

**EL ANHELO DE LA PALABRA: VERDAD Y MELANCOLÍA EN ALEJANDRA**

**PIZARNIK**

**MARIA ALEJANDRA VALENCIA PIEDRAHITA**



**Institución Universitaria de Envigado**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**Psicología**

**Envigado**

**Junio de 2020**

El Anheló de la Palabra: Verdad y Melancolía en Alejandra Pizarnik

Maria Alejandra Valencia Piedrahita

Trabajo de grado presentado para optar al título de Psicólogo

Asesorado por:

Fredy Ricardo Moreno Chía

Magister en investigación psicoanalítica



Institución Universitaria de Envigado

Facultad de Ciencias Sociales

Psicología

Envigado

Junio de 2020

## **Dedicatoria**

A quienes el sol negro de la melancolía los inspire.

## **Agradecimientos**

Al docente y asesor, por su disposición de escucha y su compromiso con el crecimiento del otro; por brindar un espacio que acoge al arte y finalmente, por sus palabras oportunas.

A mi familia, por brindarme continuamente su apoyo en el recorrido mismo de la sabiduría y por su comprensión.

## Tabla de contenido

Lista de Figuras.....	7
Resumen .....	8
Palabras clave: .....	8
Abstract .....	9
Keywords:.....	9
Introducción.....	10
1. Planteamiento del Problema .....	13
2. Justificación.....	18
3. Objetivos .....	26
3.1 Objetivo General. ....	26
3.2 Objetivos Específicos. ....	26
4. Marco Referencial.....	27
4.1 Antecedentes .....	27
4.2 Marco teórico:.....	29
4.2.1 Creación artística. ....	29
4.2.2. Melancolía.....	36
4.2.3. ¿Quién es Alejandra Pizarnik? .....	48
5. Metodología.....	52
6. Resultados.....	58
6.1. Melancolía y su historia.....	58
6.1.2 Edad Antigua:.....	58
6.1.3. Edad Media: .....	64
6.1.4. Edad Moderna: .....	67
6.1.5. Psicoanálisis y melancolía: .....	73
6.2 Creación artística:.....	79
6.3 Melancolía y su relación con la verdad: .....	84
6.4 La verdad, perteneciente al lenguaje: .....	88
6.5 Lenguaje poético: .....	93
6.6. Flora Alejandra Pizarnik:.....	98
6.6.1 Alejandra Pizarnik y el lenguaje: hogar de papel y letras.....	100

6.6.2 ¿Qué hacer con el dolor?.....	107
6.6.3 El lenguaje, un mundo limitado: .....	115
6.6.4 Melancolía, los albures de la poeta y su relación con la verdad: .....	124
7. Discusión .....	139
7.1. La verdad como anhelo de la palabra .....	139
7.1.2. ¿Un hogar o un lugar desierto? .....	139
7.1.3. Alejandra Pizarnik y Lord Chandos: jugando a la morada en los impases del lenguaje .....	144
7.1.4. El melancólico y la verdad: Una mirada profunda desde Pellion y Freud: .....	161
7.1.5. Alejandra Pizarnik: acercamiento a la verdad.....	173
7.1.6. De salto en salto llegó al jardín .....	180
7.1.7. Hablemos un poco de Flora .....	183
7.1.8. El tormentoso abismo de un infierno musical.....	192
7.1.9. Suicidio .....	200
8. Conclusiones.....	207
8.1 Crepúsculo: Se divisan las conclusiones .....	207
9. Referencias: .....	212

## Lista de Figuras

<b>Ilustración 1.</b> Melancholia, Domenico Fetti, 1618.....	79
<b>Ilustración 2.</b> Los cuatro humores hipocráticos. ....	58
<b>Ilustración 3.</b> La noche estrellada, Vincent Van Gogh, 1889. ....	59
<b>Ilustración 4.</b> Flora Alejandra Pozharnik, 1936-1971. ....	98

## Resumen

Alejandra Pizarnik afirma que, aunque esté en una constante búsqueda sobre aquello que quisiera expresar de su sentir en relación a las cuestiones tanto concretas como abstractas, terminará siendo puesta en el lugar de la limitación al efectuar cualquier disertación. Por ende, afirma que nunca es suficiente para nombrar la “verdad” de su padecimiento, de su dolor y su tristeza. Al respecto, se encuentra que cuando el sujeto presenta un proceso de introspección puede emerger una *verdad* que le suscita un hiato en el transcurrir de su vida, como también puede surgir esa *verdad* desde una experiencia dolorosa que le concierne sólo a ese sujeto, aflorando así a la melancolía misma. Es por esto último que se pretende encontrar la forma en que Alejandra Pizarnik nombra la melancolía y la verdad y su unión, y encontrando en ese decir poético un posible nexo con el pensamiento de Frederic Pellion y Sigmund Freud respecto a la melancolía y su lazo con la verdad.

Por otro lado, en el desarrollo del trabajo, surge un concepto imprescindible: el lenguaje, pues para entablar de forma más dicente la relación de melancolía y verdad fue necesario tomar dicho concepto y profundizar en él; por ende, se muestra fundamental enlazar estos tres conceptos: Melancolía, verdad y lenguaje en Alejandra Pizarnik, pues sin estos, no se habría entendido de forma más amplia que la melancolía es una cuestión ligada a la verdad, en tanto que esta última es su causa, y siendo el lenguaje en esa verdad su subversión.

### **Palabras clave:**

Alejandra Pizarnik. Melancolía. Creación artística. Lenguaje poético. Verdad.

## **Abstract**

Alejandra Pizarnik affirms that although she is in a constant search for what to mean about her feelings in relation to both concrete and abstract issues, she will end up being put in the place of limitation by affecting any dissertation. So she affirms that it is never enough to name the "truth" of her suffering, her pain and her sadness. Moreover, when the subject presents a process of introspection, a truth can emerge that gives her a hiatus in the course of her life, just as that truth can also emerge from a painful experience that concerns only that subject, thus emerging in melancholy. It is for the latter reason that we hope to find the way in which Alejandra Pizarnik names melancholy and truth and their relationship, and to find in that poetic saying a possible link with the thought of Frederic Pellion and Sigmund Freud regarding melancholy and its connection with the truth

On the other hand, in the development of the work, an essential concept emerges: language, since in order to establish a more telling form the relationship of melancholy and truth, it was necessary to take this concept and deepen it; therefore, it is essential to link these three concepts: Melancholy, truth and language in Alejandra Pizarnik, because without these, it should not be understood more broadly that melancholy is a matter linked to truth, while the latter is its it causes, and language being in that truth its subversion.

## **Keywords:**

Alejandra Pizarnik. Melancholy. Artistic creation. Language poetic. Truth.

## Introducción

Sin duda alguna, existir es lo más difícil que podrá hacer el ser humano, pues la condición existencial que implica el sinsentido, trae consigo ese sentimiento desagradable de angustia. Sin embargo, siguiendo las palabras del filósofo Søren Aabye Kierkegaard respecto al individuo, se percibe que, a diferencia de otros pensadores de su época, Kierkegaard no ve la angustia como algo negativo, porque considera que es esta -aunque despierte una sensación de incertidumbre en el individuo, pues el estar aquí trae inequívocamente el poder sumergirse en un mar de posibilidades- la que propicia la libertad, pues dice el filósofo que el hombre es inevitablemente libre; es libre porque nadie está determinado nunca por ningún principio lógico, el hombre hace de su vida lo que él decida respecto a las cosas que le acontecen, y es por esto que Kierkegaard afirma que la angustia no es nada más que el vértigo de la libertad (citado en Pellion, 2003, p. 171).

Así, cada existencia inmersa en su propia subjetividad trae consigo un proceso distinto de introspección que genera a su vez angustia, y como decía Kierkegaard, la vida no es un problema que tiene que ser resuelto, sino una realidad que debe ser experimentada, y precisamente todos nos encaminamos a eso mismo, aunque el sentido quede por fuera muchas veces.

Por consiguiente, tendría un gran valor la aseveración de que la existencia en sí misma es la tarea más difícil, porque es en el trabajo de conocerse a sí mismo, de ser consciente de la propia existencia y del *pensar-se* en relación con lo externo, en donde realmente podríamos hablar del cultivo del alma del sujeto al estar en un constante cuestionamiento sobre ese hecho de estar en el mundo. Esto sólo le concierne al sujeto, el poder darle un sentido a su existencia, y esa permanente cuestión de cómo lidiar contra el sentimiento de angustia y el sufrimiento inherente a

la vida misma, y sin duda, esta tarea sería aún mucho más ominosa en el melancólico, pues es el ser que por su honda sensibilidad toca fondo en aquellos sentimientos turbios que se hacen presente en la aglomeración de la vida.

Conforme a esto, se encuentra que a la hora de estimar tanto las generalidades como las particularidades del término “melancolía”, se encuentra que este estado, o bien una “estructura” psíquica o una *condición* humana, presenta un estrecho lazo con la verdad. Pues dicha verdad se encuentra en una tensión que se va situando en el carácter implícito que surge de las elucubraciones dadas del medio del que se vale: el lenguaje. Por tanto, en el presente razonamiento surge la pregunta ¿cuál es la relación existente entre la melancolía y la verdad?

Si bien se entiende que por el mismo carácter subrepticio con el que se posiciona la verdad pueden quedar al margen del trabajo muchas otras incógnitas, esto no ha de ser impedimento para pretender asemejar este vínculo entre la melancolía desde esa perspectiva psicoanalítica y filosófica con la noción de verdad con la obra poética de Alejandra Pizarnik, pues desde la inquietud del ser por el decir, se considera que esa tensión resurge con mayor vigor en este caso desde la obra poética, que aboga siempre al juego dialéctico, y que siguiendo el planteamiento del filósofo Hans George Gadamer, presentará ese lenguaje poético la palabra *diciente*, como también en ella, en la palabra, ese carácter de *desocultamiento* y a su vez de *ocultamiento*. Así pues, se pretende encontrar esa desocultación en la obra de Pizarnik como manifestación de la palabra *diciente* sobre la melancolía y su lazo con la verdad, a su vez que surge también el eclipse de aquello oculto en la palabra y que genera esa tensión de la verdad.

Para entender un poco más el recorrido se ha de aclarar que, es propicio en un primer momento encaminarse a saber un poco más sobre la historia de la melancolía, para comprender sus

avatares inscritos en los prolongados períodos de la humanidad y así, llegar finalmente a profundizar desde el psicoanálisis en tal noción.

En un segundo momento, se pretende dilucidar el término de creación artística, pues la creación trae consigo muchos frutos, y entre ellos se encuentra el de la posibilidad de crear cuando se hace presente una insatisfacción, por tanto, es importante profundizar en la creación, y lo que ella ha de implicar al artista como ser sensible. En un tercer momento se pretende ahondar en la noción de verdad adjudicada al lenguaje, partiendo de Frederic Pellion, que optará por tomar dicho razonamiento de Aristóteles frente a los silogismos que surgen de la estructura del lenguaje al momento de elaborar cualquier oración, y, por tanto, en dicho momento, se hace plausible tomar a Hans Gadamer para ahondar de forma acrecentada en las narrativas del lenguaje poético y su propensión al decir sobre lo más recóndito, pues como bien se ha expuesto, el presente trabajo toma como importante el proceso de la creación artística, y es propicio afirmar que, de tantas creaciones y ramas del arte, para entender un poco más sobre el *saber* del *ser* en relación a la melancolía y la verdad que se hace visible en Alejandra Pizarnik, se ha manifestado en este caso desde la creación literaria.

Partiendo de tales imbricaciones, es propicio en dicho momento sumergirse en la aventura del decir de la obra Poética de Alejandra Pizarnik, pues es un ser sensible que ha jugado su vida en la escritura, y por tal motivo, se pretende encontrar desde allí los razonamientos antes hechos en relación a esa narrativa del lenguaje poético, a la tensión que surge desde la misma obra y que compete al campo de la verdad, desplazándose al surgimiento de la melancolía. Y así, posibilitando encontrar en sus escritos lo que ella puede decirnos acerca de la melancolía y ese posible lazo con la verdad.

## 1. Planteamiento del Problema

*El lenguaje, que introduce la falta en lo real, que implica una sustracción de vida, condiciona en este sentido, para todo hablanteser, una virtualidad melancólica*

Colette Soler

Alejandra Pizarnik es una escritora argentina reconocida por tener una fascinación por la muerte y por poseer la mayor sutileza para encontrar la palabra precisa en sus poemas, pues porta una habilidad magistral para hacer de las palabras un lenguaje nuevo, único. Es una autora que le da rienda suelta a la “locura” en cada escrito. En su creación literaria, sus textos terminan siendo escritos de su vida, pues habla de su triste infancia, de su sufrimiento, de sus anhelos, de sus vacíos y sus pérdidas.

En lo concerniente a Alejandra Pizarnik, podemos encontrar el posible acercamiento que tuvo con el existencialismo, Sartre y Kierkegaard se encuentran entre sus referentes, de allí que se explique el porqué de que sus obras consten de una acrecentada intimidad, pues en sus textos su vida es la coyuntura que da pie a sus escritos desde su sentir.

La creación literaria es para ella una salvación, un refugio, pues mientras está inmersa en el mundo de los vivos hace de su casa las palabras, porque escribir es su forma de actuar contra sus más grandes miedos y contra aquellos sentimientos en los que, alguna vez, el ser humano se vio obligado a adentrarse para sucumbir ante ellos.

Ana María Rodríguez Francia en su texto *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003) afirma que los textos

Pizarnikianos plantean cuestiones que apuntalan al tema del “Ser y la Poesía”, en tanto que la poeta deja un vestigio en sus textos mostrando *algo*, que luego, como carácter diciente se sumergirá en un oscurecimiento, pues *algo* de ese ser queda oculto; la autora explica lo anterior al tomar el pensamiento de Heidegger, pues el filósofo considera que existe una correspondencia en el ámbito mismo del pensar entre el *ser* y la *palabra*, y por tal razón es que se considera que en la palabra hay una manifestación, y así como algo del ser queda oculto, en la palabra también.

Por otro lado, el pensamiento existencial de Heidegger se desplegaría incluso sobre ese lazo inmutable de *ser-para-la-muerte* (p.9) Y, en lo concerniente a Pizarnik, aparece esta cuestión de forma constante en la medida en que emerge su poesía, pues hay un nombramiento continuo sobre la vida y su culminación, ligado a un sufrimiento incesante que se ha acrecentado con el transcurso del tiempo, el cual, en medio de una deliberación ha culminado, pues es ella quien decide ponerle fin en un acto suicida.

Más aún, podría pensarse que Pizarnik es arrastrada a la melancolía, puesto que, en lo concerniente a sus escritos, se deja entrever en estos un tono melancólico, no sólo por la tristeza profunda y constante, sino también por la estructura ominosa que dejan sus escritos. A saber, se evidencia esto en uno de sus poemas de su libro *Las aventuras perdidas*

*El despertar*

[...] y mi corazón está loco

Porque aúlla a la muerte

[...] Qué haré con el miedo

[...] Señor

el aire me castiga el ser.

Detrás del aire hay monstruos

que beben de mi sangre

Es el desastre

Es la hora del vacío no vacío [...] (Pizarnik, 1958, p. 17)

Al respecto, podría decirse que la melancolía ha sido vista como una penumbra que envuelve no sólo al poeta, sino también al creador mismo, pues como decía Aristóteles en su texto *Problemas XXX*, (citado en Rivas, 2012) el melancólico es el genio por naturaleza, es el hombre que destaca por su capacidad creadora e imaginativa, siendo la creación lo que permite al melancólico hacer más llevadera su condición al valerse de ella como expresión sobre su dolor.

Pues bien, al comprender que otros autores han notado en los escritos de Pizarnik su estrecha relación con el sufrimiento, como por ejemplo el texto *Antología de la poesía cósmica y tanática de Alejandra Pizarnik* del autor Fredo Arias (2003), se ha pretendido encontrar la forma en que ella nombra a la melancolía.

Por otro lado, si en Pizarnik la escritura es una forma de arrojar sus fantasmas internos al papel y transformarlos ahora en una sombra convertida en palabras, se tiene la idea de que aunque se logre transmitir un sentir, bien sea ese dolor inherente al escritor en la obra poética, o bien un intento de darle forma a la angustia, Alejandra Pizarnik tiene claridad en que no hay paisaje que pueda representar, mostrar o nombrar el vacío y ese sentir, pues no es posible; el arte siempre deja escapar algo al igual que las palabras; ese *algo* se queda oculto, lo cubre un agujero negro que es inaccesible, tal como mencionaba Heidegger, pues tanto el sujeto como el lenguaje están en falta, lo único que queda de ese sentir es representarlo, mas no mostrarlo en totalidad.

Pizarnik misma afirma el hecho de que es imposible narrar sus días, pues dice que “esto no existe”, no es posible, ya que la vida adquiere consistencia a medida que transcurre y la

escritura solo la dota de sentido, y al no poder poner de manifiesto lo que verdaderamente siente, llega a la reflexión de que incluso sus poemas son engaños: “[...] También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (Pizarnik, 1971, p. 7).

Se hace visible de igual forma, que la poeta nombra constantemente que hablar equivale a mentir, y esto se percibe en su poema *En esta noche en este mundo*: “[...] entre lo decible que equivale a mentir (todo lo que se puede decir es mentira) El resto es silencio [...]” (s.f, p.83). Al respecto se considera que si bien, el *decir* atañe a algo verdadero que se ha *descubierto*, y en este caso, en Pizarnik, eso verdadero es trasladado al campo mismo de lo falso -no porque sea articulado gramaticalmente con la intención de falsedad- habría que pensar si posiblemente Pizarnik considere que la verdad escape a ese *decir*, y por tanto, se pretende encontrar en la poeta, no sólo el nombramiento de la melancolía desde su decir poético, sino la gran relación que esta tiene con la verdad.

Simultáneamente, en palabras de Pellion (2003), el melancólico es el sujeto que sufre por la verdad, por un saber que se manifiesta en sus pensamientos y en su discurso, ya que este término melancólico a modo de objetivación, va más allá de ser un diagnóstico, pues es una afección que se manifiesta por la articulación de un compendio de experiencias propias del sujeto (p. 23). Asimismo, este autor en su texto *Melancolía y verdad* manifiesta:

Así como pudo decirse de la neurosis que era el “negativo” de la perversión, la melancolía aparecería entonces como el negativo de los albures de ese empalme necesario de las órdenes de razones que encierra y a la vez impulsa hacia adelante toda relación con el saber (Pellion, 2003, p.23).

Al respecto, se entiende entonces que en el melancólico se encuentra una especie de relación con el saber, en tanto que ese saber es puesto en un lugar de negación, es decir, un *no*

*querer saber*. Ahora bien, si por un lado lo no sabido, que inequívocamente está oculto, deja la presunción de que sólo queda de él la posibilidad de descubrirlo, por su parte la *desocultación* del saber, es decir, lo que pasa a ser ahora como conocido desde la experiencia, trae consigo un develamiento que suscita o genera una verdad en esa relación semántica que tiene el sujeto desde el lenguaje con el mundo.

En este orden de ideas, podría plantearse en el presente trabajo, siguiendo las líneas de Pellion (2003) una pregunta crucial: ¿Es el melancólico un enfermo de la verdad? Es propicio afirmar que, si esa verdad concierne a la vida misma y su sentido, es viable esclarecer que el melancólico no taponar el agujero que trae la existencia, lo muestra sin un velo o al menos intenta nombrarlo por medio de representaciones simbólicas o de la palabra.

En síntesis, como se ha expuesto anteriormente, e intentando articular las preguntas que dejamos al pasar, se germina la idea de que Alejandra Pizarnik nos puede develar una mirada de lo que dicen sus obras respecto a la melancolía y la verdad que surge de esa semántica entre el lenguaje y el mundo, de ahí que sea plausible formular la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuál es la relación existente entre la verdad y la melancolía según se puede extraer de la obra poética de Alejandra Pizarnik?

## 2. Justificación

El paradigma que se le ha delegado al hombre desde el inicio de los tiempos sobre encaminarse a resolver la gran paradoja de la comprensión total de la existencia, es algo que aún no cesa, y por esa misma razón el hombre no atraviesa un solo camino, pues a causa de esa sed interminable por el querer saber, se han creado distintas herramientas y ramas de las que se vale el hombre para llegar al conocimiento de sí y de lo que le rodea; así pues, podría considerarse que es muy característico del ser humano portar un alma inquieta en constante travesía.

Teniendo en cuenta lo anterior, se afirma que el amor por el conocimiento se manifiesta en diferentes vías, y la representación que toma dicho conocimiento permitirá el entendimiento de éste. Por tanto, el asunto del pensar-se en relación al mundo y del ser consciente de la existencia son cosas que sólo le competen al sujeto mismo, y al pensar-se el individuo se entiende a sí mismo.

Existen distintas vías para llegar a ese entendimiento, donde el individuo puede exponer lo que siente, tales como: la música, el arte, la escritura, la pintura, la ciencia, la filosofía etc., Pues bien, por todo lo anterior, se proseguirá a explicar el por qué surge el interés de esta investigación.

En primer lugar, tomando como referencia las lecturas que se han realizado en el estado de la cuestión para llegar a fundamentar la pregunta de investigación: ¿Cuál es la relación existente entre la verdad y la melancolía según se puede extraer de la obra poética de Alejandra Pizarnik? se encuentra que, si bien ha habido un interés por comprender la obra poética de Pizarnik y su tono melancólico, no se ha encontrado una investigación previa que hable de la relación de la verdad y la melancolía en la obra de Pizarnik, así como tampoco se ha tenido

hallazgo sobre alguna investigación que orientara a profundizar en el tema de la melancolía y la verdad para hacer alusiones pertinentes desde el psicoanálisis y así, cotejarla con la lectura de la obra de Pizarnik, pues, si bien se trata de una obra poética, de igual forma se trata de un sujeto que la crea, y ese carácter presente de Ser y Poesía que nombraba Ana María Rodríguez Francia (2003) expuesto en el “Planteamiento del problema”, es en el que se encuentra el entendimiento al que se pretende llegar: el decir de Pizarnik respecto a la melancolía y la verdad en su poesía.

En segundo lugar, teniendo en cuenta lo mencionado al inicio de este apartado, si se pretende llegar al entendimiento de un asunto del sentir y del ser, se ha optado por tomar a Alejandra Pizarnik que, específicamente, se mueve en el campo de la creación literaria, y es un buen referente, puesto que, si hay presente un interés por explorar el mundo de la melancolía, Alejandra Pizarnik no está muy lejana a tal propósito, pues sus poemas datan de ese tono triste y melancólico, así como se percibe en Galarza, Leibson y Magdalena en *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik*, cuando afirman que esta poeta, sin duda había hecho de sí misma su propio personaje en toda su poesía, por lo que refieren que esa “muñeca rota” o “la niña asustada y débil”, sin duda alguna eran pedazos de sí misma que comunicaban ese punto de Pizarnik en el que le costaba de forma acrecentada las cosas de este mundo, por lo que afirman los autores que ella era “la desgarrada autodestructiva que entró en una pendiente sin retorno” (2018, p.69)

Simultáneamente, aunque se entienda en ella que es una poeta a la que se la asemeja con el sufrimiento, se encuentra también que recurrentemente nombra tanto al vacío existencial como también lo que posiblemente fuese verdadero o no, específicamente cuando al decir desde la palabra refiere; se esclarece dicha idea en algunos pasajes del libro *El infierno musical* : “[...] No es esto, talvez, lo que quiero decir [...] También este poema es posible que sea una trampa, es un

escenario más [...]” (Pizarnik, 1971, p. 17) A lo que también redacta: “[...] Si, lo malo de la vida es que no es lo que creemos [...]” (Pizarnik, 1971, p. 69).

Así pues, es un juego constante entre esa coyuntura de lo que es falso o lo que puede ser verdadero: “[...] y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas [...]” (Pizarnik, 1971, p. 17). ¿Cuál es entonces esa verdad que Pizarnik insinúa en sus poemas? Pues bien, dado que esta carencia se ha tornado como el punto de partida del presente trabajo, es propicio adentrarse en el decir poético para encontrar la relación entre la verdad que insinúa Pizarnik con la melancolía que nombra en sus poemas.

Con todo lo anterior y teniendo en cuenta lo anterior dicho sobre Pizarnik que expresa su sentir desde el campo literario, cabe señalar que en distintos textos freudianos se han de encontrar múltiples referencias en donde el arte es dilucidado como una representación, siendo entonces la representación un concepto arraigado al carácter simbólico del arte. Sin embargo, el arte no se remite meramente a una representación “ficticia” que se hace de la realidad. Como se observa en el texto *La función de la creación artística en el estado melancólico del neurótico* de Camila Yáñez Moncayo (2016) el arte es una representación que ostenta una aparición de una verdad específica e implica un proceso de iluminación, en el sentido de que revela algo que está oculto, pues por medio de esa cualidad estética que la hace tan particular y única, puede crear una especie de enlace entre lo bello y lo horroroso a través de esa representación.

Ahora bien, la obra artística puede revelar algo desagradable, inconcebible, insoportable, que en la realidad misma ningún sujeto ordinario se atrevería a decir; en lo concerniente a la teoría psicoanalítica, la representación (*Vorstellung*) trae consigo una especie de epígrafe que permite la interiorización de la realidad para representarla en la psique. En palabras de Galindo y Casas (citado en Yáñez, 2016): “es a través de dicha representación que la realidad puede

volverse tangible, aunque como realidad se va entre las manos, ante la mirada, ante la tentativa de ser captada como una realidad verdadera” (p.22). Esto quiere decir que no se puede captar de forma concreta, pues es una simple percepción, siempre hay algo que se escapa en las imágenes, en el lenguaje y en el habla.

Pues bien, se entiende entonces que el arte parte de una representación que ostenta una *verdad*, y cabe señalar que se desea partir de una pesquisa hermenéutica realizada a los poemas de Pizarnik porque el poeta, sin duda alguna, siempre tiene algo que decir sobre la existencia y la condición del hombre, y ese algo posiblemente el poeta lo pone en un lugar que va más allá transformado ahora en poesía, pues tal como afirma Ierardo acerca de este decir poético: “[...] aquel carácter místico y oculto de la poesía, donde el poeta sólo ve totalidad, la universalidad, infinito, y como sus visiones no pueden encontrar una expresión directa, se ensanchan en el símbolo poético, que por su generalidad trascendente las hace profundamente misteriosas [...]” (s.f, p. 2).

En tercer lugar, la tarea de explorar el mundo del melancólico o de acoger otros caminos para la expresión del sentir de un sujeto, no le es ajena al psicólogo en formación, pues lo que relata el sujeto de él siempre será un eslabón para propiciarle una mejoría en lo concerniente a su estado de ánimo. Simultáneamente, si el psicólogo acoge el ámbito terapéutico como cura y puede asemejarlo al proceso del arte que bien por su parte puede revelar algo del sujeto en sus distintas narrativas, se hace pertinente que, tal como se expuso en el planteamiento del problema, se tome a la poeta Alejandra Pizarnik, para realizar una mirada hermenéutica a sus obras literarias, con el fin de que su poesía nos muestre qué es lo que revela allí de su sentir en lo que a la melancolía refiere, recordando entonces que como toda representación artística, parte de una

*verdad* , y así dar cabida a la respuesta del objetivo general en la presente investigación:

encontrar en dichos escritos el lazo de la melancolía con la verdad.

En última instancia, es importante aclarar la razón por la que se quiere investigar la noción de melancolía en relación con la verdad desde el psicoanálisis. En primer lugar, se considera pertinente darle una mirada y ahondar en dicha cuestión puesto que es un tema en el que se ha profundizado muy poco y más contemporáneamente en relación a este concepto de “melancolía”; esto se entiende con la presunción de que los tratados antiguos intentan explicar qué es la melancolía por lo general remitiéndose sólo a las cuestiones orgánicas, es decir, una enfermedad en el cuerpo que genera la tristeza; como también podría ser un don o una cuestión natural, dada por el espíritu o las condiciones de la vida misma.

Asimismo, se trataba de explicar la tristeza desde un asunto específicamente religioso que va arraigado al alma, puesto que se presentaba entonces la melancolía cuando el sujeto sentía la *acedia* en el espíritu; esto quiere decir: la pereza, el tedio hacia la vida y hacia las cosas, y, por ende, dicha tristeza llega a ser considerada un pecado

Por otro lado, el tema de la melancolía a partir del siglo XIX ya no es trabajado bajo el concepto mismo de *melancolía*, ya que la ciencia psiquiátrica, comienza a sistematizar los diferentes tipos de “tristeza” en una especie de alienación incluso unitaria. Se desestima entonces aquel acogimiento que le dio Freud al término melancolía unos años antes, para pasar a la extensión del término “depresión” en las distintas clasificaciones médicas y psiquiátricas.

Así, comienza entonces el término de melancolía a ocultarse y a escapar de dicha clasificación, no obstante, parece que no lo logra pues podrá observarse en el texto de Eduardo Balbo titulado *Melancolía y psiquiatría en el siglo XIX* (1995) que para autores como Pinel, la

melancolía sería una especie de locura en donde sólo impera el diagnóstico, porque el discurso del melancólico era solo una cosa necia y nada más (p.58) Siendo entonces el fin último, adjudicar a la condición del sujeto un nombre, más no había una preocupación por escuchar lo que le acontecía. De forma similar, Esquirol (citado en Pellion, 2003) en 1820, fue el primer autor en tratar de eliminar la melancolía dentro del campo científico, pues afirmaba que el término de melancolía es un concepto que sólo le compete a los “moralistas” y a los “poetas”, quienes, según Esquirol, en sus expresiones y en su discurso, carecen de la misma severidad que los médicos (p.16).

Sería entonces imprescindible mencionar que la noción de *melancolía* no es vista ya con ese término, sino que se le acuñe el concepto de “depresión”; se puede observar pues que dicho término fue incluso vulgarizado y llevado a ser meramente un estado “depresivo” que se explicará o se reducirá a ser un “estado de ánimo”. Es por dicha razón que se muestra admisible ahondar en la melancolía, pues como se expuso, ha pasado a ser reducida como un simple “estado de ánimo” y se ha perdido su carácter sublime que atañe al lugar del arte, y, como Pizarnik es uno de los exponentes más icónicos de la poesía latinoamericana, no sólo por la complejidad sino también por ese carácter melancólico, se ha mostrado sugerente tomarla como punto de partida, sin olvidar que esta poetisa no sólo habla de un carácter existencial, sino que también presenta la relación con la verdad desde la melancolía.

Ahora bien, dado que el psicoanálisis acoge la noción de melancolía, es preciso tomarlo como referente y entranar desde allí la relación con la verdad para observar si hay similitud en lo que Alejandra Pizarnik nombra respecto a tal relación.

Cabe señalar que en el desarrollo del trabajo se ha propuesto desarrollar cronológicamente el cambio de la noción de melancolía y profundizar en ello más adelante, el lector encuentra tal desarrollo en el apartado titulado “Resultados”.

Continuando con el análisis antes de hacer dicha digresión, se percibe que desde las lecturas realizadas, es pertinente poner en duda lo que se le confiere a este concepto de melancolía expuesto desde la perspectiva de la psiquiatría, en donde dicha cuestión es nada más que una patología que se sale de lo “normal”, porque el sujeto que la posee pasa el límite de la “exageración” pues no sólo está triste, sino que al melancólico lo subyuga el nerviosismo, la soledad, la angustia, el miedo, el insomnio y la anorexia en algunos casos.

En lo concerniente a esto, Rivas (2012) considera que aunque Aristóteles, que ha hecho un tratado de la melancolía, deja la posibilidad de encontrar la esencia de esta en una alteración del cuerpo, cabría también la posibilidad de concebir a la melancolía como un problema del alma y no necesariamente de índole orgánico, siendo esta honda tristeza concerniente al hombre “genio”, al hombre que crea, que se inspira a través de su sufrimiento para expresar por medio de esta creación lo que piensa y siente.

Se encuentra al respecto una idea similar en el texto de Yáñez (2016) cuando relata que el melancólico, si bien presenta una constante queja que surge de ese nerviosismo, miedo, tristeza etc., que según se ha entendido, puede surgir por una pérdida (esta idea es profundizada en los apartados titulados “Resultados” y “Discusión”), dicha queja puede ser puesta fuera de sí en un espacio específico, y en este caso, afirman Belucci & Said (citado en Yáñez, 2016) que la queja y dolor del melancólico o incluso su acercamiento al suicidio no son un mensaje al otro, ni amenazas que surgen de una súplica o demanda, pues consideran que esa “escena” que crea el melancólico no tendría otra finalidad más que ella misma, es decir, ser la construcción de una

*escenificación*, como intento de reponer ese mundo que se ha quebrado para el melancólico (p.34)

En este sentido, es esa escenificación una especie de emancipación del mundo, tal como se afirmaba en los párrafos anteriores. Simultáneamente, afirma Yáñez (2016) que, en dicha instancia, puede asemejarse esa *escenificación* al proceso de la creación artística, siendo ese proceso de creación la escenificación misma, en la cual el sujeto tiene una experiencia artística que lo enajena del mundo, pues ahora ha creado un espacio nuevo, una *escena* donde pone todo su sentir, y es él mismo quien ha dirigido dicho lugar.

Ahora bien, al igual que Yáñez (2016), se piensa que si bien el sujeto ha construido algo desde sí mismo, el objetivo no es interpretar el contenido que muestra la obra que revela su sentir con el fin de buscar en ella manifestaciones latentes del sujeto mismo, o queriendo aplicar un diagnóstico clínico en él; se trata empero, de apreciar, comprender y propiciar desde el arte, la posibilidad de que el sujeto pueda revelar aquello para lo que no se tiene palabras y que a su vez, le genera angustia y dolor, por medio de los distintos caminos que nos brinda el maravilloso arte.

Pues bien, por todo lo anterior es que se hace pertinente elaborar este trabajo, puesto que, en primer lugar, si el psicólogo tiene como interés el mundo interno de los sujetos y si se habla de una escenificación como el lugar donde ese sujeto crea un espacio para sí mismo, un espacio donde pone todas sus quejas y dolencias, es preciso afirmar que dicha escenificación como manifestación revela algo del ser del sujeto, y si el interés presente ha de ser tomar a Alejandra Pizarnik para identificar la verdad en relación a la melancolía en su decir poético, sin duda alguna se hallará en su escritura un revelamiento de su ser en tanto que se ha transmutado a la palabra.

### 3. Objetivos

#### 3.1 Objetivo General.

Analizar la relación entre el concepto de melancolía y verdad en algunos de los pasajes de las obras de Alejandra Pizarnik, específicamente *Extracción de la piedra de locura* publicada en el año 1968 y *El infierno musical* publicado en el año 1971.

