai y Horan⁸⁰ hayan denominado a Virginia Woolf y Alejandra Pizarnik brujas literarias.

Virginia Woolf

Una de las autoras contemporáneas más importantes del siglo XX, apasionada de las letras, del espacio propio, pero sobre todo, de un espacio para crear historias dignas de ser narradas. Es innegable que la obra de un escritor está impregnada de su historia, de aquello que percibe, que siente fulgurante, doliente o inquisitivo; Woolf se valió de la narrativa, un yo disonante, un juego inconsciente y una amplia historia

⁷⁸ Barbara Ehrenreich, y Deirdre English (Online). *Brujas, parteras y Enfermeras una historia de sanadoras. Edición española*, editorial: La Sal, Barcelona, 1981. Disponible en: <http://jineoloji.org/es/wp-content/uploads/2017/11/Brujas-parteras-y-enfermeras-Ehrenreich-y-English.pdf>

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 9.

⁸⁰ Taisia Kitaiskaia y Katy Horan, *Brujas literarias*. 1 ed. México: Planeta. 2018, pp. 12.

personal que nos llevarán a entender a lo largo de todo este trabajo el acto con el cual culminó su vida. Virginia deja entrever que escribir era para ella la pantalla que oponía ante todo lo que temía: la conciencia del transcurso del tiempo, las miradas de la gente; y como más adelante se comentará, hacia el final de su vida, este sistema de protección se vino abajo dejándola indefensa.

La verdad es que escribir constituye el placer más profundo, que te lean otros es sólo un placer superficial. Ahora mismo estoy agobiada con la tensión de dejar de hacer periodismo y en ponerme a trabajar en *Al faro*. Va a ser bastante corta; voy a tratar de construir la personalidad de mi padre lo más rotundamente posible; y también la de mi madre; y St. Ives; y la infancia; y también todas esas cosas normales que habitualmente trato de meter (la vida, la muerte, etc.) pero el punto central es la personalidad de mi padre, en la barca, recitando, «Percimos todos, cada uno en su soledad» mientras aplasta una caballa.⁸¹

Virginia Woolf nació en 1882 en Londres, su nombre original es Virginia Stephen y fue la hija del conocido escritor, biógrafo, historiador y alpinista Leslie Stephen y de Julia Jackson. De Virginia Woolf se puede decir que antes de nacer no existió en la imaginación de sus padres, ya que no era una hija esperada. Muchos de sus biógrafos coinciden en afirmar que no debería haber nacido y con esta afirmación no hacen referencia únicamente a los deficitarios métodos anticonceptivos de la época, sino que para sus padres la vida había dejado de tener sentido hacía bastante tiempo⁸². La muerte estuvo siempre omnipresente en casa de Virginia incluso antes de que ella naciera, ya que ambos padres habían enviudado de sus respectivos cónyuges antes de tomar la decisión de casarse.

Virginia fue una niña que comenzó a hablar más tarde que sus hermanos y desde pequeña se mostró hábil e ingeniosa en el uso de las palabras «Jugaba con las palabras como otras niñas juegan con muñecas»⁸³ sus conocidos decían que unas veces era tímida y otras destacaba por ser extrovertida. Comenzó a escribir su primera obra de

⁸¹ Virginia Woolf. Diario 14 de mayo 1925, citado por Manuel Fernando del Prado Cerchar, *La exposición de la conciencia dentro de la narrativa de Virginia Woolf*. Tesis de licenciatura en Filosofía y Letras. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 38.

⁸² Rebeca García, “Virginia Woolf: caso clínico”, en: *Scientific electronic library online*. (Citado 25 septiembre 2019). Disponible en: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsig/n92/v24n4a05.pdf>

⁸³ Teresa Dey, “Virginia Woolf” en *Obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 10.

ficción a la edad de 8 o 9 años en un periódico semanal («Hyde Park Gate News») donde hablaba de las vivencias de su familia, hizo entregas semanales de dichas narraciones durante cuatro años, hasta la muerte de su madre. Freud⁸⁴ fue uno de los primeros en darse cuenta de la necesidad de algunos niños de modificar con la imaginación sus relaciones con los padres y hermanos.

Virginia fue la tercera hija del matrimonio entre Leslie Stephen y Julia Jackson. Leslie de un matrimonio anterior ya tenía una hija, Laura, una niña con retraso mental; mientras que Julia era la madre de tres hijos: George, Estela y Gerald. Los padres de Woolf se casaron el 26 de marzo de 1878. En 1879 nació Vanessa y al año siguiente Thoby, a los dieciocho meses, nació Virginia y por último, en 1883, llegó Adrian. Julia era literalmente «el ángel del hogar», vivía especialmente dedicada a su esposo, tal como lo retrata Virginia a través de la señora Ramsay en *Al faro*⁸⁵. Los Stephen solían ir en verano a St. Ives, en Cornualles, al sur de Inglaterra, a Talland House, pareciera ser que este era el lugar perfecto para Virginia, o por lo menos, donde ella ubicaba la felicidad, Talland House aparece en *Al faro*, *El cuarto de Jacob* y en *Las olas*:

La mañana era tan apacible, salvo por una ráfaga de viento aquí y allá, que el mar y el cielo parecían ser la misma cosa, que las velas de los barcos surcaban el cielo o las nubes de precipitaban al mar. En altamar, un barco de vapor había dibujado en el aire una gran voluta de humo que se rizaba y retorció ornamentalmente, como si el aire fuera una fina gasa que sujetara las casas y las retuviese con suavidad en su malla, sólo haciéndolas oscilar levemente de un lado a otro. Y, como sucede a veces cuando el tiempo es muy bueno, parecía que los acantilados se apercibiesen de los barcos, y los barcos de los acantilados, como si se lanzasen el uno al otro sus propios mensajes. Aquella mañana muy cerca de la orilla, el Faro sumido en la bruma, parecía estar a una enorme distancia⁸⁶.

El 5 de mayo de 1895, una gripa que se complicó y desembocó en fiebre reumática mató a Julia, Virginia tenía 13 años, fue en este proceso cuando tuvo su primer episodio depresivo que duró aproximadamente 6 meses. Se culpaba a sí misma por la muerte de su madre, tendía a menospreciarse sobre todo al compararse con su hermana Vanessa y

⁸⁴ Sigmund Freud, “La sexualidad infantil”, en: *Obras completas tomo VI*. Buenos Aires: editores Amorrortu, 1992, pp. 157-182.

⁸⁵ Dey. Op. Cit., p. 10.

⁸⁶ Virginia Woolf, *Al faro*, en: obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 433.

los desconocidos la aterrizaron. Para agravar el cuadro parece ser que el acoso sexual perpetrado por George Duckworth, el hijo mayor de Julia, contra sus medias hermanas, se desató tras la muerte de su madre. Mientras, Stella, la hija de Julia, se hizo cargo de la casa y del cuidado de Virginia y de Adrian, los más pequeños⁸⁷. El concepto de muerte es uno de los más difíciles de asimilar para todo ser humano, en su caso, debió ser más difícil, puesto que la muerte era algo de lo que nunca se hablaba en casa, su padre no les permitía expresar sus emociones. El único que tenía «autoridad» suficiente para gritar y expresar su dolor era precisamente él. Este fue el origen de las malas relaciones de Leslie y sus hijos.

En 1897, su hermanastra Stella, que hasta entonces había desarrollado varias veces el papel de madre, murió de peritonitis cuando estaba embarazada. Su padre no permitió a sus hijos volver a pronunciar el nombre de Stella y de algún modo, aquella casa quedó sumida en un absoluto silencio. Entonces, Vanessa, con diecisiete años tuvo que hacerse cargo de la casa, mientras Thoby y Adrian iban a estudiar a Cambridge y Virginia leía por motivos de salud. Como regente de la casa, Vanessa tenía constantes roces con su padre, por el contrario la relación de Leslie con Virginia se suavizó cuando éste le dio libre acceso a su biblioteca.⁸⁸

El 22 de febrero de 1904 muere su padre de cáncer, cae en una segunda depresión y un mes más tarde comenzó a oír que los pájaros cantaban en griego e imaginó a Eduardo VII maldiciendo entre las azulejas. Virginia recreó estas alucinaciones en labios de Septimus Warren Smith en *La señora Dalloway*:

Los hombres no deben cortar los árboles. Existe un Dios. (Anotaba estas revelaciones en el reverso de los sobres.) Cambia el mundo. Nadie mata por odio. Hazlo saber (lo anotó). Esperó. Escuchó. Un gorrión posado en la barandilla que tenía delante gorjeó: "Septimus, Septimus", cuatro o cinco veces y continuó, expulsando sus notas, cantando con tono limpio y penetrante con palabras griegas que no existía el crimen y, acompañado por otro gorrión, cantó con acentos prolongados y penetrantes, en griego, desde los árboles en la

⁸⁷ Dey. Op. Cit., p. 11.

⁸⁸ Rebeca García, "Virginia Woolf: caso clínico", en: *Scientific electronic library online*. (Citado 25 septiembre 2019). Disponible en: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/n92/v24n4a05.pdf>

pradera de la vida, más allá del río por donde caminan los muertos, que no existía la muerte⁸⁹.

En 1906 los Stephen decidieron hacer un viaje a Grecia, allá Thoby contrajo tifoidea y murió en Londres el 20 de noviembre. Vanessa se casó y Virginia y Adrian tuvieron que encontrar una casa para ellos solos. Virginia había comenzado a escribir su primera novela en 1910, tentativamente llamada *Melymbrosia* cuando creyó que estaba por terminar el primer borrador empezó a sufrir jaquecas, insomnios, irritación nerviosa y rechazo por la comida. Temieron otro ataque de depresión y la enviaron a tomar una cura de reposo en una «discreta casa de salud para alienadas», donde permaneció dos meses en asilamientos social. Virginia temía esas reclusiones más que la muerte⁹⁰.

El tercer episodio de la enfermedad de Virginia tuvo lugar en 1913, poco antes se había casado con Leonard Woolf. Este período de la enfermedad de Virginia está muy bien documentado porque Leonard llevaba un minucioso diario de la enfermedad de su esposa. En los períodos de manía, su marido describe su incesante hablar: «hablaba casi sin parar durante 2 o 3 días», se hacía preguntas y se contestaba a sí misma. Incluso, una mañana, Leonard la descubrió hablando con su madre, su lenguaje se volvía incoherente, decía que era una «mezcla de palabras disociadas». Estaba irritable, arremetía contra él y, por regla general, contra todos los hombres. Además, padeció de varios episodios de estupor maniaco e insomnio. La internaron un mes, de nuevo, en la casa de reposo, pero al salir intentó suicidarse. Cabe señalar que en marzo de 1913, Virginia también entregó el manuscrito de *Fin del viaje*, obra que se publicó en marzo de 1915, año en que Virginia recayó de nuevo. En agosto de 1914 se desató la guerra. En los períodos depresivos creía que ella tenía la culpa de su estado y que su situación era un castigo merecido⁹¹. No podía concentrarse ni escribir y se negaba a comer porque la daban asco las partes de su cuerpo relacionadas con la comida (boca, tripa...). Tendía a menospreciarse, sobre todo cuando se comparaba con su hermana Vanessa. La propia Virginia relacionaba su temor a las relaciones sexuales y la repulsión que su cuerpo la producía con los abusos sexuales que sufrieron (ella y su hermana) por parte de sus hermanastros: Gerald y George. Su cuerpo le producía tanta vergüenza que no podía

⁸⁹ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 467.

⁹⁰ Teresa Dey, *Virginia Woolf*, obra selecta. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 11.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 12.

soportar el verse contemplada en un espejo, aspecto que logra vislumbrarse en el cuento *La mujer en el espejo: un reflejo*:

De inmediato, el espejo empezó a derramar sobre ella una luz que parecía dejarla allí clavada; que parecía corroer como el ácido lo accesorio y superficial, dejando sólo la verdad. Era un espectáculo delicioso. Todo se desprendía de ella –nubes, vestido, cesta, brillante– todo lo que había llamado corregüela o clemátide. Allí estaba el sólido muro. Aquí la mujer permanecía de pie, desnuda, bajo esa luz despiadada. Y no había nada. Isabella estaba absolutamente vacía. No tenía pensamientos. No tenía amigos. No se preocupaba por nadie. En cuanto a su correspondencia, todo eran facturas. Mírala ahí de pie, vieja y angulosa, con sus venas y sus arrugas, con la nariz alta y el cuello lleno de pliegues, ni siquiera se toma la molestia de abrirlas. La gente no debería dejar espejos colgados en las habitaciones⁹².

En 1917 Virginia y Leonard fundaron la Hogarth Press tras comprar una pequeña imprenta. En julio de ese año publicaron el primer título: *La marca en el muro y tres judíos*. Durante los siguientes años, la Hogarth Press publicó autores tan importantes como Katherine Mansfield, T. S. Eliot, Gorki, Rilke y la primera traducción de las obras completas de Sigmund Freud. Hacia finales de 1921 la escritora dio los toques finales a su tercera novela *El cuarto de Jacob* que se publicó en octubre por su misma casa editorial, en diciembre conoció a Vita Sackville West. Un año después Virginia comenzó a trabajar en la primera versión de *Las horas*, que terminaría llamándose *La señora Dalloway*, la terminó en octubre de 1924 y se publicó en mayo de 1923. *Al faro* se implantó en la mente de Virginia y se publicó en enero de 1927⁹³.

Cada vez eran más frecuentes sus salidas con Vita Sackville West, entonces a Virginia se le ocurrió *Orlando*, este es quizás, el primer personaje literario transexual, un joven aristócrata con aspiraciones literarias, con una inclinación especial por la poesía (tal como Vita Sackville West) que se transforma en mujer. La historia de Orlando es extrañamente longeva: nace en 1588, en época isabelina, y muere en el periodo de entreguerras, en 1928, fecha que coincide con la publicación de la novela de Virginia. A pesar de vivir más de trescientos años, Orlando sólo envejece en apariencia hasta los

⁹² Virginia Woolf, *La mujer en el espejo un reflejo*. (Citado 1 octubre 2019). Disponible en: <http://elespejogotico.blogspot.com/2013/06/la-mujer-en-el-espejo-virginia-woolf.html>

⁹³ Dey. Op. Cit., p. 13.

treinta seis. Woolf concibió esta novela como una biografía (el subtítulo de la obra en original era justamente, a biographhy), con la intención de parodiar este género al que se dedicaba su padre, es así como Virginia busca ir más allá de sólo una función referencial, busca e introduce las formas dialógicas introspectivas que caracterizan su obra, esta cuestión la plasma al inicio del capítulo dos:

El biógrafo se enfrenta ahora con una dificultad, que es quizá mejor aceptar que disimular. Hasta este punto en la historia de la vida de Orlando, documentos, tanto privados como históricos, han hecho posible llevar a cabo la tarea más importante de todo biógrafo, que es rastrear, sin ver a uno u otro lado, las huellas indelebles de la verdad; sin mirar flores, sin importar el matiz; avanzando sistemáticamente hasta caer en la tumba y escribir *finis* en la lápida sobre nuestras cabezas. Pero ahora llegamos a un episodio que se atraviesa en nuestro camino, y que, por ende, no podemos ignorar. Pero es un camino oscuro, misterioso e indocumentado, así que no hay forma de explicarlo. Podrían escribirse volúmenes sobre su interpretación, podrían crearse sistemas religiosos enteros sobre su significado. Nuestro deber es exponer los hechos tal cual se conocen y dejar que el lector haga con ellos lo que se le antoje⁹⁴.

La mujer y la novela fue el primer nombre que Virginia le adjudicó a lo que después publicaría como *Una habitación propia*, el texto nace tras impartir dos conferencias en la universidad de mujeres; al terminar, Virginia comenzó a pensar en su siguiente libro, el título que eligió para comenzar a escribir fue el de *Moths*, que significa “polillas o mariposas nocturnas” y terminó llamándose *Las olas*. Virginia era una mujer que decía que el único que no podría narrar sería el episodio de su muerte. A través de sus diarios podremos acercarnos un poco más al proceso creativo de *Las olas*. Al inicio de su diario correspondiente al 28 de mayo de 1929 habló por primera vez de lo que se convertiría en su obra maestra, todo parecía indicar que las ideas que tenía al respecto aun eran muy difusas. El 23 de junio la estructura comenzaba a formarse, entonces señaló: «Me parece que comenzaré de la siguiente manera: el alba; conchas en una playa; no sé, voces del gallo y del ruiseñor; luego todos los niños alrededor de una mesa alargada; lecciones»⁹⁵. Para 1930 ella escribía: «¡Qué el señor me ampare si todos mis libritos de ochenta mil

⁹⁴ Virginia Woolf, *Orlando*, en: obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 195.

⁹⁵ Q. Bell, *Virginia Woolf*. Volumen I. Virginia Stephen. 1882 a 1912. Barcelona: Editorial Lumen, 1980, citado por DEY Teresa. Obra selecta. México: Mirlo, 2017, pp. 12.

palabras me van a costar, en el futuro, dos años de trabajo!»⁹⁶. Finalmente el 7 de febrero de 1931 *Las olas* quedaron terminadas.

Las olas no fue la última obra de Virginia, después vinieron cuatro libros más: *Flush*, de 1933; *Los años*, de 1937; *Tres guineas*, de 1938 y *Entre actos*, de 1941. Cuando Virginia terminó *Entre actos*, Inglaterra estaba en plena guerra. Existía la amenaza de que Hitler invadiera de nuevo, ellos sentían que estaban en verdadero peligro, porque eran personajes públicos, además Leonard era judío. Los Woolf habían hecho un pacto suicida en el caso de que Hitler invadiera la isla, el plan era encerrarse en el garaje con el coche encendido, al respecto Virginia decía: «Si Leonard no tarda en renunciar a la idea de asfixiarse en el garaje es porque ha conseguido, gracias a Adrian una sobredosis de morfina»⁹⁷. A principios de marzo Virginia detectó los síntomas de una recaída grave, al terminar *Entre actos* comenzaron los dolores de cabeza y también a oír voces. Sintió que esta depresión iba a ser más devastadora y que no podría recuperarse, pero, sobre todo, que no podría volver a escribir; es así que el 28 de marzo de 1941, se colocó un abrigo, llenó los bolsillos con piedras y se lanzó al río Ouse cerca de su casa, su cuerpo fue encontrado hasta el 18 de abril:

Viajando en su propio río, el cuerpo de Virginia se convierte en un faro, una torre de percepción con un enorme ojo que ilumina todo lo que ve con una visión rica y deliciosa, transformando los escombros y los peces del fondo en objetos de belleza y significado⁹⁸.

Como veremos en los capítulos siguientes, la obra de la autora inglesa, está bastante cercana al laborismo de la época, está impregnada de freudismo desde muy temprano, un tema que no se suele señalar muy a menudo y que junto a demás teóricos psicoanalistas (Lacan, Dolto, Mannoni) están conectados con las inquietudes tanto de Leonard Woolf, su marido, como del grupo de intelectuales y artistas del grupo Bloomsbury nacido a principios del siglo XX en torno a la familia Stephen, estaba formado por la intelectualidad londinense más exquisita de la época que había estudiado en la Trinity College y en la Universidad de Cambridge. Entre ellos estaban: E. M. Forster (escritor: «Una habitación con vistas», «Maurice», «Pasaje a la India»), Keynes (economista premio nobel), Duncan

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁹⁷ Teresa Dey, *Virginia Woolf*, obra selecta. 1 ed. México:Mirlo, 2017, pp. 15.

⁹⁸ Taisia Kitaiskaia y Katy Horan, *Brujas literarias*. 1 ed. México: Planeta. 2018, pp. 73.

Grant (pintor escocés), Vanessa Bell (hermana de Virginia, casada con Clive Bell, introductora del impresionismo en Inglaterra); su hijo Quentin (que después escribió la biografía de Virginia), James Stratchey (psicoanalista, traductor al inglés de Freud), Lytton Stratchey, (escritor) Gerald Brenan, (escritor) Roger Fry (crítico de arte y escritor), Katherine Mansfield, (escritora) y Dora Carrington (pintora).⁹⁹ El contexto en el que está escrita la obra de Woolf sitúa su obra en el fin de la era victoriana y el paso hacia la era eduardiana. La primera guerra mundial, 1914 - 1918, además de suponer un tremendo mazazo en la conciencia europea, marcó el inicio de la decadencia del imperio inglés que empieza a ceder su hegemonía a un nuevo país, Estados Unidos.

Freud y Virginia Woolf no llegaron a encontrarse hasta el 28 de enero de 1938 en Maresfield Gardens, en Londres, un año antes de morir Freud y tres años antes de morir la autora, Freud estaba enfermo, venía huyendo del nazismo, y la segunda guerra mundial se avecinaba. El matrimonio Woolf estaba temeroso de una nueva guerra, pues Leonard era judío. Tanto Freud como Virginia estuvieron muy interesados en descifrar el universo femenino. Freud con la pregunta «¿Qué quiere una mujer?»¹⁰⁰ Y Virginia desde sus propios cuestionamientos, que vertía en sus novelas y ensayos, opuestos a la visión patriarcal de la época

Cabe señalar, además, que Leonard fue un freudiano entusiasta y había leído *La interpretación de los sueños*, de 1900 y *Psicopatología de la vida cotidiana*, de 1914, uno de sus libros favoritos; esta influencia suele ser bastante representativa, lo es, por lo menos, frente al hecho de que la traducción y edición de las obras completas de Freud a partir del año 1924 la hicieron Alix y James Stratchey, también miembros del grupo Bloomsbury que eran muy amigos del matrimonio Woolf; son ellos además, quienes propusieron a Leonard Woolf su publicación en la Hogarth Press (luego Standard Edition) a pesar de la inversión que esto suponía y del temor de ser acusados de obscenidad.¹⁰¹

Es importante mencionar que la escritora nunca se psicoanalizó, en esa época su enfermedad estaba diagnosticada como trastorno maníaco depresivo (algunos más,

⁹⁹ Manuel Fernando del Prado Cerchar, *La exposición de la conciencia dentro de la narrativa de Virginia Woolf*. Tesis de licenciatura en Filosofía y Letras. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 10.

¹⁰⁰ Sigmund, Freud, *Estudios sobre la histeria*, en: obras completas tomo II. Buenos Aires: editores Amorrortu, 1974, pp. 23-151.

¹⁰¹ Rebeca García, "Virginia Woolf: caso clínico", en: *Scientific electronic library online*. (Citado 25 septiembre 2019). Disponible en: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/n92/v24n4a05.pdf>

indican también, bipolaridad), y las recaídas más fuertes se trataban a base de curas de sueño y buena alimentación, en un entorno tranquilo y alejado de la bulliciosa Londres de la época. Sabemos que sufría de insomnio, que apenas comía, y que sus recaídas eran habituales, sobre todo después de intensos periodos de trabajo.

Alejandra Pizarnik

Nocturna, surrealista, desgarradora, contundente, a veces frágil, pero tan delirante como un caballero de triste figura; son sólo algunos adjetivos que me atrevo a utilizar para presentar a Alejandra Pizarnik.

Flora Alejandra Pizarnik, nace en Avellaneda Argentina el 29 de abril de 1936. Los padres: Elías Pizarnik y Rosa Bromiker, instituían un nuevo régimen familiar en una comunidad judía capaz de soslayar los problemas culturales, fundiéndose con una cultura y un idioma extraños pero acogedores¹⁰². Tras un largo camino desde Rovne y una estancia de varios meses en París, lograron arribar huyendo de la marea nazi a un puerto argentino de calma y aceptación donde anclaron un nuevo buque familiar en el que intentarían navegar a lo largo de su existencia. Una economía holgada, gracias al negocio de joyería de su padre, permitió la educación de Alejandra, primero en 1940 la educación prescolar, en un colegio de corte progresista – Hitler invadía en esa época diversos países, los padres de Alejandra se encontraban atentos todos los días al periódico que informaba la evolución de la guerra en Europa, para el padre de Alejandra era de vital importancia mantenerse informado ya que tenía familiares radicando en aquel continente. El miedo de que Argentina fuera invadida por los nazis era algo latente en Alejandra y su hermana Myriam (un año mayor que ella) a pesar de su corta edad, puesto que abuelos y tíos de la poeta vivieron reclusos en campos de concentración, por lo cual era habitual recibir cartas donde se informaba del proceso de la guerra o simplemente para manifestar vida – y en segundo lugar la educación primaria, según biógrafos¹⁰³ ahí no manifiesta ninguna conducta extraña o diferente al resto de los chicos de su edad, es más bien cuando ingresa a la secundaria a partir de los 12 años, aproximadamente, que comienza a manifestar bajas emocionales relacionadas a su «sobrepeso» y «tartamudeo»,

¹⁰² María Isabel Calle, “Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos”, en: *Triangle*. Marzo, 2011. no. 3, pp. 3.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 4.

adjudicado este último por arrastrar continuamente la última sílaba de las palabras. Para contrarrestar el problema de sobrepeso, Alejandra consumía anfetaminas, proceso que aumentó paulatinamente y mantendría hasta el final de sus días. Es también en esta época cuando comienza su maravilloso recorrido por grandes autores dentro de la literatura existencialista, comenzando por Jean Paul Sartre, quien la influenciaría notablemente a lo largo de toda su obra.

