



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**LA TRAYECTORIA DE LA MELANCOLÍA EN LOS DIARIOS DE JOSÉ
MARÍA ARGUEDAS Y SYLVIA PLATH**

**Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura hispánica que presenta la**

Bachiller:

DANIELLA WURST CAVASSA

ASESORA: CECILIA ESPARZA

LIMA, AGOSTO 2011

Índice

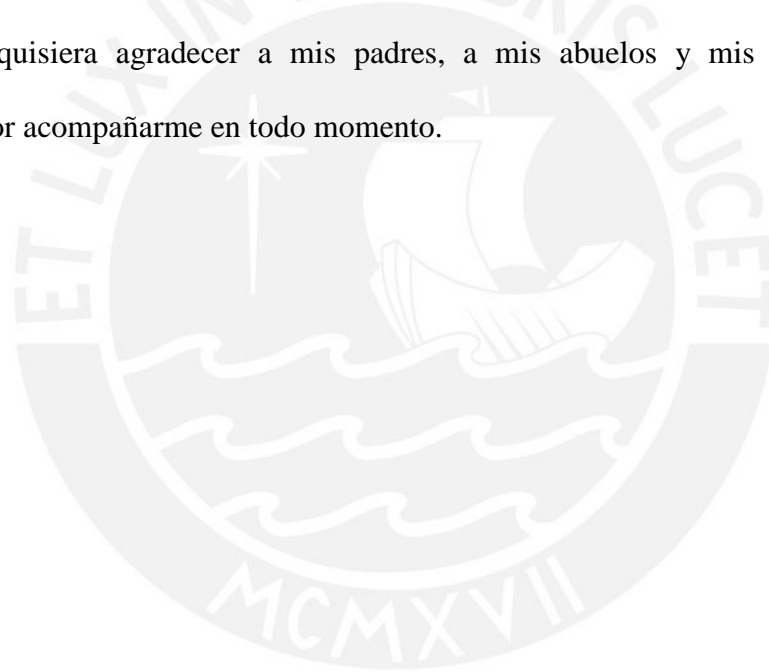
Introducción.....	4
Capítulo I: El primer momento de la melancolía.....	10
Capítulo II: Sublimación: Naturaleza y escritura.....	33
Capítulo III: La primera pérdida y la trayectoria de la melancolía.....	54
Conclusiones.....	79
Obras citadas.....	81



Agradecimientos

Quiero agradecer ante todo a mi asesora Cecilia Esparza, por todo su apoyo, paciencia, y guía no sólo durante el proceso de escritura de la tesis, sino a lo largo de mi carrera universitaria. Quisiera también agradecer al grupo de lectura “Los amigos de los Zorros” entre ellos a Gonzalo Portocarrero, Juan Carlos Ubilluz, Carmen María Pinilla, Edmundo Murrugarra, Jorge Ramírez y Stephan Gruber. Juntos releímos la última novela de Arguedas “El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo”, el intercambio de ideas surgidas en las reuniones han constituido una experiencia inolvidable para mí.

Finalmente, quisiera agradecer a mis padres, a mis abuelos y mis hermanas y a Morrissey, por acompañarme en todo momento.



Introducción

La presente tesis es una lectura comparada de los diarios de la autora estadounidense Sylvia Plath (1932-1963) y los diarios del escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) que forman parte de su novela póstuma *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Mediante el análisis comparado busco estudiar la presencia de la melancolía en la escritura autobiográfica y su trayectoria hacia una forma de sublimación ante la primera pérdida del sujeto, es decir, la pérdida materna¹.

La representación de la melancolía² en la escritura autobiográfica ofrece una entrada en la constitución del yo. El diario nos brinda además un espacio vasto en donde tanto el rol del autor como el rol del lector son redefinidos en el campo literario.

El diario y la escritura autobiográfica son un género problemático en la era postmoderna ya que estamos en un tiempo en el que, como lo señalan las teorías post-estructuralistas, el texto toma vida propia, separándose de la idea del autor como autoridad máxima e indiscutible de la obra. Como consecuencia, queda en la autobiografía una ficción del sujeto. Habiéndose disuelto el “yo” en el texto, y el texto en el aire, muchos críticos han anunciado, así como la muerte del autor, la muerte de la escritura autobiográfica. Sin embargo, como explica James Olney en su estudio “Autobiography and the cultural movement” el atractivo especial de la autobiografía para los lectores contemporáneos está relacionado con la fascinación con el yo y su profundidad, sus infinitos misterios y,

¹ La pérdida materna ocurre en el momento que el sujeto pronuncia sus primeras palabras. En este momento el sujeto ha sido separado de la madre, una pérdida que causa que el sujeto trate de encontrarla nuevamente, junto a otros objetos de amor, primero en la imaginación y luego en las palabras (*Sol Negro*, Julia Kristeva 6).

² En su ensayo “Duelo y melancolía” (1917) Sigmund Freud postula lo siguiente “En la mirada de la melancolía se nos permite echar una mirada en la constitución íntima del yo humano” (245).

con una profunda ansiedad por el ser y la vulnerabilidad de esta entidad que nunca llegamos a ver, tocar, o sentir por completo (23).

El atractivo del diario reside precisamente en ser un acercamiento a esa instancia elusiva que es el sujeto. A pesar de que en la actualidad es el texto aquello que prima, hay una nostalgia por la presencia, que evidencia el interés que estas escrituras íntimas suscitan. El diario rescata esa singularidad que nos interpela de una manera emotiva, esa fascinación por lo personal y por la subjetividad del ser humano. Si bien la noción de autor es problematizada en la crítica literaria, es imposible leer un diario sin sentirse interpelado por la persona que lo escribe, especialmente en el caso de autores como José María Arguedas y Sylvia Plath, ambas figuras emblemáticas y trágicas de la literatura del siglo XX. Tras sus muertes (ambas auto-infligidas) mucho se ha escrito sobre la obra de estos autores. Sin embargo, en los diarios, son ellos los que hablan por sí mismos, e intentan representar la dinámica entre el estado melancólico y el acto creativo.

Se dice que siempre que se encuentra un diario íntimo está junto a sus páginas, muchas veces manchándolas, el cadáver del autor. Esta afirmación adquiere quizá mayor resonancia cuando pensamos en los diarios de estos autores suicidas, que encierran en sus páginas la contemplación directa de la muerte. Asimismo, en los diarios íntimos de estos autores se entrelaza en la propia escritura el anhelo de la vida, y la lucha por la escritura.

Los “Diarios” de José María Arguedas aparecen de manera intercalada con los capítulos de la novela³ *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* y abarcan el último año de vida del autor (1968-1969). Antonio Cornejo Polar sostiene que en *El Zorro* hay que distinguir

³ Consisten en cuatro “Diarios” que enmarcan la novela. El “Primer diario” inicia la primera parte de la novela, es seguido por los capítulos I y II del Relato. Entre el “Segundo diario” y el “Tercer diario” se ubican los capítulos III y IV. El “¿Último diario?” se encuentra al final de los hervores de la Segunda parte del relato.

la presencia de tres niveles esenciales; la autobiografía, el relato y el mito⁴, en esta tesis me concentraré en el nivel autobiográfico de la novela. El último proyecto de Arguedas es ciertamente ambicioso y vanguardista, y la inclusión de los “Diarios” abre un espacio donde el autor no sólo nos confiesa las dificultades del proyecto en sí, sino que también nos interpela como lectores mediante una escritura límite, en una lucha contra el tiempo y contra la muerte. Se trata de un espacio donde se difumina la barrera entre lo privado y lo público para ahondar en los temas íntimos del artista; la contemplación del acto creativo, la lucha contra la muerte y el anhelo de vida componen un espacio confesional de una profunda riqueza lírica.

A diferencia de los “Diarios” de Arguedas, los diarios de Plath no se encuentran incluidos en la última novela de la autora *La Campana de Cristal* (publicada en enero de 1962 bajo el pseudónimo Victoria Lucas y bajo su nombre de manera póstuma en 1967), sin embargo, es posible determinar que existe un vínculo autobiográfico muy fuerte entre el material de la novela y los diarios⁵. Los diarios de Sylvia Plath son ocho cuadernos escritos entre 1951 y 1962, publicados en dos ediciones distintas; la primera editada por Frances McCullough y el ex esposo de Plath, Ted Hugues en 1982⁶, y la segunda edición a cargo de Karen V. Kukil, editada en 2000. Esta última edición es la más completa y contiene pasajes y diarios que habían sido omitidos o censurados de la edición de 1982. La colección de diarios no sólo es un recuento de la vida de la autora; en ellos es posible observar la riqueza de su memoria visual, una aguda honestidad

⁴ El nivel del relato se configura con el retrato del caótico microcosmos Chimbotano y los distintos actores que forman parte de éste. El nivel mítico se cementa con la presencia de los Zorros que dialogan entre sí al final de los diarios y que aparecen representados en el personaje de don Diego.

⁵ En *La Mujer en Silencio* Janet Malcolm describe la novela como “una crónica literaria de la depresión nerviosa, electrochoques e intento de suicidio en 1953 de la propia Plath” (42). Existe una relación simbiótica entre como el material de los diarios es usado en la novela y como, paralelamente, la novela y la escritura de la novela son temas abordados en los diarios. Ambas escrituras se condicionan y alimentan mutuamente, se fusionan en el discurso de la autora.

⁶ La edición de McCullough divide los diarios en tres partes: La primera parte constituye los años de Plath en la universidad de Smith (Massachusetts), la segunda su tiempo en Cambridge y la tercera y última parte retrata su tiempo en Boston e Inglaterra.

presente en sus confesiones más viscerales y una imaginación en constante trabajo y lucha contra la abdicación simbólica propia de la melancolía.

Sostengo entonces que pese a las diferencias biográficas o culturales, ambos diarios nos presentan a sujetos envueltos en un profundo estado de melancolía. Como sujetos melancólicos, ambos autores se encuentran instalados en una lucidez en cuanto a su estado depresivo y una angustia ante la muerte como proceso interno. Asimismo, experimentan los síntomas principales de la melancolía; la inhibición de productividad, y la rebaja del sentimiento yoíco, ciertamente dirigida por un fuerte superyó que atrapa por momentos a los autores en una parálisis creativa y emocional.

Sin embargo, ante el vacío y sentimiento de pérdida de este estado, el arte y la escritura se configuran como una manera de transformar el estado melancólico en una sublimación artística capaz de enfrentarse contra la pérdida inicial, es decir, la pérdida materna. Apoyándome en la obra de la teórica post-estructuralista francesa Julia Kristeva, quien afirma que “la literatura es el ámbito de la condensación metafórica, del transporte del sentido” (28:1995) quisiera ahondar en cómo los diarios presentan lo que Janice Doane y Devon Hodges denominan “la trayectoria de la melancolía”, es decir, el proceso de transformar el estado inicial de la melancolía (dominado por la inhibición y el empobrecimiento del yo) hacia una articulación artística universal cuyos signos pueden trascender más allá del vacío inherente dejado por esta pérdida.

Muchos críticos de la obra arguediana han encasillado los “Diarios” de *El Zorro* como una escritura del fracaso. Edmundo Gómez Mango, por ejemplo, sostiene que la escritura en los diarios representa un duelo fracasado. Según el crítico “al no poder representar la “cosa perdida” la escritura fracasa en su mágico y ritual intento de exorcizar la imagen mortífera y así librarse de ella” (362). Uno de los objetivos principales de esta tesis yace justamente en rebatir dicho postulado mediante el análisis

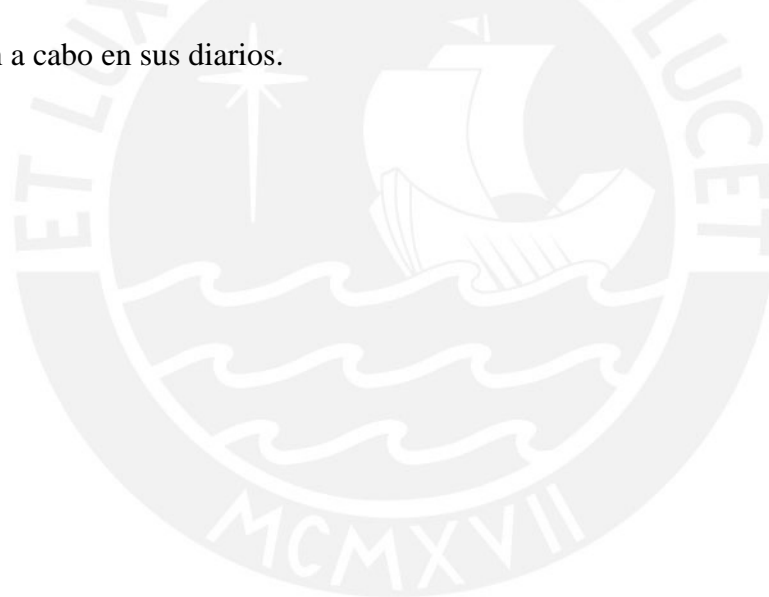
y la comparación entre los diarios del autor y los diarios de Plath. Mediante el enfoque comparado propongo una nueva manera de analizar la obra y las reflexiones sobre la escritura presentes en la última novela del autor.

Sostengo que los diarios de José María Arguedas se acercan a completar “la trayectoria de la melancolía”, sublimando la escritura y trascendiendo el estado melancólico inicial. Por otro lado, los diarios de Sylvia Plath, al no poder deshacerse del vacío de la pérdida materna, se encuentran destinados a un eterno retorno al estado melancólico. Para llegar a dicha conclusión me apoyaré en los planteamientos propuestos por Kristeva en su libro *Sol Negro: Depresión y melancolía*. En este libro, no sólo encontramos una reformulación de los conceptos introducidos por Freud en su ensayo *Duelo y melancolía* sino también una clara intención de rescatar la posibilidad de crear algo nuevo. La autora arguye que es precisamente a través del arte y la literatura que se puede llegar a trascender el estado melancólico y lograr una sublimación. Kristeva afirma que al nombrar la agonía, al exaltarla y descomponerla, encontramos una manera efectiva de enfrentarnos con el estado melancólico (97).

Los aportes de *Sol Negro* serán la base teórica que anclará la comparación de los diarios en esta tesis. Asimismo, la estructura de los capítulos se guiará por el recorrido planteado en “la trayectoria de la melancolía”. En el primer capítulo me concentraré en analizar el estado inicial de dicha aflicción y cómo se manifiesta en los diarios. Asimismo, dado que en la melancolía existe una profunda fascinación por el suicidio, analizaré la representación elaborada por los autores sobre la muerte. En el segundo capítulo pasaré a analizar la posibilidad de sublimación presente en los diarios y la fe depositada en la escritura y la naturaleza. Estos dos capítulos se estructuran en base a la comparación de las representaciones de ambos autores, con la intención de contrastar el contenido de las entradas, al mismo tiempo que se establece un diálogo con las ideas de

Kristeva. El tercer capítulo tratará de manera independiente la primera pérdida, es decir, la pérdida materna y cómo es procesada en ambos diarios para finalmente determinar si es que “la trayectoria de la melancolía” se completa.

En última instancia, me interesa explorar cómo la escritura autobiográfica puede no sólo brindarnos un acercamiento al mundo interior de ambos escritores, sino también servir como una manera legítima de luchar contra el estado melancólico. La capacidad imaginativa del escritor, su habilidad de transferir un significado ahí donde este fue perdido, constituye una nueva manera de enfrentarse contra la pérdida inicial a la que todos los seres humanos estamos sujetos, al crear estos textos que interesan no sólo por su carácter testimonial, sino por el extraordinario trabajo con el lenguaje que Arguedas y Plath llevan a cabo en sus diarios.



Para aquellos atormentados por la melancolía, escribir sobre ella solo tendría sentido si es que la escritura surge de esa misma melancolía. Trato de dirigirme a un abismo de dolor, un duelo incommunicable que, por momentos se apodera de nosotros al punto que perdemos todo interés en palabras, acciones o hasta la vida misma.

Sol Negro, Julia Kristeva

I

El primer momento de la melancolía y la representación de la muerte

El concepto de melancolía de Julia Kristeva en *Sol Negro* toma como base el trabajo elaborado por Freud⁷ en su ensayo “Duelo y melancolía”⁸ publicado en el año 1917. Freud señala que la melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en auto-reproches y auto-degradaciones (242).

Tomando las ideas de Freud, Kristeva describe al sujeto melancólico como aquel dominado por la pérdida de la Cosa materna⁹, esta pérdida causa una inhibición y una parálisis creativa que domina al individuo y lo lleva a la contemplación de la muerte. En este capítulo examinaré cómo las manifestaciones del empobrecimiento del yo en los diarios de Arguedas y Plath están directamente vinculadas con la parálisis creativa que domina a los sujetos y que finalmente invita a una contemplación de la muerte.

⁷ En la introducción de *Sol Negro* escribe: “Examinaré las cosas desde un punto de vista Freudiano” (10).

⁸ Freud, Sigmund. *Obras Completas* (tomo XVI) Bs. Aires: Amorrortu Editores, 1993.

⁹ La definición de la Cosa materna como “un no-objeto de deseo y pérdida que escapa cualquier significación. Está asociado con una economía libidinal pre-edípica y pre-discursiva. Es el punto de resistencia de entrar a lo simbólico y designa un estado irrepresentable. La cosa es el centro de atracción y repulsión” La traducción es mía. La cita original es la siguiente “Let me posit the “Thing” as a non-object of desire and loss that escapes signification. Associated with the pre-oedipal or pre-discursive libidinal economy, it is a point of resistance to entering the symbolic. It designates a mobile, unspeakable, pre-symbolic state (13).

La muerte en los diarios de los autores será examinada a partir de una diferencia fundamental en su representación: mientras en los diarios de Plath se observa la representación de una muerte estetizada, los diarios de Arguedas se caracterizan por una erotización de la muerte. En este capítulo ahondaré en las diferencias fundamentales de dichas representaciones para analizar cómo se acercan a una posible salida del entrapamiento melancólico.

Empobrecimiento del yo / Parálisis Creativa

Los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath se caracterizan por la enunciación de un sujeto que experimenta una rebaja en el sentimiento de sí que está directamente asociada a su incapacidad de seguir escribiendo. En el “Primer diario” de *El Zorro*, Arguedas confiesa lo siguiente “Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, un testigo lamentable de los acontecimientos” (17). Plath afirma sobre sí misma “estás perdiendo tu control sobre la vida creativa de una manera que es a medias deliberada y a medias desesperada. Te estás convirtiendo en una máquina neutra” (105). En ambos casos, la incapacidad de escribir es lo que lleva a sus caracterizaciones como seres inadecuados, las imágenes de “enfermo inepto” en el caso de Arguedas y “máquina neutra” en los diarios de Sylvia Plath evidencian una falta de vitalidad del individuo cuyas fuerzas son enfrentadas por un cuerpo invadido por la inhibición que cancela toda productividad.

Como he mencionado en la introducción de la tesis, ambos diarios están ligados a la escritura de un texto ficcional. Los dos autores sienten el acecho del fracaso del proyecto novelesco, que se convierte en el acecho de la muerte. Los diarios sirven, en

una primera instancia como un aplazamiento, un espacio donde se puede escribir sobre la imposibilidad de escribir. Tanto *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como *La campana de cristal* se configuran como proyectos ambiciosos que inspiran a la vez que atormentan a sus autores.