#### 3.2 Objetivos Específicos.

- ❖ Identificar en algunos de los poemas de los libros *Extracción de la piedra de locura* (1986) y *El infierno musical* (1971) la forma en que Alejandra Pizarnik nombra la verdad y la melancolía.
- ❖ Identificar la noción de melancolía y su relación con la verdad desde las reflexiones de Sigmund Freud y Frederic Pellion, en los poemas escogidos.
- ❖ Constatar los resultados de la aproximación al decir poético de Alejandra Pizarnik con los textos usados como herramienta para la interpretación.

## 4. Marco Referencial

### 4.1 Antecedentes

El análisis a desarrollar se pretende “tejer” o “bordar” al realizar una indagación por diversas lecturas con búsquedas minuciosas desde ellas. Por tanto, tras una pesquisa en torno a los “principales” autores que han reflexionado sobre Alejandra Pizarnik, y haciendo caso omiso al aspecto biográfico de la poeta tomando específicamente las palabras sutiles de sus poemas, emerge una cavilación que enfoca el objetivo de la investigación: el poder encontrar posibilidad de un lazo de la melancolía con la verdad en los escritos de Pizarnik.

En primer lugar, en lo que concierne a los autores que han realizado reflexiones más próximas a las obras poéticas de Pizarnik se encuentran Fredo Arias con su texto *Antología de la poesía cósmica y tanática de Alejandra Pizarnik* (2003), quien no tiene un interés en indagar sobre el aspecto biográfico de la poeta y centra su análisis respectivamente en los poemas, y para llegar a la exposición de estos, en primera instancia, redacta desde distintos teóricos la cuestión del sufrimiento inherente al hombre, pues refiere que el dolor, irrevocablemente, hace parte de la condición existencial e incluso en lo que data a las relaciones sentimentales, puesto que allí ha de encontrarse aún más el masoquismo presente en ambas partes.

Por otro lado, se encuentra la autora Ana María Rodríguez Francia con su obra *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003) donde toma postulados desde lo concerniente a las cuestiones ontológicas hasta las premisas que refieren al sujeto, es decir, parte del carácter hermenéutico, fenomenológico,

existencialista desde autores como: Paul Ricoeur, Heidegger, Hans Gadamer, así como también parte del carácter psicoanalítico desde Freud y Lacan, para llegar a esbozar un análisis respectivo a la obra poética de Pizarnik.

Se encuentra de forma similar el trabajo de grado de Luis Fernando Vélez Osorio titulado *Entre el sentido dicho y negado* (2016) quien, no ignorando algunas cuestiones importantes del contexto de la Poeta, parte de un método hermenéutico para profundizar en el silencio como emblema en la poética de Pizarnik, pues de forma no muy lejana a la presente investigación, insinúa que en algunos poemas de la poeta hay algo que se dice y es el silencio mismo como consecuencia a la censura que trae consigo el carácter de la vida.

Por último, se ha profundizado también en el texto *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik* de los psiquiatras y psicoanalistas Javier Galarza, Leonardo Leibson y Maria Magdalena (2018), quienes hacen un análisis más profundo a la vida y obra de Alejandra Pizarnik, pues si bien toman importante el contexto, la época y los medios de la poeta en cada escrito, presentan un acrecentado interés en los poemas que acogen de manera fundamental, porque para estos autores, si bien el contexto influye en la manifestación del sujeto en tanto ser del lenguaje, comprenden que no ha de emerger un saber respecto a ese sujeto salvo si es él mismo quien ha de manifestarlo, y en este caso, la poesía de Alejandra Pizarnik se considera confesional, íntima.

Así pues, ha de ser pertinente valerse del modo en el que las mencionadas investigaciones estructuran el trabajo realizado al tomar la obra poética de Alejandra Pizarnik, pues más que dirigir este trabajo a escrutar sobre lo concerniente a la vida biográfica de la persona que fue Alejandra Pizarnik, sin dejar de lado su contexto, estará encaminado a navegar en el mar de letras y en el posicionamiento que toman las palabras, siendo plausible remitirse específicamente a

aquello que se muestra como posibilidad en los textos de la obra literaria, anclándose únicamente a los signos y a ese “sujeto” que se muestra o se transmuta en las palabras, que es creado por la obra misma, para encontrar un posible sentido de entre tantos. pues es claro que en los textos poéticos siempre hay una especie de juego en el que se debe hacer partícipe al lector si pretende encontrar lo allí oculto.

## **4.2 Marco teórico:**

Los siguientes conceptos que se han de exponer contribuirán a desarrollar de forma más sólida lo que se ha propuesto como objetivo en la investigación: Encontrar la relación de la verdad y la melancolía en la obra poética de Alejandra Pizarnik, con el fin de observar de qué forma nombra la poeta tales términos. De forma análoga, se pretende tener un acercamiento a la melancolía y la verdad desde el psicoanálisis, propiamente en Freud y Pellion, para así cotejar la definición desde esta perspectiva psicoanalítica con lo que Pizarnik muestra de tales términos en su poesía.

### **4.2.1 Creación artística.**

*Reprocho a los hombres de este tiempo,  
el haberme hecho nacer mediante  
las más sucias maniobras mágicas,  
en un mundo en el cual no quería estar,  
y el querer impedirme  
mediante maniobras mágicas similares*

*hacer un agujero para abandonarlo.  
Tengo necesidad de poesía para vivir,  
y quiero tenerla alrededor mío.  
Y no admito que el poeta que soy  
haya sido enfermado en un asilo de alienados,  
Por querer realizar al natural su poesía.*

Artaud

La vida en sí misma no tiene sentido alguno y es por esta razón que darle uno ha sido una tarea un tanto problemática, trayendo a su vez un sufrimiento arraigado a cada ser humano. ¿Tendría alguna justificación el sentir ese sufrimiento como parte inherente de la vida? esta pregunta por el sentido de la existencia no sólo se la hace el filósofo, pues pudo presentarse incluso en el hombre primitivo, que justificaba la vida desde una perspectiva divina, dotando de sentido su existencia desde la manifestación de distintos dioses, aunque se encuentre que la vida en su carácter meramente *quiditativo* esté ajena al hombre y lo que alcanza desde su razón. Así pues, incluso desde antaño no se estaba exento de ese sin sentido, de la desidia y del abatimiento que pueden estar presentes en cualquier hombre gracias a ese vacío imperioso de la existencia.

¿De qué forma entonces, el hombre puede darle un sentido a ese abatimiento, o tratar de responder a esa pregunta existencial que ha estado presente a lo largo de su vida?

Para responder a esta pregunta, podemos tomar como punto de referencia al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, quien, siendo un pensador particular y no menos sufriente, manifiesta en sus distintas obras sus pensamientos más profundos respecto al sentido de la existencia y el abatimiento que esta trae consigo. En su texto *El nacimiento de la tragedia* trata de darle otro giro a la humanidad pues menciona en el prólogo que hace a Wagner, el total

convencimiento de que el arte es la tarea suprema del hombre y la actividad propiamente metafísica de esta vida y del mundo (s.f, p.10). Cuando menciona esto, se refiere a que es en el arte donde reside la fuerza y el sentido profundo de la legitimación auténtica de la vida.

La frase principal de la obra *El nacimiento de la tragedia* es: la existencia se justifica eternamente sólo como fenómeno estético (Nietzsche, s.f, p 12). La intención del autor al decir esto es exponer la relación del arte con la vida misma, manifestando que la creación artística radica en lo más profundo de nuestro ser. Nietzsche toma dos conceptos para desarrollar su obra: lo apolíneo (tomado del dios Apolo), representando el equilibrio y lo bello y lo dionisiaco (tomado del dios Dioniso), representando el desborde y la naturaleza misma; son cuestiones que representan simbólicamente tanto las dinámicas que se ven en las distintas culturas, en el psiquismo, en la misma naturaleza, así como las dinámicas vistas en la creación artística.

Ahora bien, partiendo de la idea de que lo apolíneo es la creación de objetos artificiales en el mundo humano, y que esta creación permite construir bellas representaciones ilusorias como estatuas, pinturas, escritos etc., podemos afirmar que estos objetos son apariencias bellas que actúan en nosotros y en el perpetuo flujo del mundo, siendo una especie de velo que cubre la realidad y lo insoportable que ésta puede ser. Podemos entonces encontrar que la creación artística, más allá de ser una imitación de las imágenes percibidas en el mundo, tendría una función de ser un "velo", una apariencia; es pues lo "apolíneo" una creación artificial de lo bello para cubrir lo feo y crudo que puede ser la realidad. (Nietzsche, s.f, p, 12).

Por otro lado, lo dionisiaco es también una forma de creación artística, pues, como se ha expuesto anteriormente, este concepto es concerniente a lo que no es razonado o premeditado; expresa el sentir mismo, es el trance de un mundo a otro, siendo entonces lo dionisiaco el espacio de la música, el baile y el canto, pues allí se entra en un estado de enajenación de sí pleno,

permitiendo la expresión de emociones que en otros ámbitos de la vida no se podría. En este caso ya no se habla aquí de la “obra artística”, es el mismo hombre convertido en arte (Nietzsche, s.f, p. 13).

Por lo expuesto anteriormente, vale decir que es la creación una forma de hacer más tolerable la visión de la realidad, de mitigar el dolor y el sufrimiento que acontece el devenir de la vida. El arte afirma la vida, nos salva de la verdad, es nuestro antídoto y Nietzsche lo afirma en distintos textos, pues dice que la verdad es decepcionante, abrumadora, insoportable. El arte transforma esa realidad, ya que de quedarse meramente en ella sólo quedaría el asco y el suicidio, y es esta la razón por la que el autor piensa que el arte y su creación permiten al hombre sobrevivir de la cruda realidad.

De lo expuesto por Nietzsche, se deduce entonces que de cierta manera “tenemos el arte para no perecer en manos de la verdad”, para tener un refugio en el cual ampararse de la tormenta, así el hombre tiene una posibilidad de vivir, el arte lo hace *posible*, pues en este espacio el artista y el contemplador pueden materializar sus fantasías, el hombre transforma el mundo externo y a su vez hace que no sea opaco. No cabe duda que la vida sería más triste sin el arte, sin la música o sin la poesía; son expresiones que permiten enajenarse del mundo por un momento a la vez que despiertan un sentir. Se asemeja lo anterior al pensamiento del autor Alessandro Bertinetto en su texto *Arte como desrealización* (2006) puesto que allí expone que en el arte mismo, se experimentan emociones nuevas, no porque no sean reales o porque no hagan parte de todo ser humano, sino porque es en el espacio de la creación y de la contemplación artística donde se pueden vivenciar las emociones ya presentes en nosotros de una forma distinta a como se sentirían en la vida cotidiana y se debe a que se manifiestan más fuertes (2006, p.183).

Del mismo modo que Nietzsche, Sigmund Freud en su texto *El creador literario y el fantaseo* (1986) reafirma la idea del arte como dispositivo de transformación de la realidad. Allí menciona que el poeta en la creación literaria hace lo mismo que el niño, ambos juegan a partir de la fantasía a la que toman muy en serio, ambos lo llenan de grandes montos de afecto, y separan a su vez, su creación del mundo real. En el lenguaje que emplea el poeta aparece esa semejanza entre el juego infantil y la creación poética, es decir, el poeta juega, expone su realidad interior en su creación volviéndola tangible, porque crea escenificaciones figuradas por él, y, es a su vez, tanto personaje como espectador de su obra. De ahí que se asemeje el hecho de que en Freud el arte sea también una salida para el hombre, pues en palabras de Freud: [...] “muchas cosas que de ser reales no depararía en él un goce, pueden deparar en el juego de la fantasía, mientras que otras cosas que resultan penosas, en dicha creación literaria pueden ser fuentes de placer” (1986, p.127-128).

Dirá Freud que el hombre cuando crece deja de jugar y se ocupa de los objetos reales y las cuestiones “serias de la vida” para así elegir ocupaciones que se encarguen de mantener la vida como la medicina por ejemplo, pero dejará de lado aquellas cosas que lo hacían *sentir vivo*, porque ya se espera de él que abandone el juego para que pueda actuar en la realidad, inmerso en la sociedad, y es por esto que el adulto sólo se remite a imaginar, a fantasear en secreto, pues se ha convertido en un hombre “mayor”, de modo que, el decir sus fantasías es una causa de vergüenza, este teme ser visto como “infantil”; ésta es la diferencia entre el soñador diurno, el niño y el poeta, puesto que el soñador diurno no lleva estos objetos internos a un estado de materialización y no se atreve a seguir dichas fantasías, en cambio el niño y el poeta sí, siguen sus fantasías y las cristalizan. (Freud, 1986, p.128)

Es por tanto en la obra literaria, donde el soñador diurno encontrará “realizadas” sus fantasías, o bien se identificará con alguna desgracia que ningún individuo es capaz de poner en palabras o dejarlo al descubierto como lo hace el escritor, pues éste convierte las palabras más comunes en aquellos deseos no dichos y aquellas verdades ocultas.

Así, el arte expresa aquello que el hombre ordinario no se atreve a transmitir en la vida real, siendo imprescindible tener en cuenta lo dicho por Freud: “es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad” (Freud, 1986, pp.129-130). Por ende, el hombre que sufre, buscará alguna forma de darle un sentido a esa insatisfacción, ese vacío y sin sabor que experimenta, o quizás al menos de enajenarse por un momento de ese sentimiento por medio de la fantasía y los sueños de vigilia.

En efecto, el hombre lleva consigo la “condenación” del sufrimiento, porque es inherente a la existencia y lo decía Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación* (2003). Sin embargo es allí donde el hombre puede *hacer* a pesar de su condición, es decir, la insatisfacción provee una movilidad: permite que el hombre quiera transformar, cambiarse de lugar, convertir esa insatisfacción en algo distinto o al menos tratar de explicar que le acontece, de modo que ese deseo persistente quiera revelar algo del presente de la vida del sujeto que lo posee, volviendo a algún deseo tenido en su niñez como lo manifiesta Sigmund Freud en *El creador literario y el fantaseo* (1986) ya que intenta modificar la realidad de alguna manera y no sólo satisfacer el deseo por medio de las fantasías como lo hace el soñador diurno.

Probablemente esto no significa que los seres humanos no vivan ni reconozcan su realidad, que el arte sea un velo para la cultura no exime el hecho de estar inmersos en ella, sin

embargo, si aferrarse al arte ampara, pues ¿por qué negarse a la posibilidad de dejar florecer en nosotros otros caminos?

Por otro lado, no puede tomarse al arte como una ciencia, pues desde que se hable de lo estético, se hace alusión a la subjetividad; al respecto, Bertinetto, cita a Husserl (1906), pues éste en una carta dirigida al dramaturgo Hugo Von Hoffmanstahl, describe que la experiencia estética es una especie de aplicación no filosófica del método fenomenológico, que consiste precisamente en poner fuera de juego la actitud existencial hacia las cosas, para captar sus esencias (2006, p.183)

Si el arte, en sí mismo, no busca transmitir un conocimiento verídico u objetivo, como intenta hacerlo la ciencia, entonces ¿qué transmite el arte? Podríamos decir que transmite no la realidad de los objetos comunes del mundo real, pues es lo contrario a ésta, porque ocupa el lugar de la apariencia, es otra realidad distinta a la de los objetos naturales y de los utensilios, es el lugar de lo extraordinario, es una realidad dotada de otro sentido; vale decir, que es un espacio liberado de los imperativos de utilidad cotidiana y de la comunicación habitual, a la vez que ofrece una experiencia estética, es decir, un momento donde el espectador se pone “entre paréntesis” y se enajena del mundo real para adentrarse en la obra de arte (Bertinetto, 2006, p. 183).

Ahora bien, si se toma al texto *El artista como sufridor ejemplar* (Sontag, 1984) se percibe que, a diferencia de la tradición aristotélica del arte como imitación, donde el escritor era el medio o vehículo para describir la verdad de algo que estaba fuera de él, en la perspectiva de Rousseau, el arte como expresión transmite una verdad, la verdad del artista sobre sí mismo (Sontag, 1984. p.4).

Cuando se habla del artista como el ser que transmite la verdad de sí, se hace referencia a que éste revela siempre algo de su sentir; en Sontag (1984), se evidencia que en dicha búsqueda constante del hombre por saber acerca de su sufrimiento, es en la literatura donde encuentra ciertas respuestas, pues es allí donde el hombre muestra o despierta un gran interés por aquellos que manifiestan algo referente a ese sentir; el yo descubre que hay un otro que también sufre y es ahí donde posiblemente el escritor sea para Sontag aquel ser capaz de expresar por medio de las palabras su más profundo dolor y sentir (1984, p. 4)

En síntesis, podemos notar con mayor detenimiento que el artista no sólo sufre, sino que alcanza un nivel de sufrimiento profundo y por medio de la creación artística *sublima* ese dolor y lo transforma, le da un sentido al volverlo arte y al poder transmitir en él una verdad de sí en relación con la existencia.

#### **4.2.2. Melancolía**

*Paisajes tristes*

*Un débil albor  
en los campos vierte  
la melancolía del sol poniente.  
La melancolía en sus cantos mece mi alma  
que se olvida al sol poniente.  
Y sus sueños extraños,  
cuales soles ponientes  
y fantasmas rojos  
pasan por mi mente,*

*pasan semejantes a soles ponientes  
que en las playas dejan sus luces murientes.*

Paul Verlaine

A lo largo de distintas épocas se logra entrever que aquel sujeto que posee un rasgo particular de melancólico es el que se atreve a decir o expresar por medio del arte, de la creación y de las palabras una verdad de sí y de la existencia; exhibe la insignificancia del hombre, el sin sentido de la vida, la náusea y el desagrado hacia sí mismo, hacia los otros, hacia el mundo y lo superfluo en él; de ahí que sea la melancolía una cuestión de interés permanente a lo largo de toda la historia, tanto en la literatura y el arte como en la filosofía y las ciencias.

Por otro lado, se evidencia que incluso la melancolía es un tema bastante mencionado en la antigüedad, pues Aristóteles introduce esta cuestión en su texto *Problemas XXX, I* (citado en Rivas, 2012) donde afirma que todos los hombres excepcionales son melancólicos, siendo entonces esta la característica destacada en el genio, y aunque traiga consigo ideas que estén más allá de la razón o del pensamiento de cualquier otro individuo, es a su vez una condición dolorosa que se despierta al tiempo que el individuo hace una mirada a su interior y empieza a conocerse a sí mismo. Por ende, es la tristeza una característica específica de la melancolía trayendo consigo una labor de introspección con tareas especulativas de aspecto artístico.

En lecturas previas para realizar dicha investigación, se encontró el trabajo de Rubén Peretó Rivas (2012) sobre *Aristóteles y la Melancolía* donde aparece una cita de las *Odas* de Horacio, haciendo mención a Arquitas que dice: «Del mismo modo que es difícil encontrar un pez sin espinas, así es difícil encontrar un hombre que no tenga en sí algún dolor clavado como una espina». (p.216). Siguiendo las palabras de Rivas, se esclarece que en esta metáfora, la espina

sería entonces el espinazo del pez como al mismo tiempo sería el tormento del melancólico, y es a partir de allí que Hipócrates en su *Corpus Hippocraticum*, describe así al melancólico: “El enfermo parece tener en las vísceras como una espina clavada; es presa de la náusea, huye de la luz y de los hombres, ama las tinieblas y es atacado por el temor [...]” (citado en Rivas, 2012, p. 216) Se entiende entonces que las espinas conforman y sostienen el cuerpo del pez, le dan su forma, ¿sería entonces propicio afirmar que la melancolía es la que conforma también al melancólico, dándole ese aire que lo hace tan particular, y dotándolo de esa aura tan preponderante llena de genialidad y creación?

De ahí que se relacione dicha aseveración con lo mencionado tanto por Sócrates y “el cuidado de sí”, esta frase hace alusión a esa constante preocupación por el cultivo del alma, por el conocerse a sí mismo, ese cuestionarse día a día por las acciones, por los deseos, por las aspiraciones, por los pensamientos, por el destino, por la muerte y por la misma existencia, una preocupación en tanto que verdad ética, y, siguiendo las líneas de Rivas, si bien la melancolía es la espina de las vísceras, se debe esto a la preocupación constante que caracteriza a ese tipo de hombres “agujoneándolos sin descanso” así como lo representa Foucault al tomar a Sócrates como referencia, pues hace mención del “Tábano”, ese animalito que agujonea constantemente y que hace que el sujeto tenga esa inquietud de sí generando una cavilación en él.

Ahora bien, partiremos de una definición un tanto remota donde se tratará de dilucidar este concepto tan complejo de melancolía. Tomaremos pues como referencia a Aristóteles en primer lugar, quien hace uso de los cuatro humores (sustancias) propuestos por Hipócrates, para explicar la melancolía, los cuales están presentes en el cuerpo de todos los hombres; estos son: la bilis amarilla, la bilis negra, la sangre y la flema, cada uno es específicamente portador de una

cualidad, temperamento o carácter y con la capacidad de despertar una enfermedad en el sujeto en caso de que se altere.

Aristóteles menciona que la melancolía es producida por el exceso de una de esas sustancias, la bilis negra, y como se expuso anteriormente este humor se encuentra en todos los hombres sin que, necesariamente, se manifieste de un modo u otro en alguno. Sin embargo, según Aristóteles puede alterarse esta sustancia debido a dos causas: por un problema digestivo o por cambios en el calor o el frío, los cuales son transitorios, o bien por una preponderancia del humor melancólico sobre los demás, es decir, que es debida a una particularidad constitutiva del sujeto, pues no se da por una enfermedad sino debido a su disposición natural.

Esta sustancia, tanto en el caso del sujeto que se le ha alterado por una afección produciendo así una enfermedad, como en el que tiene la condición natural de melancólico, origina comportamientos que se caracterizan por ese tinte de tristeza permanente, por el abatimiento y la desidia. Aunque traiga consigo una condición de sufrimiento, para Aristóteles el carácter importante atañe a la capacidad creativa potenciada en dicha persona, siendo la característica principal del genio; por ella (la melancolía) el hombre es capaz de llevar sus obras y creaciones a la excelencia, a lo genuino y la grandeza, siempre y cuando tal condición no haga que dicho ser caiga en el total abismo que aglomera la melancolía, siendo absorbido y culminando en un estado estático. Es decir, el melancólico tendría para Aristóteles dos opciones: controlar su condición o dejarse absorber por ella, por lo que debe ser muy precavido pues de lo contrario caerá fácilmente en la “enfermedad” melancólica y será afectado por una profunda tristeza.

Otra perspectiva desde la literatura que podemos tomar para dilucidar dicho concepto - constatando así lo propuesto por Aristóteles quien afirma que la melancolía más allá de ser

simplemente un ánimo vago, triste y abatido, es sin duda la aparición de la genialidad, pues dichos individuos son sensibles y tienen la capacidad de vivir de forma más viva lo sublime a la vez que tienen un registro emocional más amplio que cualquier otro- es la de Marcel Proust quien en el segundo tomo de su obra *En busca del tiempo perdido*, relata (citado en Rivas 2012):

Soporté ser llamado una mujer nerviosa. Usted pertenece a esa familia magnífica y lamentable que es la sal de la tierra. Todo lo que conocemos de grande, nos viene de los nerviosos. Son ellos y no los otros quienes han fundado las religiones y compuesto las obras maestras. Nunca el mundo llegará a comprender lo que les debe y, sobre todo, aquello que han sufrido para dárselo. Apreciamos las músicas sublimes, los bellos cuadros, mil delicadezas, pero no sabemos lo que ellas han costado a aquellos que las inventaron (p. 220).

Proust logra hacer una especie de balance entre esa tristeza y ansiedad que agobia al melancólico que por lo general se tachan de negativas, pues de tal agobiante situación surgen las más brillantes características, es como si esa genialidad tuviera un precio que pagar, y, por otro lado, Proust logra dar una perspectiva distinta a lo que acostumbramos al ver un individuo con dichos rasgos.

Pues bien, es entonces la melancolía para Aristóteles una condición física, un cierto exceso de esa sustancia llamada la bilis negra, trayendo consigo estas alteraciones en los comportamientos; por un lado, puede suscitar en el sujeto la tristeza más profunda cuando la sustancia está fría, cuando cubre totalmente al sujeto; o puede por el contrario, llevar a estados de exaltación cuando está la sustancia cálida, es decir, que la sustancia no tiene una cantidad tan grande como para encubrir al sujeto en la melancolía pura y esto permite la variación de dicha sustancia; por otro lado, cuando no se altera físicamente sino que es una condición de la propia

naturaleza de ese sujeto, estaría Aristóteles haciendo mención en este punto de esa melancolía encontrada en el alma.

Cabría entonces aquí objetar los siguientes puntos: en primer lugar que la melancolía tiene dos vías, la de la convivencia con ésta pero alternando en la oscilación del estado de abatimiento, tristeza y temor (sentimientos propios de la melancolía) y del estado de exaltación; su otra vía es la de la melancolía pura, cayendo entonces el sujeto en una tristeza permanente y profunda; en segundo lugar partiendo de dicha aseveración podría conjeturar una pregunta de suma importancia: ¿es la melancolía una patología manifestada físicamente por una alteración del organismo?, tal como habrán pensado los psiquiatras en la modernidad, manifestándose como una “enfermedad” desde el siglo XVIII hasta hoy, o ¿es la melancolía una forma de sentir, de pensar, de vivir y estar en el mundo que le concierne al alma específicamente de ese sujeto melancólico? Si bien no se puede tener una respuesta absoluta, de igual forma se profundizará en ello en el transcurso del trabajo.

Ahora bien, con la intención de unir dicha idea a lo que se ha venido proponiendo acerca del arte, hay que constatar aquí en primer lugar, un acaecimiento que le concierne a esa relación inherente entre el artista como revelador de una verdad de sí, y lo que permite ese sufrimiento: la capacidad de la creación genuina; por tanto, es propicio estar de acuerdo con Freud al aseverar que el melancólico es el sujeto que está más cerca de la verdad pues menciona (citado en Pellion 2003)

[...]Cuando en su autocrítica exaltada (el melancólico) se describe como un hombre pequeño, egoísta, insincero, falto de autonomía, cuyos refuerzos solo tienden a ocultar las debilidades de su ser, bien podría ser, por lo que sabemos, que se aproxima pasablemente a la verdad, y no nos preguntamos sino por qué debe enfermarse para tener acceso a una verdad semejante. (p. 15).

Asimismo, ya lo mencionaba Kierkegaard en su *Diario* (citado en Rivas 2012)

[...] ¿Soy yo ese diablo de hombre que, desde el comienzo, ha comprendido que la categoría a eliminar es el individuo, y encontrado luego las fuerzas personales para no soltar la presa en la vida cotidiana? Ah, lejos de eso. Yo fui socorrido. ¿Y por quién? Por una terrible melancolía, una astilla en la carne. Yo soy un terrible melancólico [...]  
(p.218)

En efecto, podemos encontrar que Pellion está de acuerdo con Freud en dicha idea, puesto que en su texto *Melancolía y verdad* (2003), como se ha citado anteriormente, considera que la designación a este término de melancólico trae consigo cuestiones distintas a las ya planteadas en la psiquiatría con el término “depresión”; expone en primer lugar que lo que le atañe al sujeto melancólico no es una cuestión que se quede en el plano fisiológico, y deja clara la noción de que ocurre un accidente en el melancólico que lo lleva a su condición. Para explicar dicha idea cita a Freud con su texto *Manuscrito G* (citado en Pellion, 2003) donde menciona que el objeto del melancólico, teniendo su sustento en la elaboración de los conceptos allí instaurados de *libido* y *pulsión*, es caracterizado o se evidencia por su mala posición en ese altercado entre la realidad, el alma y el cuerpo (p. 22).

Así mismo, menciona un punto de gran importancia y es esa revolución cartesiana que delega Descartes, pues tal como dice Pellion (2003), esa revolución altera perpetuamente la relación del par que conforman el sujeto y su Dios con la verdad, pues se inscribe la dualidad de cuerpo y alma, dejando el legado de que el alma tiene la capacidad de discernir entre lo que es bueno para el sujeto y lo que no, así como los pensamientos, los conocimientos y las ideas que

concebe este acerca del mundo; está el cuerpo entonces siendo influenciado por el contexto y el ambiente, visto como una especie de vehículo o motor.

Por consiguiente, propone Pellion una especie de trazo implícito brindado por Descartes, ese trazo que marca en la existencia una nueva atribución de la verdad al propio sujeto; dada la presunción que asume dicha idea es que logra mostrar Pellion estar de acuerdo con el pasaje de Freud antes citado. A saber, para Pellion este término de melancólico no es simplemente un diagnóstico que radica en un imperativo “objetivo”, pues mencionó que al momento de darle una designación a la melancolía conciernen un conjunto de cosas: un don, una vacilación de la creencia, una disposición caracterial (como se mostraba en Aristóteles anteriormente), un accidente patológico, etc. y de allí radica el peso que presenta su juicio en cuanto a lo que compete la germinación de la melancolía como “accidente”, pues el término de *afección* explica de forma más clara que dicho concepto (la melancolía) atañe a diversos territorios de la experiencia que transforman al sujeto. (2003, p.23).

Quizás Freud pueda ayudarnos a entender un poco mejor a qué se referirá Pellion con *afección* y *accidente*, pues en su texto “Duelo y melancolía” (1984) Freud intentará explicar la melancolía valiéndose de una especie de cotejo entre esta y el duelo, pues afirma que el duelo es una reacción normal paralela a la melancolía, y esto se debe a que el mismo duelo se puede explicar al entender que perder a un ser es doloroso y que dicha pérdida trae consigo cambios en las actitudes y en la vida del sujeto, como no realizar actividades que no estén relacionadas con el objeto que perdió, por ejemplo. La melancolía en cambio, es un concepto que no puede reducirse a una sola cosa, como diría Freud, a una unidad que incluso escapa aún al entendimiento, pues es una cuestión compleja que abarca un compendio de elementos y que se genera por la forma o el

curso que toma el proceso de la pérdida del objeto. Se puede encontrar en ambos casos una especie de causa suscitada por alguna experiencia que despierta un cambio en el sujeto.

Así mismo habla Freud sobre el duelo

[...]El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo (Freud, 1984, p.241)

Así, Freud explica que tanto el duelo como la melancolía, se producen cuando se presenta la pérdida de un objeto o un ideal y esto suscita un dolor, pues como dirá el mismo autor, la realidad le muestra al individuo que el objeto amado no existe ya y hay una demanda en desprender toda la carga libidinal ligada al objeto, y es de natural condición tener una oposición, porque resulta bastante doloroso para él yo desligarse de eso que ama; esto sólo se logra de forma paulatina y minuciosa, pues demanda tiempo y energía sustraer la libido del objeto, pero al final, dirá Freud: “el duelo se realizará y quedará el yo libre de toda inhibición o abatimiento” (1984, p.242); la diferencia diría Freud es que el duelo no es un estado patológico, es inclusive considerado normal aunque arraigue tanto dolor y el tedio hacia el mundo.

Es quizás esta cuestión lo que anclará el texto de Freud con lo que se ha venido exponiendo tanto sobre Aristóteles como en Pellion (2003), pues dichos autores mencionan: por un lado la predisposición inscrita naturalmente en el sujeto de contraer en su alma la melancolía y por otro lado, la experiencia de la pérdida o ese “*accidente*” como lo llamaría Pellion (2003) una experiencia que le acontece al individuo mismo, generando así una afección en él y suscitando una forma de reaccionar en específico frente a dicha percepción.

Ahora bien, la melancolía, siguiendo las líneas de Freud, es caracterizada psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, a la vez que se pierde el interés por el mundo exterior, se pierde la capacidad de poder amar, trayendo consigo las inhibiciones de todas las funciones y la disminución del amor propio, esto evidenciándose en los autoreproches, en las críticas exaltadas, en la poca valorización y la inferiorización del yo (Freud, 1984, p.243)

Es aquí donde Freud hace la comparación del duelo con la melancolía para poder sustraer su diferenciación: el duelo, al igual que la melancolía trae también los anteriores caracteres mencionados, es decir, la pérdida de la capacidad de amar a otro, la cesación del interés por el mundo externo, el mismo doloroso estado de ánimo, -de allí su nombre: es un duelo que el individuo realiza al perder a un ser querido, a un objeto o algún ideal-, mientras que la melancolía muestra la disparidad en un aspecto: la perturbación del amor propio (1984, p. 242).

Así pues, podemos aseverar que ambas circunstancias traen el mismo estado doloroso y las mismas condiciones, con la diferencia de que en la melancolía hay una notable rebaja del yo por el desprecio que suscita hacia sí mismo el propio sujeto.

Ahora bien, para explorar y tratar de explicar un poco más la melancolía, tomemos las líneas de Freud como ilustración. Se encuentra pues, que la melancolía constituye también una reacción frente a la pérdida de un objeto amado, existe empero, la posibilidad de que la causa no sea concerniente a la pérdida de una persona amada sino también, será una causa de índole ideal; así Freud explicará que el sujeto no ha muerto, pero ha quedado perdido como objeto erótico. En efecto, Freud preserva la idea de la pérdida también existente en la melancolía, salvo con una restricción: no esclarecer en este punto qué es lo que el sujeto ha perdido y del mismo modo, tampoco el sujeto lo sabe, pues como afirma el autor no es posible que lo perciba en la consciencia. Tal como afirma:

[...] En el duelo hallamos que inhibición y falta de interés se esclarecían totalmente por el trabajo del duelo que absorbía al yo. En la melancolía la pérdida desconocida tendrá por consecuencia un trabajo interior semejante y será la responsable de la inhibición que le es característica. Sólo que la inhibición melancólica nos impresiona como algo enigmático porque no acertamos a ver lo que absorbe tan enteramente al enfermo. (Freud, 1984, pp. 243-244).

Como se mencionó anteriormente, son entonces el duelo y la melancolía dos acontecimientos suscitados por la misma *causa*: la pérdida. Ambos con el mismo estado de ánimo doloroso y con reacciones similares frente a dicho dolor, sin embargo, uno se acaba y el otro persiste como la tinta que mancha; con el siguiente pasaje de Freud en su texto podremos dilucidar por qué han de ser paralelas:

[...] Y en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. Este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida. (1984, p.243)

A saber, el melancólico se diferencia no sólo por la incapacidad de poder sustraer a la conciencia qué es lo que ha perdido con el objeto, sino también por el hecho de que el duelo no se realiza, es un lamento constante y persistente; por último, se diferencia también por esa característica del empobrecimiento de su yo y la autocrítica. Esto lo intenta dilucidar Freud con la idea de que, sí, es claro que el melancólico ha sufrido de igual forma a otro sujeto una pérdida, no

obstante, ocurre que la pérdida ha tenido efecto en su propio yo. A propósito de ello Freud afirma:

[...] Vemos que una parte del yo se contrapone a la otra, la aprecia críticamente, la toma por objeto, digamos. Y todas nuestras posteriores observaciones corroborarán la sospecha de que la instancia crítica escindida del yo en este caso podría probar su autonomía también en otras situaciones (1984, p.245).