En 1954 después de haber cursado el nivel medio superior ingresa a la universidad, en contradicción total con la idea de su madre, quien esperaba se inscribiera en la carrera de Derecho o Medicina, principalmente por el gran apogeo y remuneración que éstas tenían en Buenos Aires en la década de los 50s; es así como comienza un periodo de titubeo académico, caminó entre las aulas de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (ahí es alumna de Jorge Luis Borges) y las de la escuela de periodismo. Alejandra, no era sistemática, era más bien de corazón anarquista, por tal motivo paulatinamente dejó de asistir a clases y durante el proceso académico faltaba mucho a ellas, hasta que finalmente abandonó la universidad. Sin embargo la joven procuraba descubrir una vocación literaria que la anima a seguir el catedrático de Literatura Moderna, Juan Jacobo Bajarlía, quien la condujo por los caminos de Proust, Gide, Claudel, Kierkegaard, Leopardi, Joyce y, por supuesto, por el surrealismo¹⁰⁴. Ella congenió muy bien con todas esas lecturas, sobre todo con Proust, con el que compartió el círculo de pasiones y sentimientos que más tarde se adueñarían de la primera etapa poética; y también con Claudel. Con Bajarlía mantuvo una estrecha relación, donde el termino alumna y profesor pasaron a segundo término, él encantado por el ansia que Alejandra mostraba por adquirir conocimientos y la capacidad analítica extraordinaria que poseía a su corta edad; ella impresionada por la intelectualidad, retención y concomimientos de Juan Jacobo que evidentemente nunca dudo en compartir con Alejandra.

Los problemas que habían empezado a sembrarse en la adolescencia empiezan a germinar y a acentuarse en la etapa universitaria. Por este motivo, Alejandra inicia su conocida psicoterapia con el analista León Ostrov, terapia y amistad que se alargará durante varios años. Pizarnik brillaba por su inteligencia y sociabilidad, pero esta última se la debía sobre todo a León, que consiguió acabar con la tartamudez y la consecuente timidez, para lograr una nueva Alejandra de dicción excepcional, fascinante, excéntrica y con un toque exótico debido a su acento extranjero. Así, vuelve a moverse en una

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 6.

dicotomía; no sólo la extranjería y el círculo familiar la hacen partícipe de dos mundos, sino que la nueva peregrinación por los parajes literarios bifurcan su personalidad en dos Alejandras distintas: la apesadumbrada y acongojada Alejandra de los círculos literarios, tímida y silenciosa; y la jocosa y burlona, casi infantil, que provocaba la risa y la admiración entre sus amigas. Será esta infantilidad la que provoque el repudio de su primera obra¹⁰⁵.

Para 1955, específicamente el 16 de junio da inicio el golpe de estado de Peron. Al mismo tiempo Alejandra de diecinueve años publica su primer libro *La tierra más ajena*, firmada como Flora Alejandra Pizarnik y costeadada por su padre, el padre de Pizarnik fungió un papel importante, era él quien costeaba los deseos artísticos de la poeta, desde las clases de pintura, el Psicoanálisis y el viaje a Europa que realizó en 1959. *La tierra más ajena* es su obra más miméticamente surrealista, en la que su condición de extranjera y de adolescente infanticida (ajena de nuevo) incitan a la elaboración de unos poemas bretonianos, libres y cargados de unas imágenes insólitas, todavía atentos a lo exterior, característica que irá desapareciendo a medida que el subjetivismo y la mirada interna se adueñen de su consciente¹⁰⁶:

SEGUIRÉ

roto marco centra este todo
 de árbol castrado llorando
 medir cada paso a lo largo
 si no se perturba la luna
 la luz redondea blancuras
 de nabos rallados
 tirar cada envoltura
 si no se distorsiona lo negro
 la música enrojece la ruta
 de cada pequeño húmedo
 girar girar girar
 percibir junto al marco roto
 sentires de tacos y muelas
 querer agarrarlo todo¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁰⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa (1955-1972)*. 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 28.

Al final de esta primera publicación coloca unos poemas amorosos bajo el título *Un signo en tu sombra*, poemas de sentimientos no correspondidos, algo ya habitual en la corriente alterna de su vida afectiva. Bajo ellos esconderá la timidez y la amargura febril que hay tras su cara alegre y llena de acné capaz de estremecer y derrumbar cualquier mirada disciplinada:

LEGANÍA

Mi ser henchido de barcos blancos.

Mi ser reventado sentires.

Todo yo bajo las reminiscencias de
tus ojos.

Quiero destruir la picazón de tus
pestañas.

Quiero rehuir la inquietud de tus
Labios.

Por qué tu visión fantasmagórica re-
dondea los cálices de
estas horas?¹⁰⁸

Quizás *Un signo de tu sombra* comience a tener significado con la relación tan estrecha que en 1955 Alejandra comenzó a mantener con Olga Orozco, quien según afirman algunos biógrafos¹⁰⁹ fungía el papel de una «madre literaria», una protectora, pero que al mismo tiempo estaban unidas por la orfandad mundana.

Entre los 18 y los 24 años se dedicó a leer todo lo que llegaba a sus manos y asistió a clases de pintura con Batlle Planas con quién se acercó más al surrealismo, es justamente en esta corriente en la que decide sumergirse de forma definitiva, no porque su pasión fuera la pintura sino porque esta forma artística le daba todo lo que su mente requería; Alejandra pintó pocos cuadros, pero dibujo más, casi siempre en la parte

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁰⁹ María Isabel Calle, “Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos”, en: *Triangle*. Marzo, 2011. no. 3, pp. 10.

superior de los textos que escribía e incluso combino dibujos con textos, hacía laberintos con textos entrelazados.

1956, año en el que publica su segunda obra *La última inocencia* dedicada a su gran amigo y analista León Ostrov. En ella laten las nuevas inquietudes (que permanecerán de por vida) que la acechaban sin descanso. Poesía, noche, muerte, duplicación del yo¹¹⁰ y miedo pelean constantemente por ocupar un pequeño espacio en el desorden de destrucción que su pluma provoca en el blanco silencio:

SOLAMENTE

ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

y en mis desdichas
 en mis desencuentros
 en mis desequilibrios
 en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora
 a buscar la vida¹¹¹

En este momento podría señalarse que Alejandra ya había construido un personaje poético, era un producto de lo urbano con una fuerte connotación por el desarraigo, vive de la nostalgia y tal vez, como analizaré en los capítulos siguientes de su exilio interior.

Es importante mencionar que para este momento, Alejandra ya había dejados de firmar con el nombre de Flor, no era Flor Alejandra ni Flor Pizarnik, sólo era Alejandra, a secas; no sólo cambio el nombre, también se apropió de ciertos hábitos que marcarían concretamente su personalidad: sufría constantemente de dolores de cintura y espalda, tomaba analgésicos desmesuradamente y sin previa indicación, principalmente para conciliar el sueño, además de las metanfetaminas, fumaba todos los días, al final eran

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 12.

¹¹¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa (1955-1972)*. 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 59.

hábitos coherentes con esa imagen que quería (tal vez no) proyectar como el desaliño y conductas sociales desérticas.

Toda esta amalgama de pesimismo y soledad se darán cita en un nuevo libro de poemas: *Las aventuras perdidas*, publicado en 1958. Esta nueva obra, dedicada a Rubén Vela desempeña una función recopiladora de todo lo poetizado anteriormente para dar un paso hacia delante y preparar el nuevo camino parisino. En él, Pizarnik se deja seducir por la muerte para huir de una realidad que la convierte en exiliada incluso de su propio nombre. Este desarraigo es múltiple: es una caída al chocar con el muro objetivo de la realidad, es un desamparo provocado por la llegada de la adolescencia y de la madurez, dejando de lado la plenitud inocente de la infancia y es la exclusión de sus propios pensamientos y sentimientos, debido a las limitaciones que el lenguaje ejerce y que ahoga el intento de catarsis poética¹¹².

En 1959, Alejandra comienza su viaje por Europa (viaje que durará aproximadamente cuatro años) instalándose principalmente en París, capital del surrealismo, al respecto Pizarnik le escribe a Vela:

En cuanto a París, si me preguntas cómo hago para ir, no sé qué responder. Pero me tomaré un barco blanco y grande, con mi saco Montgomery y mis anteojos negros, sin un céntimo como siempre y me iré. Lo esencial es querer algo y yo quiero ir. Lo demás se arreglará. Por otra parte, no me importa si se arregla o no. Lo esencial, como tú dices, es vivir, la vida¹¹³.

En París, Alejandra busca resurgir, busca ser parte de algo, busca nuevas connotaciones y símbolos para sus versos, en algún punto pareciera que lo logra; se mantiene trabajando como correctora, desde ahí envía cartas a León Ostrov. Durante su estancia en París realizará pocos viajes fuera de la gran urbe: el primero a Capri, en 1961; el segundo a Saint Tropez, en 1962; y, en tercer lugar, recorrerá las tierras españolas en 1963 junto con una amiga, Marie Jeanne. Se integra en una ajetreada vida social plagada de escritores franceses y argentinos, y ante todo, de nuevos amigos imprescindibles a

¹¹² Calle. Op. Cit., p. 16.

¹¹³ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar, 1958, citado por María Isabel Calle, Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos, en: *Triangle*. Marzo, 2011. no. 3, pp. 13.

partir de aquel momento: Julio Cortázar, Octavio Paz, Italo Calvino y André Pieyre de Mandiargues¹¹⁴.

Logra estar cerca de Sartre y entrevistar a Simone de Beauvoir. Recuerda, siente y define la pasión por los poetas malditos, los surrealistas, los románticos como René Daumal o Henri Michaux esta coincidencia intelectual será lo que la lleve a iniciar una relación de afecto personal e intelectual con Cortázar¹¹⁵. Con él no sólo compartirá los gustos y la poesía; Cortázar adoptará también el papel de tutor alimenticio de una Alejandra despreocupada por su manutención encantada por la mano espiritual de la ciudad embrujada. Tal vez por ello le proporcionaba, junto con Octavio Paz (que en aquellos años formaba parte del comité cultural de la embajada de México en Francia), algunos textos para corregir de la revista Cuadernos para la Libertad de la Cultura de la Unesco o algún trabajo que redactar¹¹⁶. Tal será la amistad que nacerá entre Paz y Pizarnik en esos años, que Octavio se encargará de prologar su siguiente obra, *Árbol de Dian*, publicada en 1962.

Es en ella donde Pizarnik demuestra el poder que tiene para jugar con las palabras, la ironía y las historias eróticas ensordecen el silencio de lo cotidiano, su realidad se transformaba en un sinfín de formas irregulares; la geometría del convencionalismo resbalaba sin dejar huella por los espacios poéticos de su obra; los poemas se tornarían breves; las palabras, más simples que nunca, adquirirán un valor simbólico:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño¹¹⁷.

En 1963 saca a flote una de sus obras más importantes escritas en prosa: *La condesa sangrienta*, donde retoma los seiscientos cincuenta homicidios (aproximadamente) cometidos por la condesa del castillo de Csejtné, Erzébeth Báthory. La narración que caracteriza esta obra tiene una de las connotaciones surrealistas más importantes que

¹¹⁴ Calle. Op. Cit., p. 15.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 16.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 15.

¹¹⁷ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar, 1958, citado por María Isabel Calle, *Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos*. En: *Triangle*. Marzo, 2011. no. 3, pp. 19.

caracteriza la obra de Pizarnik, puesto que recupera un mundo preedípico¹¹⁸ en el que las muertes griegas están más presentes que nunca, los apabullantes contratiempos y estereotipos sociales se muestran ausentes, un mundo de goce en todos los placeres humanos: sexo, muerte, tortura, sadismo y pasión se desbordan. Es imprescindible no notar la influencia de Láutreamont, Bataille o Sade.

Para 1964, Alejandra, regresa a Buenos Aires, impulsada principalmente por la noticia de que su madre se encontraba en un estado de salud poco funcional. Regresa a su ciudad natal cargada de fama europea después de haberse codeado con los círculos literarios más importantes de la época, privilegio que no se esfuma en Argentina, ya que ahí continúa forjando relaciones intelectuales y emocionales, principalmente preocupándose por estas últimas, las cuales le brindarán el soporte que ella desde hace tantos años buscaba y a veces encontraba.

Será en este tiempo en el que, Alejandra, componga su siguiente obra: *Los trabajos y las noches*, texto que verá la luz en 1965, en un principio, el libro se iba a titular *Visiones y silencios*; visiones, en referencia a la visualidad y lo onírico de la imagen típica surrealista; silencios en los que desemboca la procaz combinatoria de las palabras poéticas¹¹⁹. Las palabras alcanzarán de nuevo una significación de potencia inalcanzable, pero serán la muerte y la pérdida las que ocupen todo el espacio poético. En los primeros poemas el amor aparecerá de soslayo, asimilándose a la muerte; un amor perdido, degradado al lugar más ínfimo del ser, un ser sustentado por la poesía, sustancia ontológica que le dará la vida pero que también se la arrebatará. El lenguaje será salvación y condena, música y silencio; pero sin él sería incapaz de vivir.

El 29 de julio de 1966 se suscita La noche de los bastones largos. En ese mismo año la dictadura interviene en la Universidad de Buenos Aires y docentes e investigadores se van al exilio y muere su padre. Es así como en 1968 publica *Extracción de piedra de la locura*, dedicado a su madre, quizás porque desde que regreso del viaje a Europa ella continuó velando por la salud y bienestar de su hija. La muerte será la reestructuradora de la vida y el lenguaje, en esta obra de Alejandra; el silencio atraparé la música y romperé la cuerda del exterior, y creará así una atmósfera combativa y trágica. Lo subjetivo y la cosa

¹¹⁸ Calle. Op. Cit., p. 21.

¹¹⁹ Andrés Mora, "André Breton: las defeciones surrealistas", en: *Revista virtual de Sociología histórica*. Febrero-marzo 2016, no. 7. (Citado 4 octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Desktop/JeZally%20TESIS/Fuentes%20bibliogr%C3%A1ficas/Surrealismo.pdf>

ya tienen un asesino, el propio lenguaje que los desfigura y los transforma en nocturna muerte. Son los tres últimos poemas los que acercarán el yo a la muerte, los que están a punto de cerrar el pacto con la oscuridad¹²⁰.

Entre los veintiocho y treinta y tres años inicia su descenso metamórfico más importante, se hace presente en la poesía y cuerpo, en el trascurso de estos años, conoce a Antonio Porchia. Comienza un tratamiento psiquiátrico-psicoanalítico con el doctor Enrique Pichón Rivière, el período inicial se ordena como una etapa de prueba, en donde ella contempla, con lejanía, el hacer del médico. La desconfianza surge cuando comienza a percibir la falta de escucha, descuidos o ciertos olvidos por parte del médico. Más adelante Pizarnik se quejará de la falta de apoyo de Pichón Rivière, sobre todo con relación a sus proyectos literarios:

El doctor Pichón Rivière de algún modo evita mi próximo libro. O sea: me siento culpable. No, me lo hace sentir como un imposible. Y debo defenderme con todas mis fuerzas (ínfmas, casi inexistentes) de este gran No. Y voy a escribir día y noche. Contra él y contra el mundo y todo lo que me es hostil y espera o exige mi suicidio¹²¹

En este momento terapéutico también comienzan a tratarse temas relacionados son su posible homosexualidad (Alejandra, fue una mujer que impresionaba fácilmente tanto a hombres como a mujeres, la tensión inicial por algún tipo de atracción era poderosa, pero el mantener la relación siempre le resultaba complicado) al respecto Alejandra escribe:

Al doctor Pichón Rivière, no le importa ni mis posibilidades literarias (jamás me alienta; todo lo contrario, hizo lo posible para arruinarme el homenaje a Breton, cosa que logró). Tampoco me ayuda como analista: alguna que otra vez manifestó una repulsión puritana por la homosexualidad. ¿Sabe curarla? ¿Y por qué no hace algo? Porque no puede. Porque no puede aunque quisiera¹²².

En relación a la medicación que recibe, Alejandra menciona:

Lo que me deja peor es todo lo que complicó con esos remedios idiotas. Lo que me deja peor es todo lo que complicó con esos remedios idiotas. Un año de

¹²⁰ Calle. Op. Cit., p. 25.

¹²¹ Alejandra Pizarnik. Diarios. Buenos Aires: Lumen. 2007 (1967, p. 426), citado por Dante Gabriel Duero y Xilenia Carreras, "Un análisis fenomenológico y narrativo de los "diarios" de la escritora Alejandra Pizarnik", en: *Revista de pensamiento e investigación social*. Marzo, 2015. no. 1, pp. 46.

¹²² *Ibíd.*, p. 46.

Ospolot. Resultado: pienso más despacio y más confusamente que antes. Y los otros no me sirvieron. Ninguno realizaba lo que él me prometía. Pero es así en todos los órdenes y con toda la gente¹²³.

En los últimos meses de 1968, Alejandra, gana la beca de Guggenheim, viaja a Nueva York donde continuaba la Guerra de Vietnam, en Argentina había huelga general, Julio Cortázar donaba los ingresos de sus libros a los presos políticos latinoamericanos y Octavio Paz renunciaba al cargo de embajador después de la matanza en Tlatelolco. La política y los disturbios sociales fueron algo que nunca le importó y más bien trataba de mantenerse alejada de ellos. Es así que de la Gran Manzana saltó a París en 1969, pero esta vez todas las características sociales y el estado anímico más crónico de la poeta no le permitieron encontrar reestructuración ni en Norte América ni en Paris, no quedaba nada del país imaginario; había crecido, se había hecho adulto y el surrealismo subversivo se había acomodado en el sillón burgués.

Después del declive espectral vuelve a Buenos Aires, pero ahí tampoco siente hogar, ahora sólo le quedan las palabras, de este modo escribirá *El hombre del antifaz azul* en *Papeles de Son Armadans* y *Nombres y figuras*, publicado por la editorial española La Esquina en 1969. En 1970 a los 34 años después de dos llamadas, una a su médica Rosa y otra a Olga Orozco para despedirse de ella, ingresó en el Hospital Pirovano tras su primer intento de suicidio allí permaneció interna durante unos meses; tras una maquillada recuperación volvió a su morada poética para retomar la escritura¹²⁴. También renace la esperanza y su vínculo con Pichón Rivière mejora. Aparece el ideal de encuentro, del vínculo de persona a persona (entre dos totalidades anímicas) con el médico. Escribe:

Estoy contenta porque hoy miré a Pichón Rivière, lo miré al despedirme, fue una mirada de corta duración pero que me hizo saber que nunca, antes, lo había mirado así. Quiero decir: aunque fugaz, fue una mirada limpia, pues Pichón Rivière apareció solo, enfrente de mí, independiente de mí, de mis

¹²³ *Ibíd.*, p. 47.

¹²⁴ María Isabel Calle, "Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos", en: *Triangle*. Marzo, 2011. no. 3, pp. 22.

miasmas imaginativos que crecen al son de cánticos de espejos, al sol de un laberinto en forma de útero (les mursgluants de una meélanchole)¹²⁵.

Junto con los poemas publicados en 1969 y otros más conformará *El infierno musical*¹²⁶, saliendo a flote en 1971. En ellos arriesga un poco más, llegando al filo del acantilado poético que conduce al vacío mortal. Ese mismo año publicará su único texto teatral, *Los poseídos entre lilas*. Hacía finales de 1971 los hechos se desencadenan abruptamente: Pizarnik es internada en el Hospital psiquiátrico de nueva cuenta, allí se repetirán sucesivos intentos de suicidio, hasta su muerte. La primera referencia al Pirovano, está fechada el 9 de Octubre de 1971 y dice como sigue:

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano, hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas. Las palabras son más terribles de lo que sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana. En cuanto al escribir, sé que escribo bien y eso es todo. Pero no me sirve para que me quieran. Decir que me abandonaste sería muy injusto; pero me abandonaron, y a veces me abandonaron terriblemente, es cierto¹²⁷.

Fue así como el 25 de septiembre de 1972 a los 36 años se quitó la vida con una sobredosis de Seconal, durante un fin de semana en el cual había salido con permiso del psiquiátrico, fue velada en la sede de la Sociedad Argentina de Escritores.

¹²⁵ Alejandra Pizarnik. Diarios. Buenos Aires: Lumen. 2007 (1970, p. 495), citado por Dante Gabriel Duero y Xilenia Carreras, "Un análisis fenomenológico y narrativo de los "diarios" de la escritora Alejandra Pizarnik", en: *Revista de pensamiento e investigación social*. Marzo, 2015. no. 1, pp. 47

¹²⁶ Calle. Op. Cit., p. 27.

¹²⁷ Pizarnik. Op. Cit., p. 48.

EL EXTRANJERO

El extranjero más fácil de observar en sociedad, dice Levinas¹²⁸, siempre será aquel que sufrió una pérdida: el migrante, la viuda y un huérfano; son extranjeros, son extraños de sus pasiones y deseos de colocar sobre el otro sus actos más puros o sádicos; según el lazo que los haya unido. El otro, como se señala en *Totalidad e infinito* es un sujeto en constante interacción conmigo, permeado de costumbres y tradiciones iguales o diferentes a las mías, pero que nunca dejo ser en esencia, siempre le impongo idealización. Pero, ¿qué pasa cuando físicamente no hay otro? ¿Habría que recurrir a la introspección?

Freud desde sus inicios con el estudio del inconsciente determinó la permeabilidad y maleabilidad que éste puede tener en el cuerpo. El estudio del inconsciente como una estructura modificable a lo largo de la teoría de Sigmund, determina (quizá como el núcleo más importante o el único) que a toda enfermedad orgánica, ya sea psicosis o neurosis, le corresponde una relación con la psique, ésta se expresa y «habla» de acuerdo con su estructura (Ello, Yo, Súperyo) y mediante diversos síntomas que son externalizados por el cuerpo – mediador entre el sujeto y el mundo –¹²⁹ y es que el cuerpo habla, tal como lo señala Françoise Dolto, después de hacer diversas intervenciones con niños que dibujaban, se ponían a «contar» con las manos, decía ella. «Estas producciones del niño, son, pues auténticos fantasmas, representados, desde las que se pueden descifrar las estructuras del inconsciente. Tan sólo son descifrables como tales por las verbalizaciones del niño, quien antropomorfiza, da vida a las diferentes partes de sus dibujos en cuanto se pone a hablar de ellos»¹³⁰. Dolto, comienza ya a hablar de dos tipos de verbalizaciones, una secuencia, donde la segunda es definitiva para el análisis, retomo este apartado para recordar la conjunción que, Alejandra Pizarnik, hacía del dibujo con la escritura. Partiendo de este punto, podemos comenzar a hacer alusión a las diferentes formas artísticas que corresponden a una sintomatología dentro del Psicoanálisis.

Capturando de nuevo, el concepto de extranjero (punto focal del capítulo) como esa palabra que oscila entre la falta y el deseo, dentro de la obra de Freud, la falta no se representa como la ausencia de una piedra en el edificio construido sino como una huella

¹²⁸ Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito*. 6ta ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, pp. 313.

¹²⁹ Françoise Dolto, *La imagen inconsciente del cuerpo*. 1era ed. España: Paidós, 1986, pp. 17.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 10.

y el regreso de todo aquello en cuyo lugar se puede ubicar un dibujo, una pintura, un chiste, un lapsus, un sueño, un rodeo y un texto¹³¹. Entonces un síntoma, en el caso Virginia y Alejandra, es el texto, pero, ¿éste cubre la falta? ¿Qué tanto encaja en el modelo establecido anteriormente? ¿Será que el extranjero puede convertirse en nativo? ¿Quién es el extranjero y quién el nativo?

Sugiriendo un análisis capaz de responder y cuestionar las preguntas planteadas, retomaré del anteriormente mencionado texto de Heidegger, *Ser y tiempo*. La necesidad de enmarca la relación bidireccional de los dos elementos (ser y tiempo) en la vida tanto de Pizarnik como de Woolf, a un grado tal, en el que no podría estudiar el inconsciente modernista entre líneas de estas autoras sin el péndulo de lo espaciotemporal, ya que como señala Ricoeur: «El tiempo deviene tiempo humano en la medida en que se articula en un mundo narrativo, y que el relato adquiere su significación cabal al devenir condición de la existencia temporal»¹³².

Dimensión espacial

Tanto en las historias de Virginia como en la poesía, primero en verso y después en prosa de Alejandra las representaciones simbólicas del espacio se generan a través de una serie de descripciones no sólo para generar una «imagen» sino un cúmulo de efectos de sentido, basta con analizar el icónico inicio de *Las olas*:

Poco a poco la barra oscura en el horizonte se aclaró como si el peso de una vieja botella de vino hubiera, descendido hasta el fondo, tornando en verde la superficie del vidrio. Al fondo el cielo también se aclaraba como si ahí el sedimento blanco se hubiera desplomado; o como si el brazo de una mujer recostada debajo del horizonte hubiera levantado una linterna: barras planas blancas, verdes y amarillas se extendían por el cielo como las aspas de un abanico. Entonces la mujer alzó más su lámpara: parecía que el aire se convertía en fibra y se desprendía de la superficie verde, en un parpadeo ardiente de fibras rojas y amarillas como el fuego humeante que ruge en una hoguera. Poco a poco las fibras de la hoguera ardiente se fundieron en una sola masa incandescente que levantó el peso del cielo gris, y lanudo y lo convirtió en un

¹³¹ Gabriela Ruíz Gonzales, Escritura del Psicoanálisis, en: *Escritura y Psicoanálisis*. 1er ed. México: Siglo veintiuno, 1996, pp. 58-69.

¹³² Ricoeur, 1983, citado por Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 7.

millón de átomos azul celeste. Lentamente la superficie del mar se volvió trasparente y permaneció ondulada y centellante hasta que las líneas oscuras casi se borraron por completo. El brazo que sostenía la lámpara la elevó sin prisa, más y más alto, hasta que un extensa llama se hizo visible; un arco de fuego ardió en el borde del horizonte y el mar a su alrededor no fue más que un resplandor de oro¹³³.