El “Primer diario” incluido en la novela *El zorro* nace precisamente de la imposibilidad de escribir el relato:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia (17).

Esta confesión marca una pauta que será una constante en los “Diarios” en la última novela de Arguedas; junto a la lucha contra la muerte, se da también la lucha por lograr el acto creativo. Ante el entrapamiento creativo Arguedas utiliza los “Diarios” como un espacio donde la escritura, al liberarse de las exigencias narrativas de la ficción, puede ahondar en una escritura íntima que toca los temas profundos que lo abaten. Como explica Martín Lienhard “Los Diarios del Zorro (...) son la expresión de la imposibilidad pasajera de la escritura novelesca. (...) Un espacio para acumular fuerzas y “audacia” para el Relato” (30). Esta dinámica se repite en el Segundo¹⁰ y Tercer¹¹ diario hasta admitir el fracaso de la narrativa en “¿Último diario?”.

¹⁰ “No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré pues, nuevamente a divagar” (69).

“Si pues. Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad?

“¡Chimbote, Chimbote, Chimbote!” (72).

“Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffman? (73).

¹¹ “Luego de haber escrito el capítulo III (...) he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo. Quizá sea porque he ingresado a la parte más intrincada del curso de las vidas que pretendo contar y en las que mi propio intrincamiento en vez de encontrar el camino del desencadenamiento pretende desbocarse o se opaca...” (144).

Plath también recurre a la escritura íntima para profundizar sobre la imposibilidad de escribir la novela: “No escribo nada. La novela, o más bien, el trabajo de la novela es feroz. No consigo entrar. Se diría que escribo con un lápiz de romo atado a un palo de una milla de largo, en algo muy lejano, por encima de la línea del horizonte” (221). La distancia espacial que se establece entre el instrumento de escritura y el espacio donde ésta será plasmada representa el abismo creativo en el que la autora se encuentra. Poco después la autora escribe “Una vez más siento el abismo entre mi deseo y mi ambición y mi capacidad real” (223). Confiesa “vivir horrorizada, paralizada ante la escritura. El fantasma de la novela nonata es como la cabeza de Medusa” (249) otorgándole a la imposibilidad de escribir dimensiones míticas amenazantes.

Las reflexiones sobre la imposibilidad de escribir la novela evidencian cómo ambos autores están dominados por un superyó tiránico¹² que, cómo explica Freud se despliega contra el yo con una dureza y severidad extraordinarias (54:1923). Los estados de parálisis están representados en ambos diarios mediante metáforas de cuerpos de agua que ilustran la sensación abrumadora que los autores experimentan.

Los diarios de Plath contienen un rico lenguaje metafórico que nos acerca a la sensación de parálisis que la autora experimenta. Plath escribe: “Te quedas paralizada, conmocionada, presa de la náusea, estancada. Estás tan hundida en tu pequeño remolino privado de negativismo que sólo puedes forzarte a seguir una rutina en la que hasta los actos más sencillos resultan terribles y enormes” (129). Esta sensación abrumadora

“En este día en que siento como la asfixia se me aproxima de nuevo y borra o pretende borrar de mi imaginación el apretado aunque no bien coordinado universo de los próximos capítulos de los “Zorros” (144)

“Ya no puedo iniciar el capítulo V de esta novela porque me ha decaído el ardor de la vida” (147)

¹² El superyó, señala Freud en su ensayo “El problema económico del masoquismo” (1924) es un sentimiento inconsciente de culpabilidad que se caracteriza por ser duro, cruel e implacable y que conduce a la autodestrucción. El sadismo del superyó es caracterizado por Slavoj Žižek como un extorsionador que lentamente nos desangra. Mientras más sangre tiene de nosotros más débiles nos encontramos y en consecuencia el superyó nos mantiene sujetos de manera más fuerte (En *The metastates of enjoyment. Six essays on women and Enjoyment.*)

desencadena el deseo de querer retraerse a un estado o un espacio alejado de la experiencia vital.

Y entonces empecé a entender la diferencia entre muerte-o-enfermedad-en-vida. Estando enferma (tanto de cuerpo, como lo demostraban los síntomas, como mentalmente, puesto que intentaba escapar de algo), quería alejarme de todos los penosos recordatorios de la vitalidad: quería esconderme, sola, en un tranquilo estanque de aguas inmóviles y no ser como un palo quebrado, enredado cerca de la orilla de un río que rugiera alegremente, continuamente desgarrado por la ruidosa corriente (83).

Las metáforas de cuerpos de agua en el diario de Plath parecen cumplir dos funciones. Describen su estado interior y se alude a los cuerpos de agua como una metáfora que ofrece inmovilidad y serenidad.

Los diarios de José María Arguedas también recurren a metáforas de agua¹³ para representar la parálisis creativa. La imposibilidad de escribir se representa mediante dos cuerpos de agua específicos: el huayco y el pozo. El huayco, como señala William Rowe, es un símbolo positivo y negativo a la vez, que se relaciona con los ríos que bajan desde las alturas hacia el mar. Es un símbolo negativo que representa el derrumbe personal del narrador y la imposibilidad de seguir escribiendo. Al mismo tiempo es un signo positivo que anuncia la nueva orientación literaria del autor. En una carta a Gonzalo Losada incluida en el epílogo de la novela, Arguedas confiesa que no puede escribir porque “(...) Me cayó un repentino huayco que enterró el camino y no pude levantar, por mucho que hice, el lodo y las piedras que forman esas avalanchas que son más pesadas cuando caen dentro del propio pecho. Quiero confesar que el huayco fue repentino pero no completamente inesperado” (202).

¹³ Más adelante explicaré que las metáforas de agua en los diarios de Arguedas se despojan de su signo negativo.

Otra imagen recurrente en el “Tercer diario” de *El Zorro* es la imagen del pozo: “Voy a atenacear o aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada.” La salida del confinamiento es posible mediante la escritura: “luego de haber presentado confidencialmente a mis amigos Don Esteban de la Cruz y el loco Moncada en el capítulo IV (...) decidí llamar a mi mujer a Arequipa, para celebrar la salida del pozo” (143). El pozo es una figura constante que connota un estancamiento profundo, inmovilizador, y que puede caracterizar el estado inicial de la melancolía, estado en el que los signos no ingresan y la creación literaria deja de fluir.

Para analizar las metáforas de cuerpos de agua estancados me remito al estudio de Gaston Bachelard *El Agua y los Sueños* que se ocupa de la imaginación material y la poética de la naturaleza. Bachelard indica que el agua puede asumir un carácter tanático; agua como “cosmos de la muerte”. “Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, el agua es el elemento melancolizante (142). Tanto el pozo de Arguedas como el “tranquilo estanque de aguas inmóviles” de Plath representan “el agua cerrada que toma en su seno a la muerte” (Bachelard 143). Ambas metáforas representan la tendencia del individuo de convertir lo vital en inanimado, la aspiración a la muerte como tendencia fundamental del ser humano.

El lugar de la muerte en la escritura de los diarios

William Rowe señala que en los “Diarios” de Arguedas estamos frente a un sujeto que sabe que tiene que transitar por la muerte para poder escribir (311:2011). La muerte se

configura entonces como una presencia que debe ser experimentada para así poder ser enfrentada mediante la escritura.

Los “Diarios” de José María Arguedas nos muestran un autor-personaje que practica una escritura límite en la que se postula que la manera de salir del entrapamiento tanático que amenaza la vida es a través del acto creativo. Confiesa que el acto de escribir ha sido el único medio que tiene para luchar contra una muerte que no está afuera sino que habita dentro del propio autor: “He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato” (196). La muerte también se muestra como escenario y espacio de simbolización en donde las fronteras entre la ficción y la biografía se difuminan. En su exhaustivo estudio *José María Arguedas: Una incursión en lo no articulado* José Alberto Portugal postula que el autor y la obra se nos ofrecen como espacios de simbolización. Su suicidio, por lo tanto, está inscrito textualmente y se presenta como un acto que es un último esfuerzo de continuidad y coherencia semiótica en la novela (472). El “Primer diario”, indica Rowe, insiste en la incidencia del deseo de muerte en la formación del sujeto (“a mí la muerte me amasa desde que era niño”), que se interpenetra con el de la vida (313:2011) Es por esta razón que es casi imposible separar a este “autor-personaje” del trágico destino del autor de los “Diarios”. Como menciona Cecilia Esparza en su libro *El Perú en la Memoria* “el “yo” es un “espectro” que revive en la lectura del texto de los diarios para poner en escena con extremo cuidado y detalles dramáticos (en el sentido teatral) el momento de muerte (85). En los diarios se transita permanentemente entre la “muerte temida” y la “muerte deseada”- que se expresa en el goce en los pensamientos de muerte, como un momento glorioso en donde ir hacia ella implica una lucidez en la que Arguedas va a estar instalado.

En los “Diarios” la muerte representa una especie de telón de fondo que se ha aplazado y retratado mediante metáforas y alusiones, que oscilan entre figuraciones simultáneamente positivas y negativas, reforzando su profundo carácter ambiguo. Propongo que es justamente esta ambigüedad la que reconfigura la noción de muerte, abriéndose a un campo de posibilidad mediante su erotización¹⁴.

Tanto en los diarios como en la poesía de la autora estadounidense Sylvia Plath, la muerte adopta un papel fundamental. Algunas de las líneas más famosas de la poesía de Plath son las siguientes:

*Morir
Es un arte, como cualquier otra cosa.
Yo lo hago excepcionalmente bien.
Lo hago para que se sienta como un infierno.
Lo ejecuto para sentirlo real.
Se diría, supongo, que poseo el don (ln. 1-6).*

En efecto, estos emblemáticos versos del poema “Lady Lazarus”¹⁵ resumen a grandes rasgos la manera en la que la muerte es figurada por la autora tanto en su poesía como en sus diarios. Como postula A. Alvarez en su estudio sobre el suicidio *El dios salvaje*, existe en la escritura de la autora “una necesidad de corporizar la muerte que lleva dentro”(40). Igualmente, en su estudio “Sylvia Plath and the politics of memory” Anita Helle explica que, debido a su naturaleza confesional, la muerte de la poeta se *convierte* en la poesía de la muerte. Nos encontramos en la presencia de una paradoja en cuanto al legado dejado por Plath: un continuo entrecruzado entre “corpse and corpus”, el cadáver de la escritora y el cuerpo de lo escrito (631). Si bien la muerte no es retratada con la urgencia con la que aparece en los diarios de Arguedas¹⁶, se encuentra presente de

¹⁴ Desarrollaré esta idea más adelante en el capítulo en la sección titulada “Muerte erotizada/ Muerte estétizada”.

¹⁵ Parte de la colección de poemas publicados de manera póstuma en *Ariel*. (1965)

¹⁶ Vale la pena recalcar que los dos últimos diarios escritos antes de su muerte fueron destruidos por su esposo Ted Hugues quien afirma en el prólogo de los diarios que estos fueron destruidos “porque no

manera constante. A lo largo de los diarios, se manifiestan simultáneamente un temor y una fascinación estética por la muerte. En una de sus primeras entradas Plath escribe:

Para mí el presente es siempre, pero ese siempre cambia todo el tiempo, fluye, se derrite. Este segundo es la vida. Y cuando pasa ha muerto. Pero no se puede empezar de nuevo con cada segundo, hay que juzgar guiándose por lo que ha muerto. Es como arenas movedizas... imposible desde un principio. Un relato, un cuadro, pueden renovar hasta cierto punto una sensación, pero no lo suficiente, no lo suficiente. Nada es real excepto el presente, y siento ya un peso de siglos que me asfixia. Hace cien años hubo una chica que vivía como yo. Y está muerta. Soy el presente, pero sé que me convertiré en pasado. El momento culminante, la llama abrasadora llega y desaparece y desaparece, siempre como arenas movedizas. Y yo no me quiero morir (23).

A diferencia de los diarios de Arguedas, la muerte en Plath es abordada desde un plano más lejano pero no por ello menos amenazante. Se trata más bien de una angustiada consciencia de una mortalidad temida. En el pasaje citado, se asoma una angustia ante un tiempo escurridizo (que fluye, que se derrite, que se acaba) en donde se evidencia el dolor que implica dejar de existir (“Hace cien años hubo una chica que vivía como yo. Y está muerta. Soy el presente, pero sé que me convertiré en pasado”). Se marca en el diario una impotencia palpable ante la imposibilidad de cambiar el paso del tiempo y una falta de fe en la obra de arte (“Un relato, un cuadro, pueden renovar hasta cierto punto una sensación pero no lo suficiente, no lo suficiente”). Más adelante la autora escribe:

Los gatos tienen siete vidas, dice el proverbio. Tú no tienes más que una y en algún lugar, a lo largo del hilo fino y tenue de tu existencia, está el nudo

quería que sus hijos tuvieran que leerlos (por aquel entonces yo consideraba el olvido como parte esencial de la supervivencia)” (Prólogo *Diarios de Sylvia Plath*, 16: 1995).

negro, el coágulo de sangre, el latido perdido que señala el final de esa persona particular que se deletrea “yo” y “tú” y “Sylvia” (...)Te preguntas con un repentino miedo enfermizo cómo agarrarte a la tierra, a los simientes de la hierba y de la vida” (50).

La amenaza de la muerte es corporizada mediante el deterioro del cuerpo que se impone al delicado y frágil hilo del que se sostiene la existencia. Plath se pregunta cómo aferrarse a la vida y concluye que “cualquier cosa tangible que tengas, no es posible retenerla, sino que también se pudrirá y se te escapará entre dedos de piel áspera, ya con la rigidez de la muerte” (50). Más allá del inevitable deterioro de la materia, Plath muestra una preocupación de trascendencia por producir algo que pueda elevarse más allá de la muerte.

Muerte Erotizada vs. Muerte Estetizada

En el quinto capítulo de *Sol Negro*, Julia Kristeva analiza el famoso cuadro de Hans Holbein El Joven titulado *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1522). Pintado en dimensiones de tamaño natural (30.5x200 cm), el cuadro nos muestra a un Cristo tendido en posición horizontal visto desde un lado, con la cabeza ligeramente vuelta hacia el espectador, retratando el momento de muerte inmediatamente después de la crucifixión. Este cuadro, arguye Kristeva, lejos de representar sólo la muerte de Cristo, transmite a los espectadores una angustia insoportable ante la muerte de Dios, que se relaciona con la nuestra, ya que no existe la menor sugerencia de una posible trascendencia o glorificación (110). Lejos de las imágenes renacentistas de la iconografía italiana que ennoblecen el rostro de Cristo en su muerte, rodeándolo de figuras que se encuentran inmersas en duelo, Holbein deja el cuerpo de Cristo

extrañamente solo. Este acto de aislamiento (que es un acto de *composición* enfatiza Kristeva) es precisamente lo que dota a la pintura de la carga de melancolía más significativa (113). En su representación de la muerte, Holbein nos entrega una pintura que nos coloca cara a cara con una muerte que no es embellecida o exaltada, por el contrario, con su crudo realismo nos brinda una humanización de la agonía. Sobre la obra, Kristeva señala que el artista “erotiza y dota de significado la obsesiva presencia de la Muerte en el cuadro” (138). Kristeva concluye su análisis de la pintura de Holbein indicando que esta composición hace a la muerte más accesible; en su realismo y simplicidad, se representa no una exaltación de la muerte más bien se trata de “un dominio de armonía y mesura¹⁷” (136).

La representación de la muerte no se reduce sólo a la obra plástica, también encuentra un campo muy vasto en la creación literaria, especialmente en la escritura íntima. Como señala Beatrice Didier, precisamente esta escritura puede ser calificada como una “escritura de muerte” (139), el diario consigna a la muerte, su escritura es a la vez angustia y una respuesta ante la temporalidad marcada del ser.

En los diarios de Sylvia Plath la muerte se representa mediante un simultáneo temor y fascinación estética. Si bien los primeros diarios se inclinan a presentar el temor de no existir, más adelante la muerte va a ser tratada desde otra perspectiva. Frente al hermetismo de la “campana de cristal”¹⁸ donde se encuentra (“en cuyo interior se encuentra una comunidad que funciona como un mecanismo de relojería y veo como todas las atareadas personas se detienen, boquean, se hinchan y flotan (...) se vive la incomodidad de abandonar el carril de la repetición” (184), la muerte se asoma como una posibilidad, un escape del círculo repetitivo que representa la vida que es retratada

¹⁷ Las traducciones de las citas de Kristeva son mías. Las citas originales son las siguientes “The self erotizes and signifies the obsessive presence of Death” (138). “A mastery of harmony and measure” (136).

¹⁸ La “campana de cristal” es la metáfora que Plath utiliza para referirse al mundo en el que la autora se siente atrapada. Asimismo, se convertirá en el título de su novela publicada en 1963.

como un espiral sin salida: “Todo se ha vuelto estéril. Formo parte de las cenizas del mundo, algo en lo que nada puede crecer, ni florecer, ni dar fruto”(438). Los diarios indican que los estados orgánicos que representan un deterioro (pudrirse, volverse ceniza, la enfermedad) se encuentran de lado de la vida, mientras la muerte se configura siempre como un escape de aquella “maquinaria infernal e incesante” (347) en la que la autora se encuentra.

Considero pertinente analizar a continuación uno de los pasajes más significativos del diario de Plath. En dicho pasaje se representa el proceso de muerte que es anhelado y temido al mismo tiempo. La entrada del diario narra con gran detalle el encuentro con un pájaro moribundo mientras la autora se encontraba en una caminata con su esposo Ted Hugues. Cito el extenso pasaje a continuación:

9 de julio, miércoles. Recién bañada, muy a primera hora por una vez y sin que haga demasiado calor. Nos estamos reponiendo después de una semana de cuidar del pájaro. Anoche lo matamos. Fue terrible. Resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique, sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola, esforzándose por abrir el pico entre convulsiones. ¿Cómo explicarlo? Lo tuve en la mano, acunando sus cálidos latidos y sintiéndome enferma. Llevábamos una semana sin dormir, oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aurora y escuchándole golpear las paredes de cartón con los cañones de las alas. No éramos capaces de averiguar qué le pasaba en la pata: tan sólo la mantenía doblada, inútil, debajo del estómago. Hemos paseado por todo el parque tratando de retrasar la vuelta a casa y al pájaro enfermo. Fuimos al árbol donde lo encontramos para ver si había un nido: hace una semana cuando lo recogimos estábamos demasiado afectados para mirar. De un agujero oscuro en el tronco a unos tres metros del suelo nos contempló un

diminuto rostro de pájaro, más o menos marrón, que se desvaneció enseguida. Los pájaros del árbol, perfectamente sanos, provocaron mi resentimiento. Volvimos a casa: el pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos. Ted colocó el tubo de goma del baño en el mechedero de gas de la cocina y sujeto el otro extremo a la caja de cartón. Yo fui incapaz de mirar y lloraba y lloraba. El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo, especialmente entristecida por su valor y su buen carácter. Finalmente miré. Ted lo había sacado demasiado pronto de la caja y lo tenía boca arriba en la mano, abriendo y cerrando el pico lastimosamente y agitando las patas. Cinco minutos después me lo trajo, sereno, perfecto y *hermoso en la muerte*¹⁹ (352).