Freud comprueba así mismo que ese hecho tan particular de que el melancólico no sea reconocido como otro individuo “normal” se debe a que el melancólico no es agobiado por los remordimientos; en este punto Freud dirá con seguridad que en el melancólico se ha “enfermado” su instancia moral, pues por un lado no tiene pudor ya que se observa el carácter contrario al remordimiento normal, a la vergüenza, al arrepentimiento, y se cree esto debido a la estipulación de que el melancólico tiene un constante deseo de hacerle saber a los otros sus propios defectos, de comunicarle a los otros todas sus cosas negativas; dirá Freud, como encontrando en ese rebajamiento y en esa desvalorización una especie de satisfacción. (1984, p. 245)

Con respecto a Pellion (2003), cuando menciona la verdad como *causa* de la melancolía, puede encontrarse así que, de igual modo, Freud adjudicaba dicha sospecha referente a la verdad en *Duelo y melancolía*, pues afirma que el melancólico ha de tener cierta razón en describir algo que es en realidad como a él le parece y sería contraproducente objetar a sus valoraciones e intentar dar nuestra perspectiva, redacta:

[...] En otras de sus acusaciones nos parece también tener razón, comprobando tan solo que percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos. Cuando en su autocrítica se describe como un hombre pequeño, egoísta, deshonesto y carente de ideas propias, preocupado siempre en ocultar siempre sus debilidades, puede en realidad

aproximarse considerablemente al *conocimiento de sí mismo*, y en este caso nos preguntamos por qué ha tenido que enfermar para descubrir tales verdades (1984, p.244).

De tal manera que se pretenda anclar la verdad con el padecer del melancólico, y si aludimos a que esa verdad atañe al *conocimiento de sí mismo*, de su existencia, y tal como mencionaba Aristóteles, el hecho mismo de aflorar desde la melancolía esa terrible condición magnífica pero a la vez dotada de una genialidad inigualable, podríamos adjudicar la presunción de que en la capacidad de creación artística, se muestra y se intenta transmitir algo del sentir del sujeto y que atañe a esa *verdad* que le suscita dolor. Simultáneamente a esto, se encuentra en Freud (1984) que, el melancólico, dice “públicamente” lo que este piensa de sí mismo. Justamente allí es donde se estaría de acuerdo en que el melancólico es el sujeto que se atreve a expresar su verdad, una verdad que tuvo que pasar por ese reconocerse a sí mismo y ser consciente de su existencia, y tal como diría Heidegger, el pensar-se en relación a la existencia es estar en el mundo.

Ahora bien, como se mencionó anteriormente en el presente trabajo se ha decidido tomar a la poeta Alejandra Pizarnik para entañar más en eso que puede decirnos acerca de la melancolía vinculada a la verdad; por tanto, es preciso hablar un poco de ella.

#### **4.2.3. ¿Quién es Alejandra Pizarnik?**

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires en el año de 1936 en una familia de inmigrantes rusos-judíos; sus padres le pusieron Flora, nombre que dejó de usar luego de la publicación de su primer libro titulado *La tierra más ajena* en 1955, que realiza con apenas diecinueve años de

edad. Sin embargo, ese nombre “Flora” marcará mucho de su escritura, pues menciona en gran medida el papel de las flores en sus poemas.

Esta poeta estudió Filosofía y letras en la Universidad de Buenos Aires Argentina, se especializó no sólo en filosofía, sino también en literatura y periodismo; tenía un acrecentado interés por el psicoanálisis y tomó clases de pintura con el pintor surrealista Juan Batlle Planas. En 1960 se traslada a París donde se queda cuatro años de su vida, redactando la mayoría de sus libros, y trabajando como traductora y crítica literaria, estando en este tiempo al mismo nivel que autores como Octavio Paz, Rosa Chacel y Julio Cortázar, siendo el último su más grande amigo, confidente y su gran apoyo, pues es él quien rescatará y llevará sus poemas a España luego de su muerte para ser publicados (Pérez, 2003, p 392).

Alejandra Pizarnik regresa a Buenos Aires por la muerte de su padre y al tiempo de esta pérdida, es internada en un hospital psiquiátrico. Escribirá luego de un corto tiempo su último libro en 1971 titulado *El infierno musical*. Al año siguiente se quitaría la vida. Una vida que ya estaba prevista de abandonar.

Pues bien, Alejandra Pizarnik vive en un contexto en el que la mujer es aún es muy limitada, y, sobre todo, en el que la homosexualidad es aún más un asunto de escándalo. Así pues, una poeta mujer, con una orientación sexual distinta y sin olvidar el hecho de que es judía, tendrá que valérselas para ser escuchada.

En cuanto a sus poemas, se evidencia que hace uso del simbolismo, por lo que sus versos hacen parte del movimiento *surrealista*, teniendo mucha influencia en su poesía de escritores como Mallarmé, Julio Cortázar, Artaud, Rilke, Kafka, Proust, Lautreamont, etc. Las circunstancias de su muerte y su carácter melancólico es lo que más ha marcado la poesía de esta poeta, sin olvidar que no tuvo interés en la poesía que se escribía en esa época en Argentina, ni tampoco mostraba un interés en hablar de sucesos históricos o políticos; sin embargo, su poesía

es política ¿pues qué cosa es más política que la transformación de la vida misma desde el arte? Se dice lo anterior porque, incluso deja a un lado las mismas reglas gramaticales al omitir comas y signos de puntuación. Ella declaró su propia poesía, organizó las palabras a su antojo, es por esto que se le nombra como la poeta del siglo XX más vanguardista.

Por otro lado, la antología poética de Alejandra Pizarnik no sólo revela su fascinación por la muerte, sino que también muestra algo de su triste infancia, sus amores y desamores, del dolor en relación con su existir y con el mundo, dejando tanto incógnitas como indicios de por qué esta vida literaria terminaría consumada luego en el suicidio; es preciso traer aquí lo dicho por Paul De Man (citado en Pérez, 2003) pues el autor piensa que: “la expansión del yo se realiza en la obra, y con toda probabilidad a través de ella” (p.395) por tanto, se puede hablar de una posibilidad de transformación del sufrimiento, al trasladar el sentir del yo en una obra.

¿De dónde surge esa fascinación por lo mortífero no sólo en Pizarnik sino en muchos otros poetas? Si bien no hay una respuesta precisa, se piensa que el ser humano tiende a tener una gran hostilidad hacia sí mismo, hacia el mundo, hacia todo lo que subyace en la vida misma, salvo la pasión que es lo que le queda; sin embargo, no puede eximirse el hecho de que el hombre ame el sufrimiento, ¿qué mejor prueba de esto que el amor mismo? Alejandra Pizarnik sabía bien que no hay otra salida más que seguir en el sufrimiento, es decir, aceptarlo, pues sólo este nos hace sentir vivos, nos hace desear. Podría esto asemejarse a un querer perecer para poder renacer y crecer al encontrar respuestas a distintas cuestiones del ser mismo.

Concerniente a esto, se encuentra que se sufre siempre por distintos motivos y a lo largo de toda la vida, y se puede asemejar dicha idea con lo expuesto en Freud en su texto *El malestar en la cultura* (1986) pues afirma que desde tres lados amenaza el sufrimiento: desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como

señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras y por último, desde los vínculos con otros seres humanos (Freud, 1986). Según lo anterior podría pensarse ¿es el acercamiento a lo mortífero una forma de culminación del sufrimiento? ¿es allí donde reside esa fascinación por adentrarse en aquel mundo ominoso y misterioso?

Pues bien, aunque exista un sufrimiento y este sea aceptado, Alejandra Pizarnik se las ingenia para adentrarse en el lenguaje y volverse una con él, pues afirma que el lenguaje mismo es limitado, y en esa pretensión de querer nombrar la palabra precisa, ella aboga por permear todo de este, moldeándolo para articularlo de forma tal que al menos roce y dé una idea de su esencia. Esto nos lo revela con un poema en su último libro publicado *El infierno musical*:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (Pizarnik, 1971, p 24).

Así pues, se observa en la obra de Pizarnik un lenguaje articulado en ella para transmutarse, un despliegue de locura, por la presencia del miedo, el constante conflicto de ella con ella misma, ella como persona y ella como poetisa, y la inexistencia que dice tener desde la palabra, pues al final decide sellar sus obras cruzando al otro lado, porque posiblemente ¿siempre había estado más allá que aquí? Para entender un poco más al respecto, en el presente trabajo se ha realizado una lectura minuciosa, desde la cual se han elegido poemas que refieren a esa melancolía misma vinculada a la verdad de Pizarnik, así como a lo concerniente al lenguaje y su falla.

## 5. Metodología

El presente trabajo es un viaje destinado a la travesía sobre distintos paradigmas y enfoques que permitirán o tratarán de dar respuesta a la pregunta formulada: ¿Cuál es la relación existente entre la verdad y la melancolía según se puede extraer de la obra poética de Alejandra Pizarnik?

Con el fin de favorecer el análisis literario de algunos de los poemas de Pizarnik encontrados en los libros *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) en los que surge una idea alusiva a la pregunta formulada, se ha de tomar las siguientes premisas metodológicas: la hermenéutica, (la cual toca ciertos puntos de la fenomenología) y el psicoanálisis (en los momentos que se considere pertinente), las cuales serán dilucidadas a continuación.

En primer lugar, si lo fundamental es indagar en los poemas de la poeta para así generar una afección al lector que permita la comprensión del sentido de aquel cuerpo poético, permitiendo luego la interpretación de este, es preciso tomar la metodología hermenéutica.

Para entender de forma precisa tal planteamiento, es preciso guiar la definición de este método desde Hans-Georg Gadamer con su trabajo *Verdad y método* (1993) pues para este autor, en la literatura al igual que en las artes plásticas, también podemos encontrar un aspecto ontológico, es decir, aquello que concierne a la manifestación del ser, -lo cual explicaría en gran medida la razón por la que la hermenéutica posea un carácter fenomenológico- puesto que, aunque ya no aparezca ninguna representación que haga perceptible lo óptico de la cosa representada y lo ontológico del individuo que representa, se muestra ostensible en la lectura y es su producción un proceso de pura interioridad e interpretación (1993, p.217).

Así mismo, Gadamer (1993) expresa:

La literatura representaría más bien un ejercicio de conservación y transmisión espiritual que aporta a cada presente, a cada época y a cada lector una historia que se oculta en ella, es en este sentido en el que podríamos adjudicar ese valor de verdad al contenido de la obra poética incluso a su forma (p. 218).

Por consiguiente, sería plausible afirmar que hay un ser que aparece en el lenguaje, el ser que se manifiesta, que se hace presente y se transmuta en las palabras; es un ser que permanece y se hace visible en la obra literaria. La interpretación entonces no sería el resultado del pensamiento racional propio y reflexivo del que interpreta, puesto que lo que se hace visible allí en la obra, lo que se percibe, no es un individuo distinto al que se imagina el lector para darle así un sentido, por el contrario, el interpretante está inmerso en las formas de ese lenguaje que se le presentan en el texto, se unifica a esas palabras, es decir, se mezcla en esa perspectiva que tiene el escritor de ver el mundo, y si bien todo pensamiento parte de una cavilación, la que surge de esta lectura se da allí mismo, dentro del texto.

Así pues, es viable decir que el lenguaje no es en sí una herramienta, sino que es allí donde está constituyéndose el sujeto y es por medio del lenguaje donde se manifiesta. Hay que tomar la realidad que se expresa desde la subjetividad del individuo, desde lo que relata en sí el lenguaje que emplea el sujeto; y más aún, preguntarnos sobre un asunto de suma importancia y es si ese lenguaje puede abarcar y representar absolutamente todo lo que el sujeto pretende manifestar o si hay algún agujero en el que se escapan pequeñas piezas que, en el caso de los poemas y cualquier relato, quedarán siempre ocultas.

Conforme a todo lo anterior, se admite entonces que en el poema acontece una verdad y por esta razón es preciso no sólo encaminarse a entender la hermenéutica desde Gadamer en *Verdad y método*, sino que se hace fundamental seguir los pasos que Gadamer propone y que han

de aplicarse a la obra poética de Alejandra Pizarnik, porque permitirán en sumo grado llegar al *decir* poético de la escritora; esto se debe a que comprender es un asunto que va encaminado a la cuestión de la verdad, y al señalar la poesía como objeto de interés a estudiar aquí en este trabajo, es en ese lugar donde ha de encontrarse la verdad a la que se quiere llegar.

Pues bien, afirma Gadamer en su texto *Arte y verdad de la palabra* (1998) que el arte de escribir es el vehículo para la sujeción de un efecto “forzado”, es decir, escribir es en el fondo el acto de forzar al otro a comprender, porque el que va al encuentro con la condición de la palabra poniéndola a su voluntad, no conoce de aquel que vaya a adentrarse en ese mar de palabras; tal como afirma Gadamer: “[...] el que escribe no conoce a su lector. No puede percibir donde no lo sigue el otro ni tampoco puede seguir ayudando donde falta la fuerza persuasiva [...]” (1998, p.85).

En tal circunstancia, sólo queda el dejarse envolver por aquellos signos petrificados de la escritura que han de ser persuasivos, pues afirma Gadamer que si el escritor hace de su discurso una articulación de signos donde entran a jugar cuestiones como la modulación, el ritmo, ya sea intenso o suave, el énfasis, las ligeras alusiones e incluso el titubeo, no ha de ser inasequible que surja una confluencia entre el lenguaje del escritor y ese sobrevenir que le espera al lector, ocasionando en él (en el lector) lo que llama Gadamer “un sobresalto casi placentero” (1998, p. 85). Así pues, el autor aboga por no pretender expresar de forma convincente lo que quieren decir las palabras puestas en el escrito a leer a partir de la propia visión introduciendo un sentido que no está en el texto sino, por el contrario, fuera de este, y es aquí en este momento donde se parte para Gadamer de un hecho hermenéutico fundamental, pues hay que sumergirse en el texto con una lectura sagaz, incorporando en el sentido a elaborar cada signo que el escritor suntuosamente puso en ese lugar (1998, p. 86).

Si bien se corre el riesgo de que exista un malentendido en la lectura, afirma Gadamer que el poeta ha de escribir para hombres y mujeres que hacen un uso del lenguaje también así como él, dejando claro que ese tipo de literatura no sólo consta de un carácter ornamental, sino que llega a acoger todos los ámbitos en los que está inmersa la palabra, aclarando entonces que si bien lo legible escapa incluso al ámbito literario, el lector solo encontrará claridad si sigue, igual que como afirma Freud (1986), las pistas del poeta en ese mundo simbólico que ha creado.

Ahora bien, lo que propone Gadamer es entender que la lectura, si bien no es una alusión directa al escritor, se puede encontrar transparencia en el texto cuando se ha entendido “diciendo lo que dice” el texto mismo (1998, p. 98). En este sentido es donde podría hablarse de una correspondencia, pues el escritor ha dejado un legado que, como bien se mencionó anteriormente, trae consigo una historia oculta, una verdad, porque así como expone Gadamer, la poesía se caracteriza por portar la cualidad de anular la distancia del querer decir, y el arte porta sin duda siempre un querer decir, un *revelamiento* y precisamente lo que en el arte de la poesía se representa como lenguaje dice “más de lo que puede decir el decir” (1998, p. 108). Y, como todo decir tiene una historia, es allí donde hay una correspondencia, pues el lector se acerca de forma íntima a ese texto a su vez que la cavilación que surge es evocada desde la palabra dicente del escritor.

En cuanto al psicoanálisis, dado que su principal interés es interpretar y comprender todos los aspectos de la cultura y por tanto, aspectos de los individuos allí inmersos, se entiende entonces que desde Freud, se parte por un enfoque que posibilite la comprensión del sujeto en tanto se constituye en el lenguaje en relación a todo contexto que le rodea. Así pues, como mencionaba Ana María Rodríguez Francia (2003), el carácter poético de Pizarnik linda en ese ámbito del *ser-para-la-muerte*, y por tanto, emerge de su poesía según Rodríguez, una

disolución, un sujeto escindido (p.9). Partiendo de esta idea, es preciso pensar en el sujeto que subyace en los textos poéticos, pues, así como bien se habla del carácter ontológico que puede presentar la obra, también ha de tenerse en cuenta que si bien el pensar surge de esa correspondencia que nombraba Heidegger entre *ser* y *palabra*, no es inverosímil adjudicar que allí dentro de todo ese lenguaje que surge en la poesía, se encuentre también un sujeto, pues tal como afirma Lacan: “El inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Galarza et al., 2018, p.180).

Por otro lado, el psicoanálisis si bien no es la poesía misma, ambos se ocupan del lenguaje, pues como afirma Leibson (2018):

[...] bordean permanentemente el oficio de lo indecible. Ambos producen un saber acerca de que no se quiere saber que no hay saber [...]. El analista [...] hace de la pregunta una herramienta [...] allí donde el poeta escribe, el analista escucha. Al escuchar lee, y también hace resonar lo que se dice [...] (Galarza et al., p. 138)

Así pues, se propone entonces sumergirse en un espacio donde, al igual que el lugar del análisis, se siga un método de escucha, una escucha en donde se atienda a lo que se dice, a lo que llama Leibson como lo que “se derrama por el margen del decir” y en ese decir, según el autor, deviene una resonancia, que agujerea lo que hay ahora y devuelve otra cosa (Galarza et al., 2018, p. 138). En este sentido, escribir es también hacer eco en lo más profundo del sujeto, es una reminiscencia que puede ser transformada.

Para concluir, se plantea entonces una hermenéutica de la literatura, siguiendo los pasos de Gadamer al hacer una escucha minuciosa, haciendo este recorrido por las dolientes, crudas y bellas palabras de la poeta con una mirada sagaz, un apropiarse del texto, para hacer que lo que

este allí presente que se muestra como ajeno se tome propio, y esto sólo sucede en la medida en que el intérprete se "desapropia" de sí mismo, para dejar que sea la *cosa* del texto lo tomado como propio y luego cumplir con esa correspondencia de dejar aflorar una cavilación que vaya en pos al escrito. Se pretende hacer esto en algunos poemas de Alejandra Pizarnik de los libros *La extracción de la piedra de la locura* publicado en 1986 y *El infierno musical* publicado en 1971, con el fin de observar qué es lo que atañen los poemas respecto a la melancolía y su posible vínculo con la verdad.

Asimismo, por lo anterior mencionado respecto al psicoanálisis, se aboga entonces por incursionar en el desarrollo de las ideas algunas lecturas psicoanalíticas, que permitirán luego de la pesquisa en los poemas, encontrar en Pizarnik un decir referente a la melancolía y la verdad, encaminando tal pesquisa desde el método hermenéutico, permitiendo no solo una interpretación filosófica sino también literaria, para luego profundizar desde la perspectiva psicoanalítica en ambos términos: melancolía y verdad, y así encontrar su posible lazo, constatando luego si ha de asemejarse a la misma relación y forma en que Pizarnik nombra a la verdad y la melancolía en su decir poético.

## 6. Resultados

### 6.1. Melancolía y su historia.



*Ilustración 1. Melancholia, Domenico Fetti, 1618.*

#### 6.1.2 Edad Antigua:

A propósito de la imagen, podría decirse que alguna vez en cada ser se presenta una condición existencial en la que se va dejando lo añorado en un sueño eterno, a la vez que puede desencadenarse el ser un sujeto más “consciente de sí”, amante de la constante reflexión; es quizás dicha etapa la que trae consigo el dolor de la pérdida de algo que no vuelve más. Así, con el interés de comprender un poco más la palabra *melancolía* sería importante saber sobre su origen, mostrando un hecho interesante: la melancolía no es una invención del siglo pasado, es

algo que trasciende puesto que es una palabra milenaria; así se observa pues que melancolía proviene del latín *melancholia*, siendo esta la transcripción del término griego *μελαγχολία*, conformado por *μελας* (melas = negro; por extensión en esta misma terminología y por sus adjetivos ater, atra, atrum que, igualmente, portan el significado de negro, se le adjudica un sentido de tristeza, de oscuridad y de ominosidad) y por *χολης* (kholis = bilis de “cólera”); literalmente a esta palabra se le nombra entonces como la bilis negra. Se puede tener una idea de ello en la siguiente imagen:



*Ilustración 2. Los cuatro humores hipocráticos.*

Se observa pues que la bilis negra era uno de los cuatro humores característicos del hombre junto con la bilis amarilla, la sangre y la flema (la mucosidad). Una teoría propuesta por Hipócrates, exponía que los individuos portaban la misma proporción en cuanto a dichas sustancias, sin embargo, la enfermedad aparecía cuando alguno de los cuatro humores o todos en general se desequilibraban.

Cada uno de estos humores se relacionaba con un elemento del universo y a su vez con una cualidad atmosférica; la bilis negra era relacionada con la tierra, con propiedades de sequedad y frío, la bilis amarilla por su parte, era relacionada con el fuego, con propiedades de sequedad y calidez; por otro lado, la sangre era relacionada con el aire y con cualidades de humedad y calidez y por último la flema era relacionada con el agua y con cualidades de humedad y frío.

Partiendo de dicha premisa se observa que, para Hipócrates y sus alumnos, las enfermedades no eran un asunto exclusivamente orgánico, pues se mantenía la concepción de que alma y cuerpo eran una sola cosa, es decir, que si algo afectaba al ser, el cuerpo también se vería afectado; esto también se explica con la idea que presentaba Hipócrates en lo concerniente a cada elemento, pues creía que dicha sustancia dotaba de cierta “personalidad” al sujeto dependiendo de cuál de todos los humores sería predominante en él. Por tanto, si se alteraba alguna sustancia por algún factor externo o interno o si se tenía más preponderancia en un humor que en otro se producía la enfermedad, o por el contrario daba ciertas cualidades al individuo. En este caso, se observa que el humor de la bilis negra, le concierne exclusivamente a la melancolía, dotando al individuo de un temperamento triste, susceptible, nervioso y desanimado.

Por otro lado, Galeno seguirá igualmente la teoría, pero optará por no solamente tomar a la bilis negra sino también a la bilis amarilla y a la sangre, como concernientes al melancólico para darle así esa característica de a veces impulsivo, irreverente, malgeniado e incluso asocial. Intentó de igual forma sopesar la idea sobre tratar de hallar una ubicación fisiológica a las emociones y sentimientos, y en ese orden de ideas, si la alteración reside en el cuerpo, podría decirse según todo lo anterior, que las enfermedades afectan a su vez al ser. ¿Podría quizás ser esta la razón del por qué la melancolía cabría en la adjudicación de ser una “patología” ?,

Ahora bien, en lo concerniente al texto anteriormente mencionado de Aristóteles *Problemas XXX, I* (citado en Rivas, 2012) en el marco teórico, se observa que el filósofo toma la teoría hipocrática de los cuatro humores, pues esta obra es un compendio de preguntas y respuestas sobre curiosos y distintos temas que se relacionan la mayoría con temas de origen naturales; el primer capítulo del libro desarrollará específicamente el tema de la melancolía.

Indudablemente, la melancolía para Aristóteles es al igual que para Hipócrates la reacción de un exceso de bilis negra en el cuerpo; como bien se expuso anteriormente, los cuatro humores están presentes en todos los individuos sin que necesariamente se manifiesten; Aristóteles dirá entonces que esta sustancia puede alterarse debido a dos causas: en primer lugar, por un problema en el sistema digestivo y al presentarse algún cambio en la temperatura, es decir que haya calor o frío, modificando la estabilidad de la sustancia de la bilis negra y trayendo cambios en ella, sin embargo son cambios transitorios; en segundo lugar, por una constitución natural en el sujeto, es decir, que el humor de la bilis negra tenga más preponderancia sobre los demás humores, podría decirse que es un “don” otorgado naturalmente. Más aún, esto no es todo lo que Aristóteles tiene por decir sobre la melancolía pues le adjudica una característica particular y es la de que todo hombre con algún desajuste en dicha sustancia es un hombre excepcional, un hombre genio, por lo general con dotes de carácter artístico o intelectual (Rivas, 2012, pp. 217-218)

Es ahí cuando menciona el filósofo que la cantidad del humor debe ser lo suficientemente alta como para elevar ese temperamento por encima del común, pero con mesura, pues al ser mucho más alta puede provocar una melancolía más profunda, lo que causaría que en el sujeto se nublen sus pensamientos. Por otro lado, la bilis negra puede alternarse según Aristóteles, al presentar dos aspectos: el primero, concerniente al carácter propio del individuo, es decir, cuando se presenta de modo *natural*, en una cantidad *anormal* y de forma estable, así, estas

personas permanecen sumidas en la melancolía; mientras que el otro aspecto concierne a la anormalidad que presenta la bilis negra con la característica de estar en un estado de oscilación, es decir, que varía, haciendo que el ánimo del individuo se alterne entre estados de exaltación y abatimiento (Rivas, 2012, p. 218)

A saber, Aristóteles asegura que el hombre posee la más grande valentía como también la mayor cobardía, es por esto que consideraba la posibilidad de que el sujeto pudiera tener un equilibrio en la bilis negra, y así poder portar esa característica del melancólico: ser un genio; asociará dicho temperamento con el ser cauteloso, reflexivo, y consecutivo con sus acciones; asimismo dirá el filósofo que dependiendo de la temperatura de la bilis negra hará desencadenar la reacción del sujeto que presenta la melancolía, es decir, si un hombre tiene fría la bilis negra es probable que responda de forma nerviosa, asustadiza o “cobarde” a situaciones de peligro o amenaza, más si ha de presentarse caliente, el hombre será valiente y tendrá la avidez suficiente para no caer en los temores de la melancolía. En consecuencia, podría decirse que es quizás desde este momento en el que se instaura la idea de explicar lo concerniente al alma de manera fisiológica, al querer expresar dicho sentir con una “sustancia” (Rivas, 2012, p.218)

Ahora bien ¿de qué forma concebía Aristóteles ese término de anormal? Anormal, comúnmente hablando sería el hombre que se sale de lo estipulado en una sociedad, el hombre que no es funcional con los otros y con su entorno, que no hace un lazo social “adecuado” o común; sin embargo, Aristóteles no dirá que el melancólico es el hombre raro, anormal, de forma negativa, sino que por el contrario, es un hombre excepcional, intelectual, con un gran don natural y algo especial para entregar al legado de la humanidad, pero tendrá un precio que pagar: la tristeza vaga e inmutable (Rivas, 2012, p.219)

Es interesante como Aristóteles hace una especie de análisis sobre ese término melancolía, al cual le articula una serie de sentimientos algo lagunosos y ese humor en específico

(la bilis negra) concerniente a la melancolía, pues dice que el melancólico es un ser que sufre, sufre por la existencia, sufre de tristeza, de miedo, de angustia constante y de una profunda agonía, podemos ver que es algo similar al concepto acuñado por el diccionario de la real academia en donde la melancolía es vista como una tristeza vaga, sosegada, profunda y permanente que puede nacer del cuerpo o de la moral, no obstante lo que diferencia a Aristóteles de esta definición es que la melancolía será lo que le da un plus al genio, al creador (Rivas, 2012, p. 220).

Por consiguiente, se hace oportuno mencionar aquí a Rivas (2012) específicamente, pues afirma que para Raymond Klibansky, Aristóteles transforma la visión que tiene Platón acerca de la melancolía en su texto el *Fedro*, pues en dicha lectura el autor dirá que hay dos clases de *melancolías -manías-*, una es propia de las enfermedades del ser humano y la otra es concerniente a un estado puramente divino. Y explica Rivas que de este último término se asocia la inspiración mística con el dios Dionisio y la inspiración poética proveniente de las musas. Aristóteles entonces decide acuñar este estado de “delirio”, es decir, el último donde se asocia aquella inspiración con lo divino, pero le quita esa característica trascendental, metafísica y mística que describe Platón proveniente de una divinidad, pues referirá que esto sólo es concerniente a las causas naturales. (Rivas, 2012, p.222). Concluirá entonces Rivas que la concepción mística de delirio divino será eliminada para acuñar el término científico de melancolía. Así estaremos de acuerdo con Rivas (2012) cuando afirma: “No se trata de destruir el milagro del hombre de genio [...] sino que ese milagro continúa cuando la naturaleza es capaz de ir más allá de sus propias reglas al producir un hombre excepcional a partir de condiciones físicas anormales” (p.223)

Si bien tomamos la perspectiva de Platón, podremos ver al artista como un ser que recibe un regalo extraño a él, una inspiración propiamente del alma, dada por los dioses, sin dicha inspiración y sin eso tan particular que posee el artista, la obra de arte como tal no existiría. Sin

embargo, si tomamos la concepción que Aristóteles adopta de la melancolía, advertiremos en este caso, con el poeta, que se ha reemplazado el regalo divino que se le adjudica a su poesía y se redimirá solamente a un caso fisiológico explicado por la “bilis negra”, es decir: “ya no es Dios el que habla por la boca del poeta, sino que son las condiciones de su cuerpo la que lo determinan a hablar” (Rivas, 2012, p. 223) Ahora bien, se observa entonces que la tradición filosófica no sólo Aristotélica sino en general, opta aún por preguntarse por qué los artistas, filósofos, políticos o personajes de grandes dotes intelectuales y creatividad han de rendirse y dejarse abrazar por la melancolía; esto se observa con personajes como Proust, Van Gogh, Borges, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Burton, Pavese, etc. Pues son grandes escritores y artistas que han hablado acerca del sufrimiento y de las reflexiones que sacan acerca de este.

### **6.1.3. Edad Media:**

Por otro lado, a propósito de la idea de Dios expresada anteriormente, se observa que ya en la edad media se inicia un proceso de desencantamiento de la perspectiva de la melancolía, tanto Aristotélica como Platónica; se explica esto en palabras del autor Markuz Litz con su texto *El tiempo y su abismo. Reflexiones sobre la melancolía* (2008) pues la concepción de la melancolía como un estado negativo se produce en el mismo tiempo en el que se instaura en la sociedad la Iglesia como estructura grande de poder y autoridad política, y es en este momento donde surge el concepto de *acedia*, la pereza del espíritu, en las palabras del reciente autor: “la tristeza como elemento de la apatía del corazón” (Litz, 2008, p. 164).

Propiamente, el concepto de *acedia* como reemplazo de la *melancolía* surge a finales del siglo VI, bajo la influencia del papa Gregorio, quien determinaría que la melancolía o la tristeza, sería ya concebida no como un don divino dado por Dios, sino todo lo contrario, una enfermedad

que atacaba a los monjes y que afectaba a los eremitas dejando consecuencias perniciosas y nocivas para el alma y el equilibrio mental (Litz, 2008, p. 164), ¿cómo podría ser el desequilibrio y la “pereza” del espíritu un don de Dios?

Asimismo, el autor nos muestra desde la perspectiva paleocristiana, que en los escritos que allí reside sobre los pecados infundidos por la Iglesia del padre Cassiano, surgida en el año 420, este concepto de *acedia* trae consigo unas formas que darán cuenta de la manifestación de ésta en el individuo; en términos modernos, se hablaría propiamente de la sintomatología de la *acedia*, así como para Aristóteles la melancolía era entendida como una tristeza vaga y profunda, pues bien estas formas aluden a la ociosidad, la somnolencia, la asperidad, la inquietud, la inestabilidad, la verbosidad y la curiosidad (Litz, 2008, p. 165). Vemos pues que la idea no está muy alejada de lo que concebía Aristóteles respecto a la melancolía y como eran estas las cualidades del genio, pero cabe aclarar que dichas formas desde esta perspectiva son ahora negativas.

Lo que la Iglesia califica en la *acedia* como pecaminoso es la *inactividad*, y por ende debe ser “aniquilado” puesto que, del lado de la Iglesia, se percibiría que el hombre seguramente desde el pensamiento y la curiosidad querría la aprehensión del saber, y de esta inactividad, no surge ninguna distracción que pueda salvar al hombre de su *ensimismamiento* y de viajar a sus más profundos pensamientos.

Litz menciona en su texto una frase utilizada anteriormente muy oportuna para dilucidar la anterior idea: “*ora et labora*”, que según el autor puede significar una especie de fórmula o antídoto contra la melancolía, pues los monjes al estar inmersos en el trabajo, en el hacer, pero un hacer externo, un hacer de ocupaciones que conciernen a tareas delegadas por otros, se ven privados de profundizar en sus pensamientos. (2008, p. 165). Al sujeto no estar del lado del seguir lo que ese orden social le delega, sino que empieza a tener más uso de “razón” y ordena

sus pensamientos para dar una suerte de dirección a su vida, podría decirse que es responsable de sus acciones y demás, el melancólico como buen ser irreverente y obstinado en sus pensamientos y quehaceres es un pecador, por estar en “el camino equivocado” y por no atribuirse tareas externas sino propias.

Litz considera que la Iglesia al clasificar ese estado melancólico como parte de la *acedia* y su adjetivación de “pecado mortal” tiene un elemento a su favor para así posicionarse como autoridad mundana y como institución, en la forma del *ser* y la consciencia de sus seguidores o del fanatismo allí inmerso. (2008, p. 165). Por consiguiente, se permitiría mencionar aquí que no era solo Hipócrates quien quería “curar” al melancólico en su aflicción, también lo intentarían en la Edad Media, pero no con el mismo fin curativo, sino que su objetivo sería específicamente erradicar la melancolía de los individuos, y así el cristianismo se convertiría a su vez, no sólo en la reunión de unos individuos siguiendo sus arraigadas creencias y promoviendo la fe con un fin espiritual, sino que sería a su vez un movimiento de masa que controla, que rige y que da orden a la sociedad.

Dicho de otro modo, se entendería a la melancolía a partir de la edad media, como algo propiamente negativo, y no como una especie de poder o privilegio otorgado por Dios o los astros y ahora ni siquiera de manera natural, sino como parte de la terrible enfermedad de la *acedia*, “enfermedad” que no permitía al individuo seguir el rumbo “normal” de su vida, ¿Qué sería entonces lo que el individuo debía hacer frente a la melancolía?, pues nada más que evitarla; dicha perspectiva ahonda incluso en la contemporaneidad, ya que la tristeza es vista como un estado peligroso para el alma, tanto para la religión como para los sistemas políticos actuales junto con su progreso capitalista y aquella idea de la felicidad. Mas aún, recordemos que, con la manifestación de la melancolía, se alteran el orden de las cosas, es decir, el ritmo de lo habitual y

“funcional”; si el sujeto se siente fatigado, triste y sin ánimos para realizar cualquier actividad...  
¿cómo puede rendir en la sociedad?

#### **6.1.4. Edad Moderna:**

Es preciso señalar que, en lo visto de la historia cultural, se encuentra lo mencionado anteriormente no sólo en la Edad Media sino también en los inicios de la Edad Moderna, pues conocemos ya a personajes como Don Quijote de la Mancha, Hamlet, Werther e incluso Fausto, quienes al igual que los héroes de las tragedias griegas antiguas pasan por sufrimientos abismales, vale aclarar, desde distintas circunstancias y de distintas formas.