Como se ve en este fragmento, Virginia Woolf hace una antesala a cada episodio dialógico, ilustrando el concepto de la simultaneidad por medio de descripciones cadenciosas de instantes capturados por la conciencia, durante los cuales se desdibuja y redibuja un cuadro en forma milimétrica, dándole intención a cada suceso o fenómeno natural por mínimo que éste sea. El espacio diegético¹³⁴ conformado por la autora en esta obra y casi en todas las logradadas a lo largo de su vida caminan contra corriente puesto que se enfrentan al problema de significar simultáneamente, lo sensorial, particularmente lo visual con medios temporales, es decir, dónde comenzar y dónde terminar con la descripción, no hay puntos de corte e inicio específicos para determinar tal forma discursiva, es más bien el patrón de lo general a lo particular lo que delimita esta red de significantes con ayuda de una buena cantidad de adjetivos calificativos.

El primer objeto que toma Virginia en el apartado citado anteriormente, es una botella de vino, de ahí se desplaza al fondo de ésta, usándola también, como «pretexto correlativo» para iniciar con la descripción del cielo y de ahí el mar. De esta serie se pueden ofrecer uno y mil detalles, para construir la imagen de un lugar, objeto, persona o situación, se podría incluso llegar a niveles microscópicos. Esta red de significantes que se van entretejiendo para ofrecer una imagen multi-sensorial, según Pimentel,¹³⁵ se pueden dividir en: dimensionales, taxonómicas y temporales, me enfocaré ahora en las temporales, puesto que son las que predominan en la narrativa de Virginia. Es sumamente importante colocar como ejemplo *La señora Dalloway* novela que transcurre sólo en un día, *Las olas*, *Al Faro*, *Orlando* y *La mujer en el espejo* siguen siendo textos que utilizan días y años para representar la dimensión espacial, además de que, Virginia

¹³³ Virginia Woolf. *Las olas*, en: obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 19.

¹³⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 10.

¹³⁵ *Ibíd.*, 26 p.

utiliza cronológicamente aspectos de connotación muy cortos (*La señora Dalloway*) o muy largos (*Orlando*).

Los mundos diegéticos de Alejandra, también se ven conformados por redes de significantes que entrelazados crearan las imágenes sensoriales más poderosas dentro de la poesía latinoamericana, pero a diferencia de Virginia y cómo podemos notar en el poema siguiente la red es de tipo taxonómico (esto no quiere decir que Alejandra no recurra o la temporalidad o Virginia a la taxonomía), describe en cada verso una parte del cuerpo, de la lingüística, y de los colores: huesos, palabras, garganta, verde lila y corazón.

Estos huesos brillando en la noche,
estas palabras como piedras preciosas
en la garganta viva de un pájaro petrificado,
este verde muy amado,
este lila caliente,
este corazón sólo misterioso¹³⁶.

Podemos observar también, como Woolf y Pizarnik utilizan una ilusión referencial de tipo icónica¹³⁷ que consta de dos fases: primero nos muestran una figura que por sí misma ya está dotada de un significado universal y después se encargan de dichas figuras ya constituidas y las dotan de un atributo particular susceptible de producir la ilusión referida. Por ejemplo, en el verso: “*estas palabras como piedras preciosas*” la figura dotada por sí misma es *palabras* y se dota de significado particular cuando escribe *como piedras preciosas*. En Virginia, la línea siguiente: “*...en un parpadeo ardiente de fibras rojas y amarillas como el fuego humeante que ruge en una hoguera*”. Figuras dotadas por sí mismas *parpados* y *fuego*, se dotan de significado particular al escribir *ardiente de fibras rojas y amarillas* y *humeante que ruge en una hoguera*, respectivamente. Virginia al escribir en prosa tiene la posibilidad (no es que Alejandra no la tenga) de yuxtaponer figuras como lo acabamos de ver, una iconización da paso a la siguiente, sin siquiera haber concluido la primera, es un juego de proposiciones lógicas.

¹³⁶ Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, en: poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 111.

¹³⁷ Pimentel. Op. cit., p. 30.

Para seguir produciendo la ilusión referida del mundo diegético, pero ahora con mayor fuerza, ambas recurren a la repetición constante de varias figuras o elementos, en el primer fragmento tomado de *Las olas*, Virginia enuncia no menos de tres veces la palabra rosas, y claveles y lirios casi en la misma proporción, éste podría parecer un recurso casi único de la poesía, sin embargo reafirmamos el carácter poético que en cada descripción Woolf impregnaba:

Había flores: delfinios, espuelas de caballero, alverjillas, ramilletes de lilas y claveles, montones de claveles. Habías rosas, había lirios. Ah, sí. Inhalo el dulce aroma terroso del jardín mientras conversaba de pie con la señorita Pym quien debía atenderla y a la que consideraba amable, pues lo había sido hace años, muy amable, pero que parecía haber envejecido este años, moviendo la cabeza de un lado a otro entre los lirios y las rosas y los ramos oscilantes de lilas, con los ojos entrecerrados, aspirando, después del alboroto de la calle, el delicioso aroma, el exquisito frescor. Y entonces, al abrir los ojos, qué frescas parecían las rosas, como ropa blanca enrollada y dispuestas en cestas de mimbre; y qué oscuros y altaneros los claveles rojos, con la cabeza bien alta; y las alverjillas extendiéndose en sus cuencos, con tintes violeta y blanco níveo, pálidos, como si estuviera atardeciendo y muchachas ataviadas con vestidos de muselina salieron a recoger alverjillas y rosas tras un espléndido día de verano¹³⁸.

Vagar en lo opaco, es uno de los poemas que Alejandra Pizarnik incluye en su primera publicación *La tierra más ajena*, en él podemos observar nuevamente, que la red de significantes que se teje es de carácter taxonómica, siendo las pupilas el único elemento de esta índole y que además, se repite más de diez veces, con una iconización particular en cada verso, pero que al final todos los adjetivos calificativos evocan el mismo referente, las pupilas, ¿un mismo órgano fragmentado? Donde cada parte es delimitada con una delicadeza extraordinaria.

VAGAR EN LO OPACO

Mis pupilas negras sin ineluctables chispitas
 Mis pupilas grandes polen lleno de abejas
 Mis pupilas redondas disco rayado
 Mis pupilas graves sin quiebro absoluto
 Mis pupilas rectas sin gesto innato

¹³⁸ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 459.

Mis pupilas llenas pozo bien oliente
 Mis pupilas coloreadas agua definida
 Mis pupilas sensibles rigidez de lo desconocido
 Mis pupilas salientes callejón preciso
 Mis pupilas terrestres remedos cielinos
 Mis pupilas oscuras piedras caídas¹³⁹

Hasta este punto podría señalar que el propósito de la carga lingüística debe ser rebasar la ilusión misma¹⁴⁰. Ya que la recurrencia convierte las pupilas y a las rosas en un lugar de referencia privilegiado no sólo en un nivel textual sino psíquico del escritor, basta con recordar la constante referencia que Woolf hace en *Al faro* a la casa y puerto donde vacacionaba con su familia. Llegamos así, al juego del *Fort-Da* que presenta Freud en *Más allá del principio del placer*, donde el nieto de Freud aparece lanzando y recogiendo el carrete, la repetición aparece allí como una fundadora de la huella; para ejemplificar mejor la situación utilizaremos el famoso artefacto de la «pizarra mágica», el cual se describe como un aparato que consta de una superficie encerada y una hoja de celuloide desprendible que la cubre y que permite conservar en la superficie encerada lo que hemos escrito sobre el celuloide y que se fue borrando al separar el celuloide de la superficie encerada. Este artefacto le permite ejemplificar a Freud el doble requisito de la memoria, el cual consiste en borrar y conservar, o mejor dicho que permite conservar porque lo hemos borrado¹⁴¹.

La siguiente forma de describir tiene que ver con la utilización de los nombres propios, porque es también centro de auto-referencia espacial, es un lugar donde convergen todas las relaciones espaciales:

¹³⁹ Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 18.

¹⁴⁰ Luz Aurora, Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 31.

¹⁴¹ Sigmund, Freud, *Nota sobre la pizarra mágica (1925-1924)*, en: Obras completas: El yo y el ello y otras obras (1923-1925) XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 239-243.

SALA DE PSICOPATOLOGÍA

Después de años en Europa

Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap

St. Pierre, Provence, Florencia. Siena

Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,

Santillana del Mar, Marbella,

Segovia, Ávila, Santiago

Y tanto

Y tanto

Por no hablar de New York y del West Village con ras-
tros de muchachas estranguladas

– quiero que me estrangule un negro – dijo

– lo que querés es que te viole – dije (¡Oh Sigmund! Con
vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté
en las mejores playas de Europa)...¹⁴²

Estando encerrada en el centro psiquiátrico después de viajar por segunda vez a Europa y por primera vez a New York, Alejandra escribe *Sala de psicopatología*, el anterior sólo es un fragmento del poema, ya que es justo el inicio el cual nos ayudará a referir la idea plasmada anteriormente. Garantía de realidad, lugar de referencia textual, el nombre propio y en especial el de una ciudad, pareciera significar sólo la objetivación verbal de un espacio urbano: París, Florencia, Roma, Marvella, Segovia, Santiago, New York. Pero la referencia es también un mito cultural. Mitos compartidos y trasferidos. De ahí que Lacan destaque:

El mito es lo que da una fórmula discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de la verdad, dado que la definición de la verdad sólo pueda apoyarse sobre ella misma, y que la palabra la constituye en la medida en que progresa. La palabra no puede captarse a sí misma, ni captar el movimiento de acceso a la verdad, como una verdad objetiva. Sólo puede expresarla y esto, de un modo mítico¹⁴³.

¹⁴² Alejandra Pizarnik, *Textos de sombra*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 411.

¹⁴³ Jackes Lacan, *El mito individual del neurótico*. 1ed. Buenos Aires: Paidós, 2009, pp. 16.

Alejandra, proyecta un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación entre significante diegético y un referente textual. Más allá de esto, las ciudades descritas tienen una función ideológica “*rastros de muchachas estranguladas*”. Así estranguladas, por ejemplo, significa más que un simple adjetivo: significa Europa, asfixia, descontento, decepción, violación. Por otra parte, el mismo referente, Europa, en tanto que es un continente «real» es en sí y dentro del texto sólo un objeto de sintaxis. El continente y las ciudades referidas por Alejandra, como espacio vivido tiene a su vez un referente imaginario global, ya que la poeta, en su vivencia inmediata y parcial de la ciudad, siente la necesidad de proyectar construcciones totalizadoras.

Por otro lado, pero no deslindado de la idea que hemos venido manejando, tenemos un fragmento de *Las olas*, en donde dentro de una descripción, Virginia coloca los nombres propios de los personajes (niños) de la historia y además el del rey Guillermo:

En el crepúsculo transparente e irreal, la alegría y la sensualidad volvieron a mí en sacudidas, como el eco risas que se escuchan en algún sendero. Vi resplandecer contra la reja, contra algún cedro, a Neville, Jinny, Rhoda, Luis, Susan y a mí mismo, nuestra vida, nuestra identidad. El rey Guillermo seguía pareciendo un monarca irreal, y su corona un mero oropel¹⁴⁴.

Los nombres propios, aquí, le permiten a Woolf la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación de detalle, decir Navelli es significar imaginación, Jinny cuestionamiento, Rhoda querer despertar, Luis comparar su cuerpo y Susan desolación; la localización de todos los nombres declinados aquí surgen a partir de una serie de relaciones espaciales que permanecen implícitas y que sólo Woolf o un lector estrechamente familiarizado pueden reconocer, lo que nos lleva a cuestionar ¿Para quién escribía Woolf? Porque aunque esenciales en una descripción, aunque el nombre propio en sí mismo sintetiza toda una realidad, sin modelos descriptivos lógicos, retóricos o culturales que los organicen estos elementos tienden a la fragmentación.

¹⁴⁴ Virginia Woolf, *Las olas*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 155.

Temporalidad

Como lo señala Ricoeur y después Pimentel¹⁴⁵ un texto está constituido por una dualidad temporal: por una parte, la historia narrada que es un símil a la temporalidad del mundo real, se mide con los mismos parámetros y tiene los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. Por otra parte, el tiempo constituido por el discurso narrativo, que de hecho se trata de un pseudo-tiempo, ya que éste no traza una sucesión temporal sino textual a la que se denomina tiempo del discurso.

Aunque para Gaston Bachelard¹⁴⁶, el poema se materializa en una visión en relieve al poema, marcado por distintos signos temporales, entre ellos el instante, el cual posee una doble naturaleza: en él reside la fuerza del cambio del presente, abriendo las puertas al progreso y a la evolución, al igual que alberga la esencia de la eternidad. La esencia del poema vendrá dada por la acumulación de instantes. O sea por la posibilidad del pasaje de huellas, de un sistema a otro, o de su estancamiento, dependerá del reordenamiento, según nuevos nexos, una retranscripción. Porque la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos¹⁴⁷.

Es así, que para este momento del trabajo, si bien tomaré en cuenta el momento temporal del discurso como complemento del análisis (sería inevitable no hacerlo partiendo del análisis hermenéutico), lo hare en segundo termino y para darle cimientos a las ideas que se desglosarán partiendo del tiempo diegético. Porque en un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrece, mucho de la significación depende de la calidad de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se somete. Ya lo señalaba Derrida¹⁴⁸, con la famosa deconstrucción que se encarga de esbozar a un punto máximo en *De la gramatología*

¹⁴⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 42.

¹⁴⁶ Gaston Bachelard citado por Aranza Fuentes del Río. Temporalidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz, en: *Anuario virtual de Literatura comparada*, Universidad de Salamanca (ONLINE), julio 2011, no 1. (Citado 29 de octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/yorle/Downloads/la-temporalidad-en-la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-y-octavio-paz.pdf>

¹⁴⁷ Frida Saal, *Lacan y Derrida*. en: *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 80-97

¹⁴⁸ Jacques Derrida, *De la gramatología*. 4ta ed. México: Siglo XXI, 1986, pp. 397.

donde enfatiza el tropiezo en el que se sobrepone otro significado presente en el texto, más allá de las intenciones del autor y pone especial atención en los márgenes, en los encuadramientos que, a través de nuevas contextualizaciones, abren espacio a nuevas lecturas. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde que punto de vista¹⁴⁹ y parafraseando a Frida Saal en uno de los textos compilados para el coloquio *Escritura y Psicoanálisis*¹⁵⁰ diremos que no debe sorprendernos que lo escrito fue escrito porque antes ya había sido interpretado, así como el sueño fue soñado porque ya antes fue interpretado.

Dentro de la narrativa de Virginia se puede observar una dualidad entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso, pero de forma paralela, puesto que la relación entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso no coinciden, produciendo así las relaciones de discordancia que son las que dibujan las figuras temporales más interesantes:

Inmediatamente comenzaron a circular rumores desde la mitad del Bond Street hasta Oxford Street, por un lado, hasta la perfumería de Atkinson, por el otro, pasando invisibles, inaudibles, como una nube, veloces, como un velo sobre las colinas, cayendo con algo de la súbita sobriedad y quietud de una nube sobre los rostros que hacía un segundo estaban totalmente alterados. Pero ahora el misterio los había rozado con su ala; habían oído la voz de la autoridad; el espíritu de la religión había salido con los ojos fuertemente vendados y los labios abiertos. Pero nadie sabía a quién pertenecía el rostro vislumbrado. ¿Era el príncipe de Gales, de la reina, del primer ministro? ¿De quién era el rostro? Nadie lo sabía.

Edgar J. Watkiss, con su tubería de plomo rodeándole el brazo, dijo de forma audible, bromeando evidentemente:

– El carro del primer ministro

Semprimus Warren Smith, que se encontró sin poder pasar, lo oyó.

Septimus Warren Smith tenía unos treinta años, el rostro pálido y la nariz picuda, y portaba zapatos marrones y un abrigo raído, cuyos ojos avellana tenían esa expresión aprensiva de también provocaba aprensión a los completos desconocidos. El mundo ha levantado su látigo, ¿dónde descenderá?¹⁵¹

¹⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 92.

¹⁵⁰ Frida Saal, *Lacan y Derrida*. en: *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 80-97.

¹⁵¹ Virginia Woolf, *La señora Dawolley*, en: *Obras selectas*. México: Mirlo, 2017, pp. 460.

Describiendo la extrañeza que suscitaba un carro misterioso que avanzaba por la ciudad y las conjeturas que los británicos hacían al respecto de quién estaba dentro de él, Virginia da un salto en el discurso, enunciando las características de unos de los personajes más importantes para nuestro análisis dentro de la narrativa de Woolf: Septimus Warren, quien junto con la Señora Dawolley serán los puntos focales de la novela, dando saltos continuos en cuanto a la temporalidad discursiva. De este modo dos líneas temporales y vivenciales transculturalizadas atraviesan el texto y conforman el orden de los acontecimientos: primero en una disposición en el texto (diálogo) y después una disposición interiorizada (mundo diegético).

En el caso Pizarnik la oposición entre el tiempo diegético y el tiempo narrado suele ser menos susceptible de ver, pero sí más cargada de figuras temporales que desdibujarán o concretarán el “instante”, podemos observar que el instante poético surge del cambio de la horizontalidad a la verticalidad del poema¹⁵² del pasado como centro temporal (años) al profundo anclaje del presente (días), tal como se muestra en el poema siguiente:

DEL OTRO LADO

Años y minutos hacen el amor.
Máscaras verdes bajo la lluvia.
Iglesia de vitrales obscenos.
Huella azul en la pared.

No conozco.
No reconozco.
Oscuro. Silencio¹⁵³.

Se materializa así una visión en relieve del poema, marcado por distintos signos temporales. A lo largo del capítulo veremos cómo Alejandra explora el instante como un

¹⁵² Aranza Fuentes del Río, *Temporalidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*, en: anuario virtual de Literatura comparada, Universidad de Salamanca (ONLINE), julio 2011, no 1. (Citado 29 de octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/yorle/Downloads/la-temporalidad-en-la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-y-octavio-paz.pdf>

¹⁵³ Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 203.

parámetro temporal de naturaleza híbrida en el cual reside la actualidad del presente, así como lo plasma en el verso: “*Huella azul en la pared...*” y después la fuerza del futuro: “*No conozco. No reconozco...*”. Un futuro ya sea concebido como un regreso al origen o como una unión con la eternidad que dejó entrever en el poema *Sombra de los días a venir*:

Mañana
 me vestirán con cenizas al alba,
 me llenarán la boca de flores.
 Aprenderé a dormir
 en la memoria de un muro,
 en la respiración
 de un animal que sueña¹⁵⁴

Ambos poemas, nos brindan el panorama de un primer tiempo irrecuperable y uno segundo que vendrá a representarlo. Además de señalar ya a la escritura como un lugar de múltiples transferencias, principalmente un enfrentamiento con la muerte (tema del cual hablaré en el siguiente capítulo) y un sufrimiento.

Otro aspecto a considerar dentro de la temporalidad narrativa es la duración:

Dado que los acontecimientos en el tiempo diegético se miden en imitación de los del tiempo real, es posible hablar de la duración de los sucesos en la ficción y asignarles medidas temporales explícitas – horas, días, años – es decir, un tiempo cuantificable. No obstante, y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene en la historia, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso¹⁵⁵.

Pimentel, comienza así, a configurar una posición en la que el discurso es la exteriorización de todo el aparato psíquico que hemos venido denominado por cuestiones de narratología “mundo diegético”, al final, el tiempo real queda desplazado por la capacidad de poder extender a placer, la historia usando como herramienta la longitud

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 202.

¹⁵⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 43.

discursiva, la cual dependerá en total medida de la percepción del autor, de ahí que a lo largo de *Las olas* y *La señora Dawolley*, Virginia extienda el tiempo a su convenir o será tal vez, hasta donde alcancen las palabras. Pero ¿No es entonces el tiempo del discurso un retorno al tiempo diegético? Entonces dentro de la perspectiva del narrador tendría que existir un filtro una especie de “tamiz de conciencia” por el cual se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo; focalización le denomina, Pimentel y podrán ubicarse tres tipos básicos¹⁵⁶: primero, la focalización cero o no focalización, corresponde al papel que ejecuta un narrador omnisciente; después, la focalización interna, en la que el autor narra sólo lo que el personaje que esté narrando dentro de la historia no alcance a comentar debido a sus limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espacio-temporales, la narración epistolar también es una focalización interna, porque cada personaje se convierte en narrador; por último, la focalización externa, en donde el narrador se enfoca en sólo un punto del mundo diegético, punto que ha sido seleccionado fuera de cualquier personaje lo que imposibilita el acceso a los pensamientos de cualquiera de ellos.

En las obras de Virginia que son de nuestro interés analítico, encontramos en abundancia una focalización cero, un narrador omnisciente, que todo lo ve, todo, lo sabe, todo lo siente, en resumidas palabras: tiene el privilegio cognitivo, perceptual o espaciotemporal que no tiene ninguno de los personajes, sabe siempre más que los otros y tiene una libertad imparables para acceder a la conciencia de los personajes:

No para ella. Clarissa sólo lamentó cómo atacaban a Sally, la maltrataban; sentía la hostilidad de Peter, sus celos, su determinación de entrometerse en su compañerismo. Todo eso lo vio como se ve un paisaje durante el resplandor de un relámpago; y Sally (¡Jamás lo había admirado tanto!) siguió adelante con gallardía, invicta. Se rio. Hizo que el viejo Joseph le recitara los nombres de las estrellas, que anotó con gesto de gran seriedad. Se quedó allí, escuchando. Escuchó los nombres de las estrellas¹⁵⁷.

Este tipo de narración se ve enmarcada por un enunciamiento del autor en tercera persona, lo que nos plantea una distancia entre el presente narrado como tiempo del discurso y el presente del tiempo diegético, entonces podríamos enfrentarnos a un sistema en el cual eventualmente la escritura se engancha a lo que es recortado en otro

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵⁷ Virginia Woolf, *La señora Dawolley*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 474.

soporte: el de la voz¹⁵⁸. Recordemos que Freud hipotetiza una primera experiencia real de satisfacción, para dar cuenta de la satisfacción alucinatoria del deseo. Ese grado cero de la escritura y de la memoria es, en realidad, una experiencia primera y nostálgica que nunca existió.¹⁵⁹ Pero es también un mito teóricamente necesario: un pasado que nunca fue presente, efecto retroactivo de una limitación al goce que procede de la naturaleza misma, pero que el sujeto oscilará en atribuir al otro o así mismo¹⁶⁰.

Por la extensión y las perfectamente utilizadas anacronías utilizando en su mayoría analepsis, pero también prolepsis; Virginia, crea figuras dentro de un tiempo relativamente corto, pero oscilantes e interminables en la psique de sus personajes, aquí un ejemplo:

Lo extraño de ver en retrospectiva, era la pureza y la integridad de sus sentimientos por Sally. No era como los sentimientos hacía un hombre. Era un sentimiento completamente desinteresado y, además, tenía una cualidad que sólo podía existir entre mujeres, entre mujeres que acabaran de superar la adolescencia. Era protector, por parte de Clarissa; surgía de cierta sensación de ser aliadas, un presentimiento de algo que estaba destinado a separarlas (hablaban del matrimonio siempre como una catástrofe), que resultaba en aquella actitud caballeresca, aquel sentimiento protector que era más fuerte de su parte que de Sally. En aquellos días ella era absolutamente imprudente, hacía las cosas más descabelladas por alardear: montaba en bicicleta alrededor del parapeto de la terraza y fumaba puros. Absurda... era muy absurda. Pero su encanto era irresistible, al menos para Clarissa, que recordaba estar en su habitación en la planta más alta de la casa, sosteniendo entre las manos el balde de agua caliente y diciendo en voz alta: "Está bajo este techo... ¡Está bajo este techo!"¹⁶¹.

La narración comienza describiendo la relación que entre Sally y Clarissa – narración en tercera persona (característica en las letras de Woolf) – en la cual se exponen sentimientos y admiración hacía Sally. La anacronía llega en este punto: "*En aquellos*

¹⁵⁸ María Teresa Orvañanos, *Del ello referido al inconsciente descifrado: Derrida, Freud y Lacan*, en: Escritura y Psicoanálisis. México: Siglo XXI, 1996, pp. 80-97.

¹⁵⁹ Roland Barthes, *¿Existe una escritura poética?* en El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. 1er ed. Argentina: Siglo Veintiuno, 2011, pp. 31.

¹⁶⁰ Frida Saal, *Lacan y Derrida*, en: Escritura y Psicoanálisis. México: Siglo XXI, 1996, pp. 80-97

¹⁶¹ Woolf. Op. cit., p. 473.

días ella era absolutamente imprudente...” el cambio en el tiempo del discurso se sitúa hacia un pasado, por eso denominada analepsis. De observarse que al narrar, la historia se va constituyendo en «presente» efectivo del mundo de acción proyectada, independiente del tiempo gramatical que se esté utilizando para narrar. Es a partir de ese relato en curso como se concibe el paso o el futuro y no mediante el tiempo sugerido cuantitativamente.

Conforme las novelas de Virginia avanzan, es más intensa la impresión del presente, porque ahora la focalización es interna variable (el relato modula entre varias conciencias en una misma historia):

- Veo un aro suspendido sobre mi cabeza – dijo Bernard – se estremece y cuelga de un lazo de luz.
- Yo veo una banda amarillo pálido – dijo Susan – que se extiende hasta encontrar una franja purpura.
- Oigo un sonido – dijo Rhoda – chip, chap, chip, chap, el sonido sube y baja.
- Veo un globo – dijo Neville – que pende en una gota en los enormes costados de alguna colina.
- Yo veo una bola carmesí – dijo Jinny – trenzada con hilos de oro.
- Oigo unas pisadas—dijo Louis—. La pata de una gran bestia está encadenada. Pisotea, y pisotea, y pisotea¹⁶².