Este pasaje, ubicado en la tercera y última parte de los diarios, se inicia como una confesión: “Anoche lo matamos”. El pájaro se nos presenta envuelto en una inmundicia fútil y grotesca “sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola” débilmente acercándose hacia una muerte inminente “resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique”. Si bien desde un inicio se nos presenta un malestar ante la acción de matar al pájaro, es importante resaltar que aquello que causa una mayor perturbación no es la agonía del animal, se trata más bien de una perturbación ante su ímpetu por luchar contra la muerte; “Oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aura y escuchándole golpear las paredes de cartón de los cañones de las alas (...) el pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos”. Estas acciones (despertar, golpear, piar, picotear) de una lucha debilitada producen un intenso deseo en Plath de librarse del pequeño animal; “El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo,

¹⁹ El énfasis es mío.

especialmente entristecida por su valor y su buen carácter”. Finalmente, el pájaro encuentra la muerte en manos de Hugues, quien enciende el mechero del gas de la cocina y llena así la caja de cartón donde el pájaro había sido colocado²⁰. En *El dios salvaje* Alvarez, analiza la muerte de Plath y la manera en que su obra se encuentra intrínsecamente ligada a esta. El autor señala lo siguiente:

[Su muerte] fue un último y desesperado intento por exorcizar la muerte que había convocado en sus poemas. Ya he sugerido que acaso había empezado a escribir obsesivamente sobre la muerte (...) Pero, para la propia artista el arte no es necesariamente terapéutico; no por expresar sus fantasías siente un alivio automático. Al contrario: por cierta lógica perversa de la creación, el acto de la expresión formal puede ponerle más al alcance el material desenterrado. A fuerza de manejarlo en el trabajo bien puede encontrarse viviéndolo. Para el artista, en resumen, la naturaleza suele imitar al arte. O, para cambiar el cliché, cuando un artista pone un espejo frente a la naturaleza, descubre quién es él y qué es; pero a veces el conocimiento lo cambia tan irremisiblemente *que acaso se convierte en esa imagen*²¹ (62).

Esta última frase parece resonar profundamente en el pasaje examinado. En el cuerpo moribundo del pájaro se nos ofrece un acercamiento metafórico a la autora, a su propio cuerpo y a su próxima muerte. La interacción que existe entre lo escrito y la experiencia evidencian el nexo común más significativo en ambos autores. Tanto para Arguedas cómo para Plath la muerte es parte de la obra como la obra es parte de su muerte. Sin embargo, lo interesante de este pasaje no se encuentra solo en la representación de la

²⁰ Resulta tremendamente significativo mencionar el siguiente dato biográfico que quizás sea clave para entender la relevancia de este pasaje. El suicidio de Sylvia Plath el 11 de Febrero de 1963 se da de una manera siniestramente similar. Luego de dejar a sus hijos pequeños en su cuarto, Sylvia Plath selló la puerta y la ventana de la cocina con paños, abrió el horno y metió la cabeza dentro, girando la llave de gas.

²¹ El énfasis es mío.

agonía en el pájaro, sino en cómo, inmediatamente después de su muerte este se convierte en lo que Gilbert y Guber en su libro *La loca del desván* han denominado “un objeto deseado, para ser expuesto por su belleza y pureza contemplativa” (51) dejando de lado la grotesca suciedad y su carácter perturbador.

En el primer capítulo de *La Loca del Desván* titulado “El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria” las autoras hablan de una mistificación de la mortalidad en la literatura sobre la mujer del siglo XIX. El patriarcado, explican las autoras, ha fijado dos imágenes extremas donde ubicar a la mujer; la “mujer ángel” y la “mujer monstruo”. En este estudio, me concentraré en la imagen de “mujer-ángel”; para convertirse en este ideal estético es necesario darle la muerte con el propósito de transformarla en obra de arte. Esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte entonces en no sólo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*, o en un “ángel de la muerte” de serenidad sobrenatural que al “matarse” se convierte en objeto de arte: un ser esbelto, pálido, pasivo cuyos “encantos” recuerdan de manera inquietante la nivea inmovilidad de porcelana de los muertos (40). Gilbert y Gubar analizan las imágenes de seres hermosos, pero que no poseen ningún tipo de agencia, seres a quienes se les niega tanto la autonomía como la subjetividad.

Las autoras señalan que una de las imágenes más emblemáticas que ejemplifica dicha concepción es el personaje de Blancanieves del cuento “La pequeña Blancanieves” de los hermanos Grimm. Pasiva y sin historia previa, se retrata finalmente “muerta y abnegada en su ataúd de cristal, es un objeto para ser expuesto y deseado” (56).

Tanto el pájaro moribundo, ahora “perfecto y hermoso en la muerte” y la emblemática Blancanieves en su ataúd alcanzan la belleza ideal. ¿Cuál es la atracción que genera la muerte? ¿Por qué la belleza debe tener este componente tanático? En ambos casos la

inmovilidad de estos cuerpos parece contribuir a convertirlos en objetos de arte cuyo único propósito es ser contemplados. Para Plath, el pájaro, en su intento de accionar se convierte en un ser perturbador, por ello es que su aniquilación es escrita como una confesión y su muerte representa un alivio. Una vez convertido en objeto inmóvil de contemplación se deja de lado la agonía, la inmundicia y la degradación inicial, la muerte se despoja de su verdadero significado, se simplifica su efecto y se transforma en fuente de serenidad y belleza.

Si bien Plath admite que “el sufrimiento es tiránico” no debe ser eliminado a través de la muerte sino que es necesario, indispensable incluso, para la creación. Kristeva considera que la inclusión del dolor psíquico es fundamental ya que es parte de la experiencia de muerte, del dolor de dejar de existir. Es por ello que la autora considera que la pintura de Holbein logra capturar algo que ni las obras Renacentistas y que, en este caso, ni Plath ni los hermanos Grimm consiguen captar. Se trata de una obra de arte que, en su composición misma, humaniza la muerte al no negar el sufrimiento “Holbein mantiene el duelo al mismo tiempo que lo humaniza, sin seguir el camino de las obras Renacentistas Italianas que negaban el dolor y glorificaban la arrogancia de la piel o la hermosura del más allá²² (117). En el cuerpo agónico, en la erotización del sufrimiento²³ Holbein nos invita a participar en la muerte retratada e incluirla en nuestra propia vida, no como un escape sino como un signo esencial, inseparable de la condición humana.

²² La traducción es mía. La cita original es la siguiente “Holbein mantains grief while humanizing it, without following the Italian path of negating pain and gloryfing the arrogance of the flesh or the beauty of the beyond” (117).

²³ Cito nuevamente el pasaje introductorio de la teoria de Kristeva “The self eroticizes and signifies the obsessive presence of Death by stamping with isolation, emptiness, its own imaginative assurance that keeps it alive, that is, anchored in the interplay of forms. To the contrary, images and identities- the carbon copies of that triumphant self- are imprinted with inaccessible sadness” (138). Al erotizar la imagen de la muerte mediante la composición se logra acceder a ella, su crudeza es dura, pero es real, y necesaria si es que se quiere lograr una sublimación.

La erotización de la muerte y del sufrimiento es un tópico recurrente en la literatura y en el arte. Con respecto a los diarios de Arguedas, varios críticos²⁴ coinciden en resaltar que existe una relación estrecha entre el sexo y la muerte en los diarios, una oposición eros/tánatos que evidencia un dualismo entre fuerzas opuestas que se manifiestan de diversos modos; a través de la experiencia de contacto con la mujer, y a través de los símbolos mágico poéticos²⁵. Al describir el episodio del huayronqo/zapatilla de muerte Martín Lienhard concluye lo siguiente: “Ansia y gozo, “explosión vital” y muerte se compenetran profundamente. Esta ambigüedad no parece ser casual, y se ha considerado a veces que es la base necesaria o la esencia misma de lo erótico. El erotismo llevado a sus extremos, “exceso ciego de la vida”, según Bataille, empuja al hombre a los “límites de la muerte”²⁶ (45: 1990). Sin duda existe una ambigüedad con respecto a cómo la sexualidad es percibida por el narrador²⁷, especialmente en los primeros dos “Diarios” de *El Zorro*. En el “Primer diario” este narrador nos presenta la confesión de lucha existencial en la que se encuentra: “Y esta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir” (18). Estas dos fuertes corrientes que habitan dentro del narrador serán canalizadas a través de la descripción (también ambigua) del contacto con la mujer y el cuerpo femenino y serán al mismo tiempo simbolizadas mediante signos particulares presentes en la naturaleza andina como el huayronqo y el ima sapra.

²⁴ Lienhard, Martin. Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.

Rowe, William. “Deseo, escritura y fuerzas productivas en El zorro de arriba y el zorro de abajo”.

Denegri, Francesca y Silva-Santesteban, Rocio. “Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas”

²⁵ Definidos por Martín Lienhard como “seres-objetos de la naturaleza andina, pertenecientes al orden botánico, zoológico, e hidrográfico cuyos nombres quechuas demuestran que se tratan de “signos” del universo quechua andino (38:1990)

²⁶ Bataille, Georges. Madame Edwarda. París, Pauvert, 1977 (primera ed. En 1956), p. 19 (Préface). Citado en Lienhard 1981.

²⁷ Esta ambigüedad con respecto a la sexualidad es algo que recorre toda la obra narrativa de Arguedas. El sexo se asocia con la culpa, con lo bajo, con lo endemoniado.

Dos imágenes opuestas enmarcan el inicio y el fin del “Primer diario”. Específicamente, dos mujeres y el contacto sexual con ellas evocan las fuerzas opuestas que se pelean dentro del narrador; “anhelo de vida” y “anhelo de muerte”. No se trata, explican Francesca Denegri y Rocío Silva-Santisteban, de un solo cuerpo de muerte sino de un espacio simbólico (308) en donde lo sexual oscila entre estos dos anhelos contradictorios. Al inicio del “Primer diario” el narrador explica que luego de una crisis y subsecuente parálisis creativa es “El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta” lo que le devuelve al autor “lo que los médicos llaman “tono de vida”. Confiesa que es precisamente “El encuentro con aquella alegre mujer que debió ser el toque sutil, complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban para recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas (17). El contacto con esta mujer produce “tono de vida” justamente porque conduce a la fluidez creativa, a recuperar aquello que es clave para la escritura del autor; el vínculo capaz de traducir en palabra “la materia de las cosas”²⁸. No obstante, a pesar de la inicial esperanza, el contacto es efímero y el “tono de vida” se termina diluyendo lentamente. Es la relación sexual con estas mujeres lo que otorga a Arguedas un tipo de energía que impulsa el acto creativo.

Sin embargo, si bien estas mujeres subalternas producen un cierto tipo de excitación en Arguedas, aquellas que sí tienen agencia conducen al narrador al otro lado del espectro; es decir, a un acercamiento a la muerte propagado por el horror y el trauma. Observo que los ejes de muerte y erotismo se invierten. Si en un principio hablaba de una erotización de la muerte, lo que se observa en estos contactos traumáticos es que se da una “tanatización” de lo erótico. Es decir, el acto sexual se encuentra empapado por la

²⁸ Examinaré de manera más detallada qué significa “cargar a la palabra de la materia de las cosas” en el segundo capítulo de la tesis.

presencia de una muerte intensa e irrevocable, se da, como menciona Lienhard “la visión de una sexualidad contaminada por la muerte, enajenada y maldecida” (47).

La mujer que se encuentra al lado opuesto de la “zamba gorda y joven” que le devuelve el “tono de vida” y que produce el “anhelo de muerte” en el narrador es, la chichera Fidela. Hacia el final del “Primer diario”, Arguedas recuerda el episodio traumático de su infancia que dio lugar a su forzada iniciación sexual. Comienza el episodio yuxtaponiendo la llegada de la chichera al pueblo de Ukuhuay con la descripción del Ima Sapra, uno de los símbolos mágico-poéticos que representa una especie de liana de árboles de color gris que se sacude con el viento transmitiendo su espanto a los animales. De alguna manera presagian el horror que luego iba a sentir el propio narrador tras el encuentro con la mestiza Fidela.

En la descripción de Fidela se resalta lo grotesco y lo bajo “Unos hilos de su cabellera cruzaban parte de su rostro y le entraban a la boca, en un extremo, y allí los labios rezumaban saliva. Era blancona y sucia: estaba asustada, *decidida*²⁹” (28). Fidela, indica William Rowe, representa la degradación y lo endemoniado (21:1990). Sin embargo, también existe una ambigüedad en ella ya que si bien esta mujer representa lo bajo y lo subalterno, a diferencia de las tristes “mariposas nocturnas”, Fidela sí posee una agencia, imponiendo, forzando, su propio goce sexual en el niño narrador y por ende cancelando su propia agencia mediante este acto des-subjetivante³⁰. Fidela se arrastra como una culebra, tocándole “el vientre con sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba” (28).

²⁹ El énfasis es mío.

³⁰ “El trauma de ese primer apareamiento, deseado pero a la vez impuesto, lo marcará para toda la vida y será recreada una y otra vez como acto des-subjetivante, acto que cancela la agencia del sujeto masculino y lo deja vulnerable ante la fuerza devoradora e incontrolable, pero siempre fascinante de la otra. Desde aquella vez, escribe Arguedas el sexo se instalará en su interior como un veneno” (Denegri y Santiesteban (315).

Nuevamente, regresamos a la profunda ambigüedad presente en este encuentro plagado de erotismo y muerte. Si bien tenemos un personaje abyecto, animalizado, la imposición de su cuerpo excitado sobre el niño Arguedas parece mandarlo a una muerte que, simultáneamente produce un anhelo, un deseo corporal perturbador.

Esto me conduce a reflexionar sobre lo anteriormente postulado. Quizá estos dos anhelos colocados en lados opuestos de un mismo espectro se encuentren más cerca de lo que parecen. Quizá lo que se produce finalmente es una fusión entre “anhelo de muerte” y “anhelo de vida” a través de lo sexual. Recordemos lo postulado por Bataille; el erotismo llevado a sus extremos; el exceso ciego del anhelo de vida termina por conducir al hombre a los límites de la muerte. En el “Segundo diario” al narrar su experiencia en la ciudad de Nueva York, el narrador recuerda un contacto sexual que parece estar del lado del “anhelo de vida”. Escribe lo siguiente:

Nunca más extrañado ni más feliz anduve día tras día, una semana, sin descanso, en la Quinta Avenida, en la calle 42, en Greenwich Village, en Harlem, en Broadway...Hasta que cierta noche, en pleno arrebató, me atreví a seguir a una linda negrita y a hablarle. La “conquisté” hablándole en quechua que, en un caso como ése, me nacía y servía mejor que el castellano. La negrita me comprendió porque era una “mariposa nocturna”. Me llevó hasta un departamento hermoso metido en un sombrío edificio de fierro. *Puro miedo y triunfo*³¹. Pero fue lo único íntimo que me traje de los Estados Unidos (72).

Si bien el narrador de los diarios consigue alcanzar su meta (es decir, conquistar a la muchacha) mediante el uso de su particularidad andina (hablándole en quechua, que ella, por ser esta “mariposa nocturna” es capaz de captar su ternura y sensibilidad) la sensación que se produce en él al ser conducido al departamento es de “puro miedo y

³¹ El énfasis es mío.

triunfo” mezcla de emociones significativa ya que, como hemos observado, se repite cada vez que el narrador se encuentra dentro de estos “espacios simbólicos”; ansía y goce, aire sofocado y cuerpo anhelante, sexo y horror.

Por otro lado, los símbolos mágico-poéticos también son utilizados por el narrador para mostrar la fusión presente entre el erotismo y la muerte. Entre estos símbolos es quizás el huayronqo y ayaq zapatillan (el abejorro y “zapatilla de muerto”) y su interacción, los que mejor representan esta unión. El abejorro es un moscardón negro que se suele acercar a la flor amarilla, pequeña y de olor fuerte y dulzón llamada “zapatilla de muerto”. En la región de la cual fue originario Arguedas, la “zapatilla de muerto” es utilizada como ofrenda para los muertos por su color amarillo³² Arguedas describe el encuentro entre el huayronqo y la flor de la siguiente manera:

En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de niño de pechos, flor que crece o que prefiere crecer no en los campos sino en los muros de piedra hechos por los hombres, allá en todos los pueblos serranos del Perú. Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos. Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme, se queda, manotea, aletea, se embute. La superficie de la flor es afelpada, la del moscón es lucida, azulada de puro negra, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante *medio como a muerte*, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus *extremidades ansiosas*, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman ayaq sapatillan (zapatilla de muerto)

³² Lienhard indica que el amarillo es el color de la puesta del sol, lo que parece originar su uso funerario (13).

y representa el cadáver (...) Ahora, en este momento, el amarillo, no sólo mal presagio sino materia misma de la muerte, ese amarillo del polvo del moscón (...) está ahora asentado en mi memoria, en este dolor ahora lento y feo de la nuca. ¿No podré seguir escribiendo más? (25).

Como menciona Lienhard, no cabe duda de que esta escena en su conjunto constituye la evocación de un acto sexual, en el cual el insecto desempeña el papel del macho; la flor el de la hembra, y el polvo amarillo el del semen (44). El huayronco se zambulle dentro de la flor de muerte (por su color y por su polvo que representa un tipo de veneno) devorando con sus “extremidades ansiosas” el polvo amarillo. Regresamos de nuevo a una clara ambigüedad que ancla la presencia de la muerte en los diarios. Si bien estamos ante la descripción de un acto sexual que podría evocar fertilidad y propagación, la materia de este encuentro es materia de muerte, veneno y destrucción. Sin embargo, en la siguiente entrada del “Primer diario” fechada un día después (16 de mayo, 1968) el narrador Arguedas siente en los ojos la presencia del insecto.

...insecto volador que manotea con su cabeza mineral, con sus patas que tienen casi microscópicos pelos, y que son lentos pero que, aun así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, dan la impresión de *ansia que se va satisfaciendo* a cada movimiento, que parece triunfal, agudo, fruto del máximo esfuerzo, *explosión de la vida*³³ (27) .

Se nos presenta nuevamente la fusión entre “anhelo de vida” y “anhelo de muerte”, realizada gracias a este encuentro sexual entre el moscardón y la flor amarilla, precisamente, a través de la vibración que se produce a partir del contacto. Es aquí donde ansía y goce confluyen, en donde “explosión vital” y muerte se complementan dando así una figuración simultáneamente positiva y negativa de la muerte. La

³³ El énfasis es mío.

penetración de esa flor, según William Rowe, unifica el erotismo y la muerte (119: 1996). La explosión de vida se da *únicamente* luego del contacto con aquello que es materia misma de muerte, así como el ya mencionado ima-sapra al que el narrador alude en un contexto de “ansias todopoderosas”, ambos símbolos aluden a una sexualidad contaminada de muerte pero que, no obstante, produce también una potencialidad creativa. Según Rowe, esta escena a la vez se propone como el escenario de la escritura de los diarios en donde el sujeto que sabe que tienen que tiene que transitar por la muerte para poder escribir (310:2011).