Ahora bien retomando a Litz, podemos observar que Hamlet es la idea del melancólico moderno, quien padece melancolía luego de una experiencia traumática: la muerte de su padre y la imposibilidad de ocupar su lugar en el trono; se encuentra entonces dos pérdidas en el joven Hamlet: la muerte del ser querido, y al casarse su tío (el asesino de su padre) con su madre quien parece disculpar al verdugo, ya no sería Hamlet quien ocupe el lugar del rey sino su propio tío; empieza así Hamlet a experimentar entonces el carácter oscurecido de su ser, se enreda en sus laberínticos pensamientos, empieza a tener un ensimismamiento, una tristeza profunda y dolorosa por aquello que perdió; el remordimiento, la cavilación, cierta pérdida o desinterés por el mundo y la realidad, la presencia del desdén y la irreverencia frente a los días y hacia los otros. Son sentimientos y emociones que empezarán a despertarse en el joven, suscitando en él inhibiciones en su actuar. (Litz, 2008, p. 163)

Hamlet ha caído en la jaula de sus pensamientos y por tanto, se le hace difícil manejar la realidad, esta referencia de Hamlet ayuda a que se pueda exponer la idea de melancolía en Shakespeare, pues Hamlet es una obra publicada en el año 1603, también ayuda a entender la

melancolía al inicio de la Edad Moderna, porque se pasa de hablar del pecado a una cuestión más profunda, el añorar el pasado, el sentir la pérdida de la realidad y del interés por el mundo, la no acción que conlleva sólo al querer morir y a la total resignación de la vida, esto en consecuencia de que el individuo no encuentra algo que estabilice su vida, un sostén o un lazo con el mundo, no encuentra un sentido de nuevo para su vida, pues el que le había dado alguna vez, se ha ido.

Por otro lado, Litz menciona que, en el año 1623, aproximadamente 20 años después de la publicación de Hamlet, sale al mundo el libro llamado *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, acerca de todas las posibles perspectivas, características, causas, síntomas, curas e incluso explicaciones, sobre la melancolía, transmitidas desde el barroco, resultando ser una especie de cura para el espíritu melancólico. (Litz, 2008, p.163).

Pues bien, el libro de Robert Burton es un texto médico, en el que trata de dilucidar de forma paulatina y desmenuzada a la melancolía, sin embargo, la salva de ser pecaminosa, enigmática e imposible y la pone en un lugar de condición existencial humana, pues menciona que el individuo no podrá prescindir nunca de la melancolía, porque siempre habrán pesares, dolores y sufrimientos que harán de la vida una condición amarga, y por ende, intentar ver una sociedad sin melancolía es apuntar a la imposibilidad misma de dicho ideal. Burton si hablará del pecado, pero no adjudicándolo a la melancolía sino a nuestras acciones y el exceso como fuente dañina y la misma autodestrucción del ser humano, es entonces la melancolía para Burton la condición del ser humano y nada más que la responsabilidad de sus actos o sentires. Cuando habla Burton del exceso se refiere al abuso del hombre en sus dones recibidos, es decir, el entendimiento, el pensamiento, las pasiones y los deseos, el ceder constantemente a dichas cuestiones acarrearán las perturbaciones de la mente pues somos nuestro propio enemigo; dirá Burton que buscamos las cosas y sufrimos por ceder en pasiones y locuras propias del ser humano. (Burton, 1995, p. 10)

En vista de todo esto, surge una pregunta en particular ¿Es la melancolía un asunto concerniente al cuerpo? Bien, según la perspectiva de Burton y Santo Tomás de Aquino, encontraríamos que para ambos, Dios intervendría no de forma directa, es decir, el hombre es quien realiza la obra, es quien piensa y es quien se condena, puesto que para ambos la unidad del cuerpo y alma permite en el hombre una especie de modificación fisiológica que tenga efectos en su sentir y en su pensar, es decir, que no sería producida la melancolía por un asunto corporal estrictamente, sino que el sentir y el pensar y sobre todo la forma de estar en el mundo y de percibirlo gracias al lenguaje, llevarían al afloramiento de ciertas reacciones en el cuerpo: los síntomas.

Por otra parte, en cuanto a la idea preconcebida en la Modernidad sobre la melancolía, se encuentra también, según el autor Eduardo Balbo en su texto *Melancolía y psiquiatría en el siglo XIX* (1995), que la noción propuesta acerca de la melancolía alrededor del siglo XVIII y XIX no pasa a ser solamente representada por Hamlet, pues es dilucidada desde otra perspectiva en la obra del alienista francés Philippe Pinel (1745-1826).

A saber, según Balbo (1995), Pinel reconoce cuatro formas del padecimiento de la melancolía: la primera es nombrada como la manía, caracterizada por un delirio generalizado, la segunda es llamada delirio melancólico, concerniente a un reducido número de ideas presentes y de gran peso en el sujeto que la padece, la tercera es la demencia y la cuarta el idiotismo. Al igual que Aristóteles, posiblemente se encuentra en Pinel el hecho de pensar que la melancolía sería caracterizada por la tristeza y el temor constante, pero agregándole la presencia de un delirio parcial enfocado específicamente en un objeto en particular o en una serie de estos (Balbo, 1995, p.57). Así, para este autor, el psiquiatra Pinel sólo caracterizaba la melancolía, es decir, se detenía específicamente a observar los signos *exteriores* de la enfermedad, dicha idea entendida

con una frase expuesta por Pinel: “toda discusión metafísica sobre la naturaleza de los padecimientos, debe ser dejada de lado” (citado en Balbo, 1995, p.57).

Afirma Balbo que Pinel seguía el camino de la ciencia moderna, es decir, dando gran importancia a la descripción del objeto a observar, por ende, su procedimiento es el empirismo y, según Balbo, el método de Pinel era esencialmente reductivo pues se despreocupa por lo que está más allá de lo que se pueda observar, así, para Pinel los discursos del melancólico eran sólo balbucerías y tonterías y daba importancia primordialmente a esa noción de melancolía, en este sentido, el diagnóstico era su única preocupación. (Balbo, 1995, p. 57)

Con Balbo se encuentra que, desde la idea de melancolía presentada por Pinel, se la concibe como un delirio parcial, y a partir de dicha idea Esquirol creará el concepto de las monomanías, que se desarrollan propiamente en cuadros limitados y reducidos a pocas ideas o incluso a una sola que representan o caracterizan la actividad mental dada propiamente por una lesión parcial de la inteligencia, de los afectos y de la voluntad. (Balbo, 1995, p. 57)

Por consiguiente, no se hablaría de la melancolía como *única* o como el concepto a entamar sino que, según el autor sería vista específicamente como la división de la monomanía mencionada en el párrafo anterior, es decir, la monomanía se fragmenta en la lipemanía o la melancolía, las cuales también tienen la adjudicación de presentar “un delirio parcial y una pasión triste y opresiva” y la monomanía tendría por característica propia “el delirio parcial y la pasión excitante o alegre” (Balbo, 1995, p. 57). Idea muy parecida a la adjudicación que daba Aristóteles sobre las propiedades de la bilis negra, de si era fría o si era caliente y la oscilación de los estados anímicos en los sujetos dependiendo de dicha temperatura. Podría decirse por lo tanto que Esquirol al igual que Pinel conservarán el mismo sistema de clasificación en el que sólo se registra y se describe de forma sistemática los síntomas de los sujetos sin darle algún significado

o sentido alguno, mostrando nuevamente la preocupación por la clasificación; dice Balbo que dicho asunto descriptivo permanecerá inamovible hasta finales del siglo XIX.

Por otro lado, basándonos en el mismo texto de Balbo, si tomamos a Wilhelm Griesinger como la figura de la psiquiatría alemana más importante a mediados del siglo XIX, podría decirse que su tesis consistía en “el cerebro es lo enfermo”, es decir, no se enferma el alma y no es el sentir del sujeto lo que está en juego, sino algo de carácter orgánico incluso cerebral; su idea toma fuerza en dicha época y en este sentido, la lectura psiquiátrica del estado de los individuos se traduce a la lesión cerebral, donde la anatomía y la fisiología “explicarían” los síntomas que presentaran los sujetos. Ahora bien, Griesinger, según vemos en Balbo, era defensor del concepto de “psicosis” y para él la melancolía era el periodo donde se da inicio a la gran cantidad de enfermedades mentales que podrían afectar a los individuos, no discriminando el hecho de que concretamente tomara a la tristeza como predecesora de la locura (1995, p. 57).

A partir de entonces, pasada la mitad del siglo XIX, puede observarse que hay presentes grandes variedades de sistemas clasificatorios, trayendo a su vez la “necesidad” de crear o encontrar nuevos criterios; del que se ha hablado anteriormente (Pinel, Griesinger y Esquirol) es el de la clínica empirista, pero no basta y aparece ahora el de entidad nosológica, así, finalmente encontramos la figura más representativa de la psiquiatría alemana con Emil Kraepelin, quien al aportar su obra deja un legado a lo que se conoce como el inicio de la psiquiatría moderna.

Se observa de tal manera con Balbo (1995) que, Kraepelin, saca a la luz ocho ediciones de los sistemas de clasificación estándares en la actualidad; en la sexta edición específicamente es cuando define el cuadro de psicosis maníaco-depresiva, en la cual se esclarece que incluye estados maníacos es decir, estados depresivos y estados mixtos de euforia y así, entendemos, que en la medida en que Kraepelin daba un nuevo orden a sus otros sistemas de clasificación, el concepto de melancolía se iría desvaneciendo lentamente hasta llegar a la octava edición, donde

sería eliminado. En este sentido, en palabras de Balbo, Kraepelin buscaría no seguir el modelo tradicional empirista en donde importa específicamente lo que puede observarse del fenómeno, sino que importaría asegurar la consolidación del conocimiento desde un carácter único, inamovible y aplicable a cada caso, es decir, el criterio de evolución de la enfermedad hacia el deterioro o no de la personalidad y el de curabilidad e incurabilidad. (Balbo, 1995, p. 58-59)

En aras de todo esto, es propicio decir que cuando Aristóteles menciona la oscilación de los estados, toma las manías descritas por Platón, y realiza una especie de categorización, sería posible entonces que de este tipo de clasificaciones según la lógica aristotélica surgiera el término psicológico de “bipolaridad” acuñado por Kraepelin, en su *Manual de Psiquiatría* (citado en Del Barrio, 2009). En el texto *Raíces y evolución del DSM* la autora Victoria del Barrio (2009) afirma:

[...] es sin duda Kraepelin, en su manual de Psiquiatría (1899), el padre de la clasificación de los trastornos mentales tal como los consideramos actualmente, puesto que elaboró un sistema para constituir grupos de pacientes con sintomatología homogénea que constitúan un síndrome. (p.82)

Se explica la anterior idea con que Aristóteles de cierta manera, dio pie al inicio de las clasificaciones sociales, e incluso comportamentales en el ser humano, será entonces Kraepelin quien desde un lenguaje científico organice y/o estandarice aspectos comunes en los comportamientos, en el sentir mismo e incluso en las condiciones existenciales.

Simultáneamente, en palabras de Rivas (2012), vemos la perspectiva de otro psiquiatra llamado Jaspers, quien deja la presunta idea de que el sufrimiento que la vida entrega a ciertas personas provocaría una sensibilidad que propiciaría en ellos el *ver* aquello que los demás no ven. Esta idea se comprendería con aquella capacidad del artista para captar pequeños detalles de la realidad y del sentir, de todo lo concerniente a las pasiones de forma más profunda, y así como

dirá Jaspers, alcanzará el artista, el intelectual o aquel melancólico una comprensión mucho mayor y menos censurada del hombre en su totalidad, pues en su desgracia estructural llega a la consciencia de él mismo y del mundo que le rodea, así el portar este conocimiento extrañamente agudo y profundo aflorará en él la melancolía a la que se la he destinado por azares de la vida, dando importancia de igual forma a lo que advierte Jaspers, y es que todo pensador y artista han sido seres alejados e incluso enajenados de la sociedad. Asumiendo dicha idea, podría concluirse que en la soledad puede presentarse la posibilidad de tener experiencias que van más allá del borde de los límites, que quizás se muestran tan lejanos y ajenos a quienes se les brinda un amparo constante, sería entonces la soledad la que quizás conlleve a la consciencia máxima de la existencia. (Rivas,2012, p.224).

#### **6.1.5. Psicoanálisis y melancolía:**

Asimismo, el psicoanálisis no se ha quedado atrás con la indagación acerca de la noción de la melancolía, pues por su parte ha entrañado de forma profunda para acercarse a ella. A diferencia de otras disciplinas como la psicología y la psiquiatría, el psicoanálisis acoge a la *melancolía* pues el término moderno de dicha noción sería propiamente lo que se conoce como “depresión”; hay una distinción entre ambos términos y ha de ser el hecho de que, la psicología no define tal término de melancolía, sino que la considera específicamente un “estado de ánimo”. Así veríamos que, según Rivas (2012), para la psicología el fenómeno de la depresión implicaría una especie de lazo entre la historia personal de la persona, los obstáculos y bloqueos en las experiencias del individuo y las perturbaciones que surgen mediante el exterior y lo que el sujeto recibe de eso; por otro lado, la psiquiatría se enfocaría más en buscar la solución a la depresión a través de la farmacología de la que no se han visto resultados exitosos; el psicoanálisis por su

parte, se enfoca en tratar de dilucidar la melancolía de forma más profunda, al hacer la distinción entre depresión y tal término. (2012, p.225)

Al respecto, encontramos que desde la tradición psicoanalítica, la melancolía se distingue por provocar la aniquilación de todo deseo y placer, pues la libido está puesta toda en el yo y no en el mundo o en su defecto, los objetos del mundo; esta aniquilación del deseo se adueña de todo el cuerpo, del sentir y el pensar mismo del sujeto que la padece, puesto que trae consigo un sentimiento de desesperación, miedo, angustia y tristeza profunda, sería algo así como la pérdida de sí, o el desvanecimiento del sí mismo. Por otro lado, el síntoma sólo puede manifestarse en el cuerpo, y por esta razón se piensa que quizás la tristeza inhibe el cuerpo del melancólico, y a su vez, le propicia un lenguaje diferente.

Para expresar la anterior idea, retomamos a Freud, en su texto *Duelo y melancolía* (1984) puesto que para él tanto la melancolía como el duelo son reacciones frente a la pérdida presentando la misma tristeza dolorosa, es decir, ambos conceptos presentan la misma carga emocional pues cuando un individuo pierde un ser amado, un ideal, la libertad, se presenta una tristeza en él que dirá Freud es normal en el caso del duelo, puesto que la carga libidinal está toda puesta en el objeto de amor, en ese ideal, etc. Y así como bien se indica, se hace un *duelo* por aquello que se pierde y no vuelve más, con el agregado de que luego de un tiempo el individuo recobrará la energía, se interesará de nuevo por el mundo exterior y lo que le acontece, tendrá nuevos ideales, o en su defecto elegirá un nuevo objeto de amor, pero en la melancolía no ocurre lo mismo, pues la tristeza que se siente perdura, sin que haya un retorno o un nuevo comienzo. Por consiguiente, la melancolía se caracterizaría específicamente por un estado profundamente doloroso, por un desinterés en el mundo exterior, por la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de casi todas las funciones y más importante aún la disminución del amor propio.

Lo que expone Freud acerca de la disminución del amor propio se hace relevante, puesto que precisamente es eso lo que diferencia el duelo de la melancolía, ya que el melancólico, presenta una serie de acusaciones que recaen sobre sí mismo, mientras que el sujeto en el duelo en su fase final, las acusaciones serán puestas frente al otro para dotar de amor al yo, es decir, hace alusión Freud a que el sujeto, en la melancolía, espera una especie de castigo, y si bien el sujeto que hace duelo también se hace reproches, no presentará a la larga la falta de amor hacia sí mismo, pero el melancólico recaerá en el reproche hacia sí mismo constantemente. Así, cuando se refiere Freud al hombre que hace duelo, manifiesta que éste siente el mismo desinterés por el mundo como el melancólico, es la entrega total hacia el duelo, pero luego, dejará de sentir ese dolor y en el melancólico se hace eterno su sufrimiento.

Más aún, ¿Qué ha de ocurrir en el duelo y en la melancolía? Pues bien, entendemos que el sujeto ha percibido en la realidad consciente que el ser amado que tanto quería ya no está, bien sea porque ha muerto o porque se ha ido simplemente, el sujeto debe afrontar dicha circunstancia y hacer el duelo pertinente, es decir, superar dicha situación, para que el yo pueda volver a ser libre del dolor y la descarga anímica que le lleva el tener que adaptarse al nuevo cambio, y a su vez, para que sea libre de caer en un vuelco narcisista, es decir, en donde el yo se encierra en sí mismo y aguardar el dolor. Ahora bien, lo que ocurre en el melancólico es lo siguiente, evidentemente también presenta una reacción frente a la pérdida de algún objeto amado, como puede ser también una reacción frente a la pérdida de algún ideal, o la patria misma, un ejemplo que toma Freud es el caso de la novia abandonada, donde “el objeto no ha muerto, pero ha quedado perdido como objeto erótico”, en este caso es la novia la que ha quedado perdida como objeto erótico. (1984, p.243).

Cabe señalar que Freud, admite tener una hipótesis de cómo funciona dicha pérdida en el melancólico, pues dirá que no se consigue distinguir claramente lo que el sujeto ha perdido y más

interesante aún es que al mismo sujeto se le hace imposible concebir conscientemente qué es lo que ha perdido. Así, se explica que aquel, en el que la pérdida ha acechado y aflorado la melancolía, es conocida al sujeto que le agobia y le encarcela, es decir, el sujeto sabe a quién perdió, pero no logra distinguir lo que con él perdió. Es quizás éste el motivo de la inhibición del melancólico.

Así pues, el siguiente punto desde el psicoanálisis ampliará un poco más la perspectiva sobre la afirmación de que ha de ser la melancolía, simple y llanamente, un estado de ánimo, puesto que, desde Freud se percibe una característica particular del melancólico y ha de ser la constante subyugación del yo, es decir, los autorreproches y las acusaciones contra el mismo yo por parte del sujeto que padece la melancolía, pues toma adjetivos que circundan entre “la fealdad, no ser bueno para nada, ser molesto, débil, inútil, torpe, malo, etc.” constantes autorreproches que generan una suerte de satisfacción sádica en el individuo; en dicha evaluación que es constante, dada por el propio sujeto, al compararla con la realidad se observa, según Freud, que se hace presente una especie de censura en la consciencia, porque dichos reproches no son ciertos en lo real. Por otro lado, hay un punto aún más importante y lo describe Freud así:

[...] Si oímos pacientemente las múltiples acusaciones del melancólico, acabamos por experimentar la impresión de que las más violentas resultan, con frecuencia, muy poco adecuadas a la personalidad del sujeto, y en cambio, pueden adaptarse, con pequeñas modificaciones, a otra persona, a la que el enfermo ama, ha amado o debía amar. Siempre que investigamos estos casos queda confirmada tal hipótesis, que nos da la clave del cuadro patológico, haciéndonos reconocer, que los reproches con los que el enfermo se abruma, corresponden en realidad, a otra persona, a un objeto erótico, y han sido vueltas contra el propio Yo. (1984, p.245)

Por consiguiente, expone Freud que se presenta un proceso para que pueda ocurrir tal efecto en el yo: en primer lugar, hay una elección de objeto de tipo narcisista (es decir, se elige al

ser amado por identificación), o sea la carga de la libido dirigida hacia esa persona en específico. En segundo lugar, ocurre que la persona amada inflige una ofensa real, un desengaño, una traición, y a partir de allí surge de forma inmediata una impresión, una sacudida, una conmoción en el sujeto sobre esta relación objetual que irrumpe en dicho amor y su producto o el resultado no es el “normal” o el esperado, y esto se refiere al proceso de poder hacer *duelo* sobre tal situación, es decir, que el sujeto logre sustraer toda la carga libidinal de ese objeto amado y pueda desplazarla hacia otro objeto nuevo, no obstante, ocurre que por el contrario, la libido libre no es desplazada a ningún otro objeto, sino que es retraída al yo; y dirá Freud, en este último paso, dicho desplazamiento adopta una característica en específico: se sirve de establecer una especie de identificación del yo con el objeto abandonado.(1984, p.246). Así claramente Freud redacta:

[...] La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado. De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación (1984, p.246-247)

Con tal afirmación, se observa que es en este sentido en el que Freud dirá que los lamentos del melancólico no son más que quejas, no de sí mismo, sino de aquella persona amada que ya no está, mostrándose susceptibles e irritables y como si fueran condenados por una gran injusticia, así dichos reproches son quejas que arrojadas hacia el ser amado que perdieron y el yo, al identificarse con dicho objeto de amor, lanza las injurias contra sí mismo. Por otro lado, al no querer sentir la pérdida o hacer el duelo respectivo y “normal” del objeto, el sujeto, por el contrario, toma una posición en donde se identifica con dicho objeto de amor, con el fin de mantenerlo allí “viviendo”, pero a la vez estando muerto, pues no se manifiesta, es un objeto que el melancólico ha petrificado.

Cabe afirmar que posiblemente no sólo surja dicho tormento de un amor, es también viable que la persona “enferme” de melancolía por alguna otra pérdida, un sueño añorado que se hace lejano y del que sólo queda el eco en una vigilia perpetua. Así pues, es plausible afirmar que los autorreproches traducen un odio hacia el ello, hacia ese objeto perdido, causado por el dolor que se relaciona con la amenaza de esa pérdida, pero que se manifiesta como si fuese el yo portador de tales características.

En aras de todo esto, sólo surge una pregunta ¿Por qué en dicha situación existencial tan tenue y ominosa es donde surge la creatividad? Desde la interpretación psicoanalítica, la neblina que cubre al melancólico no deja de ser atractiva a tal estado creativo, como también alguna vez afirmara Aristóteles. Pues bien, con el objetivo de entender más dicha concepción, se presenta aquí una creación en particular: la creación de sepulturas. Según el autor Rivas (2012) en su texto *Aristóteles en torno a la melancolía. Problemas XXX, I*, Pierre Fédida ejemplifica esto a partir de lo que Jean Genet devela de las esculturas de Alberto Giacometti, pues dice que el artista suizo deseaba con furor producir una escultura, pero no para dejarla vidente, sino para enterrarla, con el único fin de que el polvo que trae el olvido impidiera la alteración del ser de la estatua bajo los efectos de la violencia de los comentarios (2012, p.224).

Efectivamente se trata de “sepultar lo insepulto” tal como deseaba Arquitas el náufrago en las Hodas de Horacio (citado en Rivas, 2012), suplicando fervientemente poder ser sepultado, para así lograr el descanso; otro ejemplo a citar podría ser Antígona, quien luchó hasta la muerte para sepultar a su hermano, con el fin de otorgarle virtud y honor, y quizás no sólo eso, sino el hecho de poder cubrir su cuerpo exánime, para no alimentar el dolor y no revivirlo al tener a la vista el objeto amado; por otro lado también hubiera querido Hamlet, para no tener el vivo recuerdo de su padre que incluso se le “presentaba” como un espectro que demandaba la venganza por parte de su hijo, ¿sería en el caso de Hamlet, la forma de sepultar lo insepulto?

## 6.2 Creación artística:



*Ilustración 1. La noche estrellada, Vincent Van Gogh, 1889.*

Schopenhauer y Nietzsche estarían de acuerdo con la premisa de que si bien el arte por fortuna, no transmite un conocimiento universal, sí transmite un conocimiento interior, pues el artista trabaja en lo más profundo para tratar de resolver la tan enigmática existencia; vemos que, en el arte, se presenta también la inagotable tarea de entregar el espíritu a la consideración objetiva de la vida, es decir, entranar en la verdad por más oculta que aparezca, y así, poder adentrarse en la esencia de las cosas y de la vida para representarlas; si bien no da una satisfacción completa al menos es parcial porque es intuitiva, pues la intuición es la vía del arte. En este sentido, el arte, tendría la misma labor de la filosofía: estar en constante cuestionamiento acerca de la existencia y estar inmerso en la búsqueda de la respuesta que pueda sosegar la incertidumbre de esta y su sentido.

Como se dijo anteriormente, vemos que las obras artísticas y literarias intentan representar la vida, reivindicarla de alguna manera y el arte a su vez, se esforzaría en mostrar o revelar lo que se queda en la mera opinión platónica, e ir más allá de eso que ha de considerarse como el conocimiento universal, “lo objetivo”; es decir, el hombre que por medio de un lenguaje sistemático, teórico y conceptual, trata de darle un sentido a la vida misma. Ahora es preciso exponer que si retomamos a Schopenhauer con su texto *El mundo como voluntad y representación* (2003) podríamos ilustrar que, según el autor, el arte quita el manto que cubre lo ominoso de la existencia, puesto que habla el artista o el poeta desde una sabiduría profunda, más precisamente la sabiduría de la propia naturaleza de las cosas, sin embargo, solo de forma implícita, por lo que es labor del observador sacar la luz que emite la obra. (p.424)

En cuanto a Nietzsche, la anterior idea se reafirma aún más en su texto *El nacimiento de la tragedia* (s.f), pues a diferencia de Platón- que rebaja el arte a un grado meramente secundario en la cuestión ontológica, en el conocimiento e incluso en el lugar de estar lejos de la verdad por ser una mera “imitación de la imitación” o en otros términos una *imago*- Nietzsche, con su espíritu artístico considera al arte como la raíz de esos mismos ámbitos; dicho en otras palabras, que la “verdad” desde la ciencia y la metafísica se deriva desde todas las corrientes del arte. Así se observaría que Nietzsche llevaría el arte a un primer plano, pues ve en él la “solución” o la salida al sentido de la existencia y la reivindicación de la vida, siendo de esta forma el arte, la clave para llegar al conocimiento de sí mismo y del mundo, y así lograr la transformación de este.

Ahora bien, se procede a explicar de forma menos superflua el pensamiento del autor, pues en su primera obra titulada *El nacimiento de la tragedia* (s.f) el filósofo intenta explicar la concepción que tiene de la cultura desde la analogía de los fenómenos fisiológicos del sueño y la embriaguez, siendo representados por los dos dioses griegos Apolo y Dionisio; Apolo es comparado con el sueño, puesto que allí se muestran los deseos y las apariencias ilusorias, y dirá

Nietzsche que, Apolo es el dios de la armonía, del equilibrio, de la justicia, de la belleza, del orden, de la serena sabiduría, es el triunfante vencedor y ajeno al mundo del dolor (s.f, p.23)

Dionisio por su parte, es asemejado con la embriaguez, porque el hombre en algún punto reclama el orden de la naturaleza, vuelve a su estado natural de desborde, es el estar fuera de las fuerzas y los límites de la razón; podría decirse que en el último estado mencionado, el hombre encuentra una conexión con la naturaleza, pues es pasional de forma exacerbada y en esa pasión, se encuentra también el deseo de la verdad y de la existencia. Así, gracias a dicha analogía, la idea principal que ofrece la obra de Nietzsche es representar dos principios que determinan el desarrollo del arte: lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que quiere lograr Nietzsche es exponer cómo los griegos interiorizaron y vivieron el arte de forma plena mucho antes de que Platón y Aristóteles dejaran un legado acerca de las concepciones que tenían de este, es decir, antes de plasmar en él una teoría como tal.

Encontramos entonces que, para Nietzsche, la experiencia artística resulta ser de suma importancia, tanto en el conocimiento como en la verdad y el sentir. Para explicar la anterior idea es pertinente entañar en ambos conceptos de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, así, en cuanto a lo apolíneo, se puede decir que es el campo de la apariencia, es decir, se da una realidad ilusoria y en este sentido, podría hablarse de una desrealización, pues se crea un mundo totalmente distinto que oculta la verdadera realidad, el fondo oscuro, y crudo, ocultando lo mortífero subyacente a la vida, en otras palabras, el flujo incesante de la vida, y por tanto, Nietzsche llamaría lo dionisiaco a ese incesante flujo de la vida.

Lo que domina el arte apolíneo es la fuerza del orden y lo formal, dando más poder al principio de individuación del sujeto; cuando se menciona que lo apolíneo es también una forma de explicar la condición del hombre en sociedad, se hace referencia por ejemplo a las tradiciones sociales y culturales como el mito, la religión e incluso la misma ciencia, también la arquitectura

y la edificación de nuevas formas, todo esto es antinatural y es un constructo originado por el hombre para poner un velo ante la amenaza del vacío que se hace imperante; otra ejemplificación de dicha idea podría ser el hecho de que, la construcción de las empresas, alrededor del siglo XVII con la era de la ilustración, es también una forma de lo que se mencionó en Litz , un: “*ora et labora*” es decir, dar algo que hacer a los sujetos tanto para el control y la regulación social como para el no tener que pensar.

Retomando la idea de Nietzsche, encontramos en el arte apolíneo lo bello, pues allí se encuentran las obras claras, bellas, donde domina la medida, el equilibrio y sobre todo la armonía, es por tanto que cumple una función de ser una apariencia, un *imago*, pues hace posible la vida al cubrir el devenir del flujo de la vida que sería lo dionisiaco, es decir, da un sentido al vacío y al sufrimiento que acontece en el abismo del devenir incesante, así pues el arte apolíneo sería un generador de apariencias y de ideas platónicas bellas, pero por su lado el arte dionisiaco sería, empero, el desborde y la *hybris* del sentir mismo, sin velos, sin principios de individuación. Podría entonces catalogarse a Miguel Ángel como un artista apolíneo y a Lautreamont como un escritor dionisiaco, puesto que el primero resalta la belleza, el detalle, el orden, la armonía, la línea, la forma, la meticulosidad y da cuenta, sobre todo, de una apariencia que se muestra casi real, mientras que Lautreamont, en sus palabras revela el dolor y el sufrimiento tanto propios como ajenos, muestra la condición absurda y fea de la vida, y la naturaleza del hombre.

Nietzsche, en el capítulo 4 de *El nacimiento de la tragedia* (s.f) hace un análisis de la obra “La transfiguración” de Rafael, y expone que la pintura presenta la dualidad del arte apolíneo y dionisiaco, pues la parte inferior de la obra de Rafael muestra el dolor, el sufrimiento y el sin sentido de la vida, muestra la muerte misma, mientras que la parte superior, por su lado, muestra lo bello, el cómo una imagen divina o de gran belleza puede triunfar sobre la muerte y lo horroroso del mundo, en este caso, la imagen de Dios; así pues, esta obra permitiría sobrellevar

de una mejor forma la vida, la hace posible y por ello la reivindica, porque en verdad cubre lo crudo de la existencia; en este sentido, el arte apolíneo oculta la verdad trágica de la vida y hace posible vivirla de forma más placentera.

Ahora bien, de modo que el arte apolíneo ha de aparecer como un velo que permite la vida, al proporcionar las apariencias que cambian el hastío y el tedio de la vida, podría decirse que, aunque engañen y mienten acerca de la realidad, ocultan una verdad, o al menos tienen un vínculo con esta por más lagunosa que aparezca. Pues bien, cuando Nietzsche y Schopenhauer le adjudican al arte la gran capacidad de tener un conocimiento y una verdad, ¿sobre qué tipo de conocimiento y verdad harán referencia ambos autores, y más aún, por qué en la experiencia estética el hombre puede acercarse a dicho conocimiento?

Para responder a tales preguntas se considera pertinente seguir el análisis acuñado por Luis Eduardo Gama, en su texto *Los saberes del arte. La experiencia estética en Nietzsche* (2008) de manera que, retomando el análisis hecho por Nietzsche sobre la obra “La transfiguración” de Rafael, afirma Gama que en la interpretación de Nietzsche se hace presente una polaridad entre verdad y apariencia de la metafísica cristiana, pues dice el autor que, donde el cristianismo sitúa el reino de la verdad y la gran promesa de redención para la falsedad y el engaño de lo que es verdaderamente el mundo, el pintor Rafael sólo encuentra la manera de representar una bella ficción, en otras palabras, una *apariencia*, una ilusión, que hace tranquilizar a la humanidad, haciéndonos olvidar la carencia del sentido y la tan abrumante amenaza del vacío abismal (p.75); se puede apreciar que siendo éste uno de los tantos efectos de la obra de arte, el hombre allí encuentra por un lado, no un alejamiento del ser sino todo lo contrario, el hombre se acerca a este, pues en la experiencia estética encuentra una satisfacción efímera sobre lo que desearía concebir de la realidad y de su relación con ella, tal como dice Nietzsche “[...] Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis* [...] él

nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y como luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante". (p.60) Es quizás por ese acercamiento al ser desde la obra de arte que el hombre en dicha experiencia estética puede contemplar el acercamiento a esa verdad de la que tanto se ha mencionado.

Recordemos lo nombrado anteriormente: lo apolíneo es lo bello, lo que nos salva, lo que se muestra como un velo que cubre lo horroroso, y según el párrafo anterior, se hace sugerente deducir que si bien hay imágenes e ideas, en este caso religiosas por remitirnos a la pintura de Rafael, que se nos muestran como meras apariencias al poner *ese* velo; en el caso de la obra de Rafael, no se borra ni se aparta la verdad del vacío, la soledad, el desamparo y la muerte porque en esta pintura, se ha representado la verdad cruda de lo dionisiaco; se concluye entonces que ambos lados, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco, de forma radical o extrema, no permiten aproximarse a la verdad , pues tanto lo apolíneo como lo dionisiaco expresados de forma radical ciegan, lo ideal es el medio, es decir la tragedia, pues en esta se encuentra el dolor y el sufrimiento que le acontece a la vida misma y a su vez el velo que se transforma en cómico para cubrir dicho dolor, se deja entonces la presunción de que así el sujeto percibe con más claridad lo que quiere transmitir el artista, sin dejar de lado su propia interpretación.