La historia de *Las olas* como lo muestra el fragmento anterior va en un vaivén cual bola de ping pong, puesto que el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny y Louis en alternancia. Siguiendo esta misma línea en la que ya son evidentes los soliloquios dentro de la narrativa de Woolf, podremos entender por qué el tiempo de la historia es considerablemente mayor al tiempo del discurso, dentro de casi todos los textos de Virginia. Esta posibilidad teórica, se realiza en el monólogo interior, porque es tal la extensión textual que se requiere para dar cuenta de los procesos de conciencia que su despliegue sintagmático deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido. Haciendo caso omiso del aquí y ahora, extendiendo la temporalidad del relato

¹⁶² Virginia Woolf, *Las olas*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 20.

a otros puntos del pasado¹⁶³. Una duración de minutos narrada con toda la extensión y el detalle de la actividad de la conciencia nos deja la impresión de una duración que tiene esa extensión del discurso y no la del tiempo diegético referido. A continuación, un par de ejemplos:

– Ahora ya se han ido todos– dijo Louis– . Estoy solo. Se han ido de la casa a desayunar; y me he quedado parado junto al muro, entre las flores. Es muy temprano, todavía no es hora de clases. Cada flor es una mota en la profundidad verde. Los pétalos son arlequines. Los tallos se yerguen detrás de los huecos negros. Las flores nadan como peces de luz sobre las oscuras aguas verdes. Sostengo un tallo en la mano. Yo soy el tallo. Mis raíces se hunden en las profundidades del mundo, a través de la arcilla seca; y la tierra húmeda, a través de la venas de plomo y plata. Soy todo fibra. Todos los temblores me estremecen y el peso de la tierra oprime mis costillas. Aquí, arriba, mis ojos son ciegas hojas verdes. Aquí soy un niño vestido de franela gris, con un cinturón de hebilla en forma de serpiente. Allá abajo, mis ojos son los ojos sin párpados de una estructura de piedra en un desierto junto al Nilo. Veo pasar a mujeres con cántaros rojos, camino al río; veo camellos que se balancean y hombres en turbantes. A mi alrededor escucho pisadas, temblores, estremecimientos¹⁶⁴.

Y sin embargo pensó, pensó Peter Walsh, mientras la ambulancia doblaba la esquina, aunque la estridente sirena podía oírse en la calle vecina e incluso más allá mientras cruzaba Tottenham Court Road, repicando sin parar, ese es el sentimentalismo de la soledad; en la intimidad, uno puede hacer lo que quiera. Uno puede llorar si nadie lo mira. Había sido su ruina – aquella susceptibilidad – en la sociedad angloindia: no llorar en el momento adecuado, ni tampoco reírse. Tengo algo dentro de mí, pensó, de pie junto al buzón, que ahora podría deshacerse en lágrimas¹⁶⁵.

Otro aspecto presente en cualquier tipo de focalización es la repetición que según Pimentel¹⁶⁶ tiene que ver con cuántas veces sucede un acontecimiento en la historia, en

¹⁶³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 53.

¹⁶⁴ Woolf. Op. cit., p. 21.

¹⁶⁵ Virginia Woolf, *La señora Dawolley*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 550.

¹⁶⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo Veintiuno, 2019, pp. 60.

la *Señora Dawolley* las alucinaciones de Septimus Warren Smith son los momentos que más se repiten. Enseguida dos episodios:

Pero le llamaban: las hojas estaban vivas, los árboles estaban vivos. Y las hojas, al estar conectadas con su cuerpo por millones de fibras, allí en el banco, lo abanicaban arriba y abajo. Cuando la rama se estiraba, él hacía lo mismo. Los gorriones revoloteando, alzando el vuelo y cayendo sobre fuentes descascarilladas, formaban parte del patrón, el blanco y el azul, cruzando por las líneas negras de las ramas, los sonidos componían armonías con premeditación; los espacios entre ellas eran tan insignificantes como los sonidos. Un niño lloró. Lejos, a la derecha, sonó un cuerno. Todos en conjunto señalaban el nacimiento de una nueva religión...

– ¡Septimus! – dijo Rezia. Él se sobresaltó bruscamente. La gente tuvo que darse cuenta¹⁶⁷.

A Septimus Warren Smith, tumbado en el sofá, le parecía que las luces y las sombras que en un momento pintaban la pared de gris y en otro tornaban los planos de un amarillo intenso, o bien teñían de gris el Strand y luego pintaban los autobuses de un amarillo brillante, le llamaban, le hacían señas con su ir y venir, mientras contemplaba el oro acuoso que brillaba y se apagaba, con la increíble sensibilidad de un ser vivo, sobre las rosas o sobre el papel tapiz. Fuera, los árboles arrastraban sus hojas como redes por la profundidad del aire; el sonido del agua resonaba en la estancia y por entre las olas llegaban las voces de los pájaros cantando. Todos los poderes derramaron sus tesoros sobre su cabeza, y su mano descansaba sobre el respaldo del sofá, como lo había visto descansar cuando se estaba bañando, flotando en la cresta de las olas, mientras oía a lo lejos, en la orilla, ladrar a los perros a la distancia. Ya no temas, dice el corazón del cuerpo; ya no temas¹⁶⁸.

En ambos casos podemos observar que pareciera ser que el tiempo que predomina en estas repeticiones son las que corresponden al tiempo diegético por ser alucinaciones, sin embargo lo que crea la fantasía o la ilusión de que estos acontecimientos realmente están pasando es el tiempo del discurso, además de la descripción tan exhaustiva que se evoca y que como ya habíamos revisado anteriormente es por excelencia el recurso lingüístico para detener el tiempo.

¹⁶⁷ Woolf. Op. cit., p. 466.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 252.

Pizarnik, a su vez, realiza repeticiones de palabras, pero intentando consolidar la idea de momentos o como lo revisamos con Fuentes Ríos: la acumulación de instantes. Hago selección de dos poemas que conllevan la misma agonía:

CANTO

el tiempo tiene miedo
 el miedo tiene tiempo
 el miedo

pasea por mi sangre
 arranca mis mejores frutos
 Devasta mi lastimosa muralla

destrucción de destrucciones
 sólo destrucción
 y miedo
 mucho miedo
 miedo¹⁶⁹.

REMINISCENCIAS

y el tiempo estranguló mi estrella
 cuatro números giran insidiosos
 ennegreciendo las confituras
 y el tiempo estrangulo mi estrella
 caminaba trillada sobre pozo oscuro
 los brillos lloraban a mis verdes
 y yo miraba y yo miraba
 y el tiempo estranguló mi estrella
 recordar tres rugidos de
 tiernas montañas y radios oscuros
 dos copas amarillas
 dos gargantas raspadas

¹⁶⁹ Alejandra, Pizarnik, *La última inocencia*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 54.

dos besos comunicantes de la visión de
 una existencia a otra existencia
 dos promesas gimientes de
 tremendas locuacidades lejanas
 dos promesas de no ser de sí ser de no ser
 dos sueños jugando la ronda del sino en
 derredor de un cosmos de
 champagne amarillo blanquecino
 dos miradas cerciorando la avidez de una
 estrella chiquita
 y el tiempo estranguló mi estrella
 cuatro números rien en volteretas desabridas
 muere uno
 nace uno
 y el tiempo estranguló mi estrella
 sones de nenúfares ardientes
 desconectan mis futuras sombras
 un vaho desconcertante rellena
 mi soleado rincón
 la sombra del sol tritura la
 esfinge de mi estrella
 las promesas se coagulan
 frente al signo de estrellas estranguladas
 y el tiempo estrangulo mi estrella
 pero su esencia existirá
 en mi intemporal interior
 brilla esencia de mi estrella!¹⁷⁰

Casi al principio de este apartado hablábamos de la traba sensorial a la que se enfrentaba Woolf, pero que maravillosamente logra traspasar gracias a las descripciones minuciosas y microscópicas que hace del espacio, de lo momentos y de las experiencias alcanzado así, la prosa poética y es que como en algún momento señaló Rimbaud – a quien Pizarnik dedicó el inicio de *La tierra más ajena* – el poeta debe crear un lenguaje que entre en contacto con el movimiento de lo etéreo y de lo sensorial, Alejandra logra este paso

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 15.

gracias a la diacronía y sincronía¹⁷¹ de los instantes plasmados, como se puede observar en los primeros ocho versos del poema anterior. El instante se presenta como una fusión temporal, como una expresión inmediata del presente, pero que al contrario de lo pasajero, guarda la fuerza e intensidad de la eternidad y funciona como imán al futuro, pero éste se confunde con el presente, pierde parte de su irrealidad, convirtiéndose en un organismo vivo, en un futuro presentizado, es un ir más allá del futuro, este aspecto se puede observar casi al final de ambos poemas.

Tanto para Alejandra como para Virginia lo que importa en las repeticiones no es el encuentro, sino el eterno desencuentro con la cosa. Aquello que siendo referido necesita de la repetición diferenciadora¹⁷². Por eso la palabra tiempo tan recurrente en la poesía de Alejandra, pero entrelazada siempre a otro signo, por eso las repeticiones en cuanto a las alucinaciones de Septimus, y es que eso que no puede ser dicho la primera (por eso se tiende a repetir) vez es por una falta de significante en el otro, en el cual el logos y falo no coinciden, es la diferencia que los separa, en donde el falo se escribe y se representa, pero no se oye, lo que se escucha es aquello que viene a sustituirlo, satisfacción sexual, sueño, lapsus, dibujo, la escritura, es la estructura misma del inconsciente¹⁷³. Y acercándonos al siguiente capítulo preguntaré ¿La escritura puede fungir el papel de barrera para la función misma del inconsciente?

¹⁷¹ Aranza Fuentes del Río, *Temporalidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*, en: anuario virtual de Literatura comparada, Universidad de Salamanca (ONLINE), julio 2011, no 1. (Citado 29 de octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/yorle/Downloads/la-temporalidad-en-la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-y-octavio-paz.pdf>

¹⁷² Frida Saal, *Lacan y Derrida*, en: *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 80-97.

¹⁷³ María Teresa Orvañanos, *Del ello referido al inconsciente descifrado: Derrida, Freud y Lacan*, en: *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 97-117.

S I R
AGUA-ESPEJO-MUERTE

Le estaba atribuyendo a las palabras significados de tipo simbólico. Un síntoma serio que debía apuntar en la tarjeta.

Virginia Woolf

Ya Freud y Lacan han abordado los aspectos simbólicos que un texto literario puede desencadenar. Las *Memorias de un enfermo nervioso* escritas por Daniel Paul Schreber¹⁷⁴, es un texto de carácter autobiográfico en el cual Schreber narra y metafORIZA los episodios y alucinaciones que sufre durante todo el proceso de su “enfermedad” psíquica. Freud¹⁷⁵ analiza la obra escrita de manera minuciosa, determinando que hay elementos dentro de la retórica Schreberiana que son fundamentales para entender la red de significantes que desencadenará en símbolos como el sol, Dios, pájaros y Napoleón. Freud, teje y vuelve a tejer la cadena de significantes dentro del texto (nunca se propone sacarlos de ahí) lo que le permite llegar a una interpretación para el diagnóstico del paciente, a quién nunca conoció en persona.

Por su parte, Lacan¹⁷⁶, en su tesis: *De la psicosis paranoica*, analiza el caso Aimée¹⁷⁷ aunado a los escritos que esta paciente produce a lo largo de casi todo su

¹⁷⁴ Daniel Paul Schreber fue presidente del senado de Dresde y un enfermo paranoico que expuso sus pensamientos y su percepción del mundo a través de la prosa. Freud eligió es este caso porque permite aproximarse a la naturaleza de la paranoia, además de mostrar la relación tan estrecha entre el poder y la “enfermedad”. Para Schreber su ámbito cotidiano oscilaba entre la paranoia y el poder, que son la eternidad y el espacio entero, con estas dimensiones gigantescas veía también su cuerpo y su persona. El presidente trataba la eternidad con familiaridad y naturalidad; calculaba en gigantescos espacios el tiempo, sus experiencias abarcaban siglos. El espacio cósmico se corresponde con sus medidas. La grandeza del espacio le seduce porque expresa sus deseos de grandeza y esparcimiento. Schreber se coloca en el centro del universo por haber sido víctima de un asesinato del alma y entiende su enfermedad mental como un “atentado” contra su inteligencia y lo enfoca desde la envidia y la rivalidad.

¹⁷⁵ Sigmund Freud, *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)* en obras completas XII. 2 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, pp. 4.

¹⁷⁶ Jacques Lacan (online). *De la psicosis paranoica*. Psikolibro, 1967. Disponible en: <https://mail.google.com/mail/u/0/#sent?projector=1>

¹⁷⁷ El caso Aimeé fue el pilar de la tesis de grado de Jacques Lacan que represento un parteaguas para lo que se sabía de la psicosis paranoica. Margueritte Pantaine (verdadero nombre de Aimée) fue una escritora que justo dentro de sus historias crea un personaje con el nombre que más tarde Lacan usaría para dar a conocer su caso. Margarita nació en una familia campesina católica de Francia, comenzó a presentar ideas

proceso. En ellos, Lacan, observa constantes referencias a elementos como el príncipe de Gales y aves; en este primer momento pareciera ser que Lacan deja de lado estas interpretaciones simbólicas para entrar de forma contundente al proceso de psicastenia (el cual abordare más adelante). Siendo así, que es hasta el seminario dos, retomando a Lévi Strauss, donde abordará de forma más concreta al símbolo, diciendo que la función más importante de éste es la de ordenar en el inconsciente todo lo que no es humano, Lévi Strauss¹⁷⁸ llama a esas estructuras elementales y no primitivas, ya que lo primitivo acortaría el campo de estudio y lo colocaría solo en un momento de iniciación y no como un proceso de trascendencia, Lacan predica tal idea con la misma seguridad inminente con la que en la tesis *De la psicosis paranoica* argumentó que la interpretación es un trastorno primitivo de la percepción¹⁷⁹, oposición meramente conceptual que después Lacan justificará con una serie de proposiciones. Pero es justamente ese trastorno primitivo de percepción lo que años más adelante lo llevará a Japón a presenciar la caligrafía japonesa que vincula el arte pictórico con la letra y la visión –sobre las planicies de Siberia desde el avión que lo lleva de regreso a París–de un resplandor que sale del desgarramiento de las nubes:

Este resplandor que se extiende al infinito inspira a Lacan a hacer la afirmación de que la relación del significante con la letra puede compararse a la que él observa que se produce entre las nubes y la planicie agrietada: los significantes -el saber- son esas nubes, lo que el cielo tiene como semblante de forma; la letra es lo que cae como lluvia y se deposita por la disolución de esas nubes. Ahora bien, por la ruptura de las nubes cae la lluvia así como por no poder mantenerse como semblante, el significante se precipita en una lluvia de letras, materia rutilante que él retenía en sus redes. El escrito es así lo que se produce como un ahuecamiento provocado por la lluvia de letras; es lo que como efecto de esa lluvia hace hondonada. De esto se desprende la

persecutorias a los 28 años, durante su primer embarazo pensaba que querían hacerle daño por eso desarrollo comportamiento violentos. Su primera hija nació muerta y ella se convenció que una amiga suya había sido la culpable. Luego mejoró, pero durante su segundo embarazo volvieron las ideas persecutorias. Por eso no permitió que nadie más se ocupara de su hijo, Didier durante sus primeros cinco meses de vida. Sus ideas persecutorias crecieron, entonces es ingresada por primera vez en un hospital psiquiátrico. Una vez que le dan el alta, se va a vivir sola a París, es ahí donde comienza a gestarse en ella la idea de que una actriz llamada Huguette Duflos era quien quería hacerle daño a su hijo. Le escribía cartas al Príncipe de Gales comentándole sus sospechas. En abril de 1931 Margueritte ataca con una navaja a la actriz. Esto la lleva a la cárcel. Comprobado su estado mental, Margueritte es enviada al hospital mental de Santa Ana, donde es tratada por Jacques Lacan durante 1 año y medio. Desde que fue privada de la libertad lo síntoma desaparecieron, esto llevo a Lacan a concluir que lo suyo era una paranoide de autocastigo.

¹⁷⁸ Claude Lévi-Strauss, *El análisis estructural en lingüística y antropología*, en: Antropología estructural. México: Siglo XXI, 2004, pp. 9-62.

¹⁷⁹ Lacan. Op. cit.

nueva definición lacaniana de la escritura como ravinement (agrietamiento). Ravinement proviene de raviner, verbo que designa la acción de producir un estrago (ravage): el estrago causado por un torrente (ravine) que se precipita desde un lugar elevado. Estrago, erosión, agrietamiento: es lo que la letra causa en tanto producto de la ruptura de semblantes; estrago en el significado que depende del significante, esto es, del semblante.¹⁸⁰

Lo que Gerber señala al parafrasear y reordenar la idea de Lacan es situar a la letra como una herida que afecta tanto a significado (planicie) como al significante (las nubes), pero si los elementos que conforman la red están afectados, principalmente los significantes, entonces la tarea estriba en un razonamiento deductivo-inductivo que nos permitirá a través del análisis simbólico en la obras de Alejandra y Virginia determinar si el torrente de letras funge como litoral entre lo real y lo simbólico o es un caudal sin control que arremete contra todo lo real y en algún momento también contra todo lo simbólico.

Como aspecto secundario dentro del capítulo será importante retomar esa idea en la que las letras caen primero por la ruptura del significante (nubes) y después por no poder mantenerse, esto quiere decir que antes de la grieta ya existía una pesadez sobre el significante o como Freud lo denomina, malestar en la cultura.

El oxímoron y la sinestesia de la naturaleza

Dentro de la literatura modernista y surrealista una de las características habituales consiste en producir sensaciones asociadas a un sentido a través de símbolos dirigidos por otro. Es así como escritores europeos (principalmente franceses) y posteriormente latinoamericanos se ocuparon con interés y admiración por estas nuevas escuelas que tenían sin lugar a dudas como principal fundamento el simbolismo¹⁸¹. Para tales artistas la relación entre los colores, la música y los elementos de la naturaleza tuvo una enorme importancia. De esta forma se iría creando un universo de símbolos que permitiría sumergirse en las más vagas y borrosas emociones.

¹⁸⁰ Daniel Gerber, *Del significante a la letra: un destino de escritura*, en: *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 25.

¹⁸¹ José Luis Bernal Muñoz, *El color en la literatura del modernismo*, en: *Revista virtual A. L. E. U. A.* (online), no. 15 (citado 15 noviembre 2019). Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

Es incuestionable, entonces, que el simbolismo esté presente en la obra de Virginia, al pertenecer a la corriente modernista sus letras se verán plagadas por caracteres dotados de significación. No es tampoco sorprendente que las aves hayan sido uno de sus primeros referentes, destacando que el padre del Modernismo, Rubén Darío¹⁸² toma como uno de los varios estandartes para *Azul*, al cisne, que significa sobre todo, elegancia y aristocracia, Woolf busque en el reflejo de un ave cualidades particulares de “belleza” en una mujer dentro de la sociedad londinense:

En primer lugar, habría sido morena, como Lady Bexborough, de piel como el cuero arrugado y hermosos ojos. Habría sido, como Lady Bexborough, parsimoniosa y señorial; de constitución grande; interesada en política, como un hombre; con una casa de campo, muy digna, muy sincera. En lugar de todo aquello, tenía una figura estrecha como palillo; una carita ridícula, picuda como la de un pájaro. Era cierto que tenía buen porte y que tenía manos y pies lindos; y se vestía bien, teniendo en cuenta que gastaba poco. Pero a menudo este cuerpo que llevaba (se paró a mirar un cuadro holandés), este cuerpo con todas sus facultades, parecía no ser nada, nada en absoluto¹⁸³.

En un segundo plano, los pájaros, como en la cultura griega se muestran como portadores de una epifanía a través de un canto casi celestial en las alucinaciones de Septimus:

Fuera, los árboles arrastraban sus hojas como redes por la profundidad del aire; el sonido del agua resonaba en la estancia y por entre las olas llegaban las voces de los pájaros cantando. Todos los poderes derramaron sus tesoros sobre su cabeza, y su mano descansaba sobre el respaldo del sofá, como lo había visto descansar cuando se estaba bañando, flotando en la cresta de las olas, mientras oía a lo lejos, en la orilla, ladrar a los perros a la distancia. Ya no temas, dice el corazón del cuerpo; ya no temas¹⁸⁴

¹⁸²Rubén Darío, *Azul*. México: Cuba Literaria. 2001, pp. 88.

¹⁸³ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 458.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 252.

Cabe señalar que este canto también se consideraba como el lenguaje de los dioses y retomando simbolismos que tienen sus bases en el islam y el cristianismo¹⁸⁵, las imágenes de las aves se vinculan esencialmente con el alma humana y con el tránsito que recorre entre la tierra y el cielo tras la muerte, lo cual les otorga a los pájaros funciones de mediadores entre los dos mundos: el de la realidad fáctica y el de la realidad¹⁸⁶.

Bastaron sólo algunos años para que el Surrealismo desplegara las armas suficientes que llamarían la atención de pintores, músicos, dramaturgos y escritores, entre ellos, Pizarnik. El surrealismo se muestra como un medio poético para alcanzar la libertad; así el pájaro con su par de alas, evoca el vuelo libre, aplo, sin ataduras de un cuerpo absorbido: –Es sumamente importante señalar que la poesía de Alejandra en cuanto a simbolismo se abordará en orden cronológico, comenzando por sus primeras obras hasta concluir con algunos escritos que nunca fueron publicados hasta después de su muerte y que se encontraron en forma de notas, con la finalidad de mostrar la evolución en cuanto a evocación e interpretación del símbolo – .

LA CARENCIA

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas¹⁸⁷.

El cuerpo absorbido por la soledad, como se observa en los versos anteriores, toca una historia que arde y que duele “*la historia del fuego*” que desconoce por esta misma razón, igual que los pájaros a lo que sólo les tribuye el significante latente y que será su salvación: tienen alas para volar.

Al inicio de *El despertar* el pájaro ya no sólo vuela sino que también tiene la capacidad de transformarse:

¹⁸⁵ José Luis Bernal Muñoz, *El color en la literatura del modernismo*, en: Revista virtual A. L. E. U. A. (online), no. 15 (citado 15 noviembre 2019). Disponible en:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

¹⁸⁶ Jacques Lacan (online). *De la psicosis paranoica*. Psikolibro, 1967. Disponible en:

<https://mail.google.com/mail/u/0/#sent?projector=1>

¹⁸⁷ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 91.

EL DESPERTAR

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco

porque aúlla a la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios...¹⁸⁸

Es importante señalar como en este caso en el que Alejandra escribe literalmente “*delirios*” y en el del personaje elaborado por Woolf Septimus, el delirio no delimitará trastorno directamente, lo tienen que significar con un símbolo social, aquí y en todos los ejemplos subsecuentes. Tanto en este poema como en *Formas* podemos observar que la red de significantes crece porque hay más símbolos que por sí solos tienen su propia red:

FORMAS

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta¹⁸⁹

Se teje una especie de oxímoron y sinestesia en cada verso, donde el pájaro puede ser “*amazona jadeando en la gran garganta oscura*” o un “*juglar*”, todos remiten a un canto, pero no a un canto festivo, más bien a un canto doliente, que raspa la garganta, un canto de auxilio que exclama salvación en una cima. En el caso de “*y mi corazón está loco porque aúlla a la muerte y sonrío detrás del viento a mis delirios...*” la sinestesia le

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 92.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 199.

atribuye sonoridad al corazón porque aúlla y además sonrío detrás de un elemento natural como el viento que nada cubre, pero que todo se lleva igual que la muerte.

Regresando a los versos de *formas*, el agua comienza a hacerse presente mediante una fuente en donde el elemento fluye como lo oral. Ya Tales de Mileto la ha señalado como el principio de todas las cosas, símbolo de la vida, de catarsis o purificación en la tradición bíblica; elemento pasivo y no:

El agua escurre a lo largo de mi espalda. Vividas sensaciones se disparan como flechas por todos lados. Estoy cubierta de carne tibia. El agua se derrama por mis grietas secas: mi cuerpo frío se calienta, chorrea y brilla. El agua desciende y me cubre como una anguila¹⁹⁰.

Las alegorías que Woolf hace con el agua y del agua en *Las olas* esbozan la significación más clásica de ésta dentro de la cultura griega:

De la misma forma en que las olas de un día de verano se repliegan, se precipitan y caen; se repliegan y caen; y el mundo entero parece decir: “eso es todo” cada vez con más fuerza, de forma que incluso el corazón del cuerpo que toma el sol en la playa dice también: “eso es todo”. No temas más, dice el corazón. No temas más, dice el corazón, entregando su carga a algún mar que suspira por todas las almas y renueva, comienza, se repliega, se deja caer. Y sólo el cuerpo oye el zumbido de la abeja, el romper de la ola, el ladrido del perro, ladrando, lejos, sin parar¹⁹¹.

Arrogar la carga del corazón al mar tal como los testículos que Zeus obtiene después de asesinar a su hermano, para después en conjunto con la espuma del mara emerja una hermosa ninfa no habla más que de purificación, transformación y sobre todo un nuevo alumbramiento del pesar humano, redimiendo no sólo al “pecador” sino al ser doliente y a la naturaleza misma. Porque al agua es corriente, agente fecundador, fuerza y libertad: “...un suspenso exquisito, como el que debe invadir a un buzo antes de sumergirse mientras el mar se oscurece y brilla a sus pies, y las olas amenazan con romper, pero sólo agrietan la superficie, y revuelven, ocultan y voltean las algas...¹⁹²”.