¿Puede ser la muerte transformada a través de la escritura? Si bien Plath y Arguedas se encuentran atrapados por momentos en un estado de parálisis (propulsado por el empobrecimiento yico propio de la melancolía), es la representación de la muerte en los diarios de Arguedas la que se acerca más a una transformación y posible sublimación. Esto se debe a que el sujeto de la escritura erotiza y resignifica la presencia de la muerte, conectándola a su vez con el proceso creativo que impulsa la escritura de los diarios. En los diarios de Plath, por el contrario, prima la reafirmación de una estética que encuentra su ideal en la representación de una muerte de inmóvil belleza, finalmente afirmando el deseo de regresar a lo inorgánico, y en consecuencia, a lo estéril e inaccesible. La autora se encuentra atrapada en una imagen inmóvil, cómo el pájaro moribundo que personifica su propia muerte. Por el contrario, la representación de una muerte plagada de sexualidad dada en los “Diarios” de Arguedas, transforma la parálisis del autor, en el aleteo del huayronqo se convierte a la muerte en un espacio simbólico donde deseo y fecundidad confluyen, alejándose del eterno retorno de la parálisis propia de la melancolía.

II

Sublimación: Naturaleza y Escritura

La imagen del sol negro es utilizada por Julia Kristeva para representar la relación entre la melancolía y la obra de arte. La melancolía se encuentra en el lado oscuro como el estado paralizante que aparta al sujeto de la realidad y contribuye al empobrecimiento yoico. En el lado radiante, se vislumbra la apertura y la verbalización de la capa hermética de la melancolía a través de la obra de arte. Es precisamente en el arte y la literatura que el sujeto es capaz de lograr una sublimación simbólica capaz de tomar el lugar de la pérdida materna³⁴.

Frente a la amenaza de la parálisis, la sublimación se presenta como la única vía para salir del entrapamiento melancólico. Kristeva señala que se trata de la capacidad del sujeto de transferir un significado ahí mismo donde fue perdido (103) un goce en su nueva significación, una posibilidad de resurrección.

En el *Seminario VII* Jacques Lacan afirma que el arte es una forma de sublimación ya que este es caracterizado por un cierto modo de organización frente al vacío de la Cosa³⁵ (130). La aproximación lacaniana coincide en este punto con las ideas de Kristeva. En ambos casos se trata de elevar un objeto a la dignidad de la Cosa perdida.

³⁴ Abordaré el tema de la primera pérdida en el siguiente capítulo.

³⁵ “All art is characterized by a certain mode of organization around the emptiness (...) To a certain extent, a work of art always involves encircling the Thing” (130). Para ilustrar esta dinámica, Lacan propone como ejemplo la manera en la que Cézanne pinta sus famosas manzanas. No se trata, arguye Lacan, de simplemente imitar al objeto en su representación, sino que la manera en la que las manzanas son presentadas implica una renovación de su dignidad: “At the moment when Cézanne paints his apples, it is clear that in painting those apples, he is doing something very different from imitating apples- even though his final manner of imitating them, is primarily oriented toward a technique of presenting the object (...) Everybody knows that there is a mystery in the way Cézanne paints apples, for the relationship to the real as it is renewed in art at that moment makes the object appear purified; *it involves a renewal of its dignity* (141). (El énfasis es mío).

Kristeva señala que la dinámica de la sublimación crea una presencia capaz de situarse alrededor del vacío³⁶ (99).

¿Cómo es que el artista melancólico logra la sublimación? El arte y la literatura aseguran al artista una manera de dominar la Cosa perdida a través de la prosodia, la polivalencia, y la interacción de las formas (Kristeva 101). La polivalencia del signo y del símbolo, que desestabiliza el nombre y al hacerlo construye una pluralidad de connotaciones alrededor del significado, le da una oportunidad al sujeto de trabajar el vacío dejado por la pérdida materna con el fin de transformarla.

En este capítulo abordaré la concepción que Arguedas y Plath tienen de la escritura y la posibilidad de sublimación que existe a partir del tratamiento de la naturaleza en los diarios. Ambos autores coinciden con Kristeva al considerar la escritura un instrumento capaz de elevar el vacío de lo perdido a la dignidad de la Cosa. Asimismo, ambos se inclinan a utilizar el tópico de la naturaleza como posible vía hacia la sublimación. Es mediante el análisis y contraste de estos tópicos que será posible determinar si es que los autores logran una sublimación de la melancolía en sus diarios.

Es importante recalcar que, si bien Plath y Arguedas se encuentran atrapados en el estado melancólico, la depresión se encuentra muy cerca a la creatividad. La depresión puede convertirse, arguye Kristeva, en una fuerza secreta, en una forma de *sacralidad moderna*³⁷ (Julia Kristeva Interviews 84: 1996). Desde el momento en que el sujeto es capaz de crear formas artísticas, la melancolía se abre al mundo de la posibilidad. Es precisamente esta posibilidad lo que deseo explorar en la escritura de los diarios.

³⁶ “Sublimation’s dynamics weaves a hypersign around the depressive void (99).”

³⁷ El énfasis y la traducción son mías.

La escritura: ¿acto religioso o mágico?

Arguedas y Plath ven la escritura como un acto trascendente que se encuentra más allá del ejercicio de una profesión insertada en el mercado. Mientras en Sylvia Plath la fe hacia la escritura se asocia con una religiosidad (Plath invoca a los dioses para que éstos le otorguen el don creativo y la posibilidad de salvación), en Arguedas esta fe hacia el acto creativo no apela a una deidad superior, no hay religión sino convicciones que se acercan más a una dimensión mítica capaz de cargar a la palabra con lo que el autor denomina como “la materia de las cosas” (20).

La concepción de la escritura como instrumento de trascendencia se encuentra presente en todos los diarios de Sylvia Plath. No obstante, es posible observar un claro ascenso y eventual descenso en cuanto a la fe que está inicialmente depositada en esta práctica. En la primera parte de los “Diarios de Smith” Plath escribe lo siguiente:

Mañana maldeciré a la aurora, pero habrá otras noches que acaben antes, y los amaneceres no serán ya infiernos orquestados por timbres de despertadores, campanas destempladas y sirenas. En estos momentos un amor, una fe, una afirmación empiezan a germinar en mí como un embrión. La gestación puede tardar algún tiempo en producirse, pero la fertilización ya es un hecho. Buenas noches, Gran Cuaderno Bueno (105).

Esta fe se presenta al inicio de los diarios bajo un paralelo entre la potencialidad fértil y la posibilidad del acto creativo. Plath reconoce que ésta se concibe como un comienzo, como algo pequeño que eventualmente se desarrollará como una manera “de apartar mi tumba la piedra de la inercia” (105). La escritura en su “Gran Cuaderno Bueno” lleva consigo la posibilidad de combatir el estado de inhibición al que se encuentra sujeta y reproducir algo que se eleve por encima de ella.

Es significativo que el proceso creativo se compare con la gestación ya que, como observaré más adelante, la maternidad también es problematizada en los diarios, al convertir el vientre en una “cueva tumba”. Sin embargo, no nos encontramos frente al vientre materno al que se quiere volver, sino con una concepción distinta que se abre a una posibilidad capaz de ejercer un control que en ocasiones parecía perdido para la autora. Ante la temporalidad de la vida y la inmanencia de la muerte, el deseo de escribir surge para Sylvia Plath como una manera de desatar la potencialidad creativa y proporcionar un orden y una coherencia a su vida. Plath confiesa lo siguiente:

Deseo escribir porque siento la necesidad de sobresalir en uno de los medios que sirven para traducir y expresar la vida. No me satisface la tarea colosal de vivir simplemente. No, no: tengo que ordenar la vida en sonetos y sextinas y proporcionar un reflector verbal para mi cabeza iluminada con una potencia de 80 voltios (124).

El anhelo estético de traducir la experiencia de vida parece ser un imperativo no sólo para su escritura sino para su manera de vivir, vivir no es suficiente; “no me satisface la tarea colosal de vivir simplemente” sino que algo debe hacerse con esta experiencia. Plath, no sólo admira la belleza poética, encuentra en ella un propósito y una manera de confrontación artística similar a lo postulado por Kristeva en su libro. Kristeva se pregunta si, ante el descubrimiento de la fragilidad de la vida, “debe haber algo que no sea afectado por la universalidad de la muerte: ¿la belleza?”³⁸ (98) ¿Es la belleza capaz de convertirse en aquello que se confronta con lo efímero, con la universalidad de la muerte? Según Kristeva, la belleza surge como el rostro admirable de la pérdida, transformándola con el fin de que cobre vida. Mediante una sutil alquimia de signos, la belleza nos compele a ser reconocidos: la musicalización de significantes, la polifonía

³⁸ La traducción es mía. El texto original es el siguiente “There might thus be something that is not affected by the universality of death: beauty?” (98).

de lexemas, la dislocación de lo léxico, lo sintáctico y las unidades narrativas son inmediatamente experimentadas como una transformación psíquica del sujeto que se encuentra en los límites del significado y no-significado³⁹, muerte y resurrección (101). ¿No es esto precisamente lo que encontramos en la intención de Plath de traducir la – efímera- experiencia de vida en “sonetos y sextinas”, en formas poéticas capaces de ordenar e iluminar aquello que se encuentra dentro de su propia subjetividad? Resulta claro que el deseo de lograr una sublimación en su escritura se encuentra en los diarios. No obstante, habrá que analizar si esto ocurre, o si permanece sólo como deseo.

Lo interesante en el análisis de la concepción de escritura como acto sagrado en los diarios es que, al cartografiarla y seguir este tópico, podemos trazar el ascenso y la caída de esta fe. Inmediatamente después de la resolución de ordenar la vida en formas poéticas, Plath hace la siguiente invocación:

Dios mío, déjame pensar con claridad y brillantez; déjame vivir, amar, y contarlo bien con hermosas frases (...) Mañana será otro día en el camino hacia la muerte (algo que a mí nunca puede sucederme puesto que yo soy yo, lo que quiere decir invulnerable). Con un zumo de naranja y un café, incluso el suicidio en embrión se elimina perceptiblemente (124).

En este primer momento, la autora apela a fuerzas mayores que hacen posible la creación. La posibilidad de pensar con claridad y brillantez, pero sobre todo de traducir y plasmar el pensamiento en escritura. Nuevamente, observamos cómo la experiencia de vida se entreteje con el acto de escribir. Es decir, “vivir, amar” son acciones cuyo objetivo final es ser transformadas en “hermosas frases”. Ante la muerte que se aproxima, Plath encuentra en la escritura una posibilidad de trascendencia, de capturar lo efímero y hacerlo permanecer intacto en las palabras, tal como explica Kristeva. La

³⁹ Between the two limits of non-meaning and meaning, Fall and Resurrection (101).

escritura, confiesa Plath la convierte “en un pequeño Dios: recreo el flujo y el estrépito del mundo mediante pequeñas y ordenadas estructuras que fabrico con palabras” (191).

¿Qué sucede entonces con esta fe que germina al comienzo de los diarios como un embrión? Más adelante observamos que el entusiasmo inicial es reemplazado por una interrogante que acecha y que parece desestabilizar la inicial concepción sobre el acto de escritura. La entrada del 25 de febrero, 1957 comienza con la siguiente reflexión:

El diálogo entre Lo que escribo y mi Vida está siempre en peligro de convertirse en un resbaladizo desplazamiento de responsabilidades, en una evasiva justificación: dicho en otras palabras, traté de explicar el lío en el que había convertido mi vida diciendo que, gracias a escribir sobre ella le había dado orden, forma, belleza. Justifiqué lo que escribo diciendo que sería publicado y me daría vida (y prestigio a la vida). Ahora bien, hay que empezar por algún sitio y, puesto a ello, puede ser sin duda por la vida; una confianza en mí, con mis limitaciones, y una agresiva y firme decisión de luchar para superarlas una a una (162).

La escritora comienza a cuestionar la operación (transformar la vida en escritura) que en un momento pareció otorgarle fe y espíritu de lucha. Si bien en un primer momento privilegia la escritura por sobre la actividad vivencial, en este momento Plath se refiere a su ímpetu por transformar la vida en escritura como una manera de justificar el caos. Se produce entonces la operación inversa- la resolución a la que Plath llega en esta segunda parte de los diarios es la de transformar la vida misma para que ésta se vuelva objeto de escritura.

¿A qué se debe este cambio? Plath nos otorga la respuesta al confesar lo siguiente: “Justifiqué lo que escribo diciendo que sería publicado y me daría *vida* (y *prestigio* a la

*vida*⁴⁰)” Una vez que la escritura es considerada como un vehículo hacia el reconocimiento (en el campo literario), la operación vida-escritura debe modificarse; “Ahora bien, hay que empezar por un sitio, y, puesto a ello, puede ser sin duda por *la vida*; una confianza en mí, con mis limitaciones y una agresiva y firme decisión de luchar para superarlas una a una” (162).

La política del reconocimiento es un tema importante que K. Anthony Appiah aborda en su artículo “Identidad, autenticidad, supervivencia. sociedades multiculturales y reproducción social” El autor explica que la identidad de los seres humanos se encuentra establecida en dos dimensiones: la social colectiva y la identidad personal. Para Appiah, la identidad no es una ilusión o una concepción ambigua, sino que está íntimamente ligada con las esferas sociales que confrontan y dialogan con el individuo. En el caso del diario de Plath, una de las fuerzas principales que dialogan con su concepción vital como individuo y que termina influenciando su escritura es precisamente el reconocimiento suscitado en el campo literario.

A principios de la tercera (y última parte) de los diarios (Boston 1958-1959/Inglaterra 1960-1962), la autora enfrenta la concepción inicial de la escritura como “acto religioso” con su inserción no sólo dentro del campo literario, sino también dentro del sistema de intercambio capitalista:

Escribir es un acto religioso: es un ordenar, un reformar, un volver a aprender y volver a amar a la gente y al mundo tal como son y tal como podrían ser. Un dar forma que no se desvanece como un día de mecanografía o un día de dar clases. Lo escrito *permanece*: sale al mundo por su propio pie. La gente lo lee: reacciona ante ello como ante una persona, una filosofía, una religión, una flor: les gusta o no les gusta. Les ayuda o no les ayuda. Se siente como una

⁴⁰ El énfasis es mío.

intensificación de vivir: das más, investigas, preguntas, miras, aprendes y das forma: recibes más: monstruos, respuestas color y forma, conocimiento. *Lo haces por la escritura misma*. Si trae dinero, qué bien. Pero no lo haces por el dinero en primer lugar. El dinero no es lo que te hace sentarte ante la máquina. No es que no lo quieras. Es maravilloso cuando una profesión te paga el pan y la sal. Con la escritura es quizá sí, quizá no. ¿Cómo vivir con semejante inseguridad? ¿Qué es peor, la falta momentánea o la pérdida de la fe en la escritura misma? ¿Cómo vivir con esta disyuntiva? (385).

Si bien se mantiene por algunos momentos la fe hacia la escritura misma, y el placer que se produce en el acto de escritura como acto desinteresado e integral: “Escribir por escribir, hacer cosas por la alegría de hacerlas. Qué regalo de los dioses” (446). Una vez que esta práctica es insertada dentro de un sistema específico donde se da “todo en intenso intercambio con que la vida se manifiesta sobre la tierra” (452), surge la inseguridad y pérdida de fe en este “acto religioso”. Los dioses que alguna vez fueron invocados y que brindan el regalo de la escritura se convierten ahora en deidades amenazantes que conducen, nuevamente, a un estado melancólico donde prima la inhibición y el empobrecimiento del yo:

13 de octubre, martes. Muy deprimida hoy. Incapaz de escribir nada. *Dioses amenazantes*⁴¹. Me siento desterrada en una fría estrella, incapaz de sentir otra cosa que una terrible insensibilidad sin remedio. Desde ahí contemplo el mundo, tibio y terrenal. Un hormiguero de lechos de amantes, cunas de bebés, mesas de comedor, todo el intenso intercambio con que la vida se manifiesta sobre la tierra, sintiéndome aparte, separada por una pared de cristal. Atrapada entre la esperanza y la promesa de mi trabajo (452).

⁴¹ El énfasis es mío.

Finalmente, la disminución de la fe hacia la escritura se manifiesta de dos maneras. En primer lugar, la escritura se problematiza al ingresar a un sistema donde la autora misma se siente ajena, no solo apartada, sino atrapada o paralizada por la posibilidad que pareció motivarla. En segundo lugar, una vez que el acto de escritura ha sido problematizado, la razón principal de la pérdida de fe se da cuando Plath finalmente se confronta con la imposibilidad de traducir una realidad específica- y bella- a la escritura:

Desesperación. Punto muerto. Anoche tuve una visión sobre cuando estuvimos nadando en el lago Salado: una realidad sólida y hermosa. Pensé: esta luz, esta sensación no es parte de ningún relato. Es una realidad autónoma y merecedora de trabajar con palabras. Si pudiera hacerlo, recuperar la antigua alegría, no importaría el resultado. El problema no es mi éxito sino mi alegría. Una realidad muerta (459).

Esta admisión del fracaso cancela el anhelo de trascendencia y la posibilidad de fecundación en el acto creativo que se anticipó al inicio de los diarios. La autora anuncia que “todo se ha vuelto estéril” (461), pronosticando no solo la muerte de la fe depositada en la escritura, sino también la pérdida de fe en ella como artista capaz de combatir y transformar el estado melancólico.

En el primer capítulo de la tesis, he analizado como, para José María Arguedas, la escritura se convierte en una manera de luchar contra la muerte; esto se anticipa desde el “Primer diario” cuando escribe “No es desgracia luchar contra la muerte escribiendo” (26). La escritura no se enfrenta únicamente a la amenaza de la muerte, también se utiliza como medio para combatir la melancolía. En el “Primer diario” Arguedas confiesa “Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad” (17). Al igual que Sylvia Plath, Arguedas encuentra en

la escritura un vehículo para combatir la pérdida y melancolía que constantemente lo acecha.

Sin embargo, es necesario preguntarnos en qué se diferencia la concepción de la escritura en cuanto a su capacidad de combatir el estado melancólico. A diferencia de Plath, Arguedas le otorga un valor distinto a la palabra. Más allá de considerarla por su función estética capaz de transformar y ordenar la experiencia humana, la fe de Arguedas hacia la palabra y la escritura reside en su capacidad de “cargar la materia de las cosas” (20). En el caso de Arguedas no se trata de encontrar una escritura que “traduzca” la experiencia individual, más bien, se trata de una meta utópica en la que la palabra carga en sí misma un sentido universal. Es decir, se trata de encontrar una fusión en la que “palabra, y concepto, o pasión, se corresponden exactamente”⁴²

Según Martin Lienhard, Arguedas encuentra en la oralidad quechua la expresión en la que se da esa coincidencia entre el signo verbal y la realidad (59). Lienhard cita un artículo de Arguedas en el que explica que el idioma quechua puede contener al mundo en su “materia” mediante la onomatopeya. En efecto, Lienhard sostiene que el quechua es un idioma que presenta en sus signos un mayor grado de “motivación” en contraste con el castellano, que tiene un grado de arbitrariedad mayor (60).