### **6.3 Melancolía y su relación con la verdad:**

Ahora bien, entendemos que la melancolía aflora por causa de la gran capacidad de tener consciencia de sí y de la existencia, incluso diríamos que por una gran sensibilidad; dicha capacidad la posee el intelectual o el artista, trayendo consigo la meditación e introspección, pues

al vivir en la marginación social el hombre se ve asistido por la emancipación de la soledad, sería en este punto en el que sea sugerente recordar lo que menciona Schopenhauer en su texto *El mundo como voluntad y representación* (2003) acerca del intelectual o el hombre genio, pues dice que la fantasía es necesaria para este, porque trae la intuición y permite así ordenar y completar o en su defecto pintar, fijar, repetir y sobre todo representar todas las imágenes que han de ser significativas de la vida misma y según lo requieran los fines del conocimiento profundo que posee el intelectual o el artista y que por medio de su obra quiera transmitirlo (p.425). Lo mencionaría Goethe alguna vez (citado en Schopenhauer, 2003)

Mi ardor poético fue muy escaso,  
 Mientras fui al encuentro del bien.  
 En cambio, ardió en llamas  
 Cuando hui de la amenaza del mal.  
 La delicada poesía, como el arco iris,  
 Solo se alza sobre un fondo oscuro:  
 Por eso agrada al genio poético  
 El elemento de la melancolía. (p.430)

Como bien dice Goethe, la melancolía es la pequeña pizca que hace falta a la mezcla para que una obra sea verdaderamente sublime. Es importante añadir que, para Schopenhauer, el hombre intelectual y el artista poseen la habilidad de captar en sus obras un conocimiento no universal, pero sí un saber importante sobre la vida misma, ya que en la obra, el objeto del genio no son sus ideas o sentires desde la individualidad tal, sino que por el contrario, él es ajeno a la voluntad, es decir, percibe el mundo tal cual es de forma objetiva, por lo que gracias a su intuición, podría revelar en la obra parte de la propia y verdadera esencia de las cosas, así el objeto de sus representaciones sería convenientemente las ideas platónicas (2003, pp:424-425).

Hegel ya lo habrá mencionado también en su texto “Introducción- Lecciones sobre estética” (s.f) cuando expone que el sujeto en ese proceso de creación artística sustrae todo lo que observa y encuentra en el mundo una idea abstracta y la convierte en una representación; pero no es una simple *imago*, ya que al momento de dar pie a la obra, las ideas abstractas del mundo pasan por el espíritu, para así dotarlas de sentires, y es en dicho momento en el que aparece la intuición, permitiendo encontrar parte de la esencia de aquello que se muestra (s.f p. 13) y bien como dice Schopenhauer, permitirá al intelectual o al artista revelar una verdad sobre el mundo, o parte de una verdad oculta en su representación.

Por otro lado, se considera que existe una relación estrecha entre la idea del párrafo anterior expuesta por Schopenhauer y lo dicho por Pellion en su texto *Melancolía y verdad* (2003). Pues bien, recordemos que para Pellion la verdad es la *causa* de la melancolía, porque ocurre una especie de accidente o experiencia que marca al sujeto, una experiencia que suscita una *verdad* que le concierne a ese sujeto, y entre todo esto se preguntará Freud el porqué de que tal sujeto se enferme de esa forma al saber dicha verdad, y si aludimos a que esa verdad atañe al *conocimiento de sí mismo* y de la existencia, podríamos adjudicar el hecho de que es en la capacidad de la creación en donde se muestra y se intenta transmitir algo del sentir del sujeto que le suscita tanto dolor y, tal como dice Freud en *Duelo y melancolía* (1984), el melancólico dice “públicamente” lo que este piensa de sí mismo.

Quizás allí estaríamos de acuerdo en que el artista o el hombre intelectual, propiamente melancólico, es el sujeto que se atreve a expresar algo de su propia verdad, y a su vez revela un acercamiento a la verdad sobre el mundo, un acercamiento que se oculta en su representación, una verdad que surge al recorrer el sendero por ese reconocerse a sí mismo y ser consciente de su existencia; una existencia que está ligada al mundo y lo que representa para el hombre en busca de respuestas para sus grandes incógnitas en lo referente al sentido mismo de la vida, pues tal

como se mencionó antes respecto a Heidegger, el pensar-se en relación a la existencia es estar en el mundo.

Ahora bien, al ahondar brevemente en la relación de la melancolía y el artista se muestra sugerente tomar al igual que Pellion, la obra del artista Durero, "*Melancolía*", que delega la figura melancólica del hombre; sin duda deja algo que a su vez se escapa. El hombre que representa Durero tiene un porte de reflexión pues su cabeza está apoyada sobre su mano izquierda, y este es un signo clásico de introspección dolorosa que Durero no omite representar, y por otro lado se muestra un objeto ladeado en el cual se figura lo innombrable o irrepresentable. Se observa en tal obra, la relación del sujeto pensador melancólico con respecto al conocimiento y cómo el derramamiento de ideas aflora la melancolía que se suscitan entre las reflexiones de la persona y la captación del objeto que lo causa.

Según Pellion (2003), el melancólico no salva la verdad, pues la abandona al entrar en la extrañeza de todo el absurdo, y cuando se menciona anteriormente desde Pellion que el melancólico tiene un accidente una experiencia que le suscita un dolor a causa de una verdad, lo podemos adjudicar al pensamiento de Freud en *Duelo y melancolía* respecto al objeto que ha desvanecido, esfumado e incluso perdido en la vida del sujeto; Lacan por su parte al objeto que ha quedado en el vacío como objeto perdido lo llama objeto *a* ; Vemos un pasaje de Lacan donde menciona la verdad en relación al objeto *a* (citado en Pellion, 2003)

Gozar de la verdad, [...] ése es el verdadero objetivo de la pulsión epistemofílica, en el cual huyen y se desvanecen a la vez todo saber y verdad misma. Salvar la verdad y, con ese fin, no querer saber nada de ella; en eso consiste la posición fundamental de la ciencia, y por eso es ciencia, es decir, saber en medio del cual se despliega el agujero, [...] del objeto *a*, [...] que representa el campo de intersección de la verdad y el saber. (p.199)

En cuanto a la obra de Durero, Pellion dirá por su parte que el espectador aunque encuentre extrañeza y cierta falta de sentido en la obra no podrá apartar la mirada sobre esta, pues

dirá el autor que “la verdad agujerea el espacio del grabado” y en cuanto al objeto *a* mencionado por Lacan (citado en Pellion, 2003), objeto perdido, encuentra que no hay una posible representación de la verdad total; en este sentido, hay algo que se escapa, que se pierde; así pues, es la melancolía es representable pero su razón se escapa (2003, p.200).

#### **6.4 La verdad, perteneciente al lenguaje:**

Examinaremos brevemente ahora una aproximación más profunda al concepto de verdad y no ignorando lo que compete en el presente trabajo; a saber, Pellion (2003) expone la expresión “*ad/equatio rei et intellectus*” como la formulación canónica utilizada en la filosofía medieval para llegar a la verdad, y es incluso, una definición corriente e inmediata de la verdad en nuestra contemporaneidad, (p.69) pues es un elemento de sentido común que se ha instaurado por mucho tiempo e incluso hoy es difícil de sacar e ignorar y, más aún, cuando la ciencia forma y supedita el mundo a su imagen y representación, un mundo en el que cada uno de los seres humanos está y es difícil desligarse del discurso moderno y científico, y más aún cuando dicho discurso subjetiviza y globaliza, pues se expande y se prolifera dejando la necesidad de la verdad, pero...¿qué es la verdad? ¿Qué cosa ha de ser verdadera o no? Bien, cuando hablamos de verdad vale aclarar que ha de existir una gran diferencia entre la cosa verdadera y las cuestiones en torno a la veracidad.

Tomemos a Aristóteles para desglosar más la idea, ya que según Pellion, en asuntos de la verdad, la filosofía escolástica toma al Estagirita y a su pasaje más citado, el cual se encuentra en el libro primero de la *Metafísica*. Diciendo así Aristóteles (citado en Pellion, 2003).

En lo tocante a las cosas, la verdad o el error no consiste más que en reunir las o dividir las. Estamos en lo cierto si pensamos que lo que está dividido está dividido y lo que está

unido está unido: nos equivocamos cuando pensamos lo contrario de lo que las cosas son o no son [...]. No porque creamos sinceramente que tú eres blanco lo serás en efecto; al contrario, porque eres realmente blanco, al afirmarlo decimos la verdad. [...] Se deduce de ello que, para las cosas que pueden ser o no ser, el mismo juicio se convierte en verdadero o falso; sucede otro tanto con la misma enunciación, y en este aspecto, estamos tan pronto en lo verdadero como en el error. Pero en lo tocante a las cosas que no pueden ser otras que lo que son, no hay tan pronto verdad como error, los juicios concernientes a dichas cosas son siempre verdaderos y siempre falsos. (Pp.69-70).

Encontramos entonces un primer estado de la verdad, que, según Aristóteles, surge a partir de las construcciones gramaticales o sintácticas que aglomeran un juicio o una aseveración sobre lo que *es* y lo que no *es*. Simultáneamente, encontramos que para Aristóteles dicha operación o conjunción gramatical, trae consigo un “lazo” o una “separación” entre sujeto y atributo, es decir, el sustantivo y el adjetivo, pues cada oración toma sentido con sus elementos necesarios: sujeto, adjetivo, verbo y predicado; cada palabra en un lugar aparte perdería la significación y la posibilidad de convertirse en una afirmación o en un entramado sin carencias de sentido.

Asimismo, vemos que Pellion, ejemplifica la cuestión de la operación sujeto-atributo con el tratado que se titula *Sobre la interpretación de Aristóteles*, dándonos el segundo estado de la verdad: la correspondencia de la cosa con la palabra:

Lo verdadero o lo falso consiste en la composición y la división En sí mismos, los nombres y los verbos son semejantes a la noción que no tiene ni composición ni división: tales son *el hombre*, *el blanco*, cuando no se les agrega nada, pues no son aún ni verdaderos ni falsos. He aquí una prueba: *chivo-ciervo* significa sin duda algo, pero aún no es ni verdadero ni falso, a menos que se agregue que *es* o que no *es*, hablando absolutamente o con referencia al tiempo (citado en Pellion, 2003, p.70).

Indiscutiblemente lo que *es* o no *es* toma sentido y se construye desde la realidad y el mundo tangible o sensible, y, asimismo, las palabras toman sentido según su entorno, pues se necesita del medio para comprender cada palabra y los mensajes que se nos delegan, como si dicho medio fuese una “contextualización”. Ahora bien, se sustenta dicha afirmación con la pregunta que se hace Pellion ¿Cuál es el verdadero alcance de la operación de Aristóteles? A lo que responde corroborando que el espacio o el campo propicio para las cuestiones concernientes a la verdad y al “ser” se enfocan específicamente en el lenguaje mismo, puesto que se hace énfasis y se vela por la delimitación sintáctica, esto quiere decir, los límites o reglas gramaticales de ese vínculo estrecho entre sujeto y atributo, afirmando así que el pensamiento o el juicio pueden convertirse en el lugar propio de lo verdadero. (2003, p.70). Tomemos a Aristóteles para ejemplificar dicha idea mejor (citado en Pellion, 2003).

Así como la escritura no es igual en todos los hombres, las palabras habladas tampoco lo son, aunque los estados de ánimo, cuyos signos inmediatos son esas expresiones, sean idénticos en todos, como son idénticas las cosas cuyas imágenes son dichos estados (p.70)

Al examinar lo anteriormente expuesto, se deduce que la cuestión de falso o verdadero es sólo un fenómeno del lenguaje, pues hay un vínculo entre la cosa y la palabra surgiendo así la afirmación, sin embargo, diremos que el lenguaje depende demasiado de la cosa como para afirmar una verdad. Por ende, es preciso decir que sólo hablamos de cosas veraces que se adecúan a nuestra realidad, es decir, a nuestra percepción, a nuestras experiencias y lo que representamos de ellas. Simultáneamente dirá Aristóteles (citado en Pellion, 2003) “Ni lo verdadero ni lo falso están en las cosas [...]; más lo verdadero y lo falso están en la mente. [...]” (p.70).

En aras de todo esto, ¿qué es entonces la verdad adjudicada por el lenguaje? ¿Puede el lenguaje emitir una verdad, o sólo le compete ocuparse de la veracidad? A modo de conclusión y

tomando los dos estados de la verdad para Aristóteles, se deduce que de un lado está la correspondencia de la cosa con la palabra, esto quiere decir que se tienen dos términos aislados y aun así, sin alguna explicación en particular ambos términos significan sin duda algo que es eso y no otra cosa, por ejemplo *chivo-ciervo*; en segundo lugar, en lo concerniente al estado de la vinculación entre sujeto y atributo se explica que gracias a ese lazo es posible que surja algo bien sea verdadero o falso, pues se le adjudica el ayuntamiento no sólo del juicio de una afirmación a prueba de la verdad, sino del verbo copulativo “ser”. Así, diríamos, en palabras de Pellion que la verdad surge a la luz siendo extrínseca al sujeto al cual se le adjudica algo que *es*, porque depende del adjetivo, de la cosa, del atributo en sí mismo más que del sujeto propiamente. (2003, p.71).

Esto quiere decir que tanto en un caso como en el otro, la verdad surge desde la adecuación a la cosa exceptuando que en el segundo caso, la verdad ya no está solo en esa adecuación a la cosa sino específicamente entre la palabra misma, obteniendo una interpretación de aquello que se dice, por ejemplo está el hecho de una muerte atroz y lo que se dice del hecho y, de ese suceso, se considera como verdad lo que se aproxime más a los rastros del hecho en lo real. Dicho razonamiento afirmaríamente la conclusión de que la verdad surge sólo del lenguaje y que, la estructura o entramado simbólico que surja de la observación, se torna más en una veracidad que en la verdad misma, pues esa verdad solo puede ser rozada, no aprehendida totalmente.

Con respecto a lo ya escrito del hombre intelectual y del artista, como poseedores del posible acercamiento a la verdad, y el hecho de que ese acercamiento es dado gracias a la intuición, ha de ser esencial esclarecer que en este texto, se considera que dicha intuición puede ser trasladada al término mismo de la razón más no la inteligencia en sí aunque vayan de la mano; Pellion para aclarar el término “razón”, toma como base el método matemático acuñado

por Nicolás de Cusa como principio de todo razonamiento lógico y más importante aún su relación estrecha con la noción de infinito; así encontramos entonces que, por un lado, existe la consideración de mantener la certeza en las figuras matemáticas o en los objetos matemáticos aunque sean “finitos” pero, aunque se transporten dichas figuras más allá de toda medida en el intelecto, esas mismas figuras aunque estén superpuestas en el orden de lo infinito de todas maneras generan unas características distintivas no ignorando que hay ahora una transformación profunda en ellas (2003, p 75) Vemos un ejemplo desde Nicolás de Cusa (citado en Pellion, 2003)

Si hubiera una línea infinita, sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera; y de igual modo, si hubiese una esfera infinita, sería un triángulo, un círculo y una línea, y así, hay que decir lo mismo del triángulo y del círculo infinito. (p.75)

Por otro lado, miremos pues que la razón es la medida, es decir, el principio de cada observación y afirmación, como en el número existe la unidad y esa unidad es el principio de toda búsqueda, así Pellion nos dirá que esa unidad de la que se habla deja una huella en la razón, puesto que deja un principio, una fuente de la cual se vale el intelectual o el hombre artista para dar paso a la aproximación a la verdad. No obstante, es una verdad que no puede ser encontrada en lo material (2003, p.77) tal como dirá Nicolás de Cusa (citado en Pellion 2003) “La verdad, una vez separada de las cosas materiales, como lo está en la razón, percibe la igualdad que le es absolutamente imposible encontrar en las cosas, pues en éstas aquélla nunca se encuentra sin defecto” (p.77).

En lo que a este trabajo respecta, es propicio tomar dicha aseveración como el anclaje a lo expuesto sobre esa idea platónica de carácter abstracto y sobre todo tomar al melancólico como el ser que es tocado, atraído e incluso arrastrado por la esencia del flujo incesante de la vida, pues percibe aquello tan profundo sin siquiera percatarse muchas veces; el artista y el intelectual

melancólicos logran esto gracias a la sensibilidad abismal que poseen, una sensibilidad que se da mucho más que en otros sujetos.

Se arroja entonces la posibilidad de pensar que aquello que se encuentra extrínseco al infinito, sean las figuras matemáticas, una línea misma e incluso las palabras, porque se ven supeditadas a una extensión continua e incesante que llega hasta el orden de lo que es imposible de representar, siendo entonces finitas; por otro lado, deja la sugerente propuesta de pensar la razón como una cuestión trascendental, es decir, ubicándola en el lugar de las ideas, más no en la práctica concreta y de resolución que abarcaría propiamente la inteligencia. Se concluye entonces que se hace presente un tercer supuesto: la verdad ya no se encuentra, como en Aristóteles, en una adecuación a la cosa.

Dicho brevemente, si tomamos a las matemáticas, sabremos que son un entramado simbólico que se ven afectadas por el infinito; las palabras, al igual que las matemáticas son afectadas a su vez por el infinito, pero en la medida en que en éstas no es accesible la verdad y en la misma línea en que aquello que se roza o se intenta representar de mil formas y desde las distintas expresiones del arte, no puede ser consabido, nombrado, o manifestado en su totalidad, pues la verdad no se encuentra ni en la cosa, ni en las palabras, ni en los hechos tales, la verdad es infinita y como tal, una parte de ella se escapa a todo intento de razonamiento humano.

## **6.5 Lenguaje poético:**

Considerando que en el presente trabajo se hace tan llamativo hablar de la verdad de la palabra, hay que especificar entonces que se hace alusión a eso mismo: a “la” palabra; y se habla de la verdad como vimos anteriormente sólo en relación a lo compuesto, a la frase que se articula, y en sí no tiene sentido hablar de la verdad de la palabra si esta no queda absorbida por el hecho

mismo y por lo que refiere el discurso que se emplea. El hombre entonces sólo habla de lo que percibe y del contenido *quiditativo* de aquello que quiere expresar, no obstante, observamos pues que la verdad, de igual forma, está fuera de todas esas cosas, pues en sí mismo todo está en el pensamiento del hombre y de lo que él considere o no sobre lo que observa y vive.

Hans Gadamer, en su texto *Arte y verdad de la palabra* (1998) expone que, la terminación *logos* es traducida como “palabra” desde el prólogo del Evangelio, y observamos entonces que la palabra, tiene un trasfondo mucho mayor al de sólo comunicar; podemos observar entonces el cómo la promesa de salvación o la encarnación de Cristo se da a través de la palabra, y ésta es su credibilidad, con el simple hecho de nombrar que es un “texto sagrado”. El preguntarse por esa verdad, por la verdad de la palabra, por el “*logos*” no concierne a una palabra determinada sino a lo que toca fondo en ello pero que se escapa, únicamente es cierto que sólo es *la* palabra la que se sostiene a lo largo del tiempo y es lo que da cuenta misma de la existencia del hombre que es lenguaje en sí mismo, ya que, es la palabra la que tiene una existencia fiable, puesto que toma un cuerpo como escrito, como discurso y como representación simbólica. Asimismo, el autor explica que la prolongación de la palabra y la existencia de las cosas se da a través de ella:

La palabra misma se sostiene. A pesar de que fue dicha una sola vez, está permanentemente ahí, como mensaje de salvación, como bendición o como maldición, como plegaria -o también como prohibición o como ley y sentencia o como leyenda de los poetas o el principio de los filósofos-. Parece que no es sólo un hecho extrínseco el que de esas palabras pueda decir que “están escritas” y que son el documento de lo que ellas mismas afirman. Así pues, a estos modos del ser palabra que, en verdad, “hacen cosas” y no pretenden transmitir simplemente algo verdadero, hay que plantearles la cuestión de qué puede significar que son verdaderas y que son verdaderas en cuanto palabra. (p.16)

Ahora bien, ¿qué podría significar “verdad” en un texto poético? Pues bien, Gadamer nos dice al respecto que lo anterior expuesto sobre la *adaequatio rei et intellectus*, como concepto tradicional de la verdad no tiene una función en sí misma donde la palabra no ha de entenderse en absoluto, es decir, que su sentido no está en el enunciado que se hace sobre algo respectivamente, sino en la manifestación de su existencia misma, esto quiere decir que la palabra realiza una pretensión de sí misma. (1998, p.17).

Así Gadamer dirá que la palabra en sí misma, acontece a un sin fin de respuestas, y que posiblemente ninguna puede ser la adecuada; no obstante, cuando aludimos al texto poético, la presencia del valor de la palabra se asoma en su carácter de *desocultación*. Para explicar esto, Gadamer se vale de la concepción del filósofo Heidegger sobre la *aletheia*, pues dirá que el sentido privativo de *a-letheia* es propiamente “el carácter desoculto”, y sin embargo a lo largo del tiempo con respecto a otros autores se encuentra el concepto de *aletheia* como traducción no sólo de *desoculto* sino de franqueza (Humboldt); el que Gadamer tome específicamente a Heidegger para hablar sobre el concepto, se explica en el hecho de que Heidegger entraña más en dicha concepción y avistará que no sólo posee un carácter desoculto, sino que se refiere o tiene en relación a todo aquello que se incluye en el círculo del significado de “auténtico” de no falsificado, y en este sentido la “*desocultación*” como diría Gadamer, rozaría el significado de lo ontológico, en el sentido de que, no es que emerja y aparezca el comportamiento que pruebe la existencia de algo e incluso de alguien, sino que es su ser el que se manifiesta, es decir, el ser de la *aletheia*, pues tiene una propiedad: de franqueza, de sinceridad (1998, p.18) es posible entonces que las palabras transmitan esa propiedad y sobre todo el lenguaje poético, porque es el que se vale de más recursos lingüísticos y sintácticos.

Ahora bien, si seguimos el bosquejo de la noción ontológica de la verdad, *aletheia*, se divisa que dicha propiedad está en los seres que la transmiten, es decir, se puede *ser* verdadero o

falso, siguiendo dicha lógica y con respecto a lo que nos compete, se nombra el cuerpo del texto, o ya propiamente el cuerpo poético como manifestación del ser en tanto esencia o sentido mismo del discurso expuesto y de la palabra nombrada. Vale aclarar que no se habla de un ser-ahí, es decir, un ser que habita en materia y volumen, que percibe y manifiesta su existencia en el mundo tangible, sino que cuando hablamos de ese “ser” se hace alusión a la esencia misma de la obra.

De modo que se explique la idea anteriormente expuesta con lo que examina Gadamer de Heidegger y su noción de lenguaje, pues dirá que para el filósofo alemán el lenguaje es un existencial, una determinación del ser-ahí, sin embargo, el propio ser-ahí permanece oculto, guarda su ser ante la nada; el hombre es un ser-ahí, y como ser-ahí está en el lenguaje, y se manifiesta a través de éste, así la palabra auténtica, es decir, la palabra en cuanto palabra verdadera, será determinada a partir del ser, como la palabra en que acontece la verdad (1998, Pp.19-20).

Así, vemos que la palabra, no es sólo desocultación sino que es también encubridora y porta un velo que ha de dejar en la oscuridad aquello que guarda para sí; en sí mismo, lo que vemos del cuerpo poético y su ser es una representación, y la *desocultación* que yace de este cuerpo es nada más que eso que el mismo lenguaje muestra, y no se le puede adjudicar otra cosa, y dicha *desocultación* toma valor en lo que Gadamer llama la palabra “diciente”, y en cuanto a *diciente* se refiere, quiere decir la palabra precisa, la palabra que nombra o que *dice* aquello que aflora un propósito e intención de validez permanente, y es preciso estar de acuerdo con Gadamer al afirmar que el misterio de la escritura, sobre todo literaria, confirma esta pretensión de diciente.

Así es como el lenguaje es la representación que más se muestra sugerente para hablar de la verdad e incluso de su ocultación, de su vacío y agujero; algo así es propio de la literatura y más aún del lenguaje poético, pues en este, la palabra que surge es invocada de todos los recursos

y medios que tiene el lenguaje, en este caso las figuras retóricas propiamente, y como dice

Gadamer:

Precisamente, lo que caracteriza a la literatura es que su estar escrito no representa un aminoramiento de un ser original (la palabra hablada), sino que es su forma de ser originaria, la cual, por su parte, admite y requiere la ejecución secundaria de la lectura y el habla (1998, p.22)

Llegados a este punto, se reconoce que el texto poético tiene un carácter lingüístico distinto a cualquier otro texto literario, y su lugar legítimo y propio se encuentra en las formas de la palabra literaria y de la interpretación y los distintos sentidos que logra tener, pues la poesía tiene un carácter amplio y una potencia estética que se manifiesta en las bellas letras que porta y, por su carácter implícito que es lo que indica este vínculo con la verdad. La poesía es no sólo el juego eterno de la palabra, sino que es también portadora de la verdad por su estrecha relación con la retórica, por su manifestación sensible de la idea platónica que se mencionaba unas líneas atrás. Lo vemos en Gadamer:

La irrupción heideggeriana en la conceptualidad tradicional de la metafísica y de la estética abrió aquí un nuevo acceso en cuanto que interpretó la obra de arte como el poner-en-obra de la verdad y defendió la unidad sensible y moral de la obra de arte frente cualquier dualismo ontológico. De ese modo, rehabilitó de nuevo para todas las artes la idea romántica de la posición clave del poetizar. Pero también a partir de él parece mucho más fácil decir de qué modo surge, en la obra pictórica el verdadero ser del color, o en de la obra arquitectónica el de la piedra, igual que en la obra poética surge la palabra verdadera (1998, p.23)

De modo que, por todo lo anterior y según lo que nos dice Gadamer, es preciso tomar la palabra, es decir, el “enunciado” del texto dentro del contexto hermenéutico pero precisamente tomando el valor de la verdad desde allí; esto quiere decir, que la *aletheia* se toma

exclusivamente de lo dicho en cuanto tal, de lo que nos muestra este juego del lenguaje, sin escabullirnos en la vida y en las cosas de, en este caso, la poeta Alejandra Pizarnik y sobre todo, pensando que no hay algo que haga visible el significado de sus palabras más que el propio texto tomado como un todo. Así tomar el cuerpo poético en su completud hará que salga a la luz el posible significado y valor de la palabra.

#### 6.6. Flora Alejandra Pizarnik:



*Ilustración 4. Flora Alejandra Pozharnik, 1936-1971.*

¿Por qué se ha decidido que figure en la anterior cita su apellido paterno como *Pozharnik* y no *Pizarnik*? Dicha enunciación se debe a que Pozharnik era su apellido real, pues Alejandra y su familia provienen de orígenes rusos, pero al cambiar toda su vida cuando se encamina con su familia a Argentina, su apellido cambia, pues no es bien pronunciado, dejando entonces el legado

de Pizarnik. Si bien Alejandra es judía y, por tanto, está ajena a su verdadera patria, sería posible pensar en que: ¿podría el apellido del padre dar una patria?

En primer lugar, es preciso recordar que en la poesía de Pizarnik se destacan el uso de imágenes ilógicas y oníricas, encontrando un mundo nuevo, un mundo que traspasa las reglas del lenguaje al llevarlo al límite. Asimismo, sin duda es una de las más reconocidas y mejores poetas de Latinoamérica. Teniendo una gran influencia del surrealismo y siguiendo a Mallarmé y Lautreamont preferencialmente, pues hace un uso evidente en sus escritos de la representación del simbolismo del siglo XIX. Además, muestra profundos conocimientos religiosos, literarios, filosóficos, místicos y mitológicos; sus poemas relatan la infancia y su memoria, retornando constantemente a ella misma, porque relata en sus poemas personajes creados por ella, como la muerte, la niña, la extranjera, la viejera, etc.

Ahora bien, como segundo, es preciso esclarecer que en el presente apartado nos adentraremos con mayor profundidad en los escritos de la poeta Alejandra Pizarnik, y, en lo que refiere a la lectura siguiente es sabido que lo que se ha de buscar en los textos de la poeta es lo que atañe a los temas que se han profundizado; así pues, los textos elegidos se encuentran en los libros: *La última inocencia* (1956). *De las aventuras perdidas* (1958). *Árbol de Diana* (1962). *Los trabajos y las noches* (1965). *Extracción de la piedra de la locura* (1968)). *Otros textos* (s.f) y *El infierno musical* (1971). Vale aclarar que, aunque no es propósito fundamental el saber de su vida y hablar de los poemas desde allí, desde su historia personal o desde un punto de vista “clínico”, es importante contextualizar un poco el entorno de la poeta.

Llegados a este punto, es preciso abogar en que, en dicho trabajo no hablaremos de Alejandra sino *desde* Alejandra, porque son sus poemas los que muestran que tiene ella por decir, y, teniendo en cuenta que sólo son las palabras las que hacen uso de lo verdadero, podríamos preguntarnos ¿qué sería aquí eso verdadero? pues bien, para llegar a lo tan enigmático, es preciso

acogernos a su escritura, a la de Pizarnik, sin tratar de explicar fuera de ello el sentido del texto elaborado por alguien que se esforzó, hasta el punto de sucumbir, para producir un cuerpo poético que no pretende en absoluto tener un significado fuera de ese cuerpo mismo. Es su texto poético un cuerpo que hablará por el propio suyo, por el de ella, un cuerpo que no acepta ninguna otra explicación salvo lo que está ahí inscrito y que se explica por sí mismo. Si el buen poeta puede evocar la palabra dicente, y Alejandra Pizarnik como buena poeta la evoca, no podemos forzar aquello que la vida obliga: el aceptar que no se puede decir más, que simplemente no se puede, y más aún si el poeta en su artilugio logra por sí mismo evocar dicha palabra dicente que es sólo un aproximamiento a la verdad.

#### **6.6.1 Alejandra Pizarnik y el lenguaje: hogar de papel y letras.**

Para Alejandra Pizarnik, el lenguaje no era el entramado simbólico común y corriente que le permitía “comunicarse con los otros”, pues en el anunciamiento de sí misma y de lo que dice muchas veces acerca de estar en el mundo, se ve su notoria soledad, y no es una soledad que haga alusión necesariamente a la ausencia física, sino que es puesta en la imposibilidad de comunicar; en este sentido, el lenguaje entramaba algo más grande, y la poesía y las palabras que de allí surgían eran una forma de hacer lazo con el mundo, o al menos, traían la posibilidad de sentirse un poco parte de éste, no tan ajena, pues reiteradamente toma la personificación de ser la extranjera, la viajera, la desterrada. Esto se percibe en uno de los poemas sin titulación del libro *Árbol de Diana* (1962) “[...] cuídate de la silenciosa en el desierto de la viajera con el vaso vacío y de la sombra de su sombra” (p.21) Hay que recordar que todos los personajes de Alejandra Pizarnik eran una forma indeciblemente de ella misma, de lo que más le dolía, de sus pérdidas y de su niñez.

Ahora bien, el lenguaje y la poesía serán entonces su *estar* en el mundo, puesto que en cada escrito hay un encuentro, y los encuentros no son necesariamente con una persona, o con objetos del mundo físico, son encuentros con presencias, con fantasmas que le atormentan desde lo más profundo de sí, intratables para ella; su búsqueda constante, radica en cómo encontrar una nueva forma en la cual pueda transformarlos, o al menos, el cómo desligarse de ellos y darles solución. Por ende, se evidencia que en esa búsqueda escoge a la escritura, y de esta parte su transformación, y sería esto como el estar inmerso en un camino alternativo al encontrarse en la más profunda oscuridad, pero aún con un cielo visible que emite algún rayo de luz.

De modo que escribir, es *su* estar en el mundo porque escribir le permite no sólo hacer un lazo con este, en el sentido de que al escribir y ser portadora del artilugio del lenguaje abre en ella la posibilidad de ser parte de este como cualquier sujeto que se constituye en él, en el lenguaje, sino que también logra *comunicar* aquello que indefectiblemente era tan difícil de decir al otro, o quizás a ella misma, y logra poner esto en palabras especiales desde el designio de la poesía.

Para dicho análisis, se exponen entonces los siguientes poemas con el fin de mostrar lo que significaba la palabra y el lenguaje en relación a la vida para la poeta, pues, aunque esté su vida apagada su presencia vive en sus escritos, y estos renacen cada vez que un curioso quiera adentrarse en ellos, dejando incluso idea alguna de los gestos, demandas y hasta sentires más profundos de la poeta.

*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*

[...] ... La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

[...] Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.

[...]Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor. (Pizarnik, 1968, p.57)

Del anterior poema, perteneciente a su libro *Extracción de la piedra de locura* (1968) si seguimos las líneas de Pizarnik “La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” se esclarece entonces que la palabra podría cumplir dos papeles importantes, por un lado el de ser un lugar de renacimiento, porque el lograr mantenerse del lado de la vida se da en dicho lugar designado a la creación; es una esperanza casi de pedir salvarse, de curarse, designada a la palabra, porque por momentos logra cerrar la herida, y la cierra en cuanto da solución efímera a lo que le acontece; tal como el niño que crea su mundo de fantasía, para poner en él sus más grandes deseos.

Lo vemos en el siguiente fragmento de “A la espera de la oscuridad” de su libro *La última inocencia* (1956): “[...] Dile que los suspiros del mar humedecen las únicas palabras por las que vale vivir” (p.10) y en el poema “Origen”, perteneciente al libro *Las aventuras perdidas* (1958): “[...] Alguna frase solamente mía que yo abrace cada noche, en la que me reconozca, en la que me exista” (p.15). No es tan subyacente el anhelo y el deseo de poder sentirse parte de algo, o de tener una mínima representación que pueda acogerla, y que la haga sentir familiarizada, “una frase solamente mía”: un apoyo, un lugar en el cual sostenerse firmemente y nombrar que desde allí sé es.

Es entonces la palabra un lugar del renacer constante, pues da un soplo de aliento en cada figura que Pizarnik bosqueja; más aún, dicho lugar es también la muerte misma, “yo asistiendo a mi nacimiento, yo a mi muerte”, es posible que todas sus palabras partan de un sinsentido: el de buscar lo que no encontrará nunca pero que, aunque con una grieta amplia, lo obtenga en la textualidad pura, tal como lo dice en “Mendiga voz” de su libro *Los trabajos y las noches* (1965):

“[...] en mi mirada lo he perdido todo. Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay” (p.43), así eslabona un cuerpo mismo, como ella misma lo llama: “un cuerpo poético que alienta en el lugar de su nacimiento”, pero que al mismo tiempo es la muerte “la palabra es una cosa, la muerte es una cosa, la muerte es una palabra” y por esto parte de un sinsentido en tanto que para ella, en el proceso de la escritura, se está muy cercano a saber que no está lo que se busca, pues no lo encuentra, puesto que esa palabra tan buscada queda oculta, y ¿quizás ha de ser la muerte porque esta es enigmática, y tiene su carácter oculto también?. Lo que representa la muerte puede referir por lo general a un vacío, pero no al punto de perder cualquier significación.

Por otro lado, dicho sinsentido se dota de un sentido mismo, porque sin ese entramado de palabras su vida no estaría puesta en algún deseo que la encamine, y es por esto que sus escritos la mantienen en vilo frente a los días y las noches que transcurren en el muy lejano pero a la vez cercano ritmo de la vida.

*Cenizas.*

Hemos dicho palabras,  
 palabras para despertar muertos,  
 palabras para hacer un fuego,  
 palabras donde poder sentarnos  
 y sonreír.

[...]

Hemos inventado nuevos nombres  
 para el vino y para la risa,  
 para las miradas y sus terribles caminos. (Pizarnik, 1958, p. 14)

Del anterior poema del libro *las aventuras perdidas* (1958) evidentemente se observa que se hace uso de las palabras para darle un sentido al hecho mismo de vivir, tal como también se ha mencionado en el poema anterior; dicho alcance se logra en la poesía en el caso de Pizarnik porque la creación constituye eso mismo, el tener un deseo que pulsa con fuerza y que ese carácter que se representa como deseo, provoque la fugacidad misma de éste.