¹⁹⁰ Virginia Woolf, *Las olas*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 29.

¹⁹¹ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 477.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 471.

En el caso de Virginia el agua es lumbre, pero también cumple la función que por excelencia la representa, apagar las llamas:

AGUA DE LUMBRE

Sí. Lluve...

el cielo gime montones desteñidos
sombras mojadas recogen sus trozos
cavidades barroas tremendas
mezquinas gotas de agua sulfuradas
si bien no sé cómo recojo las masas

de ver si me agita la pálida lumbre
tremendo espesor de perros y gatos
las gotas siguen¹⁹³

ENDECHAS

I

El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego.

Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio¹⁹⁴.

En el primer poema, es más bien el agua, símbolo de violencia, odio y lucha de clases. Pocas veces para Pizarnik el agua representará salvación o purificación como lo es para Woolf. Aspecto que queda cada vez más claro conforme avanzan sus obras la red de significantes con la que entrelazará la palabra agua:

EL SOL, EL POEMA

Barcos sobre el agua natal.

Agua negra, animal de olvido. Agua lila, única vigilia.

¹⁹³ Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena*, en: *Poesía completa (1955-1972)*. 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 15.

¹⁹⁴ Alejandra Pizarnik, *El infierno musical*, en: *Poesía completa (1955-1972)*. 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 288.

El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo¹⁹⁵.

Helios, el Sol, hijo del titán Hiperión y de la Titánide Tía, recibió adoración de todos los pueblos de la antigüedad, ya que recibían de él calor, luz, vigor para el crecimiento vegetal, es decir, bendición¹⁹⁶. El sol en el poema de Pizarnik alumbra el agua hasta convertirla en lila, color que representa continuidad, salida y certeza a diferencia del negro que posee de forma natural el agua y que representa la abundosa cabellera de nazareno, el abismo de Dios en el que se emboza el Cristo, la sombra del ala de Luzbel, la melena del Blanco León de los desiertos, el manto de la muerte, las fuerzas tenebrosas, el ángel caído¹⁹⁷ y sobre todo, la noche:

LA NOCHE

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.

Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte.
Tal vez la noche es nada
y las conjeturas sobre ella nada
y los seres que la viven nada.
Tal vez las palabras sean lo único que existe
en el enorme vacío de los siglos
que nos araña el alma con sus recuerdos.

Pero la noche a de conocer la miseria
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas.
Ella a de arrojar odio a nuestras miradas
sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros.

¹⁹⁵ Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 231.

¹⁹⁶ Eduardo Tejero Robledo, *El retorno de los mitos: Mitología. Literatura. Transferencia didáctica*. En: Revista virtual Dialnet: universidad Complutense de Madrid. (Online), no. 9 (citado 3 de noviembre 2019). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=148709>

¹⁹⁷ José Luis Bernal Muñoz, *El color en la literatura del modernismo*. En: Revista virtual A. L. E. U. A. (online), no. 15 (citado 15 noviembre 2019). Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos.

Su lágrima inmensa delira

y grita que algo se fue para siempre.

Alguna vez volveremos a ser¹⁹⁸.

Alejandra vive de noche, ella la acoge, contrapone una vez más el sol y la noche, la noche es nada porque en ella nada se puede ver, nada cobra visibilidad, es por eso que solamente puede oírse, la noche es el espacio donde Alejandra más recuerda, más siente, la noche es lucidez después del delirio, la noche también es un reflejo: “En la noche un espejo para la pequeña muerta un espejo de cenizas¹⁹⁹”. La noche es pesada, pesada como los párpados que caen al morir o pesada como cuando no se sabe qué hacer con ella, la noche es una luz que nadie oye, pero que los ausentes sienten llegar y la conducen con ráfagas leves de aire, son los recuerdos los que soplan:

LINTERNA SORDA

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.

Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche²⁰⁰.

La muerte y la noche comienzan a jugar y configurar su red de significantes en el mismo lugar. Es la fusión entre existencialismo y surrealismo propio de la literatura del absurdo y que está claramente presente en el pájaro, la noche, el negro. Mientras el existencialismo se verifica en la profunda indagación acerca de la existencia humana llevada a cabo en el tratamiento de temas específicos como la muerte el surrealismo se establece en el propio lenguaje que refleja el delirio, la ambigüedad y lo irracional. Además, estos símbolos no

¹⁹⁸ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 85.

¹⁹⁹ Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 124.

²⁰⁰ Alejandra Pizarnik, *La extracción de la piedra de locura*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 215.

sólo son poseedores de sus propios referentes, ahora son símil con las flores que sólo los muertos sostienen:

en el amanecer venido de mis ojos
 pájaros parados en el aire son a mis ojos
 lo que flores en la mano de un muerto
 voz dorada en el aire
 caída de un árbol abierto
 y no es verdad que pediré socorro²⁰¹

Reflejo

El reflejo es un modelo de lo real, cuya inmaterialidad lo dota de una irrealidad constitutiva. El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación es fiel sólo en apariencia pues ofrece una imagen idéntica pero invertida, mostrando una suerte de revés de la vida. El espejo es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal. Funcionan como espejo el agua, cualquier superficie bruñida, la mirada, el sueño, el pensamiento, el lenguaje, la literatura, el arte, etc. Para Woolf y para Pizarnik los reflejos son contundentes sin importar el instrumento que se utilice para la refracción.

¡Cuántos millones de veces se había visto la cara, y siempre con la misma imperceptible contracción! Fruncía los labios cuando se miraba al espejo. Era para tornar su rostro más afilado. Así era ella: afilada, como un dardo, definida. Así era cuando algún esfuerzo, algún motivo para ser ella misma, juntaba las partes, que sólo ella sabía cuán diferentes e incompatibles eran, y se componían así para el mundo en un único centro, un diamante, una mujer sentada en su salón, y constituía un punto de encuentro, sin lugar a dudas un resplandor en las insulsas existencias de algunos...²⁰²

El espejo representa un punto de encuentro que contradictoriamente sobrepasa la fragmentación perceptiva de un cuerpo, es un lugar, en el que si se ejecuta bien la “danza gesticular” el resultado será satisfactorio y permitirá por un momento la gratificación de un esfuerzo, que puede prolongarse dependiendo de la capacidad que un sujeto tiene para

²⁰¹ Alejandra Pizarnik, *Poemas no recogidos en libros*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 329.

²⁰² Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 475.

codificar la imagen dentro de su espejo interior. Virginia muestra un personaje que se vale de un reflejo para poder soslayar las demandas sociales de la época, pero más que eso, las demandas mismas de un cuerpo que siempre se ha sentido fuera de lugar anímica y físicamente:

Al principio estaba tan lejos que no se la veía con claridad. Entró caminando lento y pausado, enderezando una rosa, levantando un clavel para olerlo, pero nunca inclinándose. Su imagen se agrandaba más y más en el espejo, de a poco se convertía en la persona en cuya mente uno había intentado penetrar. De a poco la reconocía, encajaba las cualidades que había descubierto en ese cuerpo visible. Estaba su vestido gris, sus zapatos alargados, su canasta, y algo brillaba en su cuello. Entró tan despacio que pareció no modificar la figura del espejo sino tan sólo agregar un nuevo elemento, que se movía con ligereza, alterando la disposición de los otros objetos como pidiéndoles, con cortesía, que le hicieran lugar. Y las cartas, y la mesa, y el césped se apartaron, y los girasoles, que habían estado esperando en el espejo, se separaron y se abrieron para recibirla. Finalmente, allí estaba, en el pasillo. Se inclinó. Se detuvo junto a la mesa. Completamente quieta. De inmediato el espejo empezó a derramar sobre ella una luz que parecía inmovilizarla; que parecía un ácido corroyendo todo lo innecesario y superficial y dejando tan sólo lo verdadero. Era un espectáculo cautivante. Todo se desprendía de ella, las nubes, el vestido, la canasta, el brillante, todo lo que uno había llamado la enredadera y la convolvulácea. Aquí estaba el sólido muro. Aquí estaba la mujer. De pie, desnuda en esa luz despiadada. Y no había nada. Isabella estaba completamente vacía. No pensaba. No tenía amigos. Nadie le importaba. En cuanto a las cartas, eran tan sólo facturas que pagar. Mírala allí parada, vieja y angulosa, venosa y estriada, con la nariz larga y el cuello arrugado, ni siquiera se molestó en abrir los sobres.

No habría que colgar espejos en las habitaciones²⁰³.

Virginia Woolf y *El reflejo en el espejo* además de ser uno de sus relatos cortos, es una relación ambivalente a lo largo de su vida. La fragmentación que el desdoblamiento implica angustia a la escritura pues el espejo, al devolver la imagen, escinde al hombre

²⁰³ Virginia Woolf, *La mujer en el espejo un reflejo*. (Citado 1 octubre 2019). Disponible en: <http://elespejogotico.blogspot.com/2013/06/la-mujer-en-el-espejo-virginia-woolf.html>

más terrenal: el espejo es una posible introspección, son los ojos exteriores que pueden penetrar en lo más íntimo: *“de a poco se convertía en la persona en cuya mente uno había intentado penetrar...”* Tradicionalmente los espejos son símbolos del alma, de la sombra y del espíritu. Dice Frazer: "Así como muchos pueblos creen que el alma humana radica en la sombra, así otros (o los mismos) creen que reside en la imagen reflejada en el agua o en un espejo"; como todo símbolo, el espejo tiene un carácter ambivalente y encierra significaciones opuestas. Entre sus aspectos positivos está la auto contemplación que conduce al conocimiento de uno mismo y al encuentro con la verdadera identidad, sin subterfugios ni miedos: *“De inmediato el espejo empezó a derramar sobre ella una luz que parecía inmovilizarla; que parecía un ácido corroyendo todo lo innecesario y superficial y dejando tan sólo lo verdadero. Era un espectáculo cautivante...”* pero el espejo también remite a Woolf a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes: *“Aquí estaba la mujer. De pie, desnuda en esa luz despiadada. Y no había nada. Isabella estaba completamente vacía. No pensaba. No tenía amigos. Nadie le importaba”*.

Al recorrer la obra de Alejandra y Virginia encontramos que el símbolo del espejo es un modelo fundamental, tanto en el plano temático como en el plano estructural. Los juegos de versiones, inversiones y reversiones son extenuantes y retóricamente ricos, el yo verdadero en oposición con el cuerpo señala cómo la simbolización del doble parte de las imágenes de bestia y cuerpo, se convierte en cadáver y desemboca en la visualización como imagen en el espejo:

37

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia²⁰⁴.

INVOCACIONES

²⁰⁴ Alejandra, Pizarnik, *Árbol de Diana* en Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 139.

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo²⁰⁵.

En los poemas anteriores se muestra como el símbolo del espejo en Alejandra se desplaza desde el plano metafísico (poema 37) sólo el espejo como instrumento de reflejo para vislumbrar una emoción carente de silueta y después un desgarrado interior de la poeta, enriqueciéndose con sus ambivalentes significaciones, un yo poético que clama la aparición de un espacio que diluya su forma que se refleja tal cual en el espejo, al mismo tiempo que el juego especular desrealiza, permite que los que participan en él accedan a su imagen en el otro. Por ello, la escritora implora: “redobla tu furia, crea un espacio de injurias...”, pero, ¿a quién le implora? Será a un Dios que como bien es sabido crea a su imagen y semejanza.

El universo simbólico de las palabras proporciona una imagen especular del universo de las cosas. El espejo discursivo del lenguaje es sucesivo, mientras que la realidad que se proyecta es simultánea. En el intermedio de *Aproximaciones* Virginia dice:

APROXIMACIONES

Apenas remitida del cielo cerrada
en donde yo era sin color y sin forma
sólo una contemplada.
Apenas devuelta de crepúsculos
de playa sola, de corazón silenciosa.

*

²⁰⁵ Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 196.

Yo creo en los espejos.²⁰⁶

Aproximaciones, denota la apariencia de un cuerpo que oculta una esencia terrible y fascinante a la vez. Un abismo aparentemente ajeno, lleno de cosas nuevas que nos produce el vértigo de lo desconocido. Pero, si por una parte, este mundo no es más que un reflejo irreal en el espejo celeste, también encontramos en Alejandra la relación inversa: la idea de que, a pesar de su mutabilidad en el tiempo, este más acá es, al fin y al cabo, lo más real y viviente, frente a lo cual el reino platónico de las ideas no es sino un espantoso museo de arquetipos muertos, y su eternidad una dimensión aberrante. Más aún: el universo material y con mayor razón todo el mundo trascendente podrían ser acaso la creación de la mente humana inmersa en el tiempo, toda vez que el poeta se inclina hacia el idealismo subjetivo de un pasado que evita, incluso que los espejos se rompan:

y cantos
entre ruinas de niños ahogados,
más allá de toda destrucción,
de todas las ceremonias de la muerte
está la presencia de quien yo amo,
quien disipa las apariencias de los atroces espejos del mediodía,
quien evita incluso que los espejos se rompan,
que la sal se vuelque²⁰⁷.

Lo especular, de obsesión personal, evoluciona hasta convertirse en metáfora del interior de Virginia y Alejandra, extendiendo su significado al ser humano, su génesis y su destino. Los espejos se asocian a la noción de multiplicación de los individuos y de los objetos. La paternidad y los espejos son abominables porque, si bien la duplicación implica la vida en la medida en que es nacimiento de formas, también encarna la irrealidad de la repetición que es la muerte. Estas leyes se vinculan con la propiedad inductora de ciertas estructuras, cuyo modelo era la intuición de Rimbaud cuando decía

²⁰⁶ Alejandra Pizarnik, *Poemas no recogidos en libros*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 315 .

²⁰⁷ Alejandra Pizarnik, *Textos de sombra*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 428.

que “la metáfora también puede servir para cambiar el mundo”. Finalmente, por esta vía, Lévi-Strauss llegaba a la definición de un inconsciente totalmente vaciado de contenidos: “El inconsciente se reduce a un término por el cual designamos su función: la función simbólica, específicamente humana, sin duda, pero que en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes; que se reduce, de hecho, al conjunto de estas leyes”, un años más tarde sintetizaría la frase: “Los símbolos son más reales que lo que simbolizan; el significante precede y determina el significado”²⁰⁸. El hombre está perdido en el laberinto de los espejos. Sólo la muerte, “esa virgen”, posibilita el encuentro con el verdadero rostro. Woolf y Pizarnik abrazan al otro y los opuestos se funden...

El último espejo

La muerte aparece como punto de partida y lugar de llegada, instaurando un orden cíclico suntuosamente visible dentro de las obras de Alejandra y Woolf. Porque un “descontrol” ha tenido lugar allí, un caos opositor capaz de exponer con crudeza una fisura inaceptable: la constatación de que el deseo librado a sus ensueños más arcaicos (la búsqueda de algo que se reputa perdido y acaso es sólo inexistente), acaba siempre en el crimen, en el sentido que da Bataille²⁰⁹ a la expresión, es decir en una orgía de significantes errantes. De esta forma, el sentido de decadencia de la obra se expresa en la circularidad que se inicia y concluye con la defunción de un personaje o del lenguaje mismo, establecer correlaciones como nos influencia Lacan, entender una psicastenia del lenguaje; es en ese espacio de fisura entre lo real y lo imaginario donde se invoca para la creación literaria. Aquí, la aparición de lo simbólico ya se aleja claramente de lo real, de lo esencial y de lo verdadero y, por la violencia de las imágenes, puede afirmarse que la escritura se asume como un espacio de agravio, injusto o despreciable, o como un espacio contaminado, impuro y marcado:

SIEMPRE

Cansada del estruendo mágico de las vocales

Cansada de inquirir con los ojos elevados.

²⁰⁸ Claude Lévi-Strauss, *El análisis estructural en lingüística y antropología*, en: Antropología estructural. México: Siglo XXI, 2004, pp. 340.

²⁰⁹ Eduardo Tejero Robledo, *El retorno de los mitos: Mitología. Literatura. Transferencia didáctica*, en: Revista virtual Dialnet: universidad Complutense de Madrid. (Online), no. 9 (citado 3 de noviembre 2019). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=148709>

Cansada de la espera del yo de paso
 Cansada del amor que no sucedió
 Cansada de mis pies que sólo saben caminar
 Cansada de la insidiosa fuga de preguntas
 Cansada de dormir y no poder mirarme
 Cansada de abrir la boca y beber el viento
 Cansada de sostener las mismas vísceras
 Cansada del mar indiferente a mis angustias
 ¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!
 Cansada por fin de las muertas de turno
 a la espera de la hermana mayor
 la otra la gran muerte
 dulce morada para tanto cansancio²¹⁰.

Siempre es uno de los poemas que Alejandra incluye en la *Última inocencia* y quizás uno de los más representativos para entender la red de significantes que configuran al símbolo, ella no habla de muerte, habla de muertes, una primera, anímica donde un yo poético cansado implora por la llegada de un físico, de hecho es el cansancio físico el que no prevalece en el poema, son más bien las huellas mnémicas que entretienen el referente como litoral del significado. Menos explícito e inmersa en un mundo más narratológico Virginia da esbozos de una muerte que precederá también a un momento cumbre en su vida:

Pero su encanto era irresistible, al menos para Clarissa, que recordaba estar en su habitación en la planta más alta de la casa, sosteniendo entre las manos el balde de agua caliente y diciendo en voz alta: "Está bajo este techo... ¡Está bajo este techo!". No, ahora las palabras ya no significaban absolutamente nada para ella. Ni siquiera sentía el eco de su antigua emoción. Pero recordaba el frío que le provocaban los nervios, peinarse en una suerte de éxtasis (ahora el viejo sentimiento comenzó a regresar a ella, mientras que quitaba las horquillas, las dejaba en el tocador y comenzaba a arreglarse el cabello), los grajos volando arriba y abajo en la luz rosada del atardecer, y vestirse y bajar las escaleras, y sentir mientras cruzaba el recibidor: "¡Qué grande sería mi dicha si muriera ahora". Aquello era lo que sentía, igual que Otelo, y lo sintió, estaba segura, con la misma intensidad con la que Shakespeare

²¹⁰ Alejandra Pizarnik, *Un signo en tu sombra*, en: Poesía completa (1955-1972). 1ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 63.

quiso que Otelo la sintiera, ¡y todo porque bajaba a cenar, con un vestido blanco, con Sally Sentom!²¹¹

El momento cumbre hace referencia a esa continúa lucha entre Eros y Thanatos²¹², donde el primero por todas las vértebras pulsionales que lo conforman en determinado momento resultará vencedor, sin embargo estos mismos choques pulsionales son los que harán más potente el retorno de un Thanatos en las obras posteriores de Woolf:

Existía una cosa que importaba; una cosa, envuelta en parloteo, desfigurada, oscurecida en su propia vida, que dejaba caer diariamente en la corrupción, las mentiras, la palabrería. El joven lo había preservado. La muerte era desafío. La muerte era un intento de comunicarse; al sentir las personas la imposibilidad de llegar al centro que, místicamente, las eludía; que la cercanía los separaba; que el éxtasis se desvanecía y percatarse de que se encontraban solas. Existía un abrazo en la muerte.²¹³

Es sumamente importante destacar que en Woolf la muerte a lo largo de sus obras se presentó como un desafío implícito en sus personajes, explícito literal, pero implícito psicológicamente, es por eso que distancia entre el sujeto y la palabra se evidencia desde el ansia y la insistencia –marcada por el imperativo– del abrazo entre el sujeto y la poesía, desde la asunción del rito, es decir, desde la utilización de la palabra como conjuro, como invocación. A partir de la evidencia de esta distancia, de esta fisura y de esta herida, la búsqueda poética y ontológica del yo ha de enfrentarse a un espacio de silencio y de muerte, espacio que Virginia escribiría así: “Un agujero en la noche súbitamente invadido por un ángel”.²¹⁴ La muerte como espacio, para ambas, es un lugar incierto que se inscribe con el lenguaje; ¿cargar lo más posible la palabra para simbolizar mejor? Semióticamente es aceptable ya Eco lo señala en *Tratado de semiótica general*²¹⁵ donde habla del reconocimiento:

Así, pues, el acto del reconocimiento reconstituye el objeto como huella, síntoma o indicio. Interpretar al objeto reconocido significa ponerlo con correlación con una posible causa física que funcione como su contenido, después de haberse aceptado

²¹¹ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 474.

²¹² Sigmund, Freud, *Más allá del principio del placer* en Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, pp. 40.

²¹³ Woolf. Op. cit., p. 572.

²¹⁴ Virginia Woolf, *La Señora Dalloway*, en: Obras selectas: Mirlo, 2017, pp. 472

²¹⁵ Umberto Eco, *Reconocimiento*, en: Tratado de semiótica general. 5 ed. Barcelona: Lumen. 2000, pp. 324.

convencionalmente que la causa física actúa como productora no intencional del signo.

En resumidas cuentas, al hablar de la escritura como síntoma estamos reconociendo cada parte de ella como un indicio y algo más:

LA PALABRA QUE SANA

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa²¹⁶.

La muerte es un símbolo incluso reconocido por la autoras, es por eso que se entrelaza de manera tan inadvertida con los demás símbolos que a su vez le dan un movimiento que se exagera y cancela en la desmesura, desembocando en un operativo de limpieza (la muerte también es limpieza). Por un lado, tiradas, párrafos líricos, se traspolan completos: palabras, imágenes, estructuras. En ese cruce particular de coordenadas que Octavio Paz²¹⁷ imaginó entre "el concierto de las correspondencias y la conciencia del tiempo y de la muerte" (la muerte es un concierto):

CAPÍTULOS PRINCIPALES

Llega la muerte con su manada de huesos
 sonrío sumisa a una niña idiota
 que implora en mi nombre
 juntas (la muerte, la niña y yo)
 no encontramos otro oficio que execrar
 Al final todos se casan:
 el mar y las olas,
 la noche y lo oscuro
 el vaso y el vino

²¹⁶ Alejandra Pizarnik, *El infierno musical*, en: Poesía completa (1955-1972). 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 283

²¹⁷ Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, en: Poesía completa (1955-1972). 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 101.

el anillo y el dedo,
la muerte y el cadáver.²¹⁸

La muerte es un concierto implorando el fonema de la fragmentación, el yo y el yo de una infancia perdida. Que al final logran una oposición opuesta, pero análoga: “...*el mar y las olas, la noche y lo oscuro, el vaso y el vino, el anillo y el dedo, la muerte y el cadáver*”. Tanto Virginia como Woolf a lo largo de sus obras presentaron una calidad magistral para interactuar con las palabras, un Eros latente en la literatura, pero que conforme la vida y las publicaciones de las escritoras iban avanzando se mermaba, lo que nos remite a una segunda muerte (la muerte es también un salto de potencias):

COLD IN HAND BLUES

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo²¹⁹

L'OBSCURITÉ DES EAUX

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento²²⁰.

Las palabras son la manta que cubre tanto a Alejandra como a Virginia, ya lo deja bien claro Alejandra en Cold in hand blues, mientras que Virginia escribe:

—¡Mira, Septimus, mira! – gritó, pues el doctor Holmes le había dicho que debía hacer que su marido (a quien no le pasaba nada grave, pero estaba un poco alicaído) se interesara por las cosas de su alrededor.

²¹⁸ Pizarnik. Op. Cit. P. 339.

²¹⁹ *Ibíd.*, 263 p.

²²⁰ *Ibíd.*, 285 p.

Así que, pensó Semptimus, mirando hacia arriba, me están mandando señales.

No en palabras propiamente dichas; es decir, aún no era capaz de entender el idioma, pero quedaba lo suficientemente claro, esa belleza, esa exquisita belleza, y se le llenaron los ojos de lágrimas mientras veía las palabras de humo languidecer y fundirse en el cielo, que le otorgaban su inagotable caridad y risueña bondad, una forma tras otra de belleza inimaginable, que señalaban su intención de concederle, a cambio de nada, para siempre, sólo por mirar, belleza, ¡más belleza! Las lágrimas resbalaron por sus mejillas.²²¹

En ambas la necesidad de crear mundos y figuras se vuelve imprescindible, sin embargo, llega un momento en el que los significantes ya no se desplazan ordenados²²² (como debería suceder), entonces comienza a destejarse cualquier vínculo transferencial con el otro, el de Lacan. Es así como un significante solo no puede ser más que un “mandato loco” un mandato que no se justifica en nada y por nada²²³. Es por eso que en los poemas presentados en la página anterior Pizarnik ya comienza a intentar reestablecer ese otro usando títulos en diferentes idiomas, en el caso de Virginia, el diálogo comienza a predominar, diálogos cortados por soliloquios, diálogos destazados, pero contundentes, puntos y seguido más continuos:

–Pero cuando estamos juntos, cerca – dijo Bernard – ,nuestras palabras no funden el uno con el otro. Nos acercamos lentamente con la niebla. Ambos formamos un territorio sin sustancia.

– Veo al escarabajo – dijo Susan – . Es negro, lo veo; es verde, lo veo: estoy atada con palabras sencillas. Pero tú te alejas; te escapas; te elevas más alto con palabras; y palabras que se enfilan con frases²²⁴.

La cita anterior también nos evoca a un torrente de palabras que se incluyen en frases ya elaboradas: “palabras que se enfilan con frases”. Tal vez estemos hablando de un dialogo desesperado que también en Pizarnik se hace presente:

²²¹ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 465

²²² Modesto Garrido, *No todo se escribe, mito, estructura y escritura*, en: Escritura y psicoanálisis. 1 ed. México: Siglo XXI, 1996, pp. 54.

²²³ Daniel Gerber, *Del significante a la letra: un destino de escritura*, en: Escritura y psicoanálisis. 1 ed. México: Siglo XXI, 1996, pp. 12.