No obstante, si bien el quechua es el idioma que por excelencia puede transmitir “la materia de las cosas” y a pesar de la aparente imposibilidad del español de poder capturar la esencia de esa oralidad inmediata, propongo que Arguedas sí encuentra una fe en la posibilidad de “materializar la palabra” en este idioma. El autor se acerca a la operación planteada por Kristeva respecto de la sublimación: ante la pérdida de significado que ocurre en la traducción del quechua al castellano, es “mediante una sutil

⁴² Arguedas, José María. “Sobre la poesía quechua” (probablemente 1957) en (anón.) Ollantay y cantos y narraciones quechuas. (Citado en Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*)

alquimia de signos” (99), que tiene como objetivo capturar la vibración de la palabra, que se puede llenar el vacío y transformar la pérdida en algo nuevo.

El autor de los diarios mantiene la esperanza en que el español pueda también cargar en sí la materia de las cosas al reconocer otros escritores que han podido lograrlo, entre ellos Juan Rulfo, Onetti. Arguedas considera que ellos son los escritores que se insertan en la realidad misma, que relatan y que lo hacen con una expresividad directa y una cercanía emocional capaz de “cargar la palabra” de vida. Para Arguedas, Juan Rulfo es el autor que ha logrado forjar un lenguaje de la “más alta categoría artística en el difícil lenguaje del pueblo” (22). Daniel Matthews señala que el hecho que Arguedas ubique a Rulfo como paradigma del novelista nos muestra que la clave de la poética va más allá de un rescate del quechua (202).

Al dirigirse a Rulfo en el diario, el autor escribe lo siguiente: “¿Quién ha cargado la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?” (19). La palabra entonces, debe ser capaz de apelar a lo universal; que capte la “materialidad” de las cosas es un objetivo que va más allá de un idioma específico, el propósito es más bien encontrar la expresión que difumine las fronteras que separan los significados universales.

Aún cuando Arguedas se encuentra inmerso en el estado melancólico, él intuye que es precisamente en este momento “Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra se carga de esas materias ¡Y cómo vibra!”⁴³ (19). Frente a los límites del lenguaje, Arguedas introduce la capacidad de la palabra de producir un temblor⁴⁴, una vibración que produce una intensificación de

⁴³ Recordemos las líneas introductorias de *Sol Negro*: “For those who are racked by melancholia, writing about it would have meaning only if it sprang out of that very melancholia” (3).

⁴⁴ En los diarios, Arguedas menciona como el escritor Onetti “tiembla en cada palabra, armoniosamente.” (21).

vida, que connota un movimiento que desembocará en fertilidad, en una potencia y transformación.

Ya hemos observado este temblor en los símbolos mágico-poéticos discutidos en el primer capítulo; el aleteo de los insectos, los cuerpos de agua, la música de la naturaleza no son entidades estáticas, producen un movimiento que las convierte en materia viva. Estos aleteos son las pulsaciones que luego derivan en deseo y que pueden llevar a una fertilidad. Arguedas considera que su escritura puede lograr este objetivo y se coloca del lado de Rulfo. Sin embargo, al otro lado del espectro se encuentran otros escritores a los que Arguedas denomina los “cortázares” con los que difiere en la fundamentación ideológica de la escritura como profesión. Arguedas declara “Yo no soy escritor profesional” (26) y defiende, al igual que Plath, la acción de escribir como algo que surge como una necesidad vital y no como un medio de insertarse en el mercado. Arguedas, defiende su posición argumentando lo siguiente:

Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente (sic) para interpretar el caos y el orden (25).

En su artículo “Transmitir a la palabra la materia de las cosas (los diarios como poética)” Daniel Matthews recuerda una frase de Huidobro que parece coincidir con el planteamiento arguediano “Huidobro dice: En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está por debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta” (222). Ante este objetivo, lo mágico es necesario para poder lograr esta trasmisión cósmica en su escritura. Matthews señala que la opción de Arguedas es clara, estar inmerso en las cosas, tener a flor de piel lo que el hombre tiene

de ser natural para poder cargar la palabra desde ahí. Es decir, el vínculo con este compromiso y su relación con lo mágico es aquello que sostiene no solo la escritura, sino, como ilustraré en la siguiente sección, la manera en la que Arguedas logra sublimar la naturaleza en los diarios.

La naturaleza como instrumento de sublimación

La naturaleza es un tópico que recorre tanto los diarios como toda la obra de Arguedas. En los diarios, la naturaleza se encuentra asociada con una plenitud anímica que se da cuando el autor se encuentra en comunión con el mundo andino⁴⁵. Al abordar este tópico deseo enfocarme en dos símbolos mágico-poéticos que organizan el Primer y Tercer diario: la cascada y el pino de Arequipa respectivamente. Mi intención es identificar cómo es que estos dos símbolos de la naturaleza son utilizados como instrumentos de sublimación en los diarios.

El símbolo de la cascada surge a partir de un recuerdo específico de contacto con un nionena (chanchó). Al rascarle la cabeza al animal, este produce un dulce “gruñido con delicia” que inmediatamente conduce al autor a evocar la imagen de una cascada concreta en San Miguel de Obrajillo (parte serrana de la provincia de Lima). Lo interesante de la cascada, reside en cómo esta imagen desemboca en una pluralidad de significados. La cascada de Obrajillo se retrata majestuosamente y se fusiona nuevamente con el recuerdo inicial del contacto con el nionena. Ambas imágenes se entretajan evocando una calidez que rodea al paisaje y que finalmente lleva al recuerdo del rostro de su esposa. Arguedas conecta estas tres imágenes mediante el baño de luz

⁴⁵ “En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con algunos de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno (18).

que reciben: “y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho, cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y energético de mi mujer, ese sol estaba, mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso” (18). Luego de esta primera aproximación, la cascada se convierte en “todas las cascadas del Perú”, imagen que alentará los ojos del autor “instantes antes de morir”, capaz de retratar el mundo solo para los que “sabemos cantar en quechua” afirmación que no sólo refuerza la particularidad andina del autor sino que también nos presenta una contradicción fundamental: el retrato de una naturaleza apreciada por una colectividad específica (el sujeto andino quechua-hablante) dentro de una novela dirigida a un público letrado y ajeno a estos códigos. Luego de estas asociaciones, se conduce al lector a las montañas, a las quebradas donde el hombre ha construido su lugar mediante esfuerzo y trabajo: “falderíos bravos en que el hombre ha sembrado, ha fabricado chacras con sus dedos y sus sesos y ha plantado árboles que se estiran al cielo desde los precipicios”. Finalmente, esta descripción del trabajo humano, lleva a una descripción de la opresión y de su contrario, la revolución cubana. En este último momento es el rostro de un teniente que con “la felicidad, la inteligencia, la fuerza, la generosidad” nos regresa a la imagen de la cascada. Esta cascada, según el crítico Martín Lienhard, cumple un papel complejo, se evoca una cascada determinada y concreta, que a su vez representa todas las cascadas del Perú y participa de un “fluido musical” que atraviesa todos los seres y objetos de un universo armonioso y sano, donde el hombre comulga con la naturaleza (40). Asimismo, la estrategia de vincular este símbolo mágico-poético con un movimiento que a la misma vez evoca un cambio en el orden social (la revolución) le otorga una nueva dimensión a la naturaleza, que se carga de significado y trascendencia.

La operación narrativa en el retrato de la cascada es una de las maneras de alcanzar la sublimación de acuerdo a Kristeva. A través de la polivalencia del símbolo de la cascada se desestabiliza su significado inmediato al construir una pluralidad de asociaciones que se desencadenan a partir de esta primera imagen. Asimismo, la organización de las unidades narrativas que se desencadenan se desenvuelve con facilidad, mediante un lenguaje empapado de una hermosa fluidez musical capturada por el movimiento de la materia.

La cascada, al “resbalar sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas” nos remite a lo postulado por Gaston Bachelard al hablar sobre las metáforas de agua. Se reconoce en ellas *un tipo de intimidad*⁴⁶ muy diferente de las de los otros elementos como el fuego o la piedra. El lector debe comprender que el agua es también “*un tipo de destino (...) un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser*” (15). Se comprueba en el tratamiento de esta imagen no sólo la elaboración exitosa de sublimación mediante el retrato de la naturaleza, sino también lo señalado por Bachelard “el agua representa el lenguaje fluido, sin choques, lenguaje continuo, continuado del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes” (279). Finalmente, la cascada “tiene pues, un habla que los hombres comprenden naturalmente” (283).

En el “Tercer diario” aparece una evocación a un gigantesco pino de ciento veinte metros en Arequipa que “ilustra las potencialidades poéticas, que libera una visión mágica del mundo” (Lienhard 47). Arguedas describe el contacto con el pino de Arequipa de la siguiente manera:

Desde cerca, no se puede ver mucho su altura, sino sólo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era

⁴⁶ Las cursivas son originales del texto de Bachelard.

para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún “extranjero”, ¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él, transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad (...) Este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo (145).

La descripción del pino es importante porque retrata un símbolo mágico-poético dotado de omnisciencia, de belleza universal y acogedora. Este pasaje también es relevante por la manera en la que el autor describe este contacto. Empieza admirando su majestuosidad desde una distancia que poco a poco se va acortando. Se trastocan así, como explica Rowe, las categorías de cercanía y de lejanía y el espacio, sometido ahora a distorsiones e intensificaciones (78: 1987). Se subraya la asimilación de la luz al sonido al asumir la imagen un papel musical (la música que el pino derrama, superior a la música culta, canónica). El regocijo musical tiene un efecto penetrante y saturador; se da una ruptura de los límites personales, donde las dimensiones trágicas se logran reemplazar (79:1987).

En este pasaje, como en toda la obra de Arguedas, la música suministra un modelo de conocimiento. Después de la distancia inicial, Arguedas describe un acercamiento casi molecular con el pino (se ahonda en sus texturas, en sus capas que se van abriendo) que lo recibe cálidamente. El autor se inserta literalmente dentro del propio árbol, en el contacto más cercano posible, en fusión con la naturaleza:

Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confianza, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo ahí (145).

Efectivamente, se da un contacto sensorial con el pino que deviene en una relación que evoca una intimidad a partir de un proceso sensorial; de cuatro momentos sensibles relacionados con cuatro experiencias corporales; oír, ver, tocar, penetrar hasta guardar dentro de sus capas su confianza y sus palabras. El acercamiento íntimo hacia este ser majestuoso, se conecta con el deseo inicial autor de traducir “la materia de las cosas”.

Tanto el pino de Arequipa como la cascada de Obrajillo se conciben como entidades luminosas e integradoras. Mediante su representación en los diarios, podemos afirmar que la naturaleza pasa por un proceso de sublimación, es decir, mediante el vínculo mágico se elevan estos objetos, dotándolos de un significado capaz de enfrentarse al vacío de la pérdida materna. Asimismo, el contacto que el escritor tiene con estos símbolos mágico-poéticos refuerza la identidad del autor, su subjetividad andina. Mediante este contacto, se hace posible la transmisión del conocimiento mítico-cósmico de la palabra y la experiencia.

En los diarios de Sylvia Plath la naturaleza también cumple un papel importante. Sin embargo, es esta se representa de manera diferente a la descrita en los diarios de

Arguedas. Si en los diarios de Arguedas el tópico de la naturaleza se utiliza como instrumento de sublimación, en los diarios de Plath, la naturaleza surge como punto de partida para propiciar el acto creativo.

La descripción de la naturaleza aparece como un ejercicio para poder comenzar a escribir. La mayoría de las entradas de los diarios comienzan con una descripción puntual: “Un día azul y claro, recortada de nieve blanca rizando todos los ángulos torcidos de tejado y chimeneas que quedan por debajo y el río blanco. Sol debajo del edificio de la izquierda” (415). Plath se apoya en su memoria visual para identificar el color, las imágenes y las formas que la ayudan a reproducir de manera cercana el paisaje que observa. La autora le presta una constante atención al clima, los cambios de luz en el cielo, la fuerza del viento, para ser eventualmente registrados en sus diarios “Día color humo, humo blanco bajo un cielo lleno de nieve, humo gris negro bajo el cielo pálido del crepúsculo al volver a casa” (236). En sus diarios podemos intuir la importancia de su memoria visual para la organización de su imaginación verbal.

...martes por la tarde, un ligero baño de luz entre verde y amarillo, cálidamente luminosa y prometedora, realza la tierra desnuda, los árboles sin hojas. Ah, cómo mi propia vida brilla, hace señas como si yo estuviera presa (291).

El cambio de estaciones, el paso del día a la noche, las referencias geográficas y espaciales son abordadas de manera metódica y constante. Ante la amenaza de parálisis, Plath se imagina a sí misma acudiendo a la naturaleza “Mi demonio que todo lo niega me tentará día a día, y lucharé contra él (...) cada día tendrá algo positivo, ya sea el placer sincero de contemplar el veloz cuerpo sedoso de una ardilla, o la honda sensación del tiempo y el color...(254). La contemplación del “veloz cuerpo sedoso de una ardilla” nos puede recordar a los chanchos y perros monstrencos que Arguedas contemplaba en San Miguel de Obrajillo. Sin embargo, la diferencia crucial reside en

que Arguedas mantiene un contacto sensorial con estos animales (juega con ellos y les rasca la barriga, se revuelca en la tierra), mientras que Plath admira su belleza y rapidez, pero siempre como espectadora.

A diferencia de Arguedas, que encuentra en el retrato de la naturaleza, una marca de su propia subjetividad como sujeto andino, Para Plath la naturaleza tiene una función estética y puntual: propiciar el acto de escritura: “Hoy: claridad, cielo azul, frescor de los pinos. Tiempo para escribir” (242).

Asimismo, mientras en Arguedas la sublimación de la naturaleza es posible mediante el vínculo que existe con lo mágico, en los diarios de Plath este nexo (naturaleza-magia-sublimación) no existe. No existe tampoco un vínculo que la ate afectivamente a los paisajes descritos. Estos son utilizados como instrumentos poéticos que la autora deconstruye de manera meticulosa:

No es posible que el viento empuje a la luna sobre el mar. De manera inconsciente, sin palabras, la luna ha quedado identificada con un globo, amarillo, liviano, que flota en el aire.

En razón de mi estado de ánimo la luna no es esbelta, virginal y plateada, sino gorda, amarilla, carnosa y encinta. Tal es la diferencia entre abril y agosto, entre mi estado físico actual y el de un futuro más o menos próximo. Ahora la luna ha sufrido una rápida metamorfosis, posibilitada por las alusiones, vagas e imprecisas, de la primera línea, convirtiéndose en bulbo de tulipán, por medio de lo cual adviene la metáfora: la luna es “bulbosa”, adjetivo que indica gordura, pero que sugiere “bulbo”, puesto que la imagen visual es una realidad compleja. El verbo “brota” intensifica la primera insinuación sobre el aspecto vegetal de la luna. Mediante la frase “terroso cielo añil” se crea una tensión susceptible de variaciones infinitas con cada combinación de palabras. En lugar de decir con

toda claridad “en la tierra del cielo nocturno”, el adjetivo “terroso” tiene un doble enfoque: como descripción del cielo emborronado de un color azul muy oscuro y también como sustantivo fantasma, “tierra” “suelo” que intensifica la metáfora de la luna como bulbo plantado en la superficie del cielo. Se puede analizar cada palabra minuciosamente, desde el punto de vista de los matices, valores, frialdad, calidez, asonancia y disonancia de vocales y consonantes. Técnicamente, supongo que el aspecto visual y el sonido de las palabras, por sí solos, pueden ser algo muy parecido a la mecánica de la música..., o al color y la textura de un cuadro (...) Si quiero explicar por qué uso las palabras, cada una elegida por un motivo; quizá no sea todavía la mejor palabra para lo que me propongo, pero, en cualquier caso, sí ha sido escogida después de mucha deliberación. Por ejemplo, el movimiento continuo de las olas hace que la luz de la luna centellee. Para lograr una sensación de movimiento caprichoso, irregular, se ha utilizado “con sus guiños” (para sugerir brillantes destellos entrecortados) y “estremecidas” (para denotar un movimiento más legato y trémulo). “Brillantes” y “oscuras” son contrastes evidentes de luz y sombra. ¿Cuál es mi problema? Falta de libertad en las ideas, falta de imágenes renovadoras. Demasiado apego subconsciente a frases hechas y a combinaciones trilladas. Falta de originalidad” (159).

En este extenso pasaje podemos observar cómo Plath desestructura la manera en la que experimenta la luna en su escritura más no en su experiencia propia. La luna adquiere características propias de la autora, lo cual refuerza la imposibilidad de salirse de la auto-referencialidad a la que están sujetas las mujeres melancólicas⁴⁷ de acuerdo con Kristeva. Es posible observar también como el uso de cada palabra es justificado con

⁴⁷ Analizaré con más detalle las diferencias entre la experiencia melancólica femenina y masculina en el siguiente capítulo.

precisión exacta, costumbre que mantuvo también en su poesía. Sin embargo, a pesar de la exactitud y el trabajo, la autora reconoce que algo falta, al no poder desasociar la experiencia de la naturaleza con su proceso de escritura, ésta se estanca en imágenes trilladas y descripciones que quedan en la superficie más no se ahonda dentro de ellas. Hacia el final de los diarios, Plath escribe:

Sigo paralizada. Es como si la mente se me detuviera y dejara que los fenómenos de la naturaleza-brillantes insectos verdes en las rosas, setas venenosas de color naranja y chirridos de pájaros carpinteros- me aplastaran como una fuerza irresistible, como si tuviera que hundirme hasta el fondo de la no existencia, del miedo absoluto, antes de poder resurgir (356).

En este momento, el estado anímico que la domina se vuelve contra ella, y lo que rescata de la naturaleza son elementos que la perturban- brillantes insectos en las rosas, setas venenosas, chirridos de pájaros carpinteros contribuyen en el regreso a un estado inicial de parálisis que la acecha permanentemente.

En este capítulo he analizado la posibilidad de sublimación en los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath, dos artistas melancólicos que se encuentran en una constante lucha contra la abdicación simbólica propia de la melancolía. Mediante el análisis comparativo es posible determinar que Arguedas llega a alcanzar la sublimación en los diarios, elevando la escritura y la naturaleza a la dignidad de la Cosa. Esto se logra al emplear la polivalencia del símbolo en el tratamiento de la naturaleza que desencadena una multiplicidad de significados que bordean el vacío propio del sujeto melancólico. Asimismo el vínculo mágico y la experiencia vital son necesarios para la sublimación; a diferencia de Plath, la naturaleza no es utilizada como un recurso retórico, sino como parte esencial del ser humano que puede otorgar una vía de salvación.

III

El Remolino y el Yawar Mayu: La primera pérdida y la trayectoria de la melancolía en los diarios

En su libro *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic feminism and the search of the “good enough” mother*, Janice Doane y Devon Hodges introducen el concepto de “la trayectoria de la melancolía”⁴⁸. Este término gira en torno al proceso por el cual transitan los diversos sujetos melancólicos que Julia Kristeva analiza en *Sol Negro*. Se trata de un proceso que pasa por el estado inicial e inhibitorio de la melancolía (dominado por la parálisis y el empobrecimiento del yo) hacia una traducción de signos capaz de sobrepasar la pérdida inicial, es decir; la sublimación artística. Kristeva resume a grandes rasgos este proceso al constatar que “el dolor de la pérdida es reemplazado por el placer que surge a partir del dominio de los signos”⁴⁹ (67).