La creación permite hacer algo con ese deseo; esto quiere decir que una misma persona, posee tanto la alegría como el más grande dolor, pero los colores que se desean tener los atraviesa el mismo ser en cuestión, y es por esto la creación de las palabras, un trasladar fuera del espíritu eso mismo que se desea o que se quisiera transformar en otra cosa; es el “objeto” del artista puesto en el mundo externo, aunque por lo general sea la obra lo que estructura a ese artista;.

Ahora, si bien el fuego muchas veces no está en la morada que por azar nos brinda la vida, Pizarnik dice que las palabras sirven para crearlo, así como también están para “despertar muertos” ¿quizás para despertar pasiones?, tal vez para hacer sentir al alma misma; palabras para refugiarse y para materializar en ellas lo más profundo de sí, palabras para sonreír y hacer de su dolor una disposición más que un único padecer, liberando la inquietud que quizás angustiaba, pues ella misma afirma que las palabras también están para sus terribles caminos, el camino de la posibilidad de la liberación o de crear por el contrario, la misma aberración de esta. Lo vemos en el poema “Los de lo oculto” de *El infierno musical* (1971): “[...] La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mi como la enamorada del muro [...]” (p. 45) y en el poema antes citado titulado “A la espera de la oscuridad” de su libro *La última inocencia*: “[...] Dile que los suspiros del mar humedecen las únicas palabras por las que vale vivir [...]” (1956, p. 10).

He aquí otros poemas que nos muestra la idea de este pasaje. Del libro *El infierno musical*:

*El deseo de la palabra*

[...] En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (Pizarnik, 1971, p 73).

Sería entonces, importante anunciar que, más allá de la “culminación” de la obra o su consumación, el placer no reside tanto allí, sino en el proceso mismo de la creación, pues precisamente ese juego creativo permite habitar en lo más recóndito del ser. Así en este sentido, se puede conjeturar que, desde el inicio hasta el final, en Alejandra estuvo la inimitable solución a su falta de amparo, el esbozar un hogar que le diera lo que tanto anhelaba. Así pues, dicha solución consistía en sostener una vida en el tormento mismo que implica vivir, y esto sólo fue dado para ella con la escritura.

*Fuga en lila.*

Había que escribir sin para qué, sin para quién.

El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.

El silencio es tentación y promesa. (Pizarnik, 1962, p.75)

Del poema anterior, perteneciente al libro *El infierno musical* (1971), se deduce la idea de que, en cualquier ser humano impera la necesidad de aferrarse a algo, así como también el no querer sucumbir frente a los fantasmas de la mente; no será esta la excepción en el artista -en este

caso la poeta- que es un ser sensible, pues al encontrarse en el punto en el que se es muy consciente de sí en relación al mundo, se puede llegar a la caída sin tregua donde no se sabe cómo resolver los duelos y las pérdidas, pues su dolor es más profundo.

En Pizarnik, sin embargo, entre tanto sin sentido, la palabra vista como: “cosa” o “muerte”, (recordemos su primer pasaje citado en este apartado), no es una simple palabra, no es sólo el disfrutar todo proceso de creación que como vimos, permite dar un soplo de vida a sus días, no sólo es estar en una embestida constante con el lenguaje al querer hallar la palabra exacta para el poeta, que como exacta nombra lo que en este caso Pizarnik quisiera construir en su palacio de letras, sino que también se trata de su salvedad, de su rescate, de la necesidad de escribir para poner en un lugar, fuera de ella, lo que le atormenta.

Alejandra lo manifiesta en “Continuidad” de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije.) La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy.) Cúrame –dije.” (Pizarnik, p.61). Vemos entonces que la poeta llega al punto de saber que debe aferrarse sólo a sí misma porque no encuentra nada más, y siguiendo dicho análisis, se evidencia que el aferrarse a sí misma lo logra en el lugar de la poesía, espacio lleno de hermosos atavíos. Por fortuna o desgracia, cuenta con el recurso de la escritura para al menos abogar por esa salvación, por una cura efímera, dada por la palabra.

En síntesis, es claro que dichas construcciones son de las que se vale la poeta, en este caso, para construir su mundo de letras y papel, un espacio en el que se ampara con sus ideas y creaciones para arreglárselas en el mundo.

### 6.6.2 ¿Qué hacer con el dolor?

Como vimos en el apartado anterior, Alejandra Pizarnik hace de las palabras su casa, y, por tanto, la salvedad de cierta parte de su existencia. Simultáneamente, la palabra cura y cura en tanto que evoca una palabra diciente que le permite encontrar alguna respuesta que se ha sumergido en el antaño de su memoria, o que bien, suple el sentirse tan ajena al mundo, pues la ancla permitiéndole tener un sentido de vida y un motivo por el cuál seguir; esto quiere decir que, en este caso, el arte reivindica su vida. No obstante, la palabra también hiere.

Dicho lo anterior, se esclarece que Alejandra sufre, y no sólo sufre por su vida, por su niñez quebrantada, como vemos en “Nombres y figuras” del libro *El infierno musical* (1971): “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas [...]” (p.75), por su exilio (al ser desterrada de su propia tierra, pues ella era judía), no sólo sufre por sus pérdidas y anhelos, como vemos en “El ausente “ de *Las aventuras perdidas* (1958): “[...] Me deliro, me desplumo. ¿Qué diría el mundo si Dios lo hubiera abandonado así? [...] Sin ti el sol cae como un muerto abandonado [...]” (p. 18) no sólo por el cúmulo de fantasmas y miedos que yacen dentro, como vemos nuevamente en “Nombres y figuras”: “[...] Hemos intentado perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas [...]” (1971, p. 75). Sino que también sufre porque la cura, en el proceso de su obra, le hace eco en lo que le duele profundamente, pues le evoca la palabra diciente y por eso, la palabra también hiere.

La poeta lo menciona en “El hermoso delirio” de su libro *Extracción de la piedra de locura*: “[...] Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio” (1968, p.51). ¿Qué podría ser evocar la locura? Quizás pueda Pizarnik responder dicha pregunta con “Piedra fundamental” del libro *El infierno musical* (1971): “[...]”

Presencias inquietantes, gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude, signos que insinúan terrores insolubles” (p.69).

Vemos asimismo el sufrimiento por la palabra en su poema “Descripción” de su libro *Otros textos* (s.f): “Caer hasta tocar el fondo último, desolado, hecho de un viejo silenciar y de figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería” (s.f, p.97).

“Figuras que dicen y repiten algo que me alude”, todo dado por el lenguaje, signos que afloran un sufrimiento por “insinuar terrores insolubles”, pues lo que duele es una palabra misma. Es allí entonces, donde la escritura toma vida, es una escritura causada, que se abre, que se hace a sí misma desde hilos que se van dejando para luego ser unidos, es una escritura infinita la que trae el eco del alma misma, la desnuda y le obliga a traer cada vez más nuevas palabras que recorren cada rincón de la poeta.

Se concluye entonces que es el lenguaje una morada, pero es también una forma de darle sentido al sufrimiento, puesto que, al sufrir, Alejandra escribe, y no olvidemos que sufre escribiendo también, y el enfrentamiento interno y las sombras que viajan en sus escritos son traídas por ese mismo lugar: la escritura. Por tanto, se considera necesario exponer los siguientes poemas, que hacen referencia a lo anteriormente dicho:

*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*

[...] ... La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

[...] Me voy a morir, me dijo, me voy a morir.

*Al alba venid, buen amigo, al alba venid.*

[...] Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.

Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor.

Palabra, lugar del amor, palabra, lugar de dolor (Pizarnik, 1968, p. 57)

Es importante traer de nuevo este poema para clarificar el asunto del cuerpo poético como anclaje a la vida. “La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento”. Encontramos en dicha frase una alegoría de la palabra, pues esta pasa a ser ahora un “cuerpo” importante, y allí mismo es donde surge una tensión, que ha anticipado el viraje donde se alentaba el lugar del nacimiento, pues se ha encaminado ahora a ser un mecanismo y no un recurso, porque el lenguaje es ahora desentrañado, el idioma es un juguete que hay que armar y desarmar para lograr lo lúdico en él, y ¿qué cosa sino es el juego en el niño lo que le permite el aprendizaje y el anclaje a la vida?.

Vemos entonces que se trata de un constante resurgir en la palabra, y justamente, las palabras que nombra Pizarnik “muerte y nacimiento” son ahora una yuxtaposición, puesto que, aunque distintas en sí mismas, se enlazan para lograr darle un sentido mayor a la cuestión de la palabra, es nacimiento en tanto promueve un renacer constante, que posibilita el contemplar nuevas formas y colores, permitiendo aliviar el alma que sufre, dejando el sentimiento en el poema, pero es también la muerte, porque para renacer hay que perecer, pero se muere en tanto se trae consigo un dolor y una imposibilidad, en este caso, la imposibilidad de expresar o de ahondar más en ello, es absurdo en tanto que provoca un estado de impotencia al no poderse abordar.

Asimismo, se exponen otros poemas que esclarecen la idea. Del libro *Extracción de la piedra de locura*:

*Desfundación*

[...] La infancia implora desde mis noches de cripta.

La música emite colores ingenuos.

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.

(Pizarnik, 1968, p. 62)

Del libro *Los trabajos y las noches*:

*Verde paraíso.*

extraña que fui

cuando vecina de lejanas luces

atesoraba palabras muy puras

para crear nuevos silencios. (Pizarnik, 1965, p. 37.)

Y del libro *Extracción de la piedra de locura*:

*Fragmentos para dominar el silencio*

## I.

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba, la que no pudo más e imploró en llamas y ardidos (Pizarnik, 1968, p. 50)

Al tomar el anterior poema de “Fragmentos para dominar el silencio” del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968) es perceptible el hecho de que, Alejandra da indicio en sus escritos de un ser interno que habla y sucumbe como “ella”, sería entonces el habitar de un ser “dentro de ella” que saca todas las palabras de la caja que tiene atesorada. Vemos entonces que el poeta, ser solitario que guarda en la memoria sus más íntimos secretos, en el proceso mismo de la escritura, saca las más olvidadas palabras, y quizás por esto es que hacen tanto eco, porque se evoca lo que duele.

Simultáneamente, Alejandra misma dice que es eso que hay dentro de ella o “la que hay dentro”, lo que le permite escribir, será entonces la niña que aún lleva Alejandra Pizarnik dentro, la que juega con ese juguete que es el lenguaje, pero que es divertido en tanto desarticula ciertas palabras para armar otras, y en tanto que, en el juego, el deseo constante de poder adentrarse más en eso, es decir, el ansia misma por descubrir lo que el lenguaje aún tiene por hacer- porque lo ya conocido muchas veces aburre y se queda corto- es ahí donde esa Alejandra Pizarnik que vemos en sus escritos lleva al lenguaje a otro lugar.

Examinemos el siguiente poema “Nombres y figuras” del libro *El infierno musical* (1971): “[...] Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras” (p.75). Se clarifica que la poeta sabe verdaderamente que porta un alma creadora que le permite seguir el hilo de la construcción en su vida, es decir, si el paso del tiempo no se detiene, aun ella tampoco se ha detenido en él. Asimismo, lo vemos en su poema “Caminos del espejo”, del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968): “[...] Estoy sola y escribo. No, no estoy sola, hay alguien aquí que tiembla. (p. 59).

Avanzando en dicho razonamiento, se deja entrever que esas palabras traen el sufrimiento de lo que yace dentro de la poeta, tal como lo vemos en el poema anteriormente citado “Desfiguración” del mismo libro *Extracción de la piedra de locura* (1968), pues la poeta afirma

que desde su infancia está el deseo de la constante reflexión, y que, el obstinado deseo de adentrarse en los albures del poeta, acarrea el sacar lo más ominoso o triste de sus días que se transforman en un hacer, es decir, en una obra.

Por otro lado, Pizarnik sabe que por más que el tiempo marque su paso no puede deshacerse de esas presencias que le pesan y que le acompañan mortíferamente, y es allí donde su misma escritura es quizás la misma locura; locura en tanto se atraviesan otros lugares más distantes, pues es quizás su escrito y su constante necesidad de seguir jugando en el lenguaje la representación del duelo de una juventud y una niñez que se han ido, de las cuales no hay barco alguno que pueda regresarlas. Sin embargo, Alejandra aún no ha deslizado su mirada del todo hacia el jardín sombrío de la muerte, y esto último se puede esclarecer con otro de sus poemas titulado “Ojos primitivos” de su libro *El infierno musical* (1971): “[...] Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración” (p.77)

Por ende, serán sus “males” lo que conforme el cuerpo del poema, puesto que Alejandra Pizarnik se vale de sus experiencias, de sus añoramientos, de la sed insaciable de algo que no llegará y de su triste infancia para crear, crear palabras, crear poesía, tal como lo nombra en “La palabra del deseo” de *Extracción de la piedra de locura*: “La soledad sería esta melodía rota de mis frases” (1968, p74.).

Considerando lo anterior, observamos que Pizarnik nos dice “hay alguien aquí que tiembla y que no puede más”, alguien que en el punto mismo del padecimiento y la desgarradura del ser, permite la apertura de sí mismo en la escritura y transforma su sufrimiento en un cuerpo nuevo, pues su propio cuerpo se muestra distante, como lo muestra en “Ojos primitivos” de *El infierno musical* (1971): “Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi inmigrante de sí” (p.77). Puesto que ella es la “extranjera”, la “inmigrante”, la “desterrada”, es extranjera de todo lugar y del mundo,

no hay un lenguaje que la acoja haciéndola sentir parte de algo, salvo el poema; este cuerpo poético le permite eso que ella misma indica: “iluminarse de luz de su falta de luz”, para esclarecer sus enigmáticas contradicciones, o quizás simplemente para sacar lo más hondo y misterioso, y en ello lo que tiene por decir, lo que le hizo falta decir alguna vez, tal como muestra en “Caminos del espejo” de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “[...] Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo [...]” (p. 59)

Será entonces la búsqueda interminable el poder nombrar qué es eso que le duele, pero contrariamente, ahora ella no nombra, ahora es nombrada por el lenguaje, desde los bordes que la poesía misma le permiten, y esto sólo es permitido porque Alejandra Pizarnik había anticipado que ella no era parte de nada, y que necesitaba anclar algún cuerpo con el mundo, y sin olvidar, que las fuerzas del lenguaje mismo se lo permiten.

En efecto, Alejandra Pizarnik no sucumbe a la muerte física aún, pues en ese perderse y encontrarse a sí misma en los poemas y el saber que alguien dentro de ella tiene aún el deseo, posibilitando que el poema sea estructurado, es lo que facilita en ella el ponerse del lado de la vida, al menos en ese momento de su vida, y se hace diáfana tal cavilación porque ella describe lo que es o será su camino; lo vemos en su poema “La piedra fundamental” perteneciente a su texto *El infierno musical* (1971): “[...] algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella”. (p. 69).

De modo que, es Pizarnik misma quien se ve arrastrada hacia la melancolía, hacia el aposento pálido de una penumbra que le insinúa no salir alguna vez, presentándose como una sonrisa que acoge pero que es sombría, tendiéndole su mano pero a su vez abandonándola en oscuros viajes tornados para ella muy *ominosos*, pues ya no son caminos tan conocidos, algo de

ello deja en “Noche compartida en el recuerdo de una huida (fragmentos)” del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968):

... Suenan las trompetas de la muerte [...] la imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río [...] Si fuertemente, a sangre y fuego se graban mis imágenes, mis sonidos, sin colores [...] (p. 58)

Sin embargo, es también ella la que reivindica su vida por medio del arte, la que sale a flote porque, aunque esas cenizas sean parte de ella, se distingue de estas al trasladarlas en algo más. En este sentido, hay una Pizarnik que irremediablemente se encuentra inmersa en un paisaje desconocido, no se rinde en llegar al final del recorrido porque aún permite la transformación de la vida, siendo este recorrido, tal como vimos anteriormente, el surgimiento de un juego con el lenguaje, un juego en el tiempo, que se le hace eterno, un juego entre la pulsión de muerte y de la vida.

Esta última parte, la vemos también reflejada en otro de sus poemas: “Extracción de la piedra de locura” de su libro *Extracción de la piedra de locura*: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque (p.54).

¿Será ese bosque la representación misma del silencio pleno, que permite contemplar el sentir y lo más hondo de su ser en soledad para así transformarlo en palabras? No olvidando que en ese bosque, en cada recorrido, logra tocar la brecha entre realidad e irrealdad, porque en ese mundo que se muestra abominable para ella, juega a traer figuras evanescentes como la más sugerente y mejor opción que tiene, para no ser devorada por la disyunción misma del lenguaje. Lo vemos en “Descripción” de *Otros textos* (s.f): “Esas figuras-dibujadas por mí en un muro- en lugar de exhibir la hermosa inmovilidad que antes era su privilegio, ahora danzan y cantan, pues

han decidido cambiar de naturaleza (si la naturaleza existe, si el cambio, si la decisión...)." (p.97).

Vemos entonces que ya no se trata de un lenguaje plano, común y recurrente que pretende comunicar, y que como mera representación se queda en la abstracción estática de lo que puede resultar repetitivo, de lo que simplemente es un *imago*, pasa a ser ahora un *decir*, un nombramiento de algo que toca puntos muy profundos del poeta, pasa a ser un lenguaje no sólo dotado de significación sino también de sentido.

### **6.6.3 El lenguaje, un mundo limitado:**

Antes de examinar el presente apartado, recordemos lo anterior expuesto: se ha suscitado desde la lectura de los poemas de Pizarrnik la posibilidad de que la poeta, en primer lugar, hace del lenguaje su morada; en segundo lugar, el lenguaje como morada se transforma ahora en su instrumento para hacer llevadero el sufrimiento que trae consigo su existencia y con ella todas las experiencias que vive como sujeto que es, es decir, sus pérdidas, deseos, etc.; es entonces el lenguaje la transformación y, en este caso, el uso más fructífero del sufrimiento, porque lo convierte en algo nuevo, materializando una especie de solución a éste, distinto al hombre que sólo sufre y no hace algo con ese padecer, el arte, en ese sentido, es el hacer.

Ahora bien, teniendo en cuenta que, en el apartado anterior el lenguaje suscitaba tanto la cura como el abrir la herida, por el hecho mismo de que la escritura es reescribir la historia - podría decirse que tal como se hace en un espacio terapéutico o de análisis-, se induce entonces que en ese reescribir se llega al punto de escribir otra historia, es decir, transformar algunas de las cuestiones entrañables de estas y no súbitamente, así como también puede darse respuesta a enigmas que provengan de esa misma historia.

Se puede conjeturar entonces que en ese proceso de escritura, emerge una especie de cortejo lingüístico, pues se busca entañar en las palabras, jugar con ellas, enamorarse de ellas; sin embargo, hay una quizás no tan pronta desilusión, puesto que allí, el lenguaje abre la herida por dos razones: en primer lugar, por la evocación de la palabra que duele, que hace eco en lo más profundo de ella tal como lo vimos en los anteriores poemas; ahora, ocurre que no sólo duele por eso el lenguaje, por el eco que genera, sino por ser limitado, por no alcanzar nunca de forma suficiente, nombrar lo que se quiere.

Se percibe en Alejandra Pizarnik, una deconstrucción y construcción incesante en ese campo del lenguaje, porque la poesía se mueve entonces en el campo de lo abierto, pues sus articulaciones nunca se cierran al parecer, y es sabido que el artista abre mundos y no sólo otros sino el suyo propio, y, más aún, aquellas clausuras que son puestas en el poema siempre son el abrebocas de otra cosa distinta, por eso Alejandra Pizarnik nos muestra en sus poemas que es eso precisamente lo que más le duele, lo que más causa malestar en ella, pues ¿cómo es posible que ese único lugar donde se puede estar, sea tan limitado y le muestre siempre su falla? Alejandra lo sabe, al percibir tan bien el hecho de que, al querer llegar a esa palabra tan significativa para ella, se encuentra en realidad con una figura que aunque se desprenda abiertamente en múltiples significaciones, quedará al final limitada, pues no es lo que siente en sí mismo, no es lo que busca expresar, no es lo que busca decir, es ahora un lugar que se torna vacío, es otro espacio, quizás solo otra representación o manifestación de su ser, pero no la completud de lo que “es”.

Pizarnik lo manifiesta en “Como una voz” de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.” (p.53).

Se exponen para el desenlace de este apartado los siguientes poemas. De *Extracción de la piedra de locura*:

*Caminos de espejo*

[...]Aun si digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden, ¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo (Pizarnik, 1968, p.59)

La poeta adjudicaba dos sentidos al silencio: El primero, parece ser el de dotar a dicho silencio como el momento especial y único para la creación de sus palabras, silencio puro, y ese silencio no es solamente la ausencia del ruido como distracción, sino que es el acallamiento del ruido de los otros, del mundo, del tiempo, es el poder adentrarse, ir a lo más profundo de sí mismo sin tener palabras que vengan de un otro; por ende, tanto la soledad como la noche eran perfectas para ello. Nombrará entonces en varios poemas la frase “la noche de los cuerpos poéticos”, siendo entonces la noche, el lugar en el que surgen todos sus poemas, el momento perfecto de silencio para encontrarse consigo misma y con su quehacer poético.

En el poema, “Los trabajos y las noches” de su libro *Los trabajos y las noches* (1965) podemos esclarecer la idea tanto en su título como en el poema mismo: “[...] he sido toda ofrenda, un puro error de loba en el bosque, en la noche de los cuerpos...para decir la palabra inocente” (p.40) y en el poema “Duración” del mismo libro: “De aquí partió la negra noche y su cuerpo hubo de morar en este cuarto, donde en sollozos, pasos peligrosos de quien no viene, pero hay su presencia amarrada a este lecho en donde sollozos, porque un rostro llama, engarzado en lo oscuro, piedra preciosa” (1965, p. 41).

Es entonces la noche el perfecto espacio para traer las palabras que serán preparadas, podría decirse, quirúrgicamente, para la creación de un nuevo cuerpo, un cuerpo poético, tal

como una ceremonia, o como si se tratara de coger tejido por tejido, músculo por músculo, y así sucesivamente hasta crear un cuerpo en conjunción, pero que como cuerpo, traerá la memoria, sus golpes y recaídas, sus cicatrices, sus recuerdos y sentires y sobre todo su dolor, pues en este cuerpo parece que no ha cerrado la herida y ¿verdaderamente puede cerrarse?.

Por otro lado, vemos que este último poema “Caminos del espejo” nos recuerda el otro sentido del silencio para Pizarnik, retomemos pues la parte final del poema primero citado en este apartado, perteneciente al libro *Extracción de la piedra de locura* (1968): “deseaba un silencio perfecto, por eso hablo”, Alejandra afirma que hablar es estar en silencio, ¿por qué? Podría ser por lo mismo que nombra en “Duración”, pues afirma que en ese cuarto donde llega la presencia de la noche (espacio mágico para crear el cuerpo poético) llama y aboga en sollozos por lo que no viene, porque está “engarzado en lo oscuro”, es decir, en lo que se pierde y queda fuera de cualquier representación; en este caso, es la palabra lo que nunca llega, lo que no puede ser nombrado, siquiera escuchado o escrito. Y ¿por qué piedra preciosa? Porque es esa “piedra” para Alejandra Pizarnik es “la palabra perfecta”, la más buscada, es el tesoro jamás hallado pero anhelado, como una piedra preciosa; dicha idea se esclarece en uno de sus poemas sin título de *Árbol de Diana*: “[...] Estos huesos brillando en la noche, estas palabras como piedras preciosas” (1962, p.23). Asimismo, la idea general de la escritura en relación a Pizarnik se deduce un poco más con su poema “Piedra fundamental” de su libro *El infierno musical* (1971): “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (p.70).

### *La palabra del deseo*

[...] ¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor de los huesos, el lenguaje roto a las palabras, poco a poco reconstituir el diafragma de la irrealidad (Pizarnik, 1971, p.74).

La palabra del deseo, poema de *El infierno musical* (1971) infiere Pizarnik un asunto importante: el querer nombrar lo que se anhela y ¿qué es en este caso?, precisamente como delega Pizarnik no hay posibilidad de nombrar aquello que se anhela, y por eso se busca dicha palabra. Aun así, si existe la posibilidad de hacer que las palabras se mezclen con lo que la poeta encuentre de verdadero en la experiencia y en su vivencia real, pues como vimos anteriormente, los hechos veraces sólo son verdaderos en la medida en que la cosa depende demasiado de la palabra, y ¿Qué es lo que pasa? Que Alejandra no quiere decir, o tratar de decir, Alejandra lo quiere ver, lo quiere sentir, quiere ir a eso que la llama y le hace tanto eco, pero no puede acceder a eso puesto que el lenguaje divide, porque clasifica, porque categoriza y porque hace que el sujeto pierda algo, y en ese proceso de separar cosas de otras, cosas que pueden ser y cosas que no pueden ser, es donde se habla de que el lenguaje está ya dividido.

Quizás Alejandra Pizarnik buscaba la forma de unir en conjunción las palabras, para poder entrañar en eso que era su búsqueda interminable, lográndolo parcialmente en sus escritos, pero fallando a la vez, pues como ella misma dice escribir se trataría de: “poco a poco reconstruir el diafragma de la irrealidad” y quizás esto sea el tratar de reparar el enorme collage fragmentado en una realidad imposible, porque el lenguaje mismo hace que tenga esa característica de imposibilidad, sumándose al hecho de que ya el mundo era algo imposible para ella.

Es entonces la escritura en este punto la salvación, pues cuando Alejandra sufría, escribía, pero lo que sí es aún más cierto es que, la escritura, era en ese mismo sentido uno de sus más grandes sufrimientos.

### *La palabra del deseo*

[...] La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un

rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases (Pizarnik, 1971, p. 74).

En particular, el anterior poema del *Infierno musical* (1971), esclarece que hay una imposibilidad mayor para nombrar lo que ella siente, recordemos el poema anterior citado “En esta noche, en este mundo” de *Otros textos*: [...] “la sinceridad absoluta continuará siendo lo imposible” ( s.f, p.82) es claro entonces que si bien entendemos que podemos tener conceptos abstractos arraigados en cada representación mental propia, y que en ese mismo orden, para dicha representación es preciso un signo lingüístico, el cual no trabaja solo, sino que se utiliza rodeado de otros signos lingüísticos, podríamos decir que dichos conceptos, o en su defecto las palabras, deben ser usadas junto con muchas otras para que tomen un sentido, y aun así, con todo la aglomeración de las palabras, aún con todas sus funciones, y aunque se haga uso de los más grandes recursos lingüísticos, no se puede abarcar la totalidad, no se puede nombrar lo que se siente y se piensa en su máxima expresión, y el dolor en cualquiera de sus representaciones no abarca jamás el dolor mismo en su totalidad, sino la aproximación a este. Como decía una vez Pizarnik en uno de sus diarios “[...] palabras palabras... el amor es otra cosa”. (s.f, p. 103).

*En esta noche del mundo*

I.

En esta noche en este mundo  
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
 nunca es eso lo que uno quiere decir  
 la lengua natal castra  
 la lengua es un órgano de conocimiento  
 del fracaso de todo poema

castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
El resto es silencio  
Solo que el silencio no existe.

## II.

no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo *agua* ¿beberé?  
si digo *pan* ¿comeré?

## III.

en esta noche en este mundo  
extraordinario silencio el de esta noche  
lo que pasa con el alma es que no se ve  
lo que pasa con la mente es que no se ve  
lo que pasa con el espíritu es que no se ve  
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?

ninguna palabra es visible.

V.

y el perro de maldoror  
 en esta noche en este mundo  
 donde todo es posible  
 salvo  
 el poema

VI.

hablo en fácil hablo en difícil  
 sabiendo que no se trata de eso  
 siempre no se trata de eso  
 oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
 el que no sirva ni para  
 ser inservible  
 ayúdame a escribir palabras  
 en esta noche en este mundo (Pizarnik, p.83)

El poema “En esta noche, en este mundo” de *Otros textos* (s.f) es el poema fundamental donde Alejandra con suntuosas palabras delega la noción feroz de que el lenguaje mismo castra, deja en falta, y, estar atravesado por el lenguaje trae ya un silencio para el sujeto, un silencio como hemos visto en ella, puesto que si bien hacemos de él un uso de “comunicación”, hay un silencio en el sentido mismo de no expresar palabras muchas veces desde el deseo propio, porque muchas veces se habla desde los miedos y deseos de los *otros*, e incluso, se aproxima esto a la misma razón de no poder expresar verdaderamente las cosas tal cual son.

Pizarnik lo ejemplifica en “El hermoso delirio” de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “[...] Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición [...]” (p.51). Pues, se pensará ¿por qué siempre es necesario hablar de otras cosas para poder nombrar lo que se siente? Ahora bien, porque sin muchos recursos es imposible y lo vemos en “Como una voz” de *Extracción de la piedra de locura* (1968):” Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Mísera mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua.” (p.53).

Es entonces la poesía lo que se despliega hacia el camino “torcido” o el camino desviado, por ser tan distante a la idea concebida de lo que se cree que es útil, pues, en este sentido, la poesía dificulta en lugar de permitir la comunicación y el entendimiento de lo que debe ser supuestamente “racional”, es decir, el típico lenguaje común “más entendible”. Asimismo, la poesía se extiende a cada rincón remoto por más pequeño que sea, y desafía aquel término de utilidad, pues precisamente la poesía es bella, y no sólo es esto, sino que toca lo más profundo del ser al quitarle la más simpática posibilidad facilitadora de entrar en lo que se espera de un lenguaje común, y se encuentra en cambio el entrar en un lugar distinto, ajeno, extraño, lejano, tan bello como sombrío, ya que lo que es desconocido produce temor, y es lejano y extraño en tanto se tocan otros puntos del lenguaje más ocultos pero más dicientes, más musicales, pues la poesía es eso mismo: ritmo... y es el ritmo el apaciguador del alma.

#### 6.6.4 Melancolía, los albures de la poeta y su relación con la verdad:

Como vimos, gracias a la gran sensibilidad del artista y a su capacidad de ser tan consciente de sí como del mundo, puede emerger en él dos verdades: en primer lugar, el darse cuenta de que ha perdido algo y así quedar a tal punto eximido de cualquier placer que pueda ser producido por algo externo al propio mundo del yo. En segundo lugar, el no poder expresar en totalidad lo que siente, y con esto, el no poder nombrar alguna verdad; al menos una verdad que lo sostenga, que lo reafirme y que desde ese significante lo ancle, lo ponga en vida. Es entonces, el despertar de un saber, un saber que muestra que no hay absolutamente nada que vaya más allá de lo que crea el hombre, de lo antinatural; el melancólico lo ve sin un velo, porque un día lo pierde y no se muestra ahora tan apolíneo para él, es decir, lo reconoce más que la persona común: ve el abismal vacío que impera en la realidad, y percibe aún más la falla que hay en las representaciones; es insondablemente el genio, el creador e intelectual llamado a esa bruma densa. Vemos entonces que así, dichas verdades afloran la melancolía.

Por otro lado, toda poesía es autobiográfica, tal como decía Borges, y si nos fijamos en cada escrito se percibe parte de la esencia de la poeta, sus pensamientos y sentires; vemos por ejemplo en Pizarnik, que en sus escritos se asoman los temas que tocan su infancia triste y angustiosa. Tal como anunció de su vida, sus poemas son ella misma; en el poema “Yo soy” escrito en su *Poesía completa* (1955-1972) se esclarece dicha idea: “[...] mi vida? vacío bien pensado. Mi cuerpo? un tajo en la silla [...] Mi rostro? un cero disimulado [...]” (1972, 22). Alejandra nombra ya el vacío de su existenciario, sin embargo es “bien pensado” y podría adjudicarse a ello que ambos términos “vacío” “bien pensado”, aunque representen algo distinto, no son antagonistas, pues es su vida misma dentro de ese absurdo existencial, un quehacer desde el arte y una apropiación del conocimiento que permite la transformación de aquel “vacío” que

sabe que tiene, que le aflige y la persigue; asimismo, las palabras aglomeradas expresan la recurrente soledad tan nombrada por ella.

El miedo, por su parte, se esparce en cada verso, y el temor siempre acontece a la muerte, pero ¿por qué? Sin embargo, aunque tuviese miedo, es esa misma muerte física su destino, pues sus relatos son lo que sería su camino. De hecho, anunció ella misma su partida desde no tan lejanos naufragios; parecía estar más de ese lado que del otro, puesto que es la gran tragedia el no poder ser ella la soberana de la muerte, perdiendo toda compostura, y no sabiendo si ella misma desataba la locura o si era la locura quien la desataba a ella para poder ser llamada a ese juego interminable del lenguaje que la aproximaba a la muerte, sin tener que aproximarse en vida, es por eso que estaba más de ese lado que del vivir mismo.

Si todo lo que pudiera expresar traía consigo ese olor a muerte, sería plausible decir que si bien las palabras permitían ese acercamiento, es porque son un lugar abierto lleno de posibilidades, pero como lugar abierto son también un lugar que cierra sus puertas.

Por ende, el arte de Pizarnik, es volver de su vida un entramado nuevo del lenguaje, es tener en ella el recurso para encaminar la fuerza de la vida que se ha manifestado en una profunda tristeza, tristeza que será puesta en su poesía confesional que, en este caso, es vislumbrada en los albures de la poeta. Son las fuerzas de Alejandra las que la impulsan, a veces tan lejos, que por la misma consciencia profunda que posee, arrasa con la visión de que, del mundo, pueda emerger el fuego de la vida y por esa misma consciencia, es llevada a la muerte, por no soportar las grandes posibilidades que puede acarrear el saberse en eso que es vivir, y allí ya no es el mundo un prometedor, no es el fuego, es ahora una presencia hostil que termina en un adiós eterno no yendo muy lejos su vínculo de soberanía con la muerte, porque se pasa a ser ahora avasallado por ella.

En este sentido, ¿es la consciencia lo más abominable que puede tener el hombre, o es la liberación de las ataduras, tal como quien camina siempre bajo el efecto de una bebida demasiado

fuerte que le permite percibir más allá de los espejismos ocultos a los que le arrastra esa embriaguez? Los siguientes poemas revelan lo que quiere decirnos Alejandra Pizarnik acerca de la melancolía:

*Origen:*

La luz es demasiado grande  
para mi infancia.  
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?  
alguna palabra que me ampare del viento,  
alguna verdad pequeña en que sentarme  
y desde la cual vivirme,  
alguna frase solamente mía  
que yo abrace cada noche,  
en la que me reconozca,  
en la que me exista.