²²⁴ Virginia Woolf, *Las olas*, en: Obras selectas. México: Mirlo, 2017, pp. 23

VÉRTIGOS O CONTEMPLACIÓN DE ALGO QUE TERMINA

Esta lila se deshoja
desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.²²⁵

SILENCIOS

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.²²⁶ (188)

Los últimos poemas construyen un ser muriente que, cargado de pérdida, de ausencia, de vacío, se inserta definitivamente en la muerte y, por tanto, en el silencio. Si el final del trabajo, de la lucha y del rastro del lenguaje desemboca en la falta de ser y en un ser de muerte, las últimas líneas de este ser de muerte sólo pueden desembocar en el lenguaje y en su falta, en el silencio.

²²⁵ Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches*, en: Poesía completa (1955-1972). 1 ed. México: Debolsillo, 2018., pp. 173.

²²⁶ *Ibíd.*, 188 p.

SÍLABA TÓNICA

*Todos mis asombros en la tierra acabarán,
Todos mis adioses están pronunciados, el alma está presta a saltar
Para alcanzar sus frutos protegidos del misterio
Que tan sólo la púdica muerte se ha atrevido a coger.*

Marceline Desbordes – Valmore

La relación entre sujeto y objeto precede la Literatura y el Psicoanálisis del cual he estado hablando a lo largo de este trabajo, precede no en el sentido de relación, sino en el de interpretación y existencia. Lektorski²²⁷ a lo largo de *Teoría del conocimiento y Marxismo* esboza un recorrido interminable, bastante consolidado por las humanidades, pero nunca exento de nuevos cuestionamientos, en el cual se encarga de analizar los conceptos de sujeto y objeto, así como la relación que éstos presentan; parte de la Filosofía antigua donde se gestan las primeras batallas entre lo objetivo y lo subjetivo, sofistas, presocráticos, Sócrates, Platón y Aristóteles conjugan una de las preguntas más importantes en la historia de la ontología: ¿de qué modo se puede llegar del saber subjetivo al saber objetivo, es decir al saber que corresponde a la esencia verdadera del objeto?

Partiendo en torno a la idea que la pregunta anterior vislumbra y la cual indica que la esencia tanto de sujeto y objeto, sin lugar a dudas, corresponde a lo subjetivo, Platón en sus teoría de las ideas nos presenta por primera vez la necesidad de superar los momentos subjetivos del saber para poder reconstruir acertadamente el objeto en la actividad cognoscitiva, por tal razón recurre a un mundo sensible²²⁸ y a uno inteligible²²⁹, con esto se dio a la tarea de encontrar aquellas propiedades del objeto que se muestran perdurables en relaciones cognoscitivas distintas, siendo quizá la necesidad de superar a la esencia misma para poder reconstruir también al sujeto. A pesar de que Platón oponía cuerpo y alma y subraya que solamente el alma puede ser portadora del saber verdadero,

²²⁷ W.A. Lektorski, *Teoría del conocimiento y marxismo*. 1 ed. México: Taller abierto, 1980, pp. 11.

²²⁸ Es el mundo en el que vivimos, rodeado de cosas físicas, hay tiempo, espacio y cambio porque todo está sometido a éste, es el mundo de lo material.

²²⁹ Es un mundo constituido por las ideas, eternas, indestructibles, en este mundo no existe el cambio, las ideas son inmutables, el alma pertenece a este mundo, después de haber vivido en el mundo inteligible, dicha transición Platón la explica con el famoso mito del carro alado.

mientras el cuerpo es la cárcel del alma y presenta un obstáculo para la actividad cognoscitiva, no se separó completamente de la comprensión del alma.²³⁰

No tardó mucho en aparecer la filosofía del no-ser donde Demócrito señala que la existencia no verdadera de las cualidades de las cosas como lo caliente, lo frío, etc. existen exclusivamente en el sujeto cognoscente, o que se produzcan en relación mutua entre sujeto y objeto, sino solamente que estas cualidades, existentes, reales, no pertenecen al ser, sino al “no ser”²³¹. Por esto Demócrito, pudo expresar el punto de vista de que en el proceso de percepción, se desprenden imágenes del objeto, las cuales son completamente similares al propio objeto; y es que aún la famosa afirmación de Protágoras: “El hombre es la medida de las cosas”, no quiere decir que el sujeto solamente percibe sus propias condiciones, más bien quiere decir que a cada sujeto, en cada momento, el objeto se le presenta en forma diferente, pero que el objeto siempre es el mismo, sin embargo, pierde la relación con el ser único sustancial gracias a la repetición de la imagen.

Durante los siglos XVII y XVIII, Descartes descubrió y comprendió el “yo” como un proceso de autoconciencia del sujeto, un principio en cuya existencia no se puede dudar, porque el acto mismo de dudar presupone ya el “yo”. Este filósofo identificó al “yo” primero con la auto experiencia interna inmediata del sujeto, y por otro lado, como expresión de una cosa racional de la sustancia pensante que se mezcla en el pensamiento con lo ideal.²³² Si para Descartes la sustancia material es la masa extensa, la cosa con dimensiones espaciales; entonces, para él, la sustancia pensante es algo que no tiene dimensiones espaciales.

Hegel superó totalmente las teorías planteadas anteriormente, tanto en descripción como en análisis y cuestionamiento. Hegel demostró su dependencia mutua dialéctica, su enlazamiento mutuo, y descubrió rigurosamente que no es posible contraponer metafísicamente realidad (en Kant, sí) y objeto, saber empírico y saber racional, experiencia interna y externa, razón teórica y práctica. Según Hegel, sujeto y objeto son sustancialmente idénticos porque la realidad se basa en el autodesarrollo del espíritu

²³⁰ W.A. Lektorski, *Teoría del conocimiento y marxismo*. 1 ed. México: Taller abierto, 1980, pp. 13.

²³¹ *Ibíd.*, p. 15.

²³² *Ibíd.*, p. 20.

absoluto (realidad y espíritu absoluto confluyen). Pero el espíritu absoluto para Hegel, es el sujeto absoluto que se tiene a sí mismo como objeto. *La fenomenología del espíritu*²³³ de Hegel, se dedica a la tentativa de comprobar esta tesis.

No alejado de la línea Hegeliana, ni tampoco tan distante de Demócrito Lacan encuentra en la relación sujeto-objeto la hebra de la cual tirar para remontar al análisis del inconsciente, siendo principalmente la búsqueda y definición del objeto (objeto a) lo que lo llevarán a una ambivalencia entre lo positivo y lo negativo dentro del Psicoanálisis. En este sentido, la ecuación pasa de un sujeto-objeto a una relación sujeto-inconsciente, donde el inconsciente es un lugar y no un objeto y si el inconsciente quiere decir que hay un “saber sin sujeto”, ¿cuál es el estatuto del sujeto del inconsciente? Para responder dicho cuestionamiento a continuación una cita de Juan David Nasio:

...el sujeto del inconsciente está descentrado con relación al inconsciente. Por una parte la partícula “de” denota la excentricidad del sujeto con relación al saber inconsciente, es decir que el saber no lo representa, o también, que el sujeto está ausente del saber; y por otra parte, esta partícula señala sin embargo que ese mismo saber concierne al sujeto, es decir que le “ex-siste”. Dicho de otro modo la partícula “de” tiene el mismo alcance que la preposición “para” contenida en la definición que dice: «Un significante es lo que representa el sujeto para otro significante». En este “para” yace la excentricidad del sujeto y la ex-sistencia del inconsciente para el sujeto.²³⁴

Entonces el inconsciente es un lugar delimitado formalmente por un conjunto de significantes articulados (estructurados como un lenguaje) que tienen que ser interpretados por otro ya presupuesto en la preposición “para” (valdría la pena señalar que ya cualquier preposición como “a”, “ante”, “bajo”, “con”) indicarían la articulación con otro (S_1) el otro, que no es un pronombre, sino un lugar. Es justo en la articulación donde encontramos el juego gramatical y fonético más interesante de Lacan nombrando un “objeto a” como el articulador más importante en su teoría, pero ¿Qué es el objeto a?

²³³ Georg Wilhelm Hegel, (online). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/fenomenologia.pdf>

²³⁴ Juan David Nasio, *Los ojos de Laura: el concepto de objeto a en la teoría de J. Lacan*. 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, pp. 59.

¿Dónde está? Ya Nasio señala que no hay respuesta para ninguna de las cuestiones, solamente es una palabra que indica y le da existencia a un nombre, sin embargo no hay que subestimar tal invención lacaniana, ya que es justamente el objeto *a*, aquel que genera la impotencia, la impotencia del Psicoanálisis para resolver ese enigma central en torno del cual se ordena sin duda alguna el campo de nuestra práctica. Y cuando en cualquier ciencia hay una barrera de conocimiento para responder o simplemente se ve lejano obtener un acierto a un problema, entonces le doy un nombre al “problema” y eso es justamente lo que Lacan hace, plantea el objeto *a* como algo que puede ceñirse y es más manipulable que una pregunta abiertamente infinita²³⁵.

Una vez admitido al objeto *a* como un sustituto eficaz, es sumamente importante comenzar a hacer cuestionamientos en retrospectiva del goce: ¿cómo se satisface, cómo goza el cuerpo vivo de un ser susceptible de inconsciente? Es decir, ¿cómo goza el cuerpo del ser que no sólo habla, sino que es también hablado? Más general todavía: ¿Qué es la satisfacción cuando se concibe a través del inconsciente? ¿Qué es el goce? Es cierto que sabemos abordar esta sensación tan especial, trazar su perímetro y las aristas, pero no sabemos definir rigurosamente su naturaleza. Se llega a decir sin vacilar que el goce es una satisfacción particular que experimenta el ser sometido a los efectos inconscientes, pero no podemos significarlo exactamente con un significante que lo represente o lo mida, es entonces como el objeto *a* nace de la imposibilidad del psicoanálisis para responder a la pregunta sobre el goce.²³⁶ Entonces según he señalado las características del goce serán las características propias del objeto *a*.

El goce igual que el objeto se encuentran en el inconsciente, de ahí que se diga que el goce es auto erótico; está escrito en *Tres ensayos de teoría sexual*²³⁷: “El objeto es el compañero de la exigencia sexual” Pero, ¿de qué compañero se trata? y como bien lo señala Nasio preguntarse cuál es el otro que provoca el gozar equivale a preguntarse cuál es la naturaleza del gozar. A este cuestionamiento responderá Freud a Jung: «No es una cosa real en el sentido físico del término “objeto”, sino una cosa fantasmática en el sentido psíquico del término²³⁸. En este sentido el objeto no es alguien ni siquiera el

²³⁵ *Ibíd.*, p. 61.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 64.

²³⁷ Sigmund Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, en obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores, vol. 7, 1978, pp. 123.

²³⁸ Nasio. *Op. cit.*, p. 69.

fantasma imaginado de alguien, es más bien un ente tan inconsciente como al que llamamos goce. Es justamente por esta razón que el goce y el objeto no se pueden distinguir, de ahí la afirmación con la que abrí este párrafo.

El goce y el objeto *a* comparten una última característica, donde requieren de un cuerpo vivo para existir, siendo esta una característica suficiente, ya que cuando el goce este dentro de un cuerpo resplandeciente de vida es fundamental y prioritariamente extraer el goce de ese cuerpo; porque el goce que le interesa al Psicoanálisis no se somete a las fluctuaciones físicas de la edad, las enfermedades y los cambios, ni las sigue, siempre invariable, atraviesa como una constante nuestro cuerpo maltratado por los significantes²³⁹. Entonces el goce necesita de lo previo de una vida, pero está excluido de la vida, fuera del cuerpo vivo y sexuado toma su fuente. Lacan fija en una palabra ese rasgo del goce y dice: “El objeto *a* es un gozar extra-cuerpo o un más de gozar”²⁴⁰.

Pero ¿Qué pasaría con los cuerpos que nunca gozaron de un cuerpo vivo? ¿Buscarán el goce aún sin haber tenido la sensación antes? ¿Podríamos hablar de una nueva articulación de vocales o consonantes como un nombre alterno, igual de maleable que el ya establecido por Lacan para referir una sensación indefinible? ¿O simplemente buscar una anomalía en la red de significantes?

Jaque

En el seminario diez Lacan²⁴¹ parte de los cuestionamientos anteriores para buscar justamente dentro del discurso analítico las anomalías estructurales que pueden desencadenar en la angustia que oscilará en un juego ambivalente con el goce para dar como resultado final un pasaje al acto. Es así como la red de significantes estructurada a lo largo de la vida de Virginia y Alejandra pasan por una “destrucción” en diversos procesos que iré señalando a lo largo de este capítulo y que al final recobrarán importancia en el acto final de sus vidas.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 68

²⁴⁰ Jacques Lacan, *La angustia entre goce y deseo en Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 190.

²⁴¹ Jacques Lacan, *Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 12.

La creación literaria de Woolf y Pizarnik sugiere siempre movimientos importantes, movimientos estructurales de prisa en su escritura, basta por ejemplo, con hacer una comparación entre uno de los poemas que escribió Alejandra en la *Tierras más ajena*:

...DE MI DIARIO

Miraba los coches con arreglo
sin sus vestiduras metálicas
las partes delanteras semejaban
calaveras recién estrenadas.
Un sol amarillo dejaba caer indiferente
pedazos luminosos de algo coloreado
más las sombras persistían
aún en los retazos del astro.
Se sentía cansada antes las nubosidades
que no se movían
un blue rumiaba aburrido en su interior
pasos extravagantes marcaban sus dedos
movilidad acompasada de alfombra y ballet²⁴².

Y después en *Infierno musical*:

OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras
de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito
en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de
sí.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en
mi respiración.

²⁴² Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 23.

Y Cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, En esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal²⁴³.

Uno de los elementos más notorios dentro de la deconstrucción que Lacan hace de la angustia es comenzar a observar una introducción al yo, una introducción que es sumamente notoria en los últimos trabajos de Alejandra, el primer poema es una descripción ordenada de un proceso perceptual en tercera persona que sólo al final deja entrever una interiorización al yo adjudicado a otro “...un blue rumiaba aburrido en su interior...” cabe señalar que además, es un fragmento de sus diarios, que por obviedad sintáctica deberían ser en primera persona; mientras que en el segundo poema el yo es desbordante: “*Vacío gris es mi nombre, mi pronombre*”. Al grado de usar la descripción denotativa y situarla ya como una categoría gramatical y no como una metaforización, además, aunque Lacan apelara a esa idea, en cuanto al contexto literario en el que se desarrolló Pizarnik, la proyección del yo es una introducción (como ya lo señale anteriormente) a la angustia, pero también a la ambición de una filosofía llamada existencialista y aunque lacanianos refutarán la idea de este primer movimiento en la escritura como un desasosiego, desde la perspectiva trabajada en este proyecto no existe forma más emblemática para referirse a un movimiento en la red de significantes tan lento, pero aprensivo del desorden.

Este desasosiego se refleja en la obra de Virginia de forma más abstracta, incluso diría es el desprendimiento del objeto *a* (que Alejandra nunca conoció, Alejandra se muestra como un cuerpo no vivo durante toda su obra e historia biográfica) el cual gracias a la conceptualización de Freud se reconoce como un fantasma, éste cobra más fuerza porque es justamente en el soliloquio donde se muestra, el soliloquio, el lenguaje oculto para el sujeto, pero tan exterior para el objeto:

– Oh – dijo Lily–, ¡pero piense en su obra!

Siempre que Lily «pensaba en su obra», veía claramente ante ella una mesa de cocina. Aquello era cosa de Andrew. Le había preguntado de que trataban los libros de su padre. «Sujeto y objeto y la naturaleza de la realidad», había respondido. Y cuando Lily le dijo «Cielos, no tengo ni las más remota idea

²⁴³ Alejandra Pizarnik, *Infierno musical en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 267.

de los que significa eso», Andrew le dijo: «Piense en una mesa de cocina cuando usted no está en ella»²⁴⁴.

El fragmento anterior rescatado de *Al faro* nos muestra no sólo la conceptualización de sujeto-objeto ante los ojos de Virginia: «*Piense en una mesa de cocina cuando usted no está en ella*» sino también un pre-esbozo a la introducción del yo en la que hace pensar al personaje, lo lleva, lo incita y lo toca a lo más hondo del inconsciente, es un soliloquio todavía guiado en tercera persona, el desborde más inmenso y estremecedor de Virginia llega en *Las olas*:

–Conservémoslo un momento–dijo Jinny–, amor, odio, como quieran llamarlo, conservemos este universo cuyas paredes formó Percival, nuestra juventud y belleza, y algo profundamente enraizado en nosotros que quizá nunca más sentiremos por ningún otro hombre.

–En este salón hay bosques y países lejos al otro lado del mundo – dijo Rhoda –; océanos y junglas; los aullidos de los chacales y la luz de la luna que cae sobre la cima de alguna montaña que sobrevuela una águila.

– En este salón está la felicidad – dijo Neville –, y la paz de los objetos familiares. Una mesa, una silla, un libro con un abre cartas entre sus páginas. Y el pétalo que cae de la rosa, y la luz que parpadea mientras estamos sentados en silencio; o quizá, cuando pensamos en alguna trivialidad, de pronto decimos algo.

– En él están los días de la semana – dijo Susan –, lunes, martes, miércoles; los caballos suben a los campos y regresan; las cornejas emprenden el vuelo y se posan, y las copas de los olmos quedan atrapadas en un batir de alas, tanto en abril como en noviembre.

– En él está lo que queda por venir – dijo Bernard – . Es momento de dejar caer la última gota brillante, como mercurio divino, en este momento espléndido he hinchado que creamos alrededor de Percival. ¿Qué pasará? Me pregunto mientras sacudo las migajas de mi chaleco. ¿Qué nos espera afuera? Mientras sentados comíamos y hablábamos...²⁴⁵

La interacción dialéctica hace de la red de significantes algo difícil de adjuntar a una descripción construida por una sola persona, es más bien el yo más latente de Virginia

²⁴⁴ Virginia Woolf, *Al faro en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 328.

²⁴⁵ Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 88.

plasmado en diferentes personajes pero que al final están en busca del mismo goce. Este movimiento, dice Lacan: “No nos permite conocer la angustia”²⁴⁶ (Lacan habla del discurso entre analista y paciente), pero en términos hermenéuticos es una referencia vivida que no ha sido trastocada por los años, pero sí por el intérprete, que sin lugar a dudas sienta las bases de nuestra investigación y coloca a la angustia en un nivel diferente de inhibición y síntoma.

*Inhibición, síntoma y angustia*²⁴⁷ es uno de los títulos publicados por Freud, pero que al igual que en el seminario diez, no recurriremos a él (por lo menos tan pronto), no porque carezca de aportación, sino porque daría una vertiente diferente de la órbita que intento dibujar. Lacan refuta la idea de horizontalidad para los tres conceptos anteriormente mencionados y plantea una estructura vertical.

Cuando el movimiento se hace difícil, es decir, cuando después de *Árbol de Diana* o después de *Las olas*, las obras consecuentes de Alejandra y Virginia muestran casi la misma introducción al yo, donde la red de significantes cada vez de hace menos incomprensible y más literal ¿Se llegará a la inhibición? La respuesta es no, es más bien un impedir, es caer en la trampa de la captura narcisista²⁴⁸:

CANTORORA NOCTURNA

Joe, macht die Musik von damals nacht...

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta²⁴⁹.

²⁴⁶ Jacques Lacan, *Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 14.

²⁴⁷ Sigmund Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2017, pp. 168.

²⁴⁸ Lacan. Op. cit., p. 19.

²⁴⁹ Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 213.

En el poema anterior Pizarnik, nos muestra como no es un narcisismo de sobrevaloración del sujeto, sino un narcisismo tramposo en el que el sujeto se deja atrapar por su propia imagen: “*La que murió de su vestido azul está cantando*”. La imagen de la muerte, la muerte como lugar donde ella ya yace, el responsable de la muerte es quizás un recuerdo difícil de hilar: “*...ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte*”. Es la medida en que el falo, por su parte, permanece investido autoeróticamente y es justamente con este movimiento con el que Alejandra intenta alcanzar el goce, que es lo que está más lejos de ella, quedó tan cerca y es que se dejó atrapar en el camino por su propia imagen. La imagen especular, esta es la trampa, es ese algo que llega a interferir, es aquello que interesa, impide no la función, no el movimiento que se ha vuelto difícil, sino al sujeto mismo²⁵⁰ como bien lo representa Virginia en unas de las últimas páginas de *Las olas*:

Ahora comienzo a olvidar, comienzo a dudar de la existencia de las mesas, de la realidad del instante y del lugar. Golpeo con los nudillos los bordes de los objetos aparentemente sólidos y pregunto: «¿Eres sólido?». He visto tantas cosas diferentes. A fuerza de comer y de beber, de pasar la misma mirada por la superficie de las cosas, he perdido esa fina y dura cáscara en la que el alma de los jóvenes está contenida por completo...Y ahora pregunto: «¿Quién soy?». He hablado de Bernard, de Neville, de Jinny, de Susan, de Rhoda y de Louis. ¿Soy todos ellos? ¿Soy uno distinto? No lo sé. Nos sentamos aquí juntos, Pero ahora Percival está muerto, y Rhoda está muerta; estamos divididos, estamos ausentes. Sin embargo, no puedo encontrar ningún obstáculo que nos separe. No hay ninguna división entre ellos y yo. Mientras hablaba, pensaba: «Yo soy tú»²⁵¹.

Virginia también quedó atrapada en la imagen fragmentada que tenía de sí misma, tan cerca del goce donde incluso forzaba el soliloquio: “*Pensaba: «Yo soy tú»*”, estaba investida también por el autoerotismo. Pero en ambas autoras la repetición constante de la imagen hace de las huellas mnémicas algo difícil de investir; porque como lo señalará Martínez²⁵² en *Freud y Derrida: Escritura y psique*: “La repetición tiende a la muerte”, ya

²⁵⁰ Lacan. Op. cit., p. 19.

²⁵¹ Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 161.

²⁵² En español la palabra embarazo designa a la mujer en cinta, la cual es otra forma bien significativa, de la barra puesta en su lugar. Y es que en efecto, si quisiéramos acentuar lo paradójico del estado de la mujer

que esto es una apertura de paso que debilita la barrera de contacto y la resistencia que se opone a la descarga de energía será cada vez menor. Sin embargo, en *Más allá del principio del placer*²⁵³, Freud termina por reformular de forma más consistente el concepto de repetición que anteriormente en el texto *Recordar, repetir y reelaborar*²⁵⁴ ya había iniciado; así la idea de repetición comienza con el prefijo de un re-llevo donde dicha actividad psíquica se encarga de llenar los espacios vacíos en un recuerdo, entonces en primera instancia es el aliado de un Eros; después se hace el aliado más grande del síntoma, puesto que es la repetición lo que permite que éste siga actuando, entonces me atrevería a señalar que cuando la repetición termine el síntoma indudablemente caerá al vacío, la repetición entonces no es lo que se acerca a la muerte es más bien el mediador entre un Eros un Tánatos, un mediador entre la pulsión de vida y muerte. Incluso un aliado de Tánatos, pero no de Ker. Es así como todo este proceso sigue siendo parte del síntoma.

El embarazo del sujeto²⁵⁵ como una consecuente en la línea vertical planteada por Lacan (después de la inhibición y el impedimento) hace de la obra de Virginia y Alejandra una herramienta escrita capaz de ejemplificar tal cuestión. El embarazo, es decir un sujeto revestido por la barra (\$) que en términos más sencillos quiere decir que cuando el sujeto ya no sabe qué hacer consigo mismo busca detrás de que esconderse, en este momento la división del sujeto es como una división contra sí mismo:

EL INFIERNO MUSICAL

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entres mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro dialogo

embarazada, podríamos definirlo como un estado de máxima plenitud pulsional, pero, a la vez, una enorme dificultad corporal.

²⁵³ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, en: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, pp. 35.

²⁵⁴ Sigmund Freud, *Repetir, recordar y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II)*. En: Obras completas volumen 12. Buenos Aires. Amorrortu, 1991, pp. 145.

²⁵⁵ Lacan. Op. cit., p. 21.

Un proyectarse desesperado de la materia verbal
 Liberada a sí misma
 Naufragando en sí misma.²⁵⁶

El máximo erótico de Virginia, sin lugar a dudas, es representado en *El infierno musical* y todos los poemas que componen esta publicación, cuando Pizarnik escribe: “*Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas*” no sólo hace referencia a un género impuesto por la sociedad, sino también al sexo biológico que representa la culpa, poseedor de un órgano capaz de introducir al cuerpo el pecado religioso y colectivo; la fragmentación son las monjas y los cuervos, ella forma parte de ellos, esos trozos la dividen: “*La cantidad de fragmentos me desgarran*”, por eso trata de buscar una trinchera que le permita proyectarse, para liberarse aunque fuese ya un ser hundido, pero ya no la encuentra (y esto no quiere decir que nunca la tuvo), se pierde el parapeto, y entonces la división del sujeto se vuelve más intensa:

–La flor–dijo Bernard–, el clavel rojo que estaba en el florero sobre la mesa del restaurante cuando cenamos con Percival es ahora una flor de seis facetas, formada por seis vidas.
 – Una luz misteriosa se hace visible contra esos tejos – dijo Louis.
 – Construida con mucho esfuerzo, muchas pinceladas – dijo Jinny –.
 – Matrimonio, muerte, viaje, amistad – dijo Bernard –; ciudad y campo; hijos y todo lo demás; una sustancia de muchas facetas tallada en esta oscuridad; una flor de muchas facetas. Detengámonos un momento, contemplemos nuestra obra. Que resplandezca contra esos tejos. Una vida. Ahí. Ha pasado. Terminó²⁵⁷.