He analizado la escritura de los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath con la intención de determinar si es que esta trayectoria es completada por los autores de acuerdo con la teoría sobre la melancolía elaborada por Kristeva. Recordemos que dicha teoría se apoya en el análisis freudiano⁵⁰ y trata básicamente de examinar el intento de sobreponer el duelo por la Cosa perdida mediante el discurso o la obra de arte. En este capítulo, partiré de una de las críticas principales a la teorización kristeviana realizada por Doane y Hodges en su ya mencionado libro. Ambos autores sostienen que la trayectoria de la melancolía hacia la sublimación introducida por Kristeva mantiene un sesgo de género ya que mientras “el artista masculino puede seguir este camino con una

⁴⁸ La traducción del término es mía. Janice Doane y Devon Hodges definen el concepto de la siguiente manera: “The trajectory of melancholia is the attempt to convey the unconveyable. It is what Kristeva describes as an attempt to overcome mourning for the lost maternal Thing” (75).

⁴⁹ La traducción es mía, la cita original es la siguiente: “The pain of loss is replaced by the joy of mastering signs”

⁵⁰ Específicamente en “Duelo y Melancolía” y “Más allá del principio del placer” Freud habla sobre el goce de la tristeza como el goce el que perdura. El principio del placer, sostiene Freud, es el de sustituir el hecho doloroso por un significante que nos aleje del dolor.

brillante perspectiva para finalmente darle su expresión y dominarlo (...) la melancolía femenina está destinada al fracaso debido a la imposibilidad (inherente en la mujer) de deshacerse de la pérdida de la Cosa materna⁵¹ (75).

La pérdida inicial, es decir, la pérdida materna, ocurre cuando el sujeto pronuncia sus primeras palabras. Esto se debe, según Kristeva, a que “en ese momento el sujeto ha sido irrevocablemente, desesperadamente separado de la madre, una pérdida que causa que el sujeto trate de encontrarla nuevamente, junto a otros objetos de amor; primero en la imaginación y luego en las palabras (6).⁵² En los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath esta pérdida se abordará de manera distinta e incluso podría aventurarme a decir que opuesta.

El objetivo de este capítulo yace entonces en enfocarnos en cómo esta pérdida inicial es procesada en ambos diarios y si es que finalmente se comprueba este sesgo de género al aplicar la teoría de Kristeva en la lectura comparada. Recordemos que si bien el sujeto melancólico se encuentra en riesgo de caer en un mecanismo repetitivo e inhibitorio, la obra de arte, particularmente el lenguaje y la escritura, son capaces de perdurar no sólo en el tiempo sino también de sobrepasar la propia pérdida y el vacío del sujeto melancólico.

Desde el inicio de *Sol Negro* es posible determinar que el recorrido de la melancolía para la mujer es un camino complicado. Kristeva arguye que tanto para el hombre como para la mujer la pérdida de la madre es una necesidad psíquica y biológica para la construcción de su autonomía y subjetividad. Sin embargo, la pérdida de la madre para la mujer implica ciertos obstáculos que dificultan el proceso ideal propuesto por

⁵¹ La traducción es mía. La cita original es la siguiente: “the male artist can follow with brilliant perceptiveness the trajectory of melancholia and, finally, both give it expression and master it(...) female melancholy is destined to failure due to the impossibility to get rid off the loss of the maternal Thing” (75).

⁵² La traducción es mía. La cita original es la siguiente: “The child King becomes irredeemably sad before uttering his first words: this is because he has been irrevocably, desperately separated from the mother, a loss that causes him to try to find her again, along with other objects of love, first in the imagination, the in words (6).

Kristeva en torno a la sublimación de la melancolía. Esto se debe a que existe una sobre identificación de parte de la mujer con el objeto materno perdido y por ende, un duelo no resuelto.

Kristeva afirma que para la mujer, el acto de deshacerse o transformar la pérdida materna es algo no solo difícil sino casi imposible (29). Esto se debe a que, para la mujer, cuya identificación especular con la madre y su introyección del cuerpo materno son procesos casi inmediatos, es difícil poder tomar una decisión consciente que haga posible separarse de la pérdida primaria del objeto materno (29). Como explica Tsu-Chung Su en su artículo “Writing the Melancholic: The dynamics of melancholia in Julia Kristeva’s *Black Sun*” la mujer, al identificarse con la madre, la ha cifrado en su interior. Atrapada entre la intimidad y la alienación, la melancolía femenina, en su intento de superar el duelo inicial, está condenada entonces a destruir una parte crucial de su propia subjetividad⁵³ (170) y por ende, fracasa en su intento de sublimar la melancolía.

Asimismo, dentro de una sociedad mayormente heterosexual, la búsqueda de un objeto de deseo capaz de sustituir la pérdida materna es una acción que solo puede ser llevada a cabo por el hombre melancólico. Es decir, el hombre melancólico puede erotizar la pérdida, erotizar al otro (al otro sexo) o transformarlo en un objeto erótico sublime⁵⁴ y reemplazar la pérdida materna⁵⁵, mientras la mujer queda atrapada en la sobreidentificación y la necesidad de retornar al cuerpo materno. Es por esta razón que Kristeva señala que el hombre homosexual comparte la misma economía depresiva que

⁵³ “Caught between intimacy and alienation, the female melancholic (...) is doomed to destroy a crucial part of her own subjectivity.” (170).

⁵⁴ “Whether the lost object is recovered as erotic object (as is the case for male heterosexuality or female homosexuality), or is transposed by means of an unbelievable symbolic effort which erotizes the other or transforms cultural constructs into a “sublime erotic object”

⁵⁵ Cómo explica Kristeva “El hombre recupera su paraíso perdido en la relación heterosexual (...) Para la mujer la pérdida del objeto se encuentra más allá de remedio alguno y su duelo es más difícil, casi imposible (86). La cita original es la siguiente “Man recovers his lost paradise in the heterosexual relationship (...) For the loss of the object seems beyond remedy for a woman and its mourning more difficult, if not impossible (86).

la mujer melancólica (29), ninguno es capaz de sustituir la pérdida materna con el otro. En su libro *First things: the maternal imaginary in literature, art, and psychoanalysis* Mary Jacobs ahonda sobre este dilema:

El esfuerzo simbólico adicional demandado en las mujeres se convierte para Kristeva en la asimetría determinante entre los sexos. Mientras que el hombre heterosexual y la mujer homosexual pueden recuperar el objeto materno perdido como objeto erótico (...) para la mujer heterosexual, el objeto nuevo requiere una elaboración mucho más intrincada que el objeto erótico elaborado por el hombre (52).⁵⁶

Al no poder trasladar la pérdida materna a un objeto de deseo que la sustituya, ésta se encuentra todavía presente, pulsando en la psique femenina y en la cripta en la que se encuentra atrapada. A continuación, analizaré los dos obstáculos principales de la melancolía femenina, es decir, la introyección del cuerpo materno y la identificación especular con la madre en los diarios de Sylvia Plath.

Sylvia Plath y el regreso a la “cueva tumba”

La imagen del vientre materno en los diarios de Plath se asocia con la muerte y se encuentra cifrada como un escape donde la autora desea retraerse. Ante el caos vertiginoso que asocia con su existencia “Mi mundo se cae a pedazos, se desmorona. El centro ya no lo contiene” (149). Plath confiesa el deseo de querer quitarse la vida “Quiero matarme, escapar de la responsabilidad y *arrastrarme abyectamente al vientre*

⁵⁶ La cita original es la siguiente: “The extra symbolic effort demanded of women becomes for Kristeva the defining asymmetry between the sexes. While heterosexual men and homosexual women can recover the lost maternal object as erotic object, finding an erotic object other than the primary maternal object (...) for heterosexual women a gigantic elaboration far greater than men are called upon to undertake in the interest of their own heterosexuality” (Jacobs 52).

*materno*⁵⁷ (149). El vientre materno, tomando las ideas de Gilbert y Gubar, se asocia con un lugar femenino, una reclusión en forma de útero a la que se puede “regresar” *únicamente* en la muerte⁵⁸. Es este espacio justamente el que representa el vacío y la imposibilidad que denota la pérdida materna para la mujer melancólica.

En “El género en disputa” Judith Butler⁵⁹ ahonda sobre esta imagen “el lugar del cuerpo materno se establece en el cuerpo “encriptado” y recibe allí una residencia permanente como una parte muerta y mortecina del cuerpo y como una parte habitada o poseída por fantasmas de diversos tipos” (102). Se trata de una cripta, en el sentido en que es imposible no asociar el vientre con la futilidad de “regresar” a este lugar. Al mismo tiempo, el vientre representa el espacio simbólico que genera el vacío de la primera pérdida.

¿Qué es lo que lleva a la autora a querer regresar a este espacio? Es necesario analizar detenidamente esta entrada para poder determinar las razones que sostienen este deseo en Plath. La entrada, parte de los diarios de Smith, presenta una situación límite. La autora contempla la posibilidad del suicidio al sentir una profunda sensación abrumadora ante las responsabilidades que debe asumir; “La lista amontonaba, uno tras otro, obstáculos diabólicos, que chirriaban, lanzaban miradas maliciosas y se deshacían en el caos; y la repugnancia, el deseo de acabar con la absurda sucesión de objetos, de cosas, de acciones fue haciéndose cada vez más intenso” (96). Las responsabilidades

⁵⁷ El énfasis es mío.

⁵⁸ Gilbert y Gubar señalan “No es como el habitante de la cueva de Platón, un prisionero de la naturaleza: la mujer es una prisionera de su propia naturaleza (...) Hay inmanencia sin esperanza de trascendencia, naturaleza traicionada por la cultura, reclusión sin ninguna posibilidad de huida (107).

⁵⁹ Al igual que Kristeva, Judith Butler toma como base la teoría Freudiana para su estudio sobre la melancolía. El sujeto melancólico como aquel que no logra deshacerse del objeto que ha perdido y, por tanto, lo interioriza para poder basar su identidad en la necesidad de acaparar y conservar la pérdida” (Butler 1997). Su teoría sobre la melancolía y el sujeto melancólico coincide en varios puntos con la teorización elaborada por Kristeva; sobre todo en la importancia que otorgan a la pérdida inicial, es decir, la pérdida materna. Agradezco a Rocío Del Aguila Gracey, cuya tesis “Construcción del sujeto melancólico: La experiencia del goce femenino en el diario de la mujer es ponja” de Doris Moromisato” aplica la teorización de Butler en el sujeto poético de manera esclarecedora y cuya lectura y diálogos me han ayudado a ver las distintas perspectivas sobre el tema de la melancolía.

asumen amenazantes acciones humanas; “chirriaban, lanzaban miradas maliciosas”. Sin embargo, las responsabilidades son solo el punto de partida ya que lo que realmente conduce a Plath al estado de crisis es el decaimiento de su estado físico y mental que repercute en su entorno y derrumba todo lo que la rodea.

Físicamente, Plath confiesa desde las primeras líneas que el estado letárgico se ha internalizado en una de las partes vitales del cuerpo humano; su propia sangre. “Si alguna vez he estado a punto de querer suicidarme es ahora, con la débil sangre insomne arrastrándose por las venas” (96). Al caracterizar a la sangre como “arrastrándose por las venas” le atribuye a esta imagen una pesadez insoportable, un letargo interiorizado en el cuerpo de la autora. No se considera un ser humano sólido “No soy maciza, sino que estoy hueca. Detrás de los ojos siento una caverna entumecida, paralizada” Dentro de ella se encuentra “un pozo infernal, una nada que es pura imitación” (97). Se construye un ambiente hostil dentro de su propio cuerpo el cual se proyecta hacia afuera: “Desgarrada por esa lucha interior, por emociones encontradas, me había inmovilizado en la desintegración, negándome a vocalizar, a exteriorizar esas emociones que, al infectarse, crecieron de tamaño y se deformaron, como llagas llenas de pus” para finalmente ser dominada por una sensación de desmoronamiento “Sentía que me desmoronaba, me debilitaba y me pudría, que los laureles se marchitaban y caían (...) Todo esto, todo ese fango maloliente y gangrenoso me iba devorando las entrañas, en silencio, insidiosamente” (102). He aquí el primer momento de la melancolía; la imposibilidad de vocalizar, de exteriorizar emociones la vuelca a un estado descomposición.

Plath expresa que lo que más la asusta es que el infierno interno que la carcome se manifieste hacia afuera; “Voy caminando a paso pesado, vomitando como una oscura pestilencia; con miedo de que la enfermedad que corroe la médula de mi cuerpo con una

impersonalidad despiadada estallara en llagas y verrugas, gritando: Traidora. Pecadora. Impostora” La descripción de sí misma asocia su ineptitud (al no poder asumir las responsabilidades impuestas) con una decadencia y putrefacción inescapable.

El estado de desmoronamiento y putrefacción configura su mirada hacia el exterior como un lugar sin salida alguna; “callejones sin salida contra cuyos muros de ladrillos desgastamos las uñas” (96). Su estado de descomposición convierte a la realidad de afuera en un lugar sin salida. “Contemplo el infierno en el que me revuelco, nervios paralizados, capacidad de obrar anulada; miedo, envidia, odio: todas las emociones corrosivas de la inseguridad arrancándome a mordiscos mis sensibles entrañas. Tiempo, experiencia: la ola colosal barriéndome como un maremoto, *ahogandome*⁶⁰(98). Se trata de un círculo vicioso que atrapa a la autora en una dinámica debilitadora: el sentido de parálisis alimenta la descomposición y viceversa, manteniendo su discurso en un estado inhibitorio y auto-destructivo. Como explica Freud

El melancólico nos muestra una extraordinaria rebaja de su yo. En el duelo el mundo se ha hecho pobre y vacío, *en la melancolía esto ocurre con el yo mismo*⁶¹. El melancólico nos describe a su yo como indigno, estéril, moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera *repulsión* y castigo.

En el capítulo tres de *Sol Negro* titulado “Ilustraciones de la depresión femenina” Kristeva relata el tratamiento psicoanalítico de tres mujeres deprimidas. Los tres ejemplos de depresiones femeninas muestran cómo el apego de las pacientes a la madre o la “Cosa materna” perdida es uno de los mayores obstáculos hacia la recuperación. En la sección titulada “The body as a tomb or the omnipotent devouring” Kristeva relata como una de sus pacientes siente un estado de parálisis de la psique y el cuerpo similar a la descripción hecha por Plath. La paciente analizada por Kristeva siente una

⁶⁰ El énfasis es mío.

⁶¹ El énfasis es mío.

“irremediable disociación entre ella y todo su entorno”⁶² lo cual la lleva a una sensación de muerte descrita por Kristeva como “oceánica”, que sumerge a la mujer de una manera absoluta. Tal inundación letal, escribe Kristeva, cancela el interés o el acceso a cualquier tipo de exterioridad⁶³ (73). ¿No es esto lo que observamos en Plath? Una inundación letal que la encubre por completo, que convierte su entorno y su interior en un hostil camino sin salida.

Ante esta situación de desmoronamiento psíquico, físico y de su entorno, Plath repite “Quieres regresar a tu hogar, regresar al vientre materno” (154). La operación es descrita por Kristeva como una manera de retener o “enterrar” la Cosa materna dentro de su propio cuerpo, dentro de esta cripta descrita por Plath como una “caverna entumecida, paralizada” (97). Kristeva indica que, para la mujer deprimida, es muy difícil lidiar con su propio reflejo:

Como Alicia en ‘El País de las No-Maravillas’, la mujer deprimida no puede soportar espejos (...) Su imagen propia suscita dentro de su propio narcisismo herido una violencia (...) de la cual se protege al construir otro espacio en donde pueda difundir su dolor sin límites restringidos y recuperar una completitud ilusoria⁶⁴ (74).

Entonces, si el reflejo de Plath está permanentemente asociado con una decadencia grotesca y abrumadora, la manera de controlar la violencia reside en el deseo de querer retornar al vientre materno. Este regreso al vientre materno implica el regreso a un

⁶² La traducción es mía. La cita original es la siguiente: [“The patient] Experienced a total paralysis of psyche and body, an irremediable dissociation between herself and everything else, and also within what should have been “she”. An absence of sensations, a loss of pain or hollowing out of sorrow- an absolute, mineral, astral numbness” (73)

⁶³ La traducción es mía. La cita original es la siguiente “A total oceanic death would engulf [her] world (...) Such a lethal flood could settle down for days and weeks on end, allowing neither interest in nor Access to any exteriority”(73).

⁶⁴ “Like an Alice in distressland, the depressed woman cannot put up with mirrors. Her image (...) arose within her wounded narcissism, violence (...) from which she protects herself by going through the looking glass and settling down in that other world where, by limitlessly spreading her constrained sorrow, she regains a hallucinated completedness” (74).

espacio simbólico perdido, un espacio familiar, seguro, en donde Plath se puede refugiar y recuperar una tentadora (e ilusoria) integridad. Atrapada dentro de una imagen propia grotesca, el regreso al vientre materno promete una familiaridad que brinda un sentido de completud. La alusión al cuerpo materno brinda una armonización estética y promete un “más allá”. Es por ello que la introyección al cuerpo materno en los diarios de Plath funciona como una estrategia, cuya finalidad es la de enterrar la cosa maternal perdida en su propio cuerpo-tumba, en su propia cripta⁶⁵ y refugiarse en el espacio simbólico de la pérdida. Sin embargo, por más prometedor y acogedor que este espacio parece ser, lo cierto es que, es, como postula Kristeva, es un espacio ilusorio que refuerza el empobrecimiento del yo y corta cualquier vínculo con el mundo exterior.

Sylvia Plath: entre el matricidio y el suicidio

La introyección al cuerpo materno implica un obstáculo en la depresión femenina ya que se deja de lado la interacción y posibilidades del mundo de afuera, así como la identificación con algo fuera de sí misma. Es por ello que la mujer melancólica se encuentra condenada a la repetitividad y la auto-referencialidad. Otro de los obstáculos que se encuentran en el recorrido de la melancolía femenina es la identificación especular con la madre. En los diarios de Plath esta identificación se desarrolla con mayor intensidad en el diario que se expande del 12 de diciembre de 1958 hasta el 15 de noviembre de 1959⁶⁶. Durante este tiempo, Plath había comenzado un tratamiento

⁶⁵ “She had locked up a fantasy, the representation of her mother, within her body (...) buried in her imaginary tomb-like body” (76).

⁶⁶ Para esta sección utilizaré la edición de los diarios editada por Karen V. Kukil (2000), ya que la edición de Ted Huges y Frances McCullough se encuentra censurada, especialmente en esta sección, por la tremenda y brutal honestidad con la cual Plath analiza su relación con la madre. McCullough explica esta decisión argumentando que “Debido a que todavía es muy pronto- desde el punto de vista de la edad de quienes han sobrevivido a Plath- para hacer público en su integridad tal documento, se ha tenido especial cuidado con aquellas personas que han de vivir sus vidas como personajes en este drama Se han omitido bastantes fragmentos muy desagradables (10). A fin de hacer un análisis más exhaustivo y lo más cercano

psicoanalítico con la Dra. Ruth Beuscher. Al igual que la terapia con Lola Hoffman en Arguedas, la terapia de Sylvia Plath con la Dra. Beuscher cumplió un papel instrumental para su propio análisis y reflexiones personales. Plath comienza esta sección del diario estipulando lo siguiente:

Puesto que voy a pagar por su tiempo y su inteligencia como si fuese a una supervisión de vida y emociones y qué hacer con ambas cosas, voy a trabajar como una posesa, a preguntar, a hurgar en el cieno y en la mierda y a permitirme sacar de todo ello todo el provecho que pueda (429).