Pero no. Mi infancia  
sólo comprende al viento feroz  
que me aventó al frío  
cuando campanas muertas  
me anunciaron,

Sólo una melodía vieja,  
algo con niños de oro, con alas de piel verde,  
caliente, sabio como el mar,  
que tiritaba desde mi sangre,  
que renueva mi cansancio de otras edades (Pizarnik, 1958, p.15).

Este fragmentario aún vivo, tomado del libro *Las aventuras perdidas* (1958) muestra que además de lo que desgarrar y lo que hace resonancia en ella, impera la necesidad de esclarecer una verdad, de intentar de algún modo decirla, y es ahí donde reiteradamente se piensa que el lenguaje puede engañar, porque hace de las suyas, así como mencionaba Pizarnik anteriormente: “la lengua castra”, y más cuando ese refugio brinda la esperanza de que se pueda ser acogido y tener una patria desde allí pensando que se habita en el lenguaje cuando verdaderamente, él nos habita a nosotros, y Alejandra Pizarnik pudo vivenciar eso de forma cruda. Entonces, ¿cuál es la verdad que busca Pizarnik?

A propósito de esa verdad que entonces como se evidenció, emerge desde el lenguaje, y no olvidando su relación con la melancolía, podría decirse que gracias a este (al lenguaje), surgen aquellos paralogismos que muchas veces acarrear una imposibilidad que duele, porque es la melancolía quien se muestra específicamente allí, en el lenguaje, manifestando toda alteración y lamento posible que se va asomando desde ese entramado simbólico y, al margen de esa crisis de imposibilidad, está la tan notoria queja de las miles incongruencias de ese mundo que en lo más profundo, se le escapa.

Así pues, es la verdad la que, por tanto, se escapa, y el sentido mismo se va con esa verdad que se busca tan profundamente, que no llega, que parece mostrarse próxima pero que engaña, dejando sólo una cuestión verdadera y cruda: el hecho de que sea el lenguaje mismo quien muestre la dificultad insuperable siempre presente de alcanzarla, y de allí sólo brota el no tan simple reconocimiento de que es el devenir mismo lo que mueve la vida, que las pérdidas están presentes, que el ritmo del tiempo no para, porque está hecho para quedarse, y que tanto el dolor como el peso de lo imposible no puede trasladarse a otro lugar. Por otro lado, algo similar se percibe en Gadamer cuando dice: “[...] ¿Y no se basa la verdad del arte precisamente en que muestra esa limitación? [...]” (1998, p. 107).

Pizarnik lo dice en uno de sus poemas sin titulación del libro *Árbol de Diana* (1962):

“[...] Ella desconoce el feroz destino de sus visiones, ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (p.22).

Lo único que cabe decir es que, si bien es angustiante profundizar en una herida hasta el punto de intentar decir una verdad, es una posibilidad el hecho de dejarse tomar por eso que llama, que resuena y deja un ruido, pero con eso que resuena incorporar otra interpretación respecto a esto, es decir, que no se pretenda tanto desentrañar en el posible sentido de eso que llama, sino a dejarlo escapar para no perder la compostura, porque el que llega al punto de nombrar la verdad, da rienda suelta a la locura. El que está en el lugar de pretender acoger a la verdad, incorporarla, interiorizarla y hacerla propia, está también del lado del no querer saber nada de ella, por no soportarla, porque la verdad agujerea todo lo que se ha construido desde el lenguaje mismo, y con eso mismo todo el espacio del yo.

Así pues, en ese absurdo de buscar y tratar de reconstruir, sólo se legitima y se reivindica la naturaleza de esa imposibilidad, porque representación de esa verdad no hay y es ahí donde se dice que no habría algo que sostenga al sujeto porque su desborde podría ser mortífero.

Por tanto, la melancolía y la tristeza de Pizarnik son entonces *representadas* en sus poemas y en sus otros escritos, pero la razón de esta y la verdad que le atañe con su origen, se escapa. Lo expuesto recientemente se refleja en el siguiente poema del libro *Los trabajos y las noches* (1965)

*Cuarto sólo*

Si te atreves a sorprender  
la verdad de esta vieja pared;  
y sus figuras, desgarraduras,

formando rostros, esfinges,  
 manos, clepsidras,  
 seguramente vendrá  
 una presencia para tu sed,  
 probablemente partirá  
 esta ausencia que te bebe (Pizarnik, p.32)

Recordemos el pasaje citado anteriormente del libro *Otros textos* en el que Pizarnik nos habla sobre las figuras que se le repiten e intentan decir algo que no comprende. “Descripción”: [...] y de figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería.” (s.f, p.97) dichas figuras que como bien nombra son desgarraduras, quizás sean las grietas que jamás logró cerrar; es un “vacío no vacío” como ella misma dice en el poema “El despertar” del libro *Las aventuras perdidas*: “Es el desastre. Es la hora del vacío no vacío. Es el instante de poner cerrojo a los labios oír a los condenados gritar contemplar a cada uno de mis nombres ahorcados en la nada [...]” (1958, p.16) ¿Ha de ser un vacío porque no logra encontrar algo que busca? ¿Y ha de ser que no es tan vacío porque conoce bien que hay algo que le alude y, que quizás, no sabe que *sabe*?

Como bien dice ella en su poema “En un otoño antiguo” de *Extracción de la piedra de locura*: “[...] ¿Cómo se llama el nombre? Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás ¿Y cómo es posible no saber tanto?” (1968, p.61).

Con recato y mesura, al seguir las huellas del poeta, se manifiesta un sonido escondido, quizás eso que Gadamer nombraba como la *desocultación*, pues aparece la posibilidad de escuchar en esas huellas un modo muy propio y particular de tratar o exteriorizar lo insoportable, lo insoportable que se manifiesta como ya se ha dicho en la lengua y en el cuerpo por no poder decir lo indecible.

Considerando lo anterior es preciso traer el siguiente aquí el poema sin título del libro *Árbol de Diana* “[...] ella desconoce el feroz destino de sus visiones, ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (1962, p 22) Indiscutiblemente, es angustioso querer nombrar lo que la voz no puede, aquella palabra tan misteriosa, y lejana... “¿cómo se llama el nombre?”. Es angustiante el sentir que hay un velo pero que, por transparente, no puede atravesarse, como diría Alejandra ¿Cómo es posible no saber tanto? Más aún ¿Cómo es posible hallar el saber y perderlo en un instante?

Por otro lado, estos rastros evidencian también que en la poeta advenía un constante sufrimiento por el temor que le propiciaba la vida misma, pues todo lo que se relaciona con el mundo externo era una *esfinge* para ella, lo habrá mencionado en varios textos. Retomemos el poema ya citado que se titula “El despertar”:

[...] Qué haré con el miedo. Qué haré con el miedo [...] Señor el aire me castiga el ser. Detrás del aire hay monstruos que beben de mi sangre [...] Señor la jaula se ha vuelto pájaro y ha devorado mis esperanzas. Señor. La jaula se ha vuelto pájaro. Qué haré con el miedo (Pizarnik, 1956, p.17).

Asimismo, vemos algo similar en “Comunicaciones” del libro *Los trabajos y las noches*: “El viento me había comido parte de la cara y las manos. Me llamaban ángel harapiento. Yo esperaba” (1965, p. 28). Y en “Madrugada” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] El viento y la lluvia me borraron como a un fuego, como a un poema escrito en un muro” (p.37).

¿Qué significaba el viento para Pizarnik? Sería contraproducente agregar un sentido desde fuera para tratar de explicar, pero si nos atenemos a la lectura de los anteriores poemarios veremos que el viento es un significante importante para ella, porque constantemente se repite en otros poemas, ¿será que atañe a algo que podría ser el trayecto de lo que sería propiamente la completa soledad y todo lo que ésta acarrea? y ¿qué es eso que acarrea?

Podría adjudicarse tal disertación a lo antes visto en sus poemas, pues se esclarecía que la poeta daba rienda suelta a los pensamientos y miedos más profundos, sentía con profundidad la extraña sensación de estar fuera del mundo, ajeno a él, excluido si se quiere, y más aún incomprendido, y con el mayor peso en la posibilidad de extraviarse del camino para cruzar el tan mencionado “jardín”.

Se puede evidenciar dichas ideas con dos poemas específicos, el primero a tomar es titulado “Fiesta” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] He desplegado mi orfandad sobre la mesa, como un mapa. Dibujé el itinerario hacia mi lugar al viento. Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen. [...] (p.34).

Asimismo, se encuentra en el poema antes citado “Despertar” del libro *Las aventuras perdidas* (1958): “[...] y mi corazón está loco porque aúlla a la muerte y sonrío detrás del viento a mis delirios [...]” (p.16). ¿Es el viento acaso un llamado a transitar en un naufragio sin retorno ahora? Pizarnik puede dar una idea de algo similar en el poema “Infancia” de su libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] El viento pronuncia discursos ingenuos en honor de las lilas, y alguien entra en la muerte con los ojos abiertos [...] (p.44).

Quizás no es fácil elegir entre lo que ha de mostrarse como más doloroso: si los encuentros o los tantos abandonos que tenía. Vemos que al final, transita a lo que ella ya habría nombrado como “el sueño eterno”, porque posiblemente resultara mucho más doloroso y tedioso lidiar con ese no poder dejar de encontrarse con algo que le aludía, y que no podría ser aprehendido, ese encontrarse con algo que estaba y que era difícil de comprender, pero que de algún modo lo sabía, lo habría vislumbrado en alguna cita con el lenguaje, pero en algún otro momento ese *saber* habría escapado, y justamente en la cita precisa se habría agujereado en ella los dichos y los cantos que construyó alguna vez pero que, al final, sólo se convirtieron en gritos que no podían ser escuchados o entendidos, ¿podría ser este el motivo del “vacío no vacío”?

En el poema “Los ojos abiertos”, del libro *Los trabajos y las noches* (1965) se evidencia aquella presunción sobre lo tedioso que puede ser el no encontrar un soporte o al menos un lugar de aliento que dé tregua: “Alguien mide sollozando la extensión del alba. Alguien apuñala la almohada en busca de su imposible lugar de reposo” (p.33).

Más aún, hay un anuncio importante allí en el primer poema expuesto llamado “Origen” [...] “mi infancia sólo comprende al viento feroz que me aventó al frío cuando campanas muertas me anunciaron [...]” es importante porque nuevamente el papel del viento aparece, siendo entonces el elegido para aventarla a lo que sería la posible penumbra de la que jamás pudo salir, y por tanto, es también la posible renuncia a seguir en esa búsqueda de un camino alternativo; como Pizarnik misma dice “Escribir es darle sentido al sufrimiento. He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo” (Citado en Galarza et al., 2018, p.157).

Son las campanas muertas que anuncian lo que podría terminar indefectiblemente en un despido eterno al acoger los brazos de la muerte. Tal como se había mostrado antes en el poema ya citado “El despertar” del libro *Las aventuras perdidas* (1958): “[...] y mi corazón está loco porque aúlla a la muerte y sonrío detrás del viento a mis delirios [...]” (p.16).

Según estas líneas se puede partir de dos nociones: en primer lugar y recordando el poema “Cuarto solo”, vemos que la poeta manifiesta un asunto importante, el cual refiere a la ausencia misma, pues esta palabra hace mucho eco en sus escritos, y su melodía transita en casi todos los versos (se tomarán algunos para escarbar más en lo que esto entraña, pues vemos entonces que no sólo está la ausencia sino también la sed insaciable de ésta). Es preciso recordar lo mencionado respecto a la búsqueda absurda -digo absurda en tanto despierta una sensación de impotencia, por no poderse abordar- de lo que se sabe bien que no llegará nunca, por imposible. Ahora bien, ¿qué es esa ausencia para Pizarnik?, ¿Qué es lo que tanto desea que se convierte en una indagación a

tal punto de ser ubicua y más aún, de la que emerge una suerte de artificio en el lenguaje por creer allí encontrarla?

Pues bien, veamos que dice Pizarnik acerca de esa ausencia en “Memoria” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] en donde anida el miedo, gemido lunar de las cosas, significando ausencia. Espacio de color cerrado [...]” (p.28). En “Fiesta” del mismo libro dice: “[...] Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen. Y he bebido licores furiosos para transmutar los rostros en un ángel, en vasos vacíos” (1965, p.34) Vemos que, por un lado, el expresar y decir llevará como nombra Pizarnik a un lugar de “ausencia”, a un espacio vacío o un silencio en un ir y venir, por más que haga eco el sufrimiento no es suficiente para poder nombrarlo “gemido lunar de las cosas, significando ausencia”.

No obstante, la ausencia no remite sólo al no poder decir, sino a la imposibilidad misma de la existencia, pues de allí mismo parte la sed insaciable que menciona tanto la poeta, es la espera de lo que nunca llegará lo que siempre será eternamente imposible, lo vemos en “Las grandes palabras” del libro *Los trabajos y las noches*: “aún no es ahora, ahora es nunca, aún no es ahora, ahora y siempre es nunca” (1965, p.35) es entonces imperante el hecho de que en esa insuficiencia que ahonda entre ella y la distancia de su ideal, manifestado en una especie de rompimiento que se torna muy doloroso, se evidencia entonces que en este punto, tendría que desligarse de las alguna vez adheridas ideas “falsas”, no falso en tanto que no cumple un criterio de ser verídico o puesto en prueba de verdadero desde el lenguaje y un hecho como tal, sino que se trata más bien de una falsedad residual en tanto depositaba en esas ideas muy innatas para ella una posibilidad de certeza o una posibilidad de realización y de lograr aquello deseado.

Ahora bien, se encuentra entonces un declive en ese deseo depositado en todo ideal, pues se ha encontrado con el agujero de esa pérdida, ella está ahora privada no sólo del saber mismo

de eso que debería saber, sino también del deseo, pues está la sed, pero ¿y el agua que la calma?

Vemos lo anterior en “Fronteras inútiles” del libro *Los trabajos y las noches*:

un lugar  
 no digo un espacio  
 hablo de  
 qué  
 hablo de lo que no es  
 hablo de lo que conozco  
 no el tiempo  
 sólo todos los instantes  
 no el amor  
 no  
     sí  
 no  
 un lugar de ausencia  
 un hilo de miserable unión (Pizarnik, 1965, p.36)

Se muestra entonces la imposibilidad efectuada a la vida misma, no sólo al lugar del amor, no sólo al lugar de la patria, o al lugar del lenguaje, sino a cada uno de los momentos que puede acontecer el verse inmerso en el incesante flujo de la vida. Pizarnik habla de ese anhelo en el poema “Crepúsculo” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] El viento se lleva el último gesto de una hoja. El mar ajeno y doblemente mudo en el verano que apiada por sus luces. Un deseo de aquí. Una memoria de allá” (p.29) también se percibe en “Moradas” de *Los trabajos y las noches*: “En la mano crispada de un muerto, en la memoria de un loco, en la tristeza de un niño, en la mano que busca el vaso, el vaso inalcanzable, en la sed de siempre” (1965, p.30).

Es quizás la morada lo que se encuentra más del lado de la muerte, del lado de un descanso que no implica el transcurso del tiempo presente y consciente, pues de este lado de la vida es imposible; así, es entonces la sed lo insaciable, el deseo insatisfecho, y posiblemente, como insatisfecho, ha pasado a manifestarse en una queja constante representada simbólicamente, pues el agujero de la pérdida de eso anhelado genera una especie de hiato que convierte incluso al tiempo mucho más lento, tal como el ritmo de la melancolía. Lo vemos en “Noche” del libro *La última inocencia* (1956): “[...] ¡Y mis pocos años! ¿Por qué no? La muerte está lejana. No me mira. ¡Tanta vida señor! ¿Para qué tanta vida?” (p.9).

Se podría incluso asumir que la espera en su cúspide última, es trasladada a estar consumada, porque se ha rozado tan profundamente aquello que se escapa que la aproximación es cercana, y más aún es consumada porque quizás la muerte represente el acercamiento más tajante con eso. Lo vemos en un poema sin titulación del libro *Árbol de diana* (1962): “El poema que no digo, el que no merezco. Miedo de ser dos caminos del espejo: alguien en mi dormido me come y me bebe” (p.23). Si bien hay una ausencia que representa una sed insaciable, por nunca ser suplida y menos satisfecha, ¿Es quizás dentro de sí mismo donde se pretendería acabar con esa sed? ¿Es quizás la desintegración del cuerpo y su lazo con la muerte lo que de redención a esa demanda insaciable?

Llegados a este punto, es preciso recordar lo mencionado en el anterior apartado en lo concerniente al lenguaje y al sufrimiento pues tal como se nombró, se percibe que Pizarnik es arrastrada hacia el cúmulo de cenizas de las que por momentos lograba salir, sin embargo, es notorio en su escritura el cambio de las palabras y su mismo sentido, pues pareciera que el camino que trazan y la musicalidad en ellas, sólo dejan la presunción de un lugar que se va cerrando y que, como ella bien dice en su poema “Memoria” es la hora de sellarlo del todo; del libro *Los trabajos y las noches* (1965), “[...] un ataúd para la hora, otro ataúd para la luz”(p.28).

Es entonces el pasar de un color gris a estar mediado en oscuridad completa, pues no hay camino ni luz ahora que muestren la sugerente salida de esa penumbra pálida que ahora, evidentemente, no la deja salir. “Sombra de los días a venir” del libro *De los trabajos y las noches* (1965): “Mañana me vestirán con cenizas al alba, me llenarán la boca de flores. Aprenderé a dormir en la memoria de un muro, en la respiración de un animal que sueña.” (p.29). Ahora bien, ahondemos un poco más en dicha cuestión; recordemos el poema antes citado “Cuarto sólo”

*Cuarto sólo*

Si te atreves a sorprender  
 la verdad de esta vieja pared;  
 y sus figuras, desgarraduras,  
 formando rostros, esfinges,  
 manos, clepsidras,  
 seguramente vendrá  
 una presencia para tu sed,  
 probablemente partirá  
 esta ausencia que te bebe (Pizarnik, p.32)

Si seguimos las líneas anteriores encontramos el indicio de lo que supondría ese acercamiento a la verdad; en primer lugar, la sorpresa de la verdad, su descubrimiento, o la posibilidad de encontrarla justo en un momento no esperado, y más cuando ésta sólo residía oculta, dejaría presuntamente el asombro y el estado estupefacto de encontrarse con lo más anhelado, pero mostrando aún más que, eso que se anhela es también temido. Sin embargo, ese descubrimiento que ahora muestra la luz de las sospechas, seguramente dejaría una desconexión total con todo lo que antes estaba del otro lado de esa verdad; es decir, se estaría en otro ámbito

totalmente diferente y el mundo, que antes era lejano, quedaría borrado completamente, pues ¿cómo podría hacerse algún vínculo con un lugar que ahora se ve tan confuso, desconocido y ominoso?

Ahora bien, ¿Cuál sería ese otro lado que se encuentra en el lugar de la verdad? ¿Quizá el de la muerte misma? En dicho punto, se puede conjeturar que no se hace ningún lazo ni hay oportunamente una conexión con ese “otro lado”, con ese mundo tan poco abordable y desde el cual no habría verdad que sustentara el estar en él inmerso si se está de aquel lado de la aprehensión ¿Qué cosa podría, aunque levemente, asir ahora al sujeto?

Pizarnik en suntuosas líneas, esclarece que precisamente sorprender o encontrar inesperadamente a la verdad llevaría sin duda alguna a colmar la imponente necesidad de calmar esa sed; no obstante, en la insensatez misma de querer consumir todo anhelo se encuentra que, el deseo, nunca será satisfecho completamente, porque precisamente estar inmerso en el deseo es ponerse del lado de la vida, ¿qué abarcaría entonces el absolutismo de la consumación del deseo? Posiblemente lo que indica la poeta: la ausencia de toda sed, ¿se tratará acaso de a la ausencia de todo motivo que mueva la existencia? De lo anterior, solo quedan las conjeturas. ¿Es entonces el acercamiento a la verdad una especie de consumación del deseo? Y más aún, ¿Qué cosa quedaría luego de agotar todos los recursos al estar abogando constantemente por hallar ese objeto indecible, deslizándose bajo la bella perfección en cualquiera de sus apariciones?

Habría que decir también que, en los escritos de Pizarnik, como bien se expuso, se evidencia un gran acercamiento a la muerte implicando también el anhelo; se percibe esto en los siguientes poemas: “Mendiga voz” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): [...] En mi mirada lo he perdido todo. Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay” (Pizarnik, p.43)

Del libro *Los trabajos y las noches*:

*La verdad de esta vieja pared.*

[...] es verde estoy muriendo  
es muro es mero muro es mudo mira muere.  
(Pizarnik, 1965, p. 32).

Del mismo libro *Los trabajos y las noches*:

*Silencios.*

La muerte siempre al lado.  
Escucho su decir.  
Sólo me oigo (Pizarnik, 1965, p.46).

Quizás ha de ser muy posible que de la perfección y del querer consumir por completo un deseo, esté el ser encaminándose al lado negro y oculto de la vida: lo mortífero; en lo concerniente al alma y al pensamiento, no queda lejos pensar en cuán peligroso podría ser, el establecimiento ligero o abrupto, con suavidad o dureza, con dulzura o amargor, de un sentimiento que no discierne entre los múltiples y enormes cambios que trae la vida, sin olvidar que de ellos brota su posibilidad de fluctuación, y surge también, el viraje que provoca ese estallido imponente tornándose doloroso.

## 7. Discusión

### 7.1. La verdad como anhelo de la palabra

#### 7.1.2. ¿Un hogar o un lugar desierto?

En el apartado antes expuesto sobre el lenguaje en relación con Pizarnik, se percibe que el lenguaje poético permite construir un lugar que le funciona a ella como una coartada para el enfrentamiento con el mundo, pues de todas las reflexiones, examinamos lo insoportable que puede resultarle al ser el existenciarío y la implicación que esto trae consigo. Ahora bien, en relación con lo anterior, vemos que el escritor Cesare Pavese menciona en su diario algo respecto a esto cuando le escribe a la vida: “Tú no me engañas: sé cómo te comportas, y sigo, preveo tus movimientos, gozo viendo como procedes, y robo tu secreto complicándote en ingeniosas construcciones que detienen tu fluir” (Citado en Sontag, 1984, p.4).

Se podría afirmar que dichas construcciones son de las que se valen tanto el escritor Pavese como Pizarnik en este caso, para construir su mundo de letras y papel, siendo un espacio en el que sostienen sus ideas y creaciones para arreglárselas en el mundo; es por esto que es una cortada, porque en el fluir mismo de la vida, mientras se esté en el juego de la acción y no sólo de la observación del tiempo, puede el creador prodigiosamente ocasionar una especie de “hiato”, una suspensión del tiempo o del ritmo de la vida con las construcciones mismas a las cuales llena de afecto, pues precisamente no se puede evadir una realidad pero es posible adentrarse de cierta manera en otra.

Sin embargo, aunque esta sea una forma de estar en el mundo ¿podría el lenguaje, llegar a ser un hogar? Dicha pregunta puede tener una posible respuesta si se toma a Galarza, Leibson y

Magdalena (2018), con su texto *La perfecta desnudez, conversaciones desde Alejandra Pizarnik* pues menciona Leibson (2018) que la poesía es la subversión de la lengua, y en algunos poetas en algún momento de sus vidas, esa subversión, subvierte también su vida creativa (p.122).

Dicho lo anterior, escribir en sí mismo es generar entonces un cambio, una transformación, ya sea pretendiendo ese cambio en el mundo externo o el propio. Pizarnik recurre al lenguaje para transformar, no sólo su mundo, sino también al mundo externo y a las palabras mismas por llevarlas al límite, porque de ellas surgen los modos del poder que tiene la lengua, y en este sentido no sólo se referiría dicha idea al lenguaje mismo, sino al decir. Por otro lado, Pizarnik tiene sus esperanzas de vida en la escritura, aunque el lenguaje muestre sus fallas y no pueda ser abordado, tal como menciona Leibson (2018):

[...] ¿Qué le duele a Alejandra? [...] *Lo que le duele es el lenguaje*. Un lenguaje que impone sus condiciones. [...] [...] ¿Qué es lo que más duele del lenguaje? A.P. nos lo dice muchas veces: que no alcanza, que nunca alcanza para poder decir todo lo que habría para decir. En especial, el dolor. Pero además conjeturo, duele *porque* el lenguaje es ese dolor. El lenguaje es lo que hiere, lo que quema, lo que desespera, lo que exalta, lo que enloquece. El lenguaje es la herida y es lo que cura [...] El lenguaje duele y eso sólo se puede decir (y curar) con el lenguaje. Con el que tenemos, o casi; mejor aún, con uno que sea mismamente otro. (Galarza et al., 2018, p.67)

Claramente, Alejandra Pizarnik lo dice en su poema “En esta noche, en este mundo” del libro *Otros textos* (s.f): [...] escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad, escribo como estoy diciendo, la sinceridad absoluta continuará siendo lo imposible” (p.82) La sinceridad, escapa, y el no poder escribir como *siente* aquello interno, es lo más abominable, y como ella misma dice en el mismo poema : “[...] palabras embozadas, todo se desliza hacia la negra licuefacción” (Pizarnik, p.83).

Se deduce entonces que, si bien hay un malestar, por un lado, el darse cuenta de que la lengua, más bien su lengua tiene la probabilidad de pasar a estar muerta, agujereada y por ende se da cuenta de que no puede hacer todo con ella, pues falla y se le escapa. Por otro lado, está el malestar de saber que el lenguaje mismo hace eco de eso que es doloroso, y más doloroso aún querer desligarse de ello tratando de nombrarlo, o ponerlo fuera del sujeto, pero dicho objeto se escapa. Pizarnik misma lo dice en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” de *Extracción de la piedra de locura* (1968):

[...] Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y esa es su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos [...] (Pizarnik, p.56)

Quizás es por esto que el lenguaje no puede habitarse, porque precisamente él es el que nos habita, y habita en tanto se impone, y en la misma medida en que no puede ser desligado, así como también, es el que revela inéditamente, las derivas del ser mismo.

Ahora bien, es preciso en este punto retomar a Pellion con el texto *Melancolía y verdad* (2003) puesto que, en lo antes expuesto, se formuló que el aprehender o reconocer una *verdad* que le concierne sólo a ese sujeto y el no poder representarla de alguna manera, suscita una especie de angustia; propiamente Pellion adoptará por seguir a Lacan en el punto mismo de nombrar como “privación” a ese objeto perdido o a esa imposibilidad de abordamiento. Al respecto dice Lacan:

Sólo puede hablarse de privación a propósito de lo real, en cuanto algo muy diferente de lo imaginario. Parece problemático [...] que un ser representado como una totalidad, pueda sentirse privado de algo que, por definición, no tiene. Diremos por lo tanto que la privación, en su naturaleza de falta, es esencialmente una falta real. Es un agujero. (citado en Pellion, 2003, p.187)

¿Es entonces el objeto del que habla tanto Pellion como Lacan, el mismo objeto al que alude Pizarnik? Pues si recordamos el poema anterior expuesto, este “objeto” al que se refiere, es un objeto deseado, que anhela saber o que desea *conocer*, indiscutiblemente, sólo puede ser nombrado por un significante, es decir, por una representación, pero que como bien dice ella, se escapa *porque* es el objeto “sin nombre” y como dice ella en el poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos: “[...] se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro [...] hablo del lugar de los cuerpos poéticos” (1968, p. 56). Si bien sabe Alejandra Pizarnik que en su escritura puede encontrar muchas cosas, sabe también que en ese ejercicio mismo de escribir encontrará la falta, y, sobre todo, el hecho mismo de tener que dejar pasar aquello que le alude por inaprehensible.

Así pues, se expuso anteriormente en los pasajes respectivos a los poemas, que Alejandra Pizarnik es una poeta que sabe jugar en la poesía, y cuando se dice esto, se hace alusión a que ella nombra la palabra dicente, es decir, la palabra más cercana a esa representación siendo un aproximamiento a la verdad, pues la lucha que emerge en su poesía, es una lucha con el lenguaje mismo, aboga al poema a ir más allá de lo que ya está, para obligar al lenguaje a acuñar por ese significante que satisfaga, para poner en lo simbólico el objeto que está perdido, para tapar ese agujero, aunque como se dijo anteriormente, el lugar mismo en el que ese objeto está, es oculto, negro, y por lo tanto se sabe de ese objeto en tanto se reconoce que algo está perdido.

Al respecto, Leibson (2018) menciona que, esa precisión tan buscada, la de palabra, es notoria porque sus escritos carecen de automatismo, y ello se debe a que esa búsqueda y esa palabra precisa podrían ser una respuesta a ese otro significante que se impone y que duele en lo más profundo (Galarza et al., 2018, p.67). Es precisamente éste el carácter revolucionario de la poesía de Pizarnik. Simultáneamente, menciona Leibson al respecto que el duelo, como se

expuso antes también en Freud (1984) es igualmente, la ausencia radical de aquello que no está y que de cierta manera se sabe de aquella perdida, sin embargo, para Leibson (2018) el duelo es también algo que invade con toda crudeza y brutalidad, y explica que, el buscar la palabra exacta es precisamente esa solución al alcance para neutralizar todo dolor, un dolor que es engendrado por la misma palabra, y que engendra también en tanto se impone en el cuerpo, como afirma el autor: “[...] la palabra es filo insensato, hiere hasta el cuerpo” (Galarza et al., 2018, p. 67).

La poeta, en este sentido, abogaría por bordear permanentemente el recóndito espacio de lo indecible, y por buscar el saber de sí misma en el lenguaje desde la creación, así como también se deja la presunción de que quizás la escritura sea para ella una forma de hacer ¿duelo? Y cabe señalar que al parecer se trata de un duelo constante, pues es una herida abierta.

Por otro lado, Galarza (2018) afirma que en Pizarnik hay una declaración constante que se desprende de su posición en el habla, en el lenguaje mismo, y menciona el autor frase célebre de Heidegger: “el lenguaje es la casa del ser”, así como también el aforismo lacaniano: “El inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Galarza et al., p. 180) ¿Es en este lugar donde se posiciona Pizarnik? El lugar del motor existencial, el de crear un barco en medio de una tormenta marina, y siendo así, otorgando una posibilidad de seguir; en este sentido, habría un llamado a llegar a algún punto, porque de la desprotección y el estar expuesto en un lugar, como lo es la tormenta, también queda la protección desde allí mismo, porque aboga al hombre a crear, y el decir poético es otra manifestación del *ser* (Galarza, et al., 2018, p. 79).

Así, por esa creación y por ser la escritura el evocar la anhelada respuesta a esa palabra que se impone, se tiene el pensamiento de que la poeta es entonces una jugadora experta en el lenguaje. Más aún, el problema en sí mismo radica en que todo lo que escrito está evoca un sentimiento en tanto se dota de significación lo que se enuncia; sería preciso, como menciona Pizarnik, en tantos de sus poemas, cuando se encuentra en esa posición de estar en un absurdo, o

¿de resignación quizás? De un ¿dejarse caer hasta tocar fondo?, cuando aboga dicha posición sería preciso recordar que invita a intentar desligarse de algunos sentidos, de alguna connotación o significación que pueda darse a eso que aparece en la escritura, y todo con el fin de dejar ir, de soltar cosas para que se dejen de sentir, sería como alivianar el alma y, por supuesto, el cuerpo.

En Leibson (2018) se encuentra algo similar cuando afirma que: “Escribir es la posibilidad de hacer del lenguaje una (contra-) máquina de fabricar insensateces. Algo que se opone a la máquina insensible que no cesa de arrojar sentidos (Galarza et al., 2018, p.139). Pero, aun así, ¿qué es lo que impulsa al poeta a seguir escribiendo pese a los impases del lenguaje?

### **7.1.3. Alejandra Pizarnik y Lord Chandos: jugando a la morada en los impases del lenguaje**

*La soledad de la poesía y del sueño nos  
libera de nuestra desoladora soledad.  
Del fondo del abismo de la tristeza que  
nos había apartado de la vida se levanta  
el canto de la más pura alegría.*

Albert Béguin

El poeta Hugo Von Hofmannsthal, era un poeta austriaco cuya muerte ocurre apenas en el año de 1929 y, al igual que la poeta Alejandra Pizarnik, palideció una situación similar, aunque su resolución y camino fuese algo diferente. Esteban Ierardo, escribe un texto llamado “La carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad”, en el cual se encuentra tanto la carta de “Lord Chandos”, y su pensamiento respecto a la carta; así pues, Ierardo explica que Hofmannsthal, crea un personaje llamado Lord Chandos que a diferencia de ser austriaco como el creador de su personaje (Hofmannsthal) sería un prometedor poeta de Inglaterra del siglo XVI,

dicho personaje decreta renunciar totalmente a cualquier actividad literaria, incluyendo la actividad misma de escribir.

Desde que decide vivir en el campo, los amigos y conocidos de Chandos, esperaban con ansías su poesía, sin embargo, como dice Ierardo, sólo esperan ausencia y silencio. (s.f, p.1). El anuncio de esta decisión es revelado en una carta que responde a Francis Bacon, es decir, la tan llamada “carta de Lord Chandos”, donde no sólo se disculpa con su amigo Bacon por sus dos años de ausencia, pues a su vez, explica la razón de su silencio, dejando un “hito esencial en la historia de la percepción artística” (Ierardo, s.f, p.1). Dicho brevemente, y en palabras de Ierardo, esta carta esencial se halla en una inevitable paradoja: el hecho mismo de tener una notable inspiración literaria, en este sentido, abarcar la conjunción todos los recursos del lenguaje para la creación, y, aun así, encontrarse con la incapacidad de toda literatura, de toda palabra, de todo recurso lingüístico para expresar la realidad. (s.f, p.1).

¿Qué es entonces eso real que se busca constantemente, por lo general, mediante las palabras, pero que por su falla no se encuentra? Es preciso seguir las líneas de Ierardo para explicar más lo anterior:

[...] Para Chandos, lo real es la trama incandescente de las particularidades que nos rodean y acompañan en cada instante de existencia. Vivimos dentro de la espuma cambiante de la materia. Todos los objetos que nos abrazan entre el cielo y la tierra exhalan una riqueza singular, inexplicable por cualquier concepto del lenguaje. La piedra, el árbol o la pradera que descubre Chandos al cabalgar por el campo inglés, no son sólo ramilletes de objetos definidos de una vez y para siempre por el diccionario de una lengua. (s.f, p.1)

Esta experiencia, al parecer, sumerge al poeta en algo nuevo, extraño, inexplicable, pues de sus percepciones surge esta exaltación entre el sentir mismo de esa riqueza singular, como dice Ierardo, que posee cada cosa por más recóndita que esté y que habita la tierra y con ello todo

lo que de ella provenga en apreciación estética, así como el estallido mismo que eso provoca, pareciendo absurdo todo intento del hombre por tratar de definir o de poner en una palabra lo que está allí de forma profunda, y que deviniendo en la palabra. dejaría de ser aquel objeto percibido y sólo sería una idea un tanto remota de lo que es. Esteban Ierardo, dice algo respecto a lo anterior:

[...] Al percibir la realidad física y cotidiana, Chandos sabe que debe callar. Que nunca podrá sustituir lo vivido por lo expresado por el lenguaje. Lo real se torna entonces silencio, no por carecer de voces o clamores, sino porque nuestro lenguaje no puede expresar la sinfonía profunda de lo viviente. El poeta Chandos-Hofmannsthal sabe que aún no hemos aprendido (o recuperado) el lenguaje que pueda decir lo que es. (Ierardo, s, f. p. 1)

Ahora bien, vemos que en lugar de ser las palabras aquello como comúnmente se piensa, de ser las que tienen eso que se cree que “es” o lo que verdaderamente se quiere mostrar, se deja la presunción entonces de que, tal como anunciaba Pizarnik, lo que acontece y se siente queda oculto, queda debajo de todo el entramado simbólico, siendo el manto de las montañas las palabras y sus raíces el sentimiento y la urdimbre total de la vida misma.