Toda la novela de *Las olas*, es una clara representación de embarazo y fragmentación, sin embargo, sólo coloco en este capítulo fragmentos que según mi perspectiva son de alto contenido analítico (las cuestiones de formato tampoco me permitirían algo más). Una flor de seis facetas, que son justamente los seis personajes en los que se divide esa novela, donde cada uno representa muerte, viaje, amistad; es un no hallar del sujeto, una situación embarazosa, en ambos casos es un sujeto a punto de caer. La situación de

²⁵⁶ Alejandra Pizarnik, *El infierno musical en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 268.

²⁵⁷ Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 130.

embarazo es un momento pre-pasaje al acto con fenómenos muy próximos a la angustia: “Esa forma ligera de angustia que se llama embarazo”.²⁵⁸

Después viene la emoción, un estado de aceleración, de confusión, de no saber qué hacer, sujeto sin rumbo. La emoción irrumpe y conmueve al sujeto, que se encuentra invadido por la pulsión, Lacan sitúa la emoción a partir del vector de movimiento²⁵⁹. No sabe a dónde va, pero gobiernan sus acciones:

LOS DE LO OCULTO

Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón.

La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí como la enamorada del muro.

Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya no soy más que un adentro²⁶⁰.

EN UN EJEMPLAR DE «LES CHANTS DE MALDOROR»

Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de la medianoche.

²⁵⁸ Jacques Lacan, *Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 25.

²⁵⁹ Pablo Muñoz D. (online). *Las condiciones del pasaje al acto: la joven homosexual en La invención lacaniana del pasaje al acto de la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=6WKbAAAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&source=bl&ots=U-xfb9dxC&sig=ACfU3U3XYYzVGlvS917JoffkWsJYet83uQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewifhoX1x4vnAhUSbawKHQgUDSEQ6AEwAXoECAoQBA&fbclid=IwAR0978uZ657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkqDw3mWLRU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false

²⁶⁰ Alejandra Pizarnik, *El infierno musical en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 284.

El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra, palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.²⁶¹

Para llegar a pasaje al acto no queda más que observar como cuando la emoción llega, aún hay una dimensión simbólica, aún podemos ver como las palabras son cargadas de significado, aunque el orden carece ya para algunos versos que eran característicos en las primeras obra de Alejandra, llegando a este punto cabe resaltar que los poemas anteriores son tomados de *El infierno musical*, casi última publicación formal de Pizarnik, además, para entender mejor el proceso emocional es importante que el lector se remita al primer capítulo donde se destaca el contexto en el cual Alejandra escribe estos versos, para recordar un puco: *Infierno musical* son líneas que se escribe a inicios de 1971, Alejandra ya ha pasado por un par de psiquiátricos y sesiones psicoanalíticas, además de varios intentos de suicidio.

Ahora observemos como el simbolismo en Woolf aún está presente también, casi con el mismo antecedente, digo casi, porque hay que recordar que Virginia nunca fue psicoanalizada, pero si recluida en centros de salud mental y contaba ya con un intento suicida, además de que la pulsión de muerte está más latente que antes, tal como se muestra también en el poema: *En un ejemplar de «les chants de maldoror»* de Pizarnik, a continuación, el cierre de *Las Olas*:

Y en mí, también, sube la ola. Se hincha, arquea su lomo. Una vez más soy consciente de un nuevo deseo, algo que se levanta debajo de mí como un caballo orgulloso cuyo jinete pica espuelas y luego jala la brida. ¿Qué enemigo vemos que avanza hacia nosotros, sobre quien ahora cabalgo mientras golpeas con los cascos el pavimento? Es la muerte. La muerte es el enemigo. Es contra la muerte contra quien cabalgo, lanza un ristre y cabello al viento como un joven, como Percival cuando galopaba en la India. Hincó las espuelas en mi caballo. ¡Contra ti me abatiré, invicto e inflexible, oh muerte!

Las olas rompían en la playa²⁶².

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 275.

²⁶² Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 165.

Jaque mate

Ahora toda la existencia de Alejandra y Virginia queda suspendida de una garantía que flota, en un momento de máximo embarazo²⁶³ donde además en dupla con la emoción hacen un movimiento desordenando que llevará a las escritoras a un escape de la escena, un sujeto que se mueve en dirección a evadirse de ella. Es por eso que, acompañadas de algunos fragmentos de las obras de mayor relevancia para nuestro análisis, mostraré un par de correspondencias escritas por Woolf y Pizarnik antes de su suicidio, con la finalidad de poder anclar mejor la hipótesis.

Querido:

Estoy segura de que me vuelvo loca de nuevo. Creo que no puedo pasar por otra de esas espantosas temporadas. Esta vez no voy a recuperarme. Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme. Así que estoy haciendo lo que me parece mejor. Me has dado la mayor felicidad posible. Has sido en todos los aspectos todo lo que se puede ser. No creo que dos personas puedan haber sido más felices hasta que esta terrible enfermedad apareció. No puedo luchar más. Sé que estoy destrozando tu vida, que sin mí podrías trabajar. Y sé que lo harás. Verás que ni siquiera puedo escribir esto adecuadamente. No puedo leer. Lo que quiero decir es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirte que... Todo el mundo lo sabe. Si alguien pudiera haberme salvado, habrías sido tú. No me queda nada excepto la certeza de tu bondad. No puedo seguir destrozando tu vida por más tiempo.

No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que lo hemos sido nosotros.²⁶⁴

En una carta a Cortázar, Alejandra escribió como posdata:

PD: Me excedí, supongo. Y he perdido, viejo amigo de tu vida Alejandra que tiene miedo de todo salvo (ahora, ¡oh, Julio!) de la locura y de la muerte. (Hace

²⁶³ Jacques Lacan, *Revisión del estatuto del objeto en Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 133.

²⁶⁴ L. Gordón, La vida de una escritora, citado por Rebeca García, *Virginia Woolf: caso clínico*, en: Revista de asociación española de neuropsiquiatría. Diciembre, 2004. No. 92, pp. 69-87.

dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio que fracasó, hélas).²⁶⁵

Las pulsiones de vida y muerte tal como lo deja ver Freud en *Más allá del principio del placer*²⁶⁶ no se separan nunca y eso es algo que se puede observar justamente en las líneas anteriores, pero ahora con mayor potencia que antes; cada que Virginia en la carta que le escribe a su esposo remite a momentos de felicidad y buena compañía que paso con él hace más auténtica la pulsión de vida, en Pizarnik es más complejo, pero pensemos en el hecho de la necesidad de referirle o contarle a alguien su situación ¿A caso la necesidad de interactuar con otro y ser leído no es el ejemplo más evidente de la pulsión de vida? Sin embargo los textos anuncian por una parte que nos enfrentamos a una estructura incompleta: “Y sé que lo harás. Verás que ni siquiera puedo escribir esto adecuadamente. No puedo leer” / “ Me excedí, supongo. Y he perdido...” es una estructura incompleta en el sentido de que la escritura es llevada al límite; y por otra, que en el conjunto de significante siempre hay algo que quedará fuera, es decir, se conjeturan los deseos, los recuerdos y las experiencias repetitivas de júbilo, en el caso de Virginia, dice primero: “Me has dado la mayor felicidad posible”. Y después: “No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que lo hemos sido nosotros”. Se trata de la compulsión de repetición que Freud²⁶⁷ propone como una pulsión y que como tal es una tendencia de restauración de un estado anterior²⁶⁸ en este sentido el accionar está determinado inconscientemente, es por eso que Lacan dice: “En el curso de este paso al acto, algo se realiza, algo que es fusión y acceso al más allá”.²⁶⁹ Pero ¿Fusión de qué? Parafraseando a Lacan diremos que es el Eros como una unión de dos individuos en la que cada uno se ve desposeído de sí mismo y transitoriamente se convierte en parte de esa unidad, sin embargo, cuando el pasaje el acto sucede la fusión no se realiza, porque

²⁶⁵ Emilio Reyes, *Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. Una historia de cartas íntimas*. En: Triagle 3 (online), marzo 2010, (citado 20 diciembre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Deskto/Desktop/Jeztally%20TESIS/Fuentes%20bibliogr%C3%A1ficas/Vida%20obra%20y%20principales%20sinbolos%20poeticos%20de%20Alajndra.pdf>

²⁶⁶ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer en Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, pp. 289.

²⁶⁷ Sigmund Freud, *Presentación autobiográfica en Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1924, pp. 53.

²⁶⁸ Cuando Freud hace referencia a un estado anterior se refiere a lo inanimado o a la muerte, trabajando de una manera tirante, esto es, en tensión siempre junto a las pulsiones parciales que están destinadas a asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y a dejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes.

²⁶⁹ Jacques Lacan, *Revisión del estatuto del objeto en Seminario 10: La angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 150.

la relación simbólica no opera y predominan las salidas imaginarias; esta salida imaginaria se puede observar en el siguiente poema de Pizarnik:

SOLAMENTE LAS NOCHES

escribiendo
he perdido, he perdido.

en esta noche, ente este mundo,
abrazada a vos,
alegría de naufragio.

he querido sacrificar mis días y mis semanas
en las ceremonias del poema.

he implorado tanto
desde el fondo de los fondos
de mi escritura.

Coger y morir no tienen adjetivos.²⁷⁰

La salida imaginaria (que después culminara en acto también) llega cuando Alejandra des-categoriza gramaticalmente las palabras, es decir, coger y morir ya no son ni serán más sustantivos poseedores de cualquier tipo de adjetivo, son palabras deshechas y desarticuladas, ya no son signos que simbolizan, son palabras al aire que sólo hay que cometer para re-significar. La unión de Eros tampoco existe ya, la escritura tanto para Alejandra como para Virginia funciona ahí, pero han perdido realizando el verbo o perderán cuando éste ya no surja más, al respecto Virginia escribiría: "Cuando el silencio cae, yo me disuelvo",—dijo Bernard —²⁷¹ El terror de Bernard cuando las palabras no acuden a la llamada de su boca es similar al de un niño desvalido sumido en la oscuridad.

Pero dando que las relaciones imaginarias — según Lacan — deben ser perfectamente recíprocas, por tratarse de relaciones en el espejo, veremos aparecer debes en cuando una especie de posesión, no de identificación con la madre sino de identificación con el objeto:

²⁷⁰ Alejandra Pizarnik, *Textos de la sombra en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 427.

²⁷¹ Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 155.

no oigo los sonidos orgasmiales de ciertas palabras preciosas.
 en efecto, las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en muerte,
 no tienen fin.
 espacio de desafección en donde no se sabe qué hacer con tanto no querer.²⁷²

¿Cómo se identifica Alejandra con el objeto? En el poema anterior des-categorizaba las palabras de cualquier adjetivo, ahora es ella quien se des-categoriza de sentidos, su percepción va en picada: “las caídas de muerte en muerte, no tienen fin”, la grieta que se abre muestra que algo no está, se trata de una representación. Esta ausencia que constituye la marca desvela la presencia diferida. Más aún, una marca sólo es una marca si sigue funcionando a pesar de la ausencia, incluso radical, tanto del emisor como del receptor.²⁷³ Sin embargo, como lo señala Muñoz²⁷⁴ el sujeto nunca está donde tendría que estar, simplemente porque abandona su lugar; es por eso, que también puede tener identificación con la madre:

y cantos
 entre ruinas de niños ahogados,
 más allá de toda destrucción,
 de todas las ceremonias de la muerte
 está la presencia de quien yo amo,
 quien disipa las apariencias de los atroces espejos del mediodía,
 quien evita incluso que los espejos se rompan,

²⁷² Pizarnik. Op. cit., p. 429.

²⁷³ Rosaura Martínez, *Pulsiones de vida y muerte: una lectura desde la inscripcionalidad en Freud y Derrida: escritura y psique*. 1 ed. México: Siglo veintiuno, 2013, pp. 121.

²⁷⁴ Pablo Muñoz D. (online). *La invención lacaniana del pasaje al acto de la psiquiatría al psicoanálisis*.

Buenos Aires: Manantial. P. 171. Disponible en:

https://books.google.com.mx/books?id=6WKbAAAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&source=bl&ots=U-xfb9dxC&sig=ACfU3U3XYyzVGlvS917JoffkWsJYet83uQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwifhoX1x4vnAhUSbawKHQgUDSEQ6AEwAXoECAoQBA&fbclid=IwAR0978uZ657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkqDw3mWLRU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false

que la sal se vuelque.²⁷⁵

Aquí podemos notar una consecuente elección fálica, lo cual le dará la satisfacción a Alejandra de un exclusivo objeto, inanimado, pero que por eso mismo no la decepcionará: “*está la presencia de quien yo amo, quien disipa las apariencias de los atroces espejos del mediodía, quien evita incluso que los espejos se rompan...*”. Lacan en el seminario seis dirá al respecto:

En los dos casos, el sujeto, se encuentra indicado por ese algo que hemos llamado la grieta, la hiancia, algo que es, en lo real, agujero y destello a la vez, en tanto que el voyeur espía detrás de los postigos; que el exhibicionista entreabre su pantalla, está indicado ahí, en su lugar, en el acto, que no es otra cosa que este destello del objeto.²⁷⁶

Es importante señalar que estas posiciones no son recíprocas ni se complementarán, sino que son paralelas, es una apertura dirigida no al deseo de Alejandra y Virginia, sino al otro.²⁷⁷ Pero es justamente ese agujero que también funciona como destello el cual fungirá como el fantasma (quien sostiene el deseo), el fantasma según Lacan²⁷⁸ se distingue por ser un tiempo suspendido que tiene su valor en el tiempo de detención; en el seminario cuatro compara la escena fantasmática con la imagen detenida sobre una pantalla de cine donde la escena del fantasma es una defensa que vela la castración, del mismo modo que en la pantalla puede detenerse la película momentos antes de suceder

²⁷⁵ Alejandra Pizarnik, *Textos de la sombra en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 428.

²⁷⁶ Jacques Lacan, *La dialéctica del deseo en El deseo y su interpretación seminario 6*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2015, pp. 473.

²⁷⁷ Pablo Muñoz D. (online). La invención lacaniana del pasaje al acto de la psiquiatría al psicoanálisis. Buenos Aires: Manantial. P. 174. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=6WKbAAAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&source=bl&ots=U-xfb9dxC&sig=ACfU3U3XYyzVGlvS917JoffkWsJYet83uQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwifhoX1x4vnAhUSbawKHQgUDSEQ6AEwAXoECAoQBA&fbclid=IwAR0978uZ657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkqDw3mWLRU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false

²⁷⁸ Jacques, Lacan, *Teoría de la falta de objeto seminario 4*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2008, pp. 88.

una escena que pueda ser traumática. Por su parte Derrida²⁷⁹ llama a este proceso autotelía que no es más que un retardamiento o diferimiento de la muerte. Hay que dejar a la muerte para más tarde para aquel momento en que mi muerte sea mi propia muerte, se trata de buscar una muerte o un fin que le sea propio a cada organismo. Freud lo dice así:

El estatus de las pulsiones de autoconservación que supones en todo ser vivo presenta notable oposición con el presupuesto de que la vida pulsional en su conjunto sirve a la provocación de la muerte. Bajo esta luz, la importancia teórica de las pulsiones de autoconservación, de poder y de ser reconocido, cae por tierra; son pulsiones parciales destinadas a asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y alejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes. Así se volatiliza ese enigmático afán del organismo, imposible de insertar en un orden de coherencia, por afirmarse a despecho del mundo entero. He aquí lo que resta: el organismo sólo quiere morir a su manera, también estos guardianes de la vida fueron originariamente alabarderos de la muerte. Así se engendra la paradoja de que el organismo vivo lucha con la máxima energía contra influencias (peligros) que podrían ayudarlo a alcanzar su meta vital por el camino más corto (por corto circuito, digámoslo así); pero esta conducta es justamente lo característico de un bregar puramente pulsional, a diferencia de un bregar inteligente.²⁸⁰

El fantasma es así caracterizado por una cualidad fija e inmóvil. Lacan dice que a este punto de detención corresponde un momento de acción en el que el sujeto no puede instituirse en su función de deseo. Esta acción es una respuesta del fantasma para eludir el encuentro con la castración, punto en el que el sujeto no puede ser nombrado sino únicamente como estructura de corte en el fantasma.²⁸¹

²⁷⁹ Jacques Derrida, *Firmas acontecimiento, contexto, en Márgenes de la Filosofía*. 1 ed. México: Catedra, 2003, pp. 357.

²⁸⁰ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer en Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, pp. 39.

²⁸¹ Pablo Muñoz D. (online). La invención lacaniana del pasaje al acto de la psiquiatría al psicoanálisis. Buenos Aires: Manantial. P. 174. Disponible en:

<https://books.google.com.mx/books?id=6WKbAAAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&source=bl&ots=U-xfb9dxC&sig=ACfU3U3XYzVGlvS917JoffkWsJYet83uQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewifhoX1x4vnAhUSbawKHQgUDSEQ6AEwAXoECAoQBA&fbclid=IwAR0978u>

Es justo aquí donde comenzamos a identificar la estructura de un acting out porque en primer lugar, hay continuidad de la acción de retención, varios poemas de Alejandra y la prosa poética en Las olas, de Virginia, muestran la estructura ya analizada en los fragmentos anteriores, la demanda de la simbolización dirigida al otro también se hace presente en las últimas cartas de las escrituras, incluso el psicoanálisis que Pichón Rivière hace del caso Pizarnik donde ella misma narra en sus diarios la coartada que él inyecta a su hacer literario, y comienzo aquí, a esbozar una idea que no desplazaré en su totalidad, pensando en el seminario dos²⁸², Lacan indica que el acting out es un proceso en el cual se trata de encontrar un acto en el sentido de la palabra, pues él está en el lugar de ella, resumidamente es una demanda de simbolización al otro y que en esta situación tomó Rivière, la tarea no es hacer obvio lo que ha es evidente para el sujeto (fragmentación simbólica en un proceder de escenas), sino regresar al síntoma. Como había mencionada antes, dejaré hasta aquí la situación porque a mi parecer merece total atención en un trabajo consecuente.

A continuación, un hermoso, caótico y desestructurado fragmento de Sala de Psicopatología:

Freud:

«La pequeña A. Esta embellecida por la desobediencia», (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica.

Sin duda muchas claves las extrajo de «los filósofos de la naturaleza», de «los románticos alemanes» y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg, el genial físico y matemático que escribía en su diario cosas como:

«Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas»

Algo solo estaba, ¿no?

(¡Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

[Z657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkqDw3mWlRlU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false](https://www.researchgate.net/publication/352111111_Z657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkqDw3mWlRlU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false)

²⁸² LACAN, Jacques. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica seminario 2. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2008, 415 p.

Y sobre todo a Kafka
 a quien le pasó lo que a mí, si bien el era púdico y casto -«¿Qué hice del don
 del sexo?»-y yo soy una pajera como no existe otra;
 pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:
 se separó
 fue demasiado lejos en la soledad
 y supo -tuvo que saber-
 que de allí no se vuelve
 se alejó -me alejé-
 no por desprecio (claro que nuestro orgullo es infernal)
 sino porque una es extranjera
 una es de otra parte,
 ellos se casan,
 procrean,
 verenean,
 tienen horarios,
 no se asustan por la tenebrosa
 ambigüedad del lenguaje
 (No es lo mismo decir Buenas noches que decir Buenas noches)
 El lenguaje
 -yo no puedo más, alma mía, pequeña inexistente,
 decídetes;
 te las picás o te las quedás
 pero no me toques así,
 con pavora, con confusión,
 o te vas o te las picás,
 yo, por mi parte, no puedo más.²⁸³

¿Qué mejor demanda de simbolización que hacerla hacia quien fuese considerado el padre del psicoanálisis? *Alejandra sufre y Virginia también*, en las anotaciones de su diario a finales de 1940 muestra que el lenguaje se había convertido para ella en una fuente de sufrimiento. Dice: "*Todos los escritores son desdichados (...). Los carentes de palabra son dichosos*".²⁸⁴ Esta cita nos hace reflexionar sobre la naturaleza ambigua que

²⁸³ Alejandra Pizarnik, *Textos de la sombra en poesía completa*. 1 ed. México: Debolsillo, 2018, pp. 417.

²⁸⁴ L. Gordón, *La vida de una escritora*, citado por Rebeca García. Virginia Woolf: caso clínico. En: Revista de asociación española de neuropsiquiatría. Diciembre, 2004. No. 92, pp. 69-87.

tenían las palabras para Virginia en esta época: ella luchaba por acallar el lenguaje de la enfermedad, que extrañamente se manifestaba, al igual que en su obra creativa, a través de palabras; y es que como lo señala Lacan: “Toda la acción en la sesión, acting out, está incluida en un contexto de la palabra”²⁸⁵ y que sin duda alguna lo que se buscará será el reconocimiento, una acción que se presenta pero ya no se representa. La lucha de Virginia y Alejandra con el lenguaje casi al final de sus días era la lucha contra unas palabras que no podía reconocer como propias: luchaban por hacerse sujeto de un lenguaje que las objetivaba.

Alejandra y Virginia –haciendo referencia las citas de sus obras y al contexto histórico y social en que vivieron– se cansaron de demandar, así que se precipitaron y bascularon fuera de la escena, llegando así el momento de mayor embarazo del sujeto en compañía de la emoción que por excelencia es el desorden del movimiento, además este pasaje al acto tendrá que ser una acción no simbolizable porque no demanda nada del otro, es una caída “un dejarse caer”.²⁸⁶

Al final Woolf y Pizarnik perdieron la batalla, perdieron todo control sobre sí mismas y sobre el lenguaje. Como dice Bernard: "Se encontraban sin cobijo frente a las frases".²⁸⁷ El lenguaje que antes utilizaban, dejó de ser válido para protegerlas de los hechos. Dice Woolf: "Las palabras se desploman de repente sobre mí. Se acumulan a mis espaldas en tales cantidades que sería terrible que no fueran otra cosa que agua enfangada".²⁸⁸

²⁸⁵ Jacques Lacan, *Pasaje al acto y acting out en La angustia seminario 10*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 130.

²⁸⁶ *Ibíd.*, 140 p.

²⁸⁷ Virginia Woolf, *Las olas en obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 129.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 160 p.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha trabajado en torno a dos grandes temas: el devenir del sujeto y el suicidio, ambos configurados por la escritura, a través de algunas de las obras más destacadas de Virginia Woolf y Alejandra Pizarnik, entre las que se encuentran: *Las Olas*, *La señora Dalloway*, *Al faro*, *Orlando*, *La mujer en el espejo: un reflejo* y una recopilación de la poesía completa de Pizarnik; en ellas, son las palabras las que configuraron la historia de las escritoras, así como su cuerpo, porque el cuerpo es un sin fin de poros que exhalan letras que forman textos que también son cuerpos. Y porque el cuerpo también es el mediador entre el sujeto y el mundo²⁸⁹. El poder de las palabras para nombrar y categorizar fenómenos, acontecimientos, personas, al acto y al cuerpo mismo, son la base sobre la cual el sujeto suicida dejará plasmada a manera de recurrente epígrafe una búsqueda constante.

Los textos analizados en esta investigación son asimismo, producto de una larga lucha entre guerras sociales, culturales y familiares; son producto del descontento político, artístico y personal; son la revolución de movimientos estudiantiles, agrícolas, filosóficos, de género, sexuales y personales; pero sobre todo, son la asíntota dentro de una época cumbre de la literatura universal, tan cumbre que en pleno siglo XXI se recurre a ellos para mitigar los cuestionamientos de una época tan sedienta de preguntas, pero tan vacía de análisis. Es la historia que trastocó cada fragmento de la vida de Alejandra y Virginia la que nos permite realizar el primer esbozo a lo que pareciera ser una caja de Pandora. Porque además, las mujeres han funcionado como un sujeto que representa un imán de cambios, es sobre ellas y a un lado de ellas que hemos podido observar las demandas sociales que han resultado representativas a lo largo de los siglos.

Por otro lado, la manera en las que estas mujeres armaron sus textos es sin duda importante: novela, poesía y prosa poética, son géneros que les permitieron una maleabilidad extraordinaria primero en cuanto a la evolución que va de lo simbólico a lo imaginario y finalmente a lo real; después a descripciones y repeticiones de distintos elementos que en su mayoría fueron sustantivos, adjetivos calificativos y pronombres personales, todo esto como recurso de un juego (aunque me gustaría establecerla de manera contundente como necesidad) espacio temporal en el que un tiempo diegético y un tiempo del discurso se contrapusieron constantemente. Fue el tiempo diegético el que

²⁸⁹ Françoise Dolto, *La imagen inconsciente del cuerpo*. 1 ed. España: Paidós, 1986, pp. 20.

cobró mayor relevancia en su categoría de duración, pero también en la de espacio, porque dependió totalmente de la percepción individual del escritor que se vio obligado a crear un espacio ideológicamente orientado que le permitió expresar sin ningún tipo de límite aquello que le agobiaba o nutría el inconsciente y es que cuando las palabras no pueden expresarse de manera objetiva para que adquieran una “verdad” deben pasar a ser mito, Freud lo explicaría así: “Cuando el aparato psíquico se enfrenta ante situaciones displacenteras que provienen del exterior, su reacción es la de sacrificar esa percepción”²⁹⁰. Sin embargo, el yo no puede escapar del peligro interno, es decir, de las exigencias de los instintos o pulsiones. Es aquí donde los mecanismos de defensa intervienen falseando la percepción interna y se figuran como modos reguladores de acción. Así el aparato psíquico reacciona al presente como si se ocupara del pasado amenazador. Entonces los mitos no desaparecen, ni tampoco se heredan de generación a generación, ya lo decía Camus: “El Dios cambia según el hombre”, en nuestro caso, el mito cambia según el hombre.