Hay en Plath un compromiso con ella misma de mantener una honestidad brutal, de entregarse de tal manera que pueda depurar de su sistema todos los fantasmas que la persiguen, aunque esto implique sumergirse en territorios hostiles. El diario privado le otorga a Plath un espacio donde esta honestidad es posible. A continuación la autora analiza fríamente su relación con la madre y todos los fantasmas que trae consigo.

Una afirmación reveladora de parte de la doctora Beuscher⁶⁷ marcará el camino de las siguientes entradas en el diario de Plath; “Te doy permiso para odiar a tu madre” (429).

Esta autorización crea un efecto catártico en Plath, quien afirma

...me siento como una persona nueva. Como un trago de brandy que da en el blanco, como una inhalación de cocaína, me ha golpeado donde vivo y he descubierto que estoy viva y eso es lo importante. Mejor que el tratamiento con electrochoque. “Te doy permiso para odiar a tu madre” (429).

La adrenalina que siente la autora se origina no sólo a partir de la afirmación de la doctora, sino sobre todo en el hecho que provenga de un modelo femenino el que respeta:

posible a los diarios originales, utilizaré la edición de Kukil en inglés. Las traducciones de esta edición serán mías.

⁶⁷ Referida por Plath en adelante como RB

“La odio, doctora. De manera que me siento estupendamente. En un zalamero matriarcado de solidaridad es difícil conseguir la aprobación para odiar a la propia madre, sobre todo una aprobación creíble Y yo creo en R.B porque es una mujer inteligente que conoce su profesión y siento admiración por ella. Para mi es “una figura materna permisiva” (429).

Sin duda, uno de los fantasmas que parece atar e influenciar la escritura de Plath son los parámetros que le impone la sociedad. Para Plath, la expectativa de la sociedad americana de los años cincuenta no solo no tiene espacio para el odio materno, sino que también reduce a la autora a convertirse en una “ama de casa” cuyas acciones se limitan a apoyar a su esposo y encontrar una vida segura y sin desafíos.

consíguete una agradable imitación de hombrecito; un hombrecito amable, un hombrecito seguro, dulce, amoroso, que te dé hijos y pan y un techo seguro y un césped bien verde y montones de dinero todos los meses. Hay que saber conformarse. Una chica inteligente sabe que no puede tener todo lo que quiere. Conformarse con cualquier cosa agradable que creas que puedas dominar con dulzura (431).

En su escritura, Plath confiesa con agudo sarcasmo una profunda disconformidad ante el rol que le es atribuido a su género y que se espera que ella pueda “performar”⁶⁸. El respeto y admiración hacia RB reside en el hecho de que ella encarna un modelo femenino que desafía estos parámetros al ser una mujer profesional. En contraste, el odio hacia la madre reside justamente en el hecho que la madre personifica la imagen de mujer que se espera en esa época, imagen de la que Plath se desea distanciar.

El permiso de odiar a la madre le otorga a Plath un goce inmediato que a su vez la saca (temporalmente) del estado de parálisis en el que se suele encontrar la autora“(…)

⁶⁸ En el “Género en Disputa” Judith Butler afirma que el género no es algo innato en la persona sino más bien que es un performance de acuerdo a los parámetros y las expectativas de la sociedad.

expresar mi odio hacia mi madre hace que me sienta maravillosamente bien y me saca el Pájaro Pánico del corazón y de la máquina de escribir” (429). Una vez que este permiso está dado, Plath se pregunta en sus diarios qué hacer con este odio, en qué convertirlo y cómo expresarlo. En este momento surge la pregunta central que, según Kristeva, acecha al sujeto melancólico. ¿Matar a la madre o matarse a sí mismo?

La teoría de Kristeva arguye que el matricidio se configura como una respuesta lógica ante el acecho melancólico. Simbólicamente, se debe dar muerte a la madre para que el sujeto pueda lograr la autonomía deseada. El matricidio⁶⁹ es, para Kristeva, una necesidad vital, el paso elemental hacia la individuación siempre y cuando se lleve a cabo en circunstancias óptimas y pueda ser erotizado⁷⁰. Sin embargo, para la mujer melancólica el acto de matricidio es complejo; no solo ante la imposibilidad de erotizar el objeto materno sino también al identificarse a sí misma con la imagen materna que debe aniquilar, el odio hacia la madre se redirige hacia ella misma.

Plath considera matar a la madre al preguntarse qué hacer con este odio que ha sido recientemente validado por RB.

Entonces, ¿Cómo puedo expresar el odio hacia mi madre? En mis más profundas emociones la veo como una enemiga (...) Me acosté en mi cama cuando pensé que mi mente iba a estar por siempre en blanco y pensé en el lujo que sería poder matarla, estrangular su delgada y venosa garganta la cual nunca podrá ser lo suficientemente grande para poder protegerme del mundo⁷¹ (433).

⁶⁹ “Matricide is our vital necessity, the sine-qua-non condition of our individuation, provided that it takes place under optimal circumstances and can be erotized (*Sol Negro* 28).

⁷⁰ Las maneras en las que el matricidio es erotizado son las siguientes: recuperar el objeto perdido mediante un objeto erótico (esto es el caso de la heterosexualidad masculina y la homosexualidad femenina) o transpuesto mediante un gran esfuerzo simbólico que erotiza al otro, o mediante la transformación de construcciones culturales a un objeto erótico sublime (*Sol Negro* 28) (La traducción es mía).

⁷¹ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “So how do I express my hate for my mother? In my deepest emotions I think of her as an enemy (...) I lay in my bed when I thought my mind was going blank forever and thought what a luxury it would be to kill her, to strange her skinny veined throat which could never be big enough to protect me from the world (433).

Ante la amenaza de la parálisis “Pensé que mi mente iba a estar por siempre en blanco” la autora se pregunta qué sentirá una vez que su madre muera. El objetivo principal del matricidio según la teoría de Kristeva; es configurar el matricidio como una necesidad vital que es la condición sine-qua-non de nuestra individuación⁷². Plath escribe “Cuando se muera, ¿qué sentiré? Le deseo la muerte para así poder estar segura de quien soy: para que pueda saber que puedo ser dueña de los sentimientos que tengo, aun si se asemejan a los suyos. Ahora encuentro difícil distinguir entre la apariencia y la realidad”⁷³ (449).

Se da en los diarios de Plath un juego de espejos. La confusión entre realidad y apariencia es propulsada por su imagen y la imagen materna que se entremezclan. Sin embargo, la autora detecta con gran lucidez que todos sus actos se configuran como acciones conscientes para distanciarse de la imagen de la madre, es decir, que la presencia de la madre es el principal catalizador de su propia vida, comportamiento y acciones. Al confesar que con la muerte de la madre la autora va a poder ser dueña de sus propios sentimientos, podemos comprobar lo postulado por Kristeva; es decir, la muerte de la madre como el paso necesario para que el sujeto logre su autonomía.

Aparte del hecho que la madre de Plath personifica el acatamiento de la mujer ante el rol impuesto por la sociedad y cultura de los años cincuenta ¿De dónde proviene el odio hacia la madre? ¿Qué es lo que podría incitar tal hostilidad y resentimiento hacia ella? Se trata, principalmente, de un profundo sentimiento de abandono y resentimiento⁷⁴ “Toda mi vida he sido “dejada” emocionalmente por las personas que más he amado: papá muriendo y dejándome, mi madre no estando ahí de alguna manera” (455). Según

⁷² El texto original es el siguiente: “Matricide is our vital necessity, the sine-qua-non condition of our individuation (28)

⁷³ El texto original es el siguiente: “When she dies, what will I feel? I wish her death so I could be sure of what I am: so I could know that what feelings I have, even though some resemble hers, are really my own. Now I find it hard to distinguish between the semblance and the reality (449).

⁷⁴ Considero pertinente citar de nuevo el pasaje anterior “...Estrangular su delgada y venosa garganta la cual *nunca podrá ser lo suficientemente grande para protegerme del mundo*” (443). El énfasis es mío

Freud, la melancolía se caracteriza por el hecho de que el sujeto “no sabe qué cosa ha perdido en lo que ha perdido”. Se experimenta así “la pérdida de la pérdida”: en los diarios de Plath se puede inferir que hay algo en el abandono simbólico de la madre que constituye la pérdida que Plath como sujeto melancólico experimenta. Plath escribe “Estoy experimentando una reacción de duelo por algo que solo recientemente he podido admitir no encontrarse: el amor maternal”⁷⁵ (430).

Si bien Plath plantea la posibilidad de matricidio, es también consciente de sus límites, es decir, de su imposibilidad. Precisamente esta imposibilidad la lleva a la contemplación del suicidio. Al hablar sobre esta imposibilidad, Kristeva postula que al haber absorbido el objeto materno (al haber sido introyectado) el acto de matricidio se reemplaza con el acto suicida⁷⁶ (28). Plath confiesa: “Intenté matarme a mi misma; para dejar de ser una vergüenza para los que amo y por estar inmersa en un infierno sin sentido. Que considerada. Hacer a uno mismo lo que uno haría a los otros. La mataría y por ende me mataría a mí misma⁷⁷” (433). Plath expresa que la primera razón que la lleva a la contemplación de la muerte se origina en el fracaso que siente al no cumplir con lo esperado por su sociedad (y por su madre), sin embargo lo más importante de esta confesión reside en el apego que se evidencia entre ella como sujeto y la imagen materna de la cual le es imposible deslindarse.

Es interesante que Plath se refiera explícitamente a *Duelo y melancolía* de Freud para explicar sus razones hacia el suicidio, el mismo ensayo que Kristeva toma como la base de su tesis en *Sol Negro*. “Leí *Duelo y melancolía* de Freud. Una descripción casi exacta de mis sentimientos y razones para el suicidio: un impulso asesino transferido desde mi

⁷⁵ Cita original: “I am experiencing a grief reaction for something I have only recently begun to admit isn’t there: a mother’s love” (430).

⁷⁶ La cita original de Kristeva es la siguiente: “the maternal object having been introjected, the depressive or melancholic putting to death of the self is what follows, instead of matricide (28).

⁷⁷ La traducción es mía. La cita original es la siguiente “I tried to murder myself: to keep from being an embarrassment to the ones I loved and from living myself in a mindless hell. How thoughtful: Do unto yourself as you would do to others. I’d kill her, so I killed myself (433).

madre hacia mí misma⁷⁸” (433). Si bien hay que reconocer que existe una gran honestidad al escribir sobre la relación con la madre y sus propias limitaciones, vale la pena poner en cuestión estos escritos. ¿Es posible que Plath, en un esfuerzo de “encajar” el perfil del sujeto melancólico descrito por Freud en *Duelo y melancolía* teatralice no solo el contenido de sus entradas? La lucidez, la rebaja del sentimiento del yo “que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (252:1917) son emociones descritas por Freud que se expresan en el contenido de los diarios de Plath.

Si bien existe una profunda lucidez en cuanto a su análisis personal, ciertamente influenciado por la terapia con RB, también es posible observar una ambigüedad que contribuye a la identificación especular con la madre. Es decir, la ambigüedad en torno a los sentimientos hacia la madre y lo que ella representa contribuye a que su imagen y la imagen materna se confundan de tal manera que es difícil dilucidar cual imagen pertenece a quién.

En cuanto a los sentimientos que la madre suscita en ella, Plath confiesa “Odio a mi madre pero al mismo tiempo siento pena por ella. ¿Cómo puedo actuar hacia ella sin ser hipócrita o cruel?” (439). La propia imagen de la madre se confunde con la que la autora nos ha presentado al inicio de los diarios. Marcada por una profunda y violenta necesidad de separarse y proteger lo propiamente suyo, Plath acusa a la madre de querer “convertirse en ella”, la metáfora que utiliza para manifestar este supuesto deseo de parte de la madre coincide con la representación con la que ella misma se ha caracterizado: “Ella quiere convertirse en mí: quiere que yo sea ella: quiere

⁷⁸ La cita exacta es la siguiente: “Read Freud’s Mourning and Melancholy. An almost exact descriptions of my feelings and reasons for suicide: a transferred murderous impulse from my mother onto myself” (433).

*arrastrarse*⁷⁹ dentro de mi vientre y ser mi bebé. Quiere estar dentro mío y que yo tome el camino que ella quiere”⁸⁰(433).

El deseo de regresar al vientre materno es ahora protagonizado por la madre y representa el control que desea ejercer sobre Plath. La ambigüedad de esta figura y los deseos se entremezclan, se contradicen, y contribuyen no sólo a que no se pueda deshacer de la madre, sino también al fracaso del matricidio. La pregunta de la mujer melancólica en busca del matricidio es la siguiente ¿Cómo puedo matar a la madre si Yo soy Ella, y es Ella yo?” Kristeva señala que el odio hacia la madre no está redireccionado hacia el exterior, sino que se encuentra encerrado dentro de una misma. No hay odio, sino un estado de ánimo implosivo que encierra y mata en secreto y de a pocos al sujeto melancólico a través de un rencor permanente y anhelo de muerte. Se trata de un anhelo que conlleva la oscura esperanza de un reencuentro que se imagina como completo, logrado gracias a la muerte⁸¹.

Al no poder deshacerse de la imagen materna, la escritura en los diarios de Plath queda marcada por una repetición y una auto-referencialidad característica de la melancolía femenina. Me remito nuevamente a las metáforas de agua utilizadas por Plath en sus diarios. Ante la sensación abrumadora, “oceánica” (para aplicar un término kristeviano) de la melancolía, la escritura de Plath se mantiene en un remolino sin fin, rondando sobre sí mismo, e incapaz de abrirse hacia afuera y dejar de circular dentro de su propia corriente autodestructiva.

⁷⁹ El énfasis es mío. Es interesante que al describir esta experiencia se utilice el mismo verbo.

Recordemos que previamente Plath había confesado “Querer regresar, arrastrarme al vientre materno”.

⁸⁰ La cita original es la siguiente “She wants to be me: she wants me to be her: she wants to crawl into my stomach and be my baby and ride along. But I must go her way (433).

⁸¹ “since I am She (sexually and narcissistically), She is I? Consequently, the hatred I bear her is not oriented toward the outside but is locked up within myself. There is no hatred, only an implosive mood that walls itself in and kills me secretly, very slowly, through permanent bitterness, bouts of sadness, or even lethal sleeping pills that I take in smaller or greater quantities in the dark hope of meeting...no one, unless it be my imaginary wholeness, increased with my death that accomplishes me” (*Sol Negro* 29).

Arguedas y la primera pérdida

La pérdida inicial, es decir, la pérdida materna, constituye según Kristeva la pérdida de un dominio innombrable y asume la consistencia de una madre arcaica que ninguna imagen puede abarcar por completo⁸² (145). Ante esta pérdida elusiva, el arte es el mejor aliado de la melancolía, y la escritura se considera uno de los medios privilegiados para asegurar la recuperación del dominio perdido.

La madre no es mencionada en los diarios de Arguedas. Sin embargo, como postula Carmen María Pinilla, el silencio de Arguedas ante la pérdida materna es sintomático; “Es sintomático que Arguedas no hablara jamás de su madre (...) aunque esta estuviera presente como un fantasma. Este silencio quizá obedeciera al temor de regresar a la fase donde la perdió” (62) Siguiendo la clave interpretativa que Kristeva nos ofrece, es posible postular que esta pérdida se manifiesta no de manera explícita como en los diarios de Plath, sino a través de un esfuerzo simbólico cuyo objetivo reside en convertir dicha ausencia en algo nuevo al separarse de la figura materna y transformar constitución de sí mismo.⁸³

Carmen María Pinilla señala un dato biográfico clave para poder hablar de la pérdida materna. Junto a la pérdida materna simbólica que sufre el sujeto al ingresar al mundo del lenguaje, Arguedas se encontró desde casi los tres años de edad sin madre. La muerte de la madre, se convierte, según la autora, en un factor muy influyente en las capacidades cognitivas y artísticas, así como también en la presencia ingobernable del instinto de muerte en el autor. La muerte o lejanía de la madre, afirma Pinilla, produce

⁸² La traducción es mía. El texto original es el siguiente “[the lost maternal object is] the loss of an unnameable domain(...)it assumes for the imagination, the consistency of an archaic mother, which, however, no precise image manages to encompass (145).

⁸³ En *New Maladies of the Soul* (1995) Kristeva reitera este punto: “Los trastornos psíquicos deben ser transformados a través de la actividad lingüística en una forma de sublimación o en una actividad intelectual, interpretativa o de transformación” (89). La traducción es mía, el texto original es el siguiente “Psychic disturbances must be transformed through linguistic activity into a form of sublimation or into an intellectual, interpretative, or transformational activity”

en el infante una pérdida que deberá ser tratada a riesgo de caer en la parálisis propia de la melancolía.

¿Cómo se trata la pérdida materna en los diarios de Arguedas? El silencio en los “Diarios” de la presencia materna es significativa, ya que como menciona Víctor Vich, es en lo que los textos “no dicen” que podemos encontrar una parte fundamental de los significados involucrados (364). Postulo entonces que el silencio sobre la madre en los diarios de Arguedas podría constituirse como un matricidio simbólico. Según Kristeva el artista melancólico niega a la madre con el fin de recuperarla en el lenguaje, es decir, transformando y transportando la Cosa materna perdida en palabras (43).

Una vez constituido el silencio en los “Diarios” Arguedas construirá un espacio donde su “yo autobiográfico” puede lograr la sublimación. Como menciona José Alberto Portugal en *Una incursión en lo inarticulado*, el autor se abre como zona generativa, como espacio de simbolización, un campo o fuente de nuevas metáforas (470). Según Kristeva, este es el primer paso para lograr un cierto dominio ante la pérdida, es decir, construir un objeto independiente (el diario) capaz de trasladar la pérdida del objeto maternal mediante la fundación de una nueva red simbólica.

Kristeva, al analizar el poema “El desdichado” de Gerard de Nerval determina que el triunfo sobre la melancolía en el poema reside en el hecho que el poeta es capaz de fundar una nueva familia simbólica a la vez que construye un objeto independiente (el soneto) capaz de sustituir lo perdido y transformar la tenebrosa oscuridad en un canto que asimila la agonía del autor al mismo tiempo que la transforma⁸⁴ (162).

Postulo que lo que ocurre con Arguedas es una operación similar. En los anteriores capítulos de esta tesis he analizado cómo la escritura de Arguedas logra acercarse más a

⁸⁴ (...)The triumph over melancholia resides as much in founding a symbolic family (...) as in constructing an *independent symbolic object- a sonnet*. Attributable to the author, the construction becomes a substitute for the lost ideal in the same way as it transforms the woeful darkness into a lyrical song that assimilates “the sighs of the saint and the scream of the fay.” (162).

la trayectoria de la melancolía propuesto por Doane y Hodges, mediante una erotización de la muerte y una sublimación de la naturaleza. En esta sección deseo enfocarme en la manera en que la creación del objeto simbólico del diario logra sobrellevar la pérdida inicial en Arguedas y transformarla gracias a la identificación colectiva que Arguedas mantiene con la nación.