Es así como el mito que en el caso de Virginia se observó en tercera persona, aspecto que no fue relevante en el tiempo del discurso, pero sí en el diegético, ya que éste es un símil al discurso que el aparato psíquico exterioriza y entonces cuando en el aparato psíquico se refiere a una tercera persona se trata de un ello luchando para satisfacer impulsos de supervivencia que al final de todo opera según el principio del placer²⁹¹, en *Orlando*²⁹² esta lucha fue excepcional; el caso de Alejandra que en su mayoría escribió en primera persona es más bien el yo poético que un principio de su obra se intenta manejar por el principio de realidad, buscando también satisfacción, pero de un modo más tosco y objetivo, por eso la poesía de Alejandra resulta ser mucho más desgarradora, pero al mismo tiempo mucho más compleja.

Siguiendo en esta misma línea es posible señalar que el tiempo del discurso (“realidad”) y el tiempo diegético (discurso del aparato psíquico) están en una constante balanza de equilibrio donde evidentemente nunca coinciden, es este intento por equilibrar, hermosamente fallido, el que permite que la temporalidad se torne aún más interesante,

²⁹⁰ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer en Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, pp. 45.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 70.

²⁹² Orlando es un joven literato dentro de la aristocracia europea del siglo XIX, que de pronto un día al transcurrir casi trescientos años se encuentra siendo mujer en el siglo XX.

no es más que una lucha entre el yo y el ello la que permite que Alejandra y Virginia exploten en un sin fin de figuras retóricas dentro de sus textos, la colisión se hace más interesante puesto que es un estallido donde los elementos se separan tomando distintos caminos, pero si hablamos de una colisión hacia dentro se puede pensar en que los tiempos pasados, presentes y futuros se mezclan e incluso en algunos casos se fusionan. En la poesía de Pizarnik esto sucede gracias a la intervención del súper yo, ya que éste comienza a oponerse a las demandas del ello y es así como al final siempre gobernará un yo dentro de la poesía pizarnikiana, en este momento también, surge la temporalidad como un instante, es decir, ese intento, aquel movimiento en el que el tiempo real del discurso y el discurso del apartado psíquico intentan actuar en sincronía nos brinda un instante en el que interactúan pasado presente y futuro, un laberinto temporal que inyecta en determinado momento tanto la poesía de Alejandra como de Virginia. El tiempo del inconsciente es el instante, la temporalidad del inconsciente es la economía de la sobre escritura, la memoria como tejidos de huellas mnémicas que se superponen, implica una historicidad donde el tiempo es un fenómeno conflictivo y no armónico²⁹³. El tiempo de la memoria como escritura, como texto, es implosivo.

Así mismo, el escritor debe ser capaz de elegir y utilizar los símbolos y significantes de manera “coherente” antes de que se desborden, para ello es importante recurrir a un “tamiz de conciencia” que permitirá ordenar de manera más efectiva el tiempo discursivo y así evitar caer o retornar al tiempo diegético, es por tal razón que el narrador omnisciente será el protagonista en la mayoría de los textos, es un grado cero en la escritura²⁹⁴ donde la ausencia se hace latente, la ausencia de un ello o un yo, donde se prefiere adjudicar la responsabilidad de narrar a un “todo poderoso”.

¿Cómo saber que el tamiz de conciencia dejó de efectuar su función? El uso de símbolos dentro de las líneas de Woolf y Pizarnik fueron nuestros aliados más importantes pues comenzaron a estructurar significados ordenados que iban desde descripciones taxonómicas hasta oximorones y sinestesias ordenadas y metafóricamente comprensibles, conforme la vida y las obras de las escritoras avanzaba se desbordaron los símbolos y con ellos su significado, lo que dio paso a una denotación despojada de cualquier adjetivación artística y algo desestructurada, así como a una superposición del

²⁹³ Rosario Herrera Guido, *La poética del psicoanálisis*. En: *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 145-161.

²⁹⁴ Roland Barthes, *¿existe una escritura poética? en el grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. 1er ed. Argentina: Siglo Veintiuno, 2011, pp. 40.

yo. Un recalcar constante en primera persona dentro de las narrativas, que se hace evidente gracias a repeticiones continuas de acontecimientos y es que tanto para Virginia como para Alejandra la repetición del yo marca las pautas de reacción que provienen del pasado y que les permitirán mantenerse en la etapa del síntoma; claramente se trata de un proceso inconsciente, ¡el mundo diegético ha explotado!, en él el sujeto no reconoce su curso de acción. No recuerda lo que ha sido bloqueado; como resultado el sujeto actúa. La compulsión a la repetición sustituye el impulso a recordar, en este sentido, mientras más fuerte es la resistencia, mayor resulta la sustitución del recuerdo por la acción. Es así como la compulsión de repetición, como resistencia de ello, es una especie de magnetismo psíquico, es decir, aunque el trabajo del análisis haya abierto nuevos caminos para la descarga de los instintos, estos caminos no se emprenden de manera inmediata²⁹⁵.

Es así como llega la primera muerte, la muerte de la imagen que desencadenó la destrucción de las redes significantes y que dio paso a un *actin-out*: Lacan afirma que, en cierto modo, el sujeto es un efecto del lenguaje²⁹⁶. En las psicosis, el lenguaje se emancipa y el sujeto es hablado por el lenguaje; éste, habla a través del sujeto. Esta idea encaja con lo experimentado por Virginia y Alejandra cuando escribían que habían perdido el control sobre las palabras cuando éstas se les imponían y no podían hacer nada para evitarlo. Cuando un sujeto no consigue simbolizar con su lenguaje normal lo que experimenta surge un lenguaje delirante. Eso es lo que experimentaron las escritoras, cuando el lenguaje normal dejó de cumplir su antigua función apareció un vacío y entonces aparecieron las voces y los delirios. Cuando el lenguaje se emancipó dejó de servirles como sistema de protección: ya no podían contar historias para "calmar el vacío de su inexistencia". En este sentido afirmaré que el lenguaje fungió como soporte, como ancla, como trinchera, pero también como una sima, como una inquisición que oprimía y que al final terminó por degollar a las escritoras. Y es que referir a la escritura como un síntoma siempre será acorde, su estructura y formación ya no lo indican, Derrida, Lacan y Freud lo admiten, pero ¿Qué tal un *acting out*? ¿Por qué? Los síntomas evolucionan y en algún momento éste ya no será suficiente para alcanzar el goce, parafraseando a

²⁹⁵ Rosaura Martínez, *Freud y Derrida: escritura y psique*. 1 ed. México: Siglo veintiuno, 2013, pp. 132.

²⁹⁶ Jacques Lacan, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica seminario 2*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2008, pp. 415.

Martínez²⁹⁷ diré que para dar cabida a nuevas escrituras es preciso que algo se desvanezca. Este desfallecimiento responde a la protección de la vida, es la creación de la reserva o del archivo que nos guarda de una muerte impropia y que nos mantiene con vida, pero este desvanecimiento como tachadura deja siempre entrever algo: aquello escrito con anterioridad, este es el doble juego de la escritura, el doble juego de la muerte, la doble muerte que permite un trascender, muerte que puede ser un Thánatos o un Ker o donde una primera muerte corresponde a la primera y una última a la segunda.

Entonces señalaré que se escribe siempre después de alguien o de algo (una muerte o un otro) y éste algo o alguien ha dejado ya una huella, esta es una doble alteración, pues la nueva escritura modifica la escritura previa. La escritura está abierta a la otredad desde siempre y esta es desde mi punto de vista la característica más importante de toda huella o en este caso, de toda escritura. Es así como también podemos encontrar en el síntoma las características que apelan a un acting out: tiene continuidad, una demanda de simbolización dirigida al otro y al final la escritura con todo el desorden simbólico se volvió visible al máximo y por ese motivo un registro invisible al mostrar sus causas. Sin embargo, en este proceso de escritura el fantasma interviene en forma de angustia y el fantasma es el modo en el que entiendo la imposibilidad de hablar con el otro sin hablar de uno mismo y viceversa.

El momento de mayor embarazo sucedió y junto con ello movimientos estruendosos en la escritura de Woolf y Pizarnik, la búsqueda del objeto se hace más latente, la búsqueda del gozar ya es inherente, ya no se pudo tolerar una existencia ausente de él “Toda la existencia del otro queda suspendida de una garantía que falta”²⁹⁸ señalaría Lacan, pero para Virginia resultó un proceso más complicado puesto que ella vivió en la levedad del ser desde su primer inhalación en la tierra, no conoció nunca un objeto *a*. Entonces la memoria despliega el juego de fuerzas entre la vida y la muerte y demuestra que la diferencia entre estas dos fuerzas da cuenta de la vida como el rodeo de un camino directo e inmediato hacia la muerte. Es así como el sujeto se mueve, necesita salir de la escena, se trata de encontrar en un acto el sentido de la palabra, pues él está en el lugar de ella. Un sujeto desplazado por el objeto, que para volver a resignificarse, no al objeto, no a la letra, más bien el sujeto mismo –este es el verdadero

²⁹⁷ Martínez. Op. Cit., p. 136.

²⁹⁸ Jacques Lacan, *Pasaje al acto y acting out en La angustia seminario 10*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 124.

sentido, el sentido más profundo a darle al término autoerotismo, le falta a uno el sí mismo y le falta por completo— debe efectuar la lucha con una auto-aniquilación, por eso el suicidio, esta muerte que, sin embargo, habla; no es en vano, ya que la forma en la que se decide llevar acabo dirá mucho de la re-significación suicida, ya lo señalaban Payá²⁹⁹ y Loraux³⁰⁰: la ropa utilizada, el lugar, el día, la hora, los instrumentos, la forma e incluso el momento histórico hablarán y dotarán de sentido al acto.

¿Entonces la escritura pasa a ser también el objeto? ¿Entonces la escritura es un doble juego desde el acto mismo y hasta la muerte de quien plasma las letras? Sí, la dualidad de movimientos, procesos, muertes y mundos a lo largo de este trabajo se hizo más que presente, resultó más bien, ser una herramienta de despliegue para la investigación del inconsciente, un faro en la literatura que permite ver al escritor suicida más allá de su totalidad, más allá de la categorización de eventos y “enfermedades mentales”. Sin embargo, muchas preguntas permanecen pendientes, pero la aproximación a una respuesta sin duda ha navegado por corrientes tranquilas, lo que nos lleva a preguntarnos nuevamente: ¿La prosa y la narrativa son una herramienta para resignificar el suicidio? Sí, pues permiten realizar una aplicación de la clínica psicoanalítica tanto práctica como teórica y justamente en esta última categoría recalcaré lo ya planteado por Freud³⁰¹, Derrida y después retomado por Martínez³⁰² y que he tratado de establecer a lo largo de este último apartado en donde se establece que el aparato psíquico es una máquina de escritura en donde la alterabilidad de las huellas mnémicas que se traslapan y modifican hacen del psiquismo un texto donde la memoria no es sólo un registro de acontecimientos del pasado sino un fenómeno de hundimiento y rotura hacia dentro, es decir de la introspección misma o como lo denomina Derrida³⁰³: prótesis del adentro. Pero, ¿qué es lo que hace que una máquina funcione? Es la relación con la muerte, es el querer seguir produciendo vida, en *Más allá del principio del placer* Freud lo

²⁹⁹ Víctor Payá, *El don y la palabra: un estudio antropológico de los estudios póstumos del suicida*. 1 ed. México: JP, 2012, pp. 187.

³⁰⁰ Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*. España: Gráficas Rogar, 1989, pp. 67.

³⁰¹ Sigmund Freud, *Nota sobre la pizarra mágica en Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol XIX, 1925, pp. 247.

³⁰² Rosaura Martínez, *Freud y Derrida: escritura y psique*. 1 ed. México: Siglo veintiuno, 2013, pp. 139.

³⁰³ Jacques Derrida, *Mal del archivo*, traducido por Paco Vidarte, Madrid: Trotta, pp. 19-20 citado por MARRTÍNEZ, Rosaura. *Freud y Derrida: escritura y psique*. 1 ed. México: Siglo veintiuno, 2013, pp. 140.

expone como: "...es la amenaza de la muerte lo que la pone en marcha", yo diría que es justamente esta amenaza lo que hace que el psiquismo funcione como una máquina, es aquí donde estriba la importancia de resignificar al suicidio como (claro está) una forma de muerte a través de la narrativa y la poesía –que ya para finalizar– mientras Freud lo considera como la búsqueda del placer, para Lacan representan la búsqueda del objeto.

BIBLIOGRAFÍA

- Adrián, Bertorello. *El discurso sobre el origen en las Frühe Freiburger Vorlesugen de M. Heidegger (1919-1923): el problema de la indicación formal*. En: *Revista de Filosofía*. Noviembre 2005. N. 2, p.119-141.
- Al, Álvarez. *El Dios salvaje: ensayo sobre el suicidio*. 1era ed. Santiago de Chile: Hueders, 2014, p. 168.
- Albert, Camus. *El mito de Sísifo*. 3era ed. México: Alianza, 2012, p. 174.
- Alejandra, Pizarnik. *Poesía completa (1955-1972)*. 1ed. México: Debolsillo, 2018, p. 470.
- Alejandro, Águila. *Suicidio la última decisión*. 3era ed. México: Trillas, 2016, p. 152.
- Ana, Betina y Norma, Contini. *Las habilidades sociales en niños y adolescentes. Su importancia en la prevención de trastornos psicopatológicos*. En: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. *Fundamentos en Humanidades*. 2001, no. 23, pp. 159-182.
- Andrés, de Bedout Hoyos. *Panorama actual del suicidio: análisis psicológico y psicoanalítico*. En: International Journal of Psychological Research. Febrero 2011. N. 2, pp. 53-63.
- Andrés, Mora. *André Breton: las defeciones surrealistas*. En: Revista virtual de Sociología histórica. Febrero-marzo 2016, no. 7. (Citado 4 octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Desktop/Jetzally%20TESIS/Fuentes%20bibliogr%C3%A1ficas/Surrealismo.pdf>
- Aranza, Fuentes del Río. *Temporalidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*. En: anuario virtual de Literatura comparada, Universidad de Salamanca (ONLINE), julio 2011, no 1. (Citado 29 de octubre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/yorle/Downloads/la-temporalidad-en-la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-y-octavio-paz.pdf>
- Barbara, Ehrenreich y Deirdre, English. (Online). *Brujas, parteras y Enfermeras una historia de sanadoras*. Edición española, editorial: La Sal, Barcelona, 1981. Disponible en: <http://jineoloji.org/es/wp-content/uploads/2017/11/Brujas-parteras-y-enfermeras-Ehrenreich-y-English.pdf>
- Cesar, Avendaño Amador. *Contexto histórico-social del surgimiento de la psicología*. En: Aguado, L. y Mondragón, C. 1999. *Historia Psicología y Subjetividad*. México: ENP Iztacala, 2000, p. 180.

- Claude, Lévi-Strauss. *El análisis estructural en lingüística y antropología*. En: *Antropología estructural*. México: Siglo XXI, 2004, p. 340.
- Dante Gabriel, Duero y Xilenia, Carreras. *Un análisis fenomenológico y narrativo de los "diarios" de la escritora Alejandra Pizarnik*. En: *Revista de pensamiento e investigación social*. Marzo, 2015. no. 1, p. 31-63.
- Dora Georgina, Salman Rocha. *Futuro imperfecto: dimensión hermenéutico-simbólica del suicidio en la obra de Gorge Semprún*. Tesis de doctorado en letras modernas. México: Universidad Iberoamericana. Facultad de letras, 2011, p. 238.
- Edgar, Allan Poe. *Narraciones extraordinarias*. México: Fábula, 2018, p. 425.
- Eduardo, Tejero Robledo. *El retorno de los mitos: Mitología. Literatura. Transferencia didáctica*. En: *Dialnet* universidad Complutense de Madrid. (Online), no. 9 (citado 3 de noviembre 2019). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=148709>
- Émile, Durkheim. *El suicidio*. Epublibre, 2016. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Durkheim-%C3%89mile-El-Suicidio.pdf>
- Emilio, Reyes. *Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik. Una historia de cartas íntimas*. En: *Triangle 3* (online), marzo 2010, (citado 20 diciembre 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Desktop/Jetzally%20TESIS/Fuentes%20bibliogr%C3%A1ficas/Vida%20obra%20y%20principales%20sinbolos%20poeticos%20de%20Alajndra.pdf>
- Emmanuel, Levinas. *Totalidad e Infinito*. 6ta ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, p. 313.
- Esther, Cohen. *Con el diablo en el cuerpo, filósofos y brujas en el renacimiento*. México: Alfaguara. 2003, p. 169.
- Fernando, Olguín. *Jung: el inconsciente colectivo y el conceptos de ser humano*. En: *Concepciones del ser humano*. México: Paidós, 2002, pp. 113-123.
- Fiódor, Dostoyevski. *Los hermanos Karamazov*. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133472.pdf>
- Francisco, Cuevas. *Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la ilustración al romanticismo*. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 2006, no. 14. (Citado 30 julio 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Norma/Downloads/17-Texto%20del%20art%C3%ADculo-68-1-10-20100713.pdf>
- Francisco, Galera. *Enfoque comunicativo e interactivo de la didáctica de la lengua*. En: *Tabanque*. 2000, no. 15. (Citado 1 agosto 2019). Disponible en:

file:///C:/Users/Norma/Downloads/Dialnet-ElEnfoqueComunicativoElInteractivoEnDidacticaDeLaLe-127617.pdf

- Francoise, Dolto. *La imagen inconsciente del cuerpo*. 1era ed. España: Paidós, 1986, p. 296.
- Gabriel, García Márquez. *Memoria de mis putas tristes*. México: Madadori. 2004, p. 55.
- Georg Wilhelm, Hegel (online). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/fenomenologia.pdf>
- Giovanni, Reale. *Guía de lectura de la Metafísica de Aristóteles*. 2da ed. Barcelona: Herder; 2003, p. 243.
- Gustave, Flaubert. *Madame Bovary*. México: Alianza. 2014, p. 424.
- Hans-Georg, Gadamer. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme. 8ª ed. 1999, p. 526.
- Helí, Morales Ascencio. *Escritura y Psicoanálisis*. 1er ed. México: Siglo veintiuno, 1996, p. 198.
- Irene, Aguado. El concepto de ser humano en Freud. *Concepciones de ser humano*. México: Paidós. 2002, p. 101-111.
- Jacques, Derrida. *Márgenes de la Filosofía*. 1 ed. México: Catedra, 2003, p. 376.
- Jacques, Derrida. *De la gramatología*. 4ta ed. México: Siglo XXI, 1986, p. 397.
- Jacques, Lacan (online). *De la psicosis paranoica*. Psikolibro, 1967. Disponible en: <https://mail.google.com/mail/u/0/#sent?projector=1>
- Jacques, Lacan. *El deseo y su interpretación seminario 6*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2015, p. 577.
- Jacques, Lacan. *El mito individual del neurótico*. 1ed. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 118.
- Jacques, Lacan. *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica seminario 2*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2008, p. 481.
- Jacques, Lacan. *La angustia SEMINARIO 10*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 367.
- Jacques, Lacan. *Teoría de la falta de objeto seminario 4*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós. 2008, p. 221.
- Jean-Paul, Sartre. *La náusea*. 9a ed. México: Época. Disponible en: <http://imago.yolasite.com/resources/Sartre,%20Jean%20Paul%20-%20La%20nausea.pdf>
- José Luis, Bernal Muñoz. *El color en la literatura del modernismo*. En: Revista virtual A. L. E. U. A. (online), no. 15 (citado 15 noviembre 2019). Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

- Juan David, Nasio. *Los ojos de Laura: el concepto de objeto a en la teoría de J. Lacan*. 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, p. 178.
- Luis Mariano, de la Maza. *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. En: Revista teológica. Marzo 2005. N. 1, pp. 122-138.
- Luz Aurora, Pimentel. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 9na reimpr. México: Siglo XXI, 2019, p. 185.
- Manuel Fernando, del Prado Cerchar. *La exposición de la conciencia dentro de la narrativa de Virginia Woolf. Tesis de licenciatura en Filosofía y Letras*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 65.
- María del Pilar, López. *El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores*. En: Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. Diciembre 2009. N. 8, pp. 130-147.
- María Isabel, Calle. *Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos*. En: Triangle. Marzo, 2011. no. 3, pp. 1-99.
- María, Bastidas; Lizbeth, Bastidas; Gina, Coral y Zulma, Mendoza. *Narrativas sobre la conducta suicida en pueblos indígenas colombianos, 1993-2013*. En: Dialnet. Revista Facultad Nacional de Salud Pública. 2017, no. 3, pp. 400-409.
- María, de Alva. *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. 1era ed México: Bonilla Artigas, 2014, p. 315.
- María, Llorente. *Literatura fantástica y discurso lírico. caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual*. En: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. 2019, no. 31. (Citado 1 agosto 2019). Disponible en: <file:///C:/Users/Norma/Downloads/3075-Texto%20del%20art%C3%ADculo-8844-1-10-20190208.pdf>
- Marie-France, Begue. *La imaginación estructura que hace posible la creatividad*. En: Paul Ricoeur: la poética del sí-mismo. Buenos Aires: Biblidos, 2003, pp. 25-50.
- Martín, Heidegger. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1988, p. 448.
- Mijaíl, Krasnova. *Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión*. En: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Noviembre, 2002, no. 3, pp. 235-245.
- Milan, Kundera. *La insoportable levedad der ser*. 9a ed. México: Fábula Tusquets, 2002, p. 138.

Pablo, Muñoz D. (online). *la invención lacaniana del pasaje al acto de la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial. Disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=6WKbAAAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&source=bl&ots=U_xfb9dxC&sig=ACfU3U3XYYzVGIvS917JoffkWsJYEt83uQ&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwifhoX1x4vnAhUSbawKHQgUDSEQ6AEwAXoECAoQBA&fbclid=IwAR0978uZ657MsfpOvR5jsfKoXKvcMwRP1m5FPObqt_7XG8HFEkgDw3mWLrU#v=onepage&q=inhibici%C3%B3n%20impedimento%20y%20embarazo&f=false

Popol-Vuh Las antiguas historias del Quiché. 7 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 185.

Pulido, Rodríguez; Rivera y Revuelta, Glez; Marco García y de Oca Hernandez Montes. *El suicidio y sus interpretaciones teóricas*. En: *Revista virtual Psiquis*, 1990, no. 11. (citado 28 de julio 2019) Disponible en: <https://luisderivera.com/wp-content/uploads/2012/02/1990-EL-SUICIDIO-Y-SUS-INTERPRETACIONES-TEORICAS.pdf>

Rebeca, García. *Virginia Woolf: caso clínico*. En: *Revista de asociación española de neuropsiquiatría*. Diciembre, 2004. No. 92, pp. 69-87.

Rebeca, García. *Virginia Woolf: caso clínico*. En: *Scientific electronic library online*. (Citado 25 septiembre 2019). Disponible en: <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/n92/v24n4a05.pdf>

Roland, Barthes. *¿Existe una escritura poética? en El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. 1er ed. Argentina: Siglo Veintiuno, 2011, p. 176.

Rosaura, Martínez. *Freud y Derrida: escritura y psique*. 1 ed. México: Siglo veintiuno, 2013, p. 152.

Rubén, Darío. *Azul*. México: Cuba Literaria. 2001, p. 88.

Sigmund, Freud. *El yo y el ello y otras obras (1923-1925) XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 239-243.

Sigmund, Freud. *Estudios sobre la histeria*. En: *Obras completas tomo II*. Buenos Aires: editores Amorrortu, 1974, pp. 23-151.

Sigmund, Freud. *Inhibición, síntoma y angustia*. 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2017, p. 168.

- Sigmund, Freud. *La sexualidad infantil*. En: *Obras completas tomo VI*. Buenos Aires: editores Amorrortu, 1992, pp. 157-182.
- Sigmund, Freud. *Obras completas XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1920, p. 289.
- Sigmund, Freud. *Repetir, recordar y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II)*. En: *Obras completas volumen 12*. 2 ed. Buenos Aires. Amorrortu, 1991, p. 145.
- Sigmund, Freud. *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)*. En: *obras completas volumen 12*. 2 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 405.
- Sigmund, Freud. *Tres ensayos de teoría sexual*. En: *obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, vol. 7, 1978, P. 123.
- Taisia, Kitaiskaia y Katy, Horan. *Brujas literarias*. 1 ed. México: Planeta. 2018, p. 135.
- Teresa, Dey. *Virginia Woolf. Obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, pp. 9-17.
- Trueba, Carme. *La teoría Aristotélica de las emociones*. En: *Signos filosóficos*. Julio 2009. n. 2, pp. 147-170.
- Víctor, Páya. *El don y la palabra: un estudio antropológico de los mensajes póstumos del suicida*. 1er ed. México: JP, 2012, p. 233.
- Virginia, Woolf. *Obra selecta*. 1 ed. México: Mirlo, 2017, p. 578.
- Virginia, Woolf. *La mujer en el espejo un reflejo*. (Citado 1 octubre 2019). Disponible en: <http://elespejogotico.blogspot.com/2013/06/la-mujer-en-el-espejo-virginia-woolf.html>
- W.A. Lektorski. *Teoría del conocimiento y marxismo*. 1 ed. México: Taller abierto, 1980, p. 124.
- Ximena, Zabala. *¿Un psicoanálisis hermenéutico?* En: *Revista de Psicología. Universidad de Chile*. 2007, no. 1, pp. 9-40.
- Yobany, Castro. *Reflexiones sobre el absurdo, el suicidio y la esperanza*. En: *Thémata. Revista de Filosofía*, 2010, no. 43 (citado 28 julio 2019). Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/viewFile/519/484>