Muchos críticos han coincidido en considerar los diarios de Arguedas como una escritura del “fracaso”⁸⁵. Ciertamente, el inicio del “¿Último diario?” parece afirmar esta lectura al comenzar con un tono explícitamente derrotista:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea (196).

Estamos ante una escritura agónica, sin embargo como menciona Rowe, en esta escritura también se produce y engendra algo nuevo mediante el proceso transindividual y transcultural del lenguaje (314:2011) Antonio Cornejo Polar parece coincidir con dicha aproximación al señalar que:

Los diarios relatan este agónico proceso de escritura y en definitiva, son el puntual testimonio de cómo, página a página, angustiosamente, la muerte queda aplazada, pero *no vencida*⁸⁶. Es una contienda cuyo resultado, aunque marcado por la muerte, que viene a ser el final previsible, parece abrir al destino dos opciones extremas, el anhelo de vida y el anhelo de muerte (233).

⁸⁵ Entre ellos: Roland Forgues en *Del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico*, Mario Vargas Llosa en “Literatura y Suicidio el Caso Arguedas (El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo”, Edmundo Gómez Mango en “Todas las Lenguas. Vida y Muerte en la escritura en “Los Zorros”. En este artículo el crítico señala que “la escritura en los diarios evoca una cripta, un mausoleo, la tumba literaria del escritor” (368).

⁸⁶ El énfasis es mío.

En efecto, si bien se trata de “una escritura límite en donde somos testigos del testimonio de un espacio vital último en la vida del autor y es enmarcado por una acelerada lucha contra la muerte” (Lienhard 23) y si bien la muerte finalmente vence al autor, postulo que la escritura de los Diarios logra vencer el carácter inhibitor y asimbólico de la melancolía mediante la inserción de un “yo autobiográfico” que se considera a la vez un “yo colectivo”.

Arguedas y el dolor cósmico

El “yo” autobiográfico que Arguedas construye en sus “Diarios” no se limita al autor-personaje y su propia lucha contra la muerte, sino que se abre para representar una colectividad que lleva en sí misma la posibilidad de regeneración. Si bien el autor-personaje de los Diarios se nos presenta como abatido y derrotado, es en la identificación de sí mismo con una colectividad en donde el tono derrotista cambia y se da la posibilidad de transformar la melancolía.

En el artículo “Deseo, escritura y fuerzas productivas” William Rowe señala que pese a su destrucción a nivel personal, Arguedas prueba ser fecundante a nivel colectivo (123). La instalación de este “yo colectivo” hace posible la sublimación de la naturaleza y la escritura⁸⁷ y, como veremos en el “¿Último diario?” otorgar una nueva valoración a la muerte. Aymara del Llano menciona que la escritura en el “¿Último diario?” se constituyó en el “borde” entre ambas orillas, la de la vida y la de la muerte, una zona desde donde se construyó una imagen- *individual y colectiva*⁸⁸. Esta imagen se proyecta a un futuro clausurado en lo individual, pero con posibles derivas en lo socio-

⁸⁷ El análisis de la naturaleza y la escritura como herramientas de sublimación es desarrollado en el segundo capítulo de esta tesis.

⁸⁸ El énfasis es mío.

comunitario. Asimismo, la muerte del autor-personaje se re-semantiza en el final para dar paso a otra era, atribuyéndole así un valor social (84).

En el “¿Último diario?” el “yo colectivo” emerge inmediatamente después de admitir la derrota del yo-individual y la imposibilidad de terminar el relato que ha comenzado. Luego de confesar su imposibilidad de poder concluir propiamente el relato de la novela⁸⁹, Arguedas pone en escena su propio funeral. En la ceremonia de su muerte se destacan dos elementos esenciales que deben estar presentes y que significan una potencialidad hacia el futuro: la música y la importante presencia de la juventud en la mención de los jóvenes políticos de izquierda. En los jóvenes Arguedas detecta no solo una pureza, sino también una consciencia crítica dispuesta a ser parte de un cambio social. Asimismo, el pedido que uno de sus hermanos toque la quena o el charango (instrumentos propiamente andinos) llega a convertirse en un símbolo que representa la comunidad de la que él forma parte y también otorga una posibilidad de trascendencia “En la voz del charango y de la quena, lo oí todo” (199). Como postula Rowe en “Música, conocimiento y transformación social” desde “el mundo mágico del sonido” se subvierten las categorías espaciales de la ciencia occidental. El yo y el objeto se juntan dentro de una misma continuidad (73). Es decir, el sonido logra traspasar los límites impuestos entre “vida” y “muerte” resolviendo el espacio límite en el que se encuentra el escritor-personaje durante la escritura del “¿Último diario?”

Arguedas luego pasa a describirse a sí mismo de la siguiente manera:

Hay en mis huesos muchas de las apetencias del serrano antiguo por angas y mangas convertido por sus madres y padres, malos y buenos, en vehemente asolemnado y alegre trabajador social; invulnerable a la amargura aun estando

⁸⁹ Es interesante cómo hasta las premisas de estos episodios finalmente no narrados también se empapan con el mismo carácter tanático que rigió los diarios. Las muertes de los personajes le dan un sentido apocalíptico al microcosmos de Chimbote. Sin embargo, la valorización del apocalipsis no debería ser visto como un fin determinante, sino incluir la posibilidad de regeneración y principio.

ya descuajado. Dispéñsenme la inocente y segura convicción; invulnerable como todo aquel que ha vivido el odio y la ternura de los runas (ellos nunca se llaman indios a sí mismos (198)

Si en el *¿Último diario?* el tiempo narrativo y el tiempo actual confluyen, al encontrarse próxima la muerte, se intensifica la caracterización como un “yo” que forma una parte esencial de la nación. ¿Es esta una estrategia ante la confrontación con la pérdida? En el *“¿Último diario?”* el dolor ante la muerte y ante el fracaso se reemplaza por algo que excede el marco del ser individual.

Ante la pérdida, Arguedas se vuelca hacia afuera, difuminando los límites entre él como individuo y la nación. En “El dolor como forma de expresión” William Rowe habla de la manera en que el dolor puede ser una fuerza universal que permite la cohesión de todo lo existente. Arguedas llama a este tipo de expresión un “dolor cósmico” para distinguirlo del “dolor individual” que surge de la experiencia de la emigración hacia las ciudades donde los vínculos tradicionales de la colectividad se diluyen o se pierden. Es un dolor que no produce un sentido de aislamiento (como sería el caso de las sociedades occidentales), sino un sentido de mutualidad con los demás seres humanos dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas (Rowe 46:2010).

Esta operación se parece a la propuesta de Slavoj Žižek en su artículo “Melancholy and the act”. Žižek cuestiona la oposición establecida por Freud entre duelo y melancolía. Freud opone el duelo (la aceptación de la pérdida) a una melancolía patológica (es decir, la persistencia del sujeto en identificarse con el objeto perdido). En el proceso de la pérdida, explica Žižek, siempre queda un resto que no puede ser integrado a través del trabajo del duelo. Mientras el duelo (la aceptación de la pérdida) se configura como una especie de traición, es en la melancolía donde el sujeto se mantiene fiel a lo perdido. Para ilustrar esta operación, Žižek habla del sujeto étnico que ha entrado a procesos

capitalistas de modernización y se encuentra bajo la amenaza de que su herencia específica sea eliminada. En este caso, el sujeto melancólico no debe renunciar a su tradición a través del duelo, sino más bien *retener su vínculo melancólico con sus raíces*⁹⁰ (658). Como señala Carmen María Pinilla:

Pensamos que cuando Arguedas expresó su yo, expresó también, al mismo tiempo, a todo un pueblo. Sostendremos que fue consciente de esta unidad, que la explicitó en sus obras, que se jactó de ella como fomar de conocimiento, y que la colocó como base de su proyecto vital (23: 1994)

En el “¿Último diario?”, es posible constatar que ante la posibilidad de cambio, Arguedas retiene un vínculo con sus raíces andinas que resemantiza su fracaso individual y lo reemplaza por el papel que ha cumplido ante su nación:

Esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada (...)pero mi vida no ha sido trunca. Despidan en mi un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres (198).

Ante la presencia de una muerte próxima, la subjetividad del autor-personaje de los diarios es sublimada gracias al vínculo cultural que mantiene con el Perú. Es gracias a este vínculo que el autor-personaje de los diarios puede vencer el tono derrotista con el que comienza el “¿Último diario?”. La ausencia materna es reemplazada a través de la construcción y el apego a una nueva familia simbólica representada por el Perú y su potencialidad hacia el futuro.

Entonces, a diferencia de los diarios de Sylvia Plath, en los que la pérdida inicial mantiene a la autora “atrapada en un remolino donde la vida es un girar, un dar vueltas

⁹⁰ El énfasis es mío.

en un espiral ascendente un único círculo repetitivo de estancamiento” (103), en Arguedas la melancolía se transforma y se vuelca hacia el exterior. Se trata de una fuerza arrasadora, como un río de sangre “esos ríos de tanta y tan crecida hondura” en un país que “hierve con fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformar al cabo de una lucha sangrienta que ha empezado a romper de veras, los hierros y las tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose” (198).

El *yawar mayu*, como menciona William Rowe, incluye dentro de sus múltiples significados el de una fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados. Se trata de una fuerza trágica pero también representa un signo de renovación. En “Música, Conocimiento y Transformación Social” Rowe vuelve a mencionar la presencia del *yawar mayu* como un símbolo andino que representa la ruptura de fronteras “tanto individuales como colectivas” (65). Este río significa la muerte pero también significa fertilidad, renovación. Es decir, esta imagen no solo representa el cambio del “yo” autobiográfico hacia una voz colectiva, sino también la potencialidad que reside en aquello que puede ir “más allá” de la muerte.

Frente a los cuerpos de agua presentados en el primer capítulo de la tesis, que denotaban un estancamiento profundo y la imposibilidad de seguir escribiendo, la imagen del *yawar mayu* logra conciliar la dualidad presente en los “Diarios”⁹¹. Pese a la subsecuente muerte del autor, es posible probar mediante el análisis comparativo, que los diarios de Arguedas sí logran completar “la trayectoria de la melancolía” descrita por Doane y Hodges, gracias a la potencialidad de renovación y la identificación con la colectividad.

⁹¹ El “*yawar mayu*” de los Diarios es un símbolo positivo/negativo que evoca significados múltiples- muy común en la mitología andina- y resume la escritura y la vida de Arguedas. La dualidad extranjero/autóctono, antiguo/nuevo que caracteriza al mundo andino, así como la resistencia de toda una cultura ancestral, encuentra su materialización en el “*yaguar mayu*” (Aymara de Llano 27).

En última instancia, al utilizar el análisis de Kristeva en la comparación de los diarios, observo que así como las pacientes analizadas y la escritura de Marguerite Duras (la única artista femenina analizada en el libro), la escritura de Sylvia Plath evoca un duelo sin resolución alguna. El sentimiento de permanente abandono y la identificación con la madre imposibilitan que el recorrido de la melancolía se complete en los diarios de Sylvia Plath.

En una entrevista a Julia Kristeva de 1995, la autora indica que la melancolía “sería una “ola del alma”. Una nostalgia de la que se reciben los ecos en el arte y la literatura y siendo, del todo una enfermedad, reviste el aspecto a menudo sublime de una belleza” (25). La “ola del alma” se transforma en los diarios de Arguedas en la fuerza de la corriente del *yawar mayu*. Al igual que la vibración presente en el aleteo del huayronqo, el rugir de la cascada y el poder transformativo de la música, se logra captar un movimiento que es el vehículo de la sublimación propuesta por Kristeva. Pese a la muerte del autor, en la escritura de los “Diarios”, Arguedas se asoma quizás a la parte más brillante, más resplandeciente, del “sol negro” de la melancolía.

Conclusiones

Esta tesis es un estudio comparado de los diarios del escritor peruano José María Arguedas y la escritora estadounidense Sylvia Plath, a partir de las ideas de Julia Kristeva sobre la melancolía, la muerte y la sublimación. Pese a la muerte de los autores, la escritura autobiográfica se configura no sólo como un registro póstumo, sino como un texto capaz de enfrentar el estado inhibitorio de la melancolía y transformarlo mediante la sublimación en una obra de arte.

El yo se configura en estos diarios como un sujeto melancólico, atrapado en el duelo. El empobrecimiento del yo se relaciona directamente con la parálisis creativa que domina a los sujetos y que imposibilita sus respectivos proyectos novelescos. Estas parálisis son representadas en ambos autores, por medio de metáforas de cuerpos de agua que connotan, no sólo un estancamiento profundo, sino también la contemplación de la muerte. Sin embargo, a pesar de esta similitud, la representación de la muerte es distinta en Plath y Arguedas. Mientras que en los diarios de Plath, la muerte se configura como un escape, y se representa como un momento de una belleza estática e idealizada; en los diarios de Arguedas la muerte aparece cargada de erotismo. Al estar plagada de sexualidad, se transforma en un espacio donde deseo y fecundidad confluyen, haciendo posible el acto creativo.

Ante el acecho de la muerte y el carácter inhibitorio de la melancolía, la sublimación se presenta en los diarios como una posibilidad que asegura al artista una manera de enfrentarse a la primera pérdida. Propongo que Arguedas es el autor que logra la anhelada sublimación, mediante una representación particular de la naturaleza y la escritura. Mientras que en los diarios de Plath se privilegia la escritura y la naturaleza

por su función estética que lleva al acto creativo, en los diarios de Arguedas el yo es capaz de cargar a la palabra con un poder que trasciende la muerte y la melancolía. No se trata, como en los diarios de Plath, de “traducir la experiencia” para alcanzar las metas estéticas deseadas, sino de elevarla a través del vínculo mágico que conecta escritura y naturaleza. Experiencia, naturaleza y escritura se elevan por encima de la pérdida inicial y el vacío en Arguedas.

Finalmente, al analizar la manera en que la pérdida inicial es procesada en los dos diarios, encuentro que la experiencia melancólica femenina y la masculina son distintas, tal como lo plantea Julia Kristeva. Mientras que en Plath se comprueba la imposibilidad de deshacerse de la Cosa materna, en Arguedas la pérdida inicial es sustituida por la creación de una nueva red simbólica. La pérdida se transforma mediante la identificación colectiva con la nación. Al abrirse a sí mismo como espacio de simbolización, la muerte se reemplaza por una fe dirigida hacia la colectividad y el futuro de la nación.

El análisis comparado de los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath ofrece no sólo una entrada al mundo interior de los autores, también nos brinda la posibilidad de comprender la trayectoria de la melancolía y su representación artística en dos autores que provienen de tradiciones literarias diferentes.

Obras Citadas

- Alvarez, A. *El dios salvaje. Un estudio sobre el suicidio*. Bogotá: Grupo Editores Norma, 1999.
- Appiah, Anthony K. “Identidad, Autenticidad, Supervivencia. Sociedades multiculturales y reproducción social” Charles Taylor (ed) *El Multiculturalismo y la Política del Reconocimiento*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2009. pp. 213-232
- Arguedas, José María. *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2001.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trans. Ida Vitale Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bataille, George. *Madame Edwarda*. París: Puvert, 1977
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós: México, D.F., 2001.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997
- De Llano, Aymara. *Pasión y Agonía. La escritura de José María Arguedas*. Mar del Plata: Latinoamericana Editores, 2004.
- Denegri, Francesca y Rocío Silva Santisteban “Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas. Pinilla, Carmen María (editora). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: Sur, 2005. pp. 307-323
- Didier, Beatrice. “Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l’écriture” *La Mort dans le texte*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1998

Doane, Janice y Devon Hodges. *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic feminism and the search of the “good enough” mother*” Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.

Esparza, Cecilia. *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2006.

Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Ed. Alianza: Madrid, 1977.

--- Sigmund. *Obras Completas (tomo XVI)* Bs. Aires: Amorrortu Editores, 1993.

Gilbert, Sandra y Susan Guber. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998.

Gómez Mango, Edmundo. “Todas las lenguas. Vida y muerte en la Escritura en “Los Zorros” de J.M Arguedas” Arguedas, José María, Eve-Marie Fell (coord.) *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo (Edición crítica)*. Madrid: Allca XX/ Universidad de Costa Rica Ediciones, 1996. p- 360-368

Helle, Anita. “Lessons from the Archive: Sylvia Plath and the politics of memory” *Feminist Studies* 31, No. 3 <http://www.jstor.org/stable/20459055>, 2005 pp. 631-652

Jacobs, Mary. *First Things: The maternal imaginary in literature, art and psychoanalysis*. New York: Routledge, 1995.

Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholy*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1988.

---Kristeva. *New Maladies of the Soul*. Trans. Ross Guberman. New York: Columbia University Press, 1995

---Julia Kristeva Interviews. Ed. Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia University Press, 1996.

- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. The Seminar of Jacques Lacan Book VII. Jacques-Alain Miller. Ed. Trans. Dennis Porter. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores, 1981.
- Malcolm, Janet. *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hugues*. Barcelona: Gedisa editorial, 2004.
- Mallon, Thomas. *A Book of One's Own. People and Their Diaries*. New York: Nicknor & Fields, 1984
- Matthews, Daniel, "Transmitir a la palabra la materia de las Cosas (los diarios como poética)" *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas*. Lima: Centro de Investigación Universidad Ricardo Palma, 2004 pp. 201-209
- Olney, James (ed). "Autobiography and the Cultural Movement" *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Editor James Olney New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Pinilla, Carmen María. *Arguedas, conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- , Carmen María. "El complejo de la madre muerta: alcances sobre la afectividad, la comprensión y la muerte en la vida de J.M Arguedas." Lima: Pontificia Universidad del Perú, 2008.
- Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2011.
- Plath, Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Ed. Karen V. Kukil. New York: Anchor Books, 2000

---Sylvia. *Diarios*. Ed. Frances McCullough y Ted Hugues, eds. Trans. José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

---Sylvia. *Ariel: Collected Poems*. New York: Harper & Row, 1965.

Rowe, William. “Musica, conocimiento y transformación social” (1987) *Ensayos Arguedianos*. Lima: Editorial de la Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1996. pp. 59-76

--- William. “Deseo, Escritura y Fuerzas Productivas” (1990) *Ensayos Arguedianos*. Lima: Editorial de la Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1996. Pp. 117-128

---William y Gustavo Gutierrez. Vallejo: “El dolor como forma de expresión” *El acto y la palabra*. Lima: Fondo editorial de Congreso del Perú, 2010. pp.41-61

--- William. “El lugar de la muerte en la creación del sujeto en la escritura” Melis, Antonio (Ed.) *Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo editorial del Congreso en el Perú, 2011. pp. 303-318.

Su, Tsu-Chung “Writing the melancholic: The dynamics of melancholia in Julia Kristeva’s Black Sun” *Concentric: Literary and Cultural Studies*. No.31 pp. 163-191, Enero, 2005.

Vich, Victor. “El subalterno “no narrado”: un apunte sobre la obra de José María Arguedas. Pinilla, Carmen María (Ed.) *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: Editorial Horizonte, 1990. pp. 363-374

Žižek, Slavoj. “Melancholy and the act” *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 4. Junio, 2000: pp.657-681 <http://www.jstor.org/stable/1344326> .

---Slavoj. *The metastasis of enjoyment. Six essays on women and enjoyment*. Londres: Verso, 1994.