Por otro lado, se encuentra que Chandos, a diferencia de Pizarnik, sí abandona la escritura, y hace de su espíritu el hogar de las experiencias sensibles que un hombre cerca de la naturaleza pueda tener, es como si no hubiera cabida para las palabras porque ellas hacían más tediosa la ya atormentada existencia, por imposible de aprehender en totalidad; y quizás, en él se habría depositado ya en su alma el viento de la tristeza, pues afirma mientras responde a Bacon:

[...] Yo también jugué con otros planes. Su benévola carta también los resucita. Hinchados con una gota de mi sangre, revolotean todos ante mí como mosquitos tristes junto a un muro sombrío sobre el que ya no cae el sol luminoso de los días felices. (Hofmannsthal, s,f, p. 5).

Ahora, lo que encuentra, por un lado, es la pérdida de la literatura que tanto amaba y que dejaba en vilo su vida, con un sentido y soporte, tal como menciona:

[...] Recuerdo aquel proyecto [...] así como el ciervo acosado ansia sumergirse en el agua, ansiaba yo sumergirme en esos cuerpos rutilantes, desnudos, en esas sirenas y dríadas, en esos Narcisos y proteos [...]desaparecer quería en ellos y hablar desde ellos con el don de las lenguas. Yo quería [...] (Hofmannsthal, s.f, p. 5)

Ante esto, Chandos - Hofmannsthal, expone que las palabras se escapan ante él, es decir, cualquier “concepto terrenal” (p.6), se ha de escapar, así como sus ilusiones, deseos y esperanzas, o como el amanecer en donde se posaba el sol con un canto de alegría, pues si seguimos la cita primera de Lord Chandos respondiendo a Bacon, sus días están ahora sumergidos en una tristeza; todo esto rebasa el límite para él porque los cimientos que habría construido sobre y desde la escritura, se muestran ahora resbaladizos, y llega al punto de preguntarse en la carta escrita a su amigo Bacon: “[...] ¿cómo tratar de describirle esos extraños tormentos del espíritu, ese brusco retirarse de las ramas cargadas de frutos que cuelgan sobre mis manos extendidas? [...] (s.f, p. 6). Se trata entonces, al igual que en Pizarnik, de una imposibilidad de *representación*, por otro lado, el poeta también expresa lo siguiente: “[...]Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa” (s.f, p.6)

De lo anterior, se deja el pensamiento de que dicha imposibilidad, no sólo es puesta en el lugar de la representación, sino también en cualquier cuestión que sea mediada por el lenguaje para así emitir un juicio cualquiera, porque el poeta sabe que en cada palabra no hay verdad, y que todo lo que proviene del lenguaje debe ser puesto en tela de juicio, por esa falla que presenta.

Ahora bien, se entiende que esta falsedad rectificada en el lenguaje era dada por la gran sensibilidad que tenía el poeta Hofmannsthal, pues expresaba que su espíritu le obligaba a ver

todos los elementos arrojados en cualquier conversación con una proximidad abismal e inquietante, y asemeja el hecho de tal observación minuciosa en la lectura con una experiencia: “[...] igual que en una ocasión había visto a través de un cristal de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique que se asemejaba una llanura con surcos y cuevas[...]” (s.d, p. 7) Afirma que respecto a ese mirar a través de un cristal eso que se muestra tan pequeño, y que escapa a cualquier mirada por ser un detalle tan aparentemente desapercibido pero, en realidad lleno de importancia, dicha descripción le ocurría no sólo con las cosas, sino con las personas y con sus actos y sobre todo con las afirmaciones que provenían tanto de él como de los otros; ha de ser angustiante que tal como él afirma, resulte imposible la aprehensión de esos diálogos y momentos de la vida desde la perspectiva simplificadora de lo común y de la costumbre.

Al respecto, Hofmannsthal afirma que ante el esfuerzo por no sucumbir a tal estado y encontrar un refugio para sus sentimientos, intentó alejarse de autores como Platón pues estos lo encaminaban a tener un vuelo metafórico, por lo que buscó a los antiguos, quienes le brindaban unos textos más simples; esperando hallar la cura en esa armonía de lo que él llamaba “conceptos limitados”, se encuentra con que, de igual forma no puede llegar hasta ellos, porque los comprendía en profundidad (s.f, p. 7).

Se percibe entonces una sensibilidad tal hacia las palabras que, todo lo que provenga de ellas es visto con una lectura minuciosa, dejando una profundidad abismal, porque incluso aparece la afirmación de “comprender los conceptos” y hasta tal punto llega la comprensión que pareciera que el ser, puede entrar en lo más hondo y complejo de ese lenguaje, y se considera que allí es donde se deja la sospecha de que siempre faltará algo por decir o saber desde ese lugar, algo que no puede ser entrañado, porque es imposible adentrarse en totalidad en eso que se muestra; asimismo, deja Hofmannsthal el indicio de que, emitir un juicio cualquiera y tomarlo

como verdadero es estar del lado ciego, porque para él no existen los enunciados sinceros completamente, por la superficialidad que se le presenta ahora en el lenguaje.

Ahora bien, Pizarnik es consciente de que le hacen falta palabras, al igual que Lord Hofmannsthal, y si bien recordamos el pasaje antes expuesto “El lenguaje, un mundo limitado”, encontramos en sus poemas la constante referencia al silencio siempre presente en el poema, pues es la ausencia lo que constantemente nombra, y lo tortuoso de eso. Es preciso recordar el poema antes citado del libro *Extracción de la piedra de locura*:

*Caminos del espejo.*

[...]Aun si digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden, ¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo (Pizarnik, 1968, p.59).

Dicha analogía en lo concerniente al sol, la luna y las estrellas, que son cosas que se encuentran más allá de la tierra y que sin duda, exhorta al alma a sentir su riqueza, ¿podría referirse quizás a la imposibilidad misma de representar aquello que siente respecto a cosas que le suceden? es decir, cosas lejanas, cosas que quedan fuera de lo que está más cerca del hombre. Es plausible entonces recordar el fragmento antes citado de Ierardo (s,f), en donde expresa que el poeta, al percibir la realidad física que se le presenta, aboga por esa posición de silencio, pues en su entendimiento está el hecho de que jamás podrá sustituir lo que ha vivido, sentido y experimentado en esa realidad, -sobre todo en cuanto a la apreciación de lo sublime refiere-, por las palabras mismas, porque el lenguaje no podría alcanzar nunca lo vivido.

Es quizás en dicho punto en el que tanto para Pizarnik como Hofmannsthal lo real es ahora silencio puro, aunque existan los más bellos cantos, o, aunque aún haya una voz que exprese cualquier enunciación, es silencio en tanto el lenguaje también calla por su imposibilidad de representar y expresar lo que Ierardo llama “la sinfonía profunda de lo viviente” (p.1) ocurre que, puede suceder esa falla y esa *falta* en dicho punto porque, quizás se llega al fondo máximo del sufrimiento, y el alma muestra una avidez tal que permite percibir aquello con más naturalidad.

Lo anterior es asemejado a lo que Pizarnik expresa en otro de sus poemas antes citados del libro *El infierno musical* (1971):

*La palabra del deseo:*

[...] ¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor de los huesos, el lenguaje roto a las palabras, poco a poco reconstituir el diafragma de la irrealidad (Pizarnik, p.74)

¿Es entonces posible que, esa irrealidad expresada por Pizarnik, en cuanto a la construcción del lenguaje se refiere, sea asemejada a lo que Hofmannsthal empieza a poner en tela de juicio de los enunciados de los otros e incluso de él mismo? Se tiene la presunción de que, dicho juicio, y esa realidad dotada de un absurdo, que pasa incluso a ser ahora una irrealidad, está encaminado a la duda sobre la posibilidad de la verdad, de esa verdad que nunca llega y que se escapa, imposible de nombrar. Hofmannsthal padece algo similar, pues cuenta una anécdota en la que su hija de cuatro años, dice una “mentira” y en el intento de guiarla a ser siempre sincera, percibe los conceptos que va emitiendo de una forma distinta, pues afirma que estos “adquirieron de pronto un color tan cambiante y se confundieron” y esto no ocurre sólo con su hija sino que es

desplazado a cualquier situación que implique el juicio del lenguaje, puesto que, todas las aseveraciones son emitidas por lo general con tal ligereza y ceguera que, se vio en la obligación de no participar más en conversaciones (s.f, p.6). Y se percibe tal pensamiento también en Pizarnik, por poner siempre en duda lo que viene del otro en el lenguaje, incluso en ella misma.

Llegados a este punto, es importante recordar el pasaje antes expuesto titulado “la verdad perteneciente al lenguaje”, puesto que, en lo concerniente a esta relación verdad-lenguaje, Pellion (2003) toma como referencia a Aristóteles quien esclarece esto un poco mejor, es preciso entonces recordar la cita:

[...] En lo tocante a las cosas, la verdad o el error no consiste más que en reunir las o dividir las. Estamos en lo cierto si pensamos que lo que está dividido está dividido y lo que está unido está unido: nos equivocamos cuando pensamos lo contrario de lo que las cosas son o no son [...]. No porque creamos sinceramente que tú eres blanco lo serás en efecto; al contrario, porque eres realmente blanco, al afirmarlo decimos la verdad. [...] Se deduce de ello que, para las cosas que pueden ser o no ser, el mismo juicio se convierte en verdadero o falso; sucede otro tanto con la misma enunciación, y en este aspecto, estamos tan pronto en lo verdadero como en el error. Pero en lo tocante a las cosas que no pueden ser otras que lo que son, no hay tan pronto verdad como error, los juicios concernientes a dichas cosas son siempre verdaderos y siempre falsos. (citado en Pellion, 2003, pp.69-70)

En dicho punto se hace mención a que precisamente, en lo concerniente a las cosas del mundo y de los otros, no hay tan pronto ni verdad ni error, puesto que la cosa, como bien se había expuesto, depende demasiado del lenguaje para que pueda “ser verdadera”. Dicho de otro modo, sólo se habla de cosas verdaderas en tanto se adecúa a esa realidad próxima lo que se cree que es y en tanto puede ser observada por otros, pero la verdad de ese objeto o de cualquier otra cosa que sea nombrada, en tanto exista o no, en tanto sea percibida o no, se escapa, pues es imposible de adquirir o aprehender; si bien aquella “sinfonía profunda de lo viviente” escapa a cualquier

intento de razón o representación, Aristóteles estará en lo cierto al expresar que lo verdadero y lo falso no son pertenecientes en absoluto a las cosas, pues los objetos del mundo sensible sólo se presentan al hombre sin su esencia total, pero cualquier juicio verdadero o falso si están en la mente del hombre, y estos juicios son gracias al lenguaje, que recordemos bien, presenta sus fallas, y esto atañe a esa misma limitación (p.70).

Ahora bien, dado el análisis anterior, se piensa que ambos poetas llegan al punto de incluso vivir ellos mismos esa idea que aboga a ver ese pronunciamiento de la verdad, como algo eternamente lejano e incluso ficticio. ¿De qué forma entonces puede el ser curarse o hacer su morada en las palabras si el lenguaje mismo es el que abre la herida?

En el caso de Hofmannsthal, hay una renuncia, inclusive, un enajenamiento al lenguaje, pues decide ocuparse solamente del sentir, del apreciar y del regocijo de su alma en esos encuentros con la naturaleza, y con presenciar tanto lo bello como lo sublime; sin embargo, en Pizarnik no se encuentra una renuncia, ella decide abogar por la escritura hasta el último día; al respecto, en el libro *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik* (Galarza et al., 2018) se halla que Pizarnik, si bien abrió su herida en el lenguaje, intentó cerrarla o maniobrar con esto de dos formas quizás opuestas: en primer lugar, desde el hecho de preparar con tal precisión las palabras, al trabajarlas, tallarlas, pulirlas, e incluso al buscar la palabra más adecuada, pues en esa búsqueda hay un querer hacer con eso que se impone, buscar una palabra precisa es sosegar de alguna forma esa palabra que duele.

En segundo lugar, afirma Magdalena (2018) que otra forma de maniobrar con esto es el hecho mismo de llevar al límite las palabras, y quebrar un estilo para transformarlo en otro: en humor, pues son textos satíricos y muy humorísticos que surgen luego de la muerte de su padre (Galarza et al., 2018, p.72). Se encuentra entonces una Pizarnik que maniobra en ese impase del lenguaje, aboga por esa escritura, aunque no haya podido cerrar la herida, y se ignora si

Hofmannsthal logró cerrarla también. Al respecto, en Magdalena (2018) se encuentra que hay en Pizarnik algo a modo de renuncia, en ese paso del lenguaje bello a lo más absurdo, el absurdo ya mencionado antes pues si no hay la posibilidad de decir, aun así seguía insinuando el querer decir algo:

[...] Si “las palabras no hacen el amor”, si las palabras *nunca dicen lo que uno quiere decir*, que digan todo y nada al mismo tiempo, que sean gemido y carcajada en simultáneo, que sean explícitamente absurdas, porque el lenguaje lo es, y más absurdos nos volvemos nosotros cuando creemos en él, o cuando creemos que podemos aproximarnos a la palabra justa. Porque la sabemos imposible (la palabra) pero aun así la buscamos [...] (Galarza et al., 2018, p.72)

En Pizarnik se encuentra una posible renuncia, no al hecho mismo de escribir, pero si algo que acontece un pilar profundo en su vida. En Magdalena (2018) se encuentra que, Alejandra Pizarnik dirige una carta a Fernández Molina, en donde expresa que la muerte su padre “quebró muchas cosas bellas e importantes”, y si bien se esclarece que Pizarnik tiene una especie de quiebre en la pérdida del padre, Magdalena dejará de forma suntuosa que la muerte del padre posiblemente haya quebrado también su modo de escribir, porque era justamente esa belleza poética la que caracterizaba a Pizarnik, y cambia la belleza por el humor. La autora considera que hay una línea de distinción entre el humor y la belleza, pues el humor que ahora marca sus escritos es más grotesco y de alguna manera muy crudo y directo (Galarza et al., 2018, p. 73); así pues, se considera que hay un quiebre y una renuncia, no a la escritura, pero si a la belleza y a la brevedad, quizás porque el humor pueda ser más dicente, porque posiblemente frente a esa imposibilidad y frente a esa limitación del lenguaje, y recordemos que es un lenguaje poético, el humor pueda abogar a ir más allá, siendo incluso más dionisiaco.

Ahora bien, trasladar a este fragmento la imbricación antes propuesta desde Gadamer y su explicación sobre Heidegger, pues ha de ser preciso recordar que para el filósofo alemán lenguaje es un existenciarío, una determinación del ser-ahí, por eso Heidegger considera que el pensar-se traerá consigo en esa manifestación existenciaría la propensión continua de que el ser, esté ligado íntimamente a todo lo que le rodea, es decir, al mundo y lo que implica la urdimbre de la vida. Sin embargo, recapitulemos lo antes propuesto, el propio ser-ahí permanece oculto, guarda su ser ante la nada; el hombre es un ser-ahí, y como ser-ahí está en el lenguaje, y se manifiesta a través de éste, así la palabra auténtica, es decir, la palabra en cuanto palabra verdadera, será determinada a partir del ser, como la palabra en que acontece la verdad (Gadamer, 1998, pp.19-20).

En este sentido, si la palabra es manifestada desde el ser-ahí, y éste a su vez, por un lado, puede *desocultarse* en el decir, como a también permanece oculto, la verdad y la palabra en la cual acontece también ha de permanecer en ese juego de ensombrecimiento y luminosidad, y por tanto, el poeta que está inmerso en ese juego poético se da cuenta con mayor claridad frente a este carácter oculto de la palabra y de la verdad.

Es entonces preciso ligarse a la idea de que, pese a los impases e imprevistos en el lenguaje y sus trampas, revelándose no inmediatamente sino con el transcurrir del conocimiento y el tiempo, y aunque dichos imprevistos dejen una gran desilusión quizás de la vida misma, quizás de la misma condición de humanidad, aun así, hay que recalcar el hecho mismo del deseo de vivir en ese artista sensible que sufre, en este caso Hofmannsthal y Pizarnik, pues ambos desde sus propios recursos, se valen de esa capacidad del hacer para mantenerse vivos mientras se esté en eso mismo, en la vida.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo que implica el lenguaje como un lugar desierto porque precisamente siempre deja en falta, nunca se halla la palabra que se quiere decir, y más aún, obliga al poeta a no sentirse dueño de las palabras, o a creer que todo un despliegue de figuras,

pero que serán superficiales siempre, es preciso recordar el poema antes citado titulado “Como una voz” del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968): “Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.” (p.53). También en un fragmento de su poema “En esta noche, en este mundo” de su libro *Otros textos*: [...] “la sinceridad absoluta continuará siendo lo imposible” (Pizarnik, s.f, p.82). Así pues, si esto implica el lenguaje ¿Qué es lo que verdaderamente podría dar un hogar en Pizarnik?

En primer lugar, entendemos que la poeta manifestaba muchas inclinaciones hacia el arte como el querer pintar, pues asistió a clases de pintura con el surrealista Juan Batlle Planas y mencionaba constantemente sus deseos de pintar, por otro lado, también amó el espacio de la música, como lo menciona en “Piedra fundamental” del libro *El infierno musical* (1971) pues manifestaba que quería ser una con esta, adentrarse en los sonidos, sin embargo, afirmó que la música se le apresuraba y que ella sólo encontraba un punto de partida firme y seguro, desde el lugar hacia el que iba a partir para encontrarse con otro lugar en la escritura, pues afirma: “Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo , pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo) (Pizarnik, 1971, pp.70-71).

Es entonces claro que, de todo el universo artístico, decide engendrarse y ser engendrada por el lenguaje, en la escritura y es allí cuando sublima o encamina su sufrimiento en la literatura, porque construye en ella, desde ella y para ella, crea un mundo propio. Al respecto, Freud (1986) en uno de sus textos titulado “El creador literario y el fantaseo” expone una relación entre el juego del niño, que también construye con sus fantasías, y la creación literaria del poeta, ambos crean un mundo propio dotándolo de sentidos, de sentimientos, de miedos e incluso la realización de las fantasías más anheladas. Freud (1986) lo plantea de la siguiente manera:

[...] La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva. (p. 127)

Ahora, es claro que el niño ama jugar y dotar ese mundo de un afecto, como hace el poeta, que juega en el lenguaje, pero, a su vez, el jugar del niño surge y está siempre guiado por deseos, y según expresa el autor, por el simple deseo de ser grande y de realizar alguna ocupación del adulto. Entonces vemos que el niño juega siempre a ser grande, imitando en el juego lo que su contexto y familia le brindan acerca de la vida adulta. (Freud, 1986, p.129). Más aún, vemos que, el adulto actúa distinto al niño, porque, por un lado el adulto sabe que ya no puede seguir viviendo igual a como era un niño, ahora hay demandas de los otros, es decir, que actúe como aquello que esperan de él, que se adecúe al mundo real, es decir, al trabajo y a una educación específica y a las responsabilidades que esta trae; por otro lado, el adulto se avergüenza de fantasear, teme que sea visto de forma infantil y por tanto no permitido, excluido e incluso burlado. (Freud, 1986, p.129).

Precisamente, el poeta es ahora un adulto, pero ¿cómo es que sigue actuando como el niño? Pues bien, Freud esclarece un asunto fundamental que parte de la fantasía y es el deseo, en el caso del niño el deseo de ser, de crecer y con ello adquirir eso que admira, en el caso del poeta ¿qué es? Freud (1986) respecto a lo anterior, esclarece que una característica fundamental del fantasear es la insatisfacción de la realidad, en palabras de Freud: “[...] Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una

rectificación de la insatisfactoria realidad [...]” (p-129-130), cada insatisfacción es producida según el contexto del sujeto y su recorrido de vida.

En este sentido, se vislumbra que surge la fantasía como causa del deseo y de la necesidad de querer cambiar una realidad que genera malestar, por insatisfactoria; en dicha instancia entonces es preciso recordar lo que se exponía anteriormente frente al hombre que sufre, pero que no porta esa capacidad del trabajo, del hacer, de la transformación, sino que sólo sufre; el poeta entonces en este caso haría uso de su deseo y de aquella necesidad de transformación para crear. Por otro lado, como se pudo evidenciar respecto a la poeta Alejandra Pizarnik, sus poemas son un diálogo con ella misma sobre lo más añorado, de su infancia “gris”, o de las pérdidas que en su existencia atravesó.

Expone Freud (1986) que aquel deseo que despierta con fervor en la persona, es ocasionado por un evento del presente, y desde allí se remonta aquel sujeto al recuerdo de una vivencia que ha tenido anteriormente, por lo general una vivencia infantil, y en la cual ese deseo que ahora se hace presente era cumplido quizás como fantasía, afirma Freud que es esto lo que crea una situación ya no del pasado sino más cercana al futuro, pues ahora se figura una posibilidad del cumplimiento de ese deseo, manifestado en lo que el autor llama “sueño diurno” o la fantasía propiamente, porque en dichas fantasías están los más profundos deseos de la infancia. Dirá Freud claramente: “[...] pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo” (1986, p. 130)

Ahora bien, dicho razonamiento deja la presunción de que es entonces la creación de la obra poética lo que permite que Pizarnik haga llevadera la existencia, porque constantemente transforma su sufrimiento en un poema. Si seguimos las palabras de Freud, vemos que es necesario ese vínculo entre el pasado, presente y futuro, y como afirma él, desde la niñez es donde se percibe que se fundamenta ese deseo y esa fantasía, como se ve en su texto: “[...] una

intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética [...] (Freud, 1986, p.133). Es entonces la creación misma la que permite que Pizarnik ancle su vida al mundo, y permite también darle un sentido a sus experiencias y su diario vivir desde allí, como afirma Freud: “Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (Freud, 1986, p. 135).

Ahora bien, Pizarnik deja un legado de aquello que Freud dijo en suntuosas palabras sobre el poeta y su relación tan profunda con la niñez, con el deseo en relación a lo insatisfactorio de la vida, lo insatisfactorio del dolor y lo que de allí de esa insatisfacción puede surgir, como si fuese la pizca necesaria para la creación. Del libro *El infierno musical*:

*Ojos primitivos.*

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas,  
no forma figuras de terror y de gloria (Pizarnik, 1971, p. 77)

Es quizás esta la razón por la que siguiera mucho tiempo en esa vida jugada en el lenguaje siendo su designio al decidir lanzarse las eventualidades impremeditadas que podían surgir de allí. De igual forma, deja rastros de ello uno de los textos sin titulación de su libro *Árbol de Diana*:



Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimentan de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad

demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente. (Pizarnik, 1962, p. 24).

Palabras olvidadas, palabras extraídas de la memoria “como piedras preciosas”, como mencionaba Pizarnik alguna vez, para abrir la herida, para intentar cerrarla, quizás la herida de la infancia que es donde empieza la travesía del juego poético, como afirmaba Freud y, sin duda, recordando la sabiduría de ese lenguaje, que se presta tanto para la fantasía como para la creación, y, precisamente, ¿es quizás el espejo un emblema poético?, ¿Qué acaso no es el espejo el que permite saber que somos ese (a) y no otro (a)?; en este sentido, por ese espejo el poeta permitiría reconocerse, tener una dialéctica consigo mismo, verse reflejado; la poesía de Alejandra Pizarnik, automáticamente se convierte en un diálogo con ella misma y es posible que la reunión de todas las piezas de lo que posiblemente es Alejandra Pizarnik sea conformado en la escritura, es decir, la representación de su imagen, de su sentir; sus poemas hacen que se vea reunida y aunque sea eso mismo que pulsa lo que la devora, ella decide seguir avanzando con la no muy remota posibilidad de extraviarse.

Más aún, a propósito del pasaje de Goethe antes citado en el apartado “Melancolía y su relación con la verdad”, se atisba que en esas líneas se esconde una relación con el anterior poema de Pizarnik, pues tal como escribió: “con los ojos cerrados y un sufrimiento demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente”, se necesita de ese dolor e insatisfacción para crear, ya un Freud hablando de ello, ya un Goethe. Se recuerda la cita expuesta en el anteproyecto sobre Goethe:

Mi ardor poético fue muy escaso,  
Mientras fui al encuentro del bien.  
En cambio, ardió en llamas

Cuando hui de la amenaza del mal.  
 La delicada poesía, como el arco iris,  
 Solo se alza sobre un fondo oscuro:  
 Por eso agrada al genio poético  
 El elemento de la melancolía. (Citado en Schopenhauer, 2003, p.430)

A modo de conclusión, en Leibson (2018), se encuentra que tanto Lacan como Freud, habrán mencionado que “el poeta nos lleva la delantera”, pues, aunque el psicoanálisis no sea poesía, y la poesía no tenga la intención de la práctica analítica y la búsqueda de la cura, la poesía, por la razón misma de ocuparse de lo indecible en el lenguaje, al final terminará asemejándose a la acción del análisis: escribir para poder perder (Galarza et al., 2018 p.63); en el espacio analítico propiamente: hablar para poder perder; entonces ¿qué se perdería? Se escribe o se habla para escabullirse en las respuestas que se evocan de lo más profundo de sí, es decir, desde el lenguaje mismo: para dejar ir los ideales, por ejemplo, para quitar capa por capa *eso* sobre lo que se cree que se está parado, o lo que supuestamente “nos sostiene”.

Alejandra Pizarnik, en este sentido, ha perdido algo grande al escribir, no obstante, ha encontrado algo también, puesto que pudo de alguna manera anclar su vida a la escritura y darle un sentido desde ella, mantuvo a flote su barco en la tormenta de la vida misma. Aristóteles mencionó dicho asunto en torno a la melancolía, pues, hay que recordar que su creencia sobre el melancólico era que este camina siempre sobre un abismo, está sobre una especie de cuerda floja y debe, desde sí mismo, tener los recursos para poder caminar sin caer al abismal vacío.

En este sentido, Alejandra Pizarnik logró por un tiempo no caer pues dentro de sí emergía el fervor poético que la empujaba hacia el camino, sin tener aún punto alguno de llegada. Cabe señalar además que, Magdalena (2018) toma algunos comentarios del libro de *Aira* sobre Pizarnik, en especial el fragmento que refiere a las metáforas extraídas de los poemas: “la

pequeña naufraga”, “la niña extraviada”, “la extranjera”, todas estas metáforas hicieron posible que Pizarnik pudiera seguir escribiendo, pues en palabras de Magdalena, el mito, a diferencia del *decir poético*, es por el contrario un reductor, es decir, reduce al poeta a una fórmula cerrada, a un decorativo en la literatura, mientras que “el personaje construido es un recurso necesario para « hacer literario lo que sin él sería pura queja narcisista»” (Galarza et al., 2018, p.52)

Asimismo, dice Lebison (2018): “Escribir es, también, hacer lugar, encontrar espacio y dejar que, entre aire, articular a través del vacío que inspira. (p.139) sin embargo, al avanzar el ritmo del tiempo, quizás Pizarnik llevaba consigo algo que representaba ya un peso demasiado grande con el cual cargar, dicho y hecho, el final era ya anunciado, pues, aunque no hubiese punto de llegada, ella desde sus figuras lo divisaba, lo dibujaba, lo esclarecía... lo nombraba.

#### **7.1.4. El melancólico y la verdad: Una mirada profunda desde Pellion y Freud:**

Al continuar con el razonamiento que compete a esta tesis, se encuentra que el presente apartado es importante, en primer lugar, porque la “Melancolía”, entre los tantos virajes que surgen del devenir incesante, aparece y se aposenta cuando emerge la inermidad creciente en el ser, y al parecer, como *causa* de un saber, quizás buscado, o que solo se incrusta insondablemente en las tantas vicisitudes de la vida.

Llegados a este punto es preciso recordar el ya citado texto al principio perteneciente a Sigmund Freud, que titula “Duelo y melancolía”. Para empezar, se está de acuerdo con Freud, en que la síntesis que surge por lo general de un estudio realizado no es una unidad universal, es decir, hay cuestiones que pueden ser similares en el diario vivir a partir de la observación, sin embargo, el sujeto percibirá y vivirá su existir de una forma singular, y sus acciones y demás son cosas que sólo le competen a él; en este sentido, se encuentra que el afloramiento de dicho

sentimiento puede ser similar en un individuo, las acciones y repercusiones también son similares, pero habrán cosas que bien convergen en aportar a construir eso que es la urdimbre de la vida, es decir, la infinidad de cosas por ver y por conocer de eso que es vivir, y lo que conlleva el estar inmerso en ello.

Ahora bien, luego de dicha digresión, es preciso recordar que Freud, para explicar lo que concierne a la melancolía, toma al duelo como referente para su analogía, dejando claro que en ambos son coincidentes las influencias de la vida que permite a tales estados emerger; en primera instancia, Freud caracteriza al duelo incluso a ser, por regla general, la respuesta que todo ser humano debiera tener “normalmente” frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción, es decir, la pérdida de la patria, de la libertad, de los ideales mismos que están en los cimientos de lo que construye el sujeto, etc. En segunda instancia, Freud afirma asimismo que, gracias a las idénticas influencias que tienen ambos para emerger, en muchas personas se instaura en lugar del duelo, la melancolía.

Freud, deja claro que, aunque en el duelo, se puedan observar alteraciones de las acciones normales o esperadas de la persona, nunca se tomará dicho estado como algo enfermizo, pues se espera comúnmente que luego de un prolongado tiempo el sujeto que atraviesa el duelo renueve su sentir y traiga otros horizontes frente a lo nuevo que se le aparece, sepultando así lo que perdió y aceptando tal despido de la mejor manera, sin embargo, afirma Freud que por la misma razón de que el duelo es conocido y esperado, la melancolía puede escaparse a una profunda y completa definición (Freud, 1984, p.241)

Asimismo, en la lectura del texto, es claro que tanto en el duelo como en la melancolía, no hay interés alguno en lo que respecta a estar fuera del mundo del yo, así como también es la misma tristeza profunda la que se posa en ambos estados; por otro lado, el proceso al que se acude en el duelo en una experiencia de pérdida, Freud diría que es el esperado porque la realidad

muestra entonces que ese objeto que era amado, o aquella abstracción que fundamentaba parte de la vida del sujeto, ahora ya no está, no existe más, y entonces de dicha pérdida impera la necesidad de aceptar la situación y quitar todo el deseo y sentimiento de dicho objeto.

En palabras de Freud, propiamente la ejecución de este proceso se realiza paso a paso, es decir, de forma lenta y con un gran gasto de energía, al menos mientras la existencia de ese objeto perdido continúe en lo psíquico. Ahora bien, Freud objeta algo importante y es el hecho de que en la melancolía esa pérdida es de naturaleza más ideal, en palabras de Freud: “El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor” (1984, p.242)

No obstante, recordemos que existe algo más, y es el hecho mismo de no saber con precisión que es lo que se perdió, y, por tanto, la persona que se ve inmersa en dicha pérdida tampoco puede traer a su consciencia el *saber* mismo de lo que ha perdido (Freud, 1984, p.243). Ahora bien, esto lo explica el autor con que, si bien es notorio para el sujeto la pérdida que ocasiona la melancolía, en él se presenta el *saber a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él, es decir, que con esa pérdida no se sabe *aquello* que se ha ido, y por lo tanto, afirma Freud que de algún modo, la melancolía es referida a una pérdida de algún objeto que escapa o está fuera de la consciencia, mientras que en el duelo no hay nada inconsciente respecto a la pérdida (1984, p. 243)

Lo expuesto hasta aquí supone entonces tres premisas fundamentales: en primer lugar, se encuentra la existencia de un objeto, del cual el sujeto alguna vez ha sido conocedor o incluso poseedor, pero a su vez, al perderlo, el sujeto sólo sabe de este, gracias a la consecuencia misma de la pérdida, sin poder saber más acerca de eso que perdió, es decir, sólo conoce la existencia de ese “objeto” en el momento mismo en que se pierde y sólo logra saber de él, el hecho de haberlo perdido, pero no conoce nada más.

En lo concerniente al dolor, Freud afirma que es desconocida la razón que explique la aparición de una sensación tan dolorosa en el ser humano por el hecho mismo de perder algo. En segundo lugar, se sabe entonces que en el duelo el yo queda liberado luego de un tiempo, liberado del dolor y de ese *no poder* recibir otras cosas del mundo; sin embargo, el melancólico no se libera de ese dolor, y esta privación de la liberación se da precisamente por ese desconocimiento de aquello que perdió, en otras palabras, en la melancolía la pérdida desconocida tendrá como consecuencia ese trabajo semejante al del duelo, y es la responsable de la inhibición del yo.

En tercer lugar se tiene una premisa aún más curiosa, y es el hecho de que en el duelo el yo no porta el empobrecimiento que el melancólico muestra constantemente en autocríticas exaltadas, tal como afirma Freud, este sujeto no considera que son quizás sus reproches suscitados por una alteración, es decir, por alguna experiencia que cause los aberrantes pensamientos, sino que extiende sus reproches y juzgamientos hacia su pasado, al afirmar que desde siempre ha sido así y que es merecedor del castigo más grande por ser quien es y porque los otros tengan que “soportarle”; así pues, siendo entonces que en el duelo el mundo es empobrecido enormemente y es vacío también, en el melancólico, por el contrario, el yo mismo es el que está vacío y empobrecido. (Freud, 1984, p. 242)

Ahora bien, hay un asunto importante que encamina a Freud en la lectura respecto al melancólico: por un lado, lo verdadero en sus palabras respecto a la falta de interés, a la incapacidad de amar, a la incapacidad de trabajar, a consecuencia de esa sombra que está devorando su yo internamente, y que otras personas fuera del melancólico desconocen; ese dolor tan hondo que cala hasta los huesos y que puede ser equiparable al duelo, más aún, es suscitado a su vez por la cuestión de la verdad.

Freud afirma que el melancólico describe realmente lo que le pasa, es decir, es capaz en realidad de no sentir el interés por el amor o por alguna cosa que implique el estar en el mundo,

pero afirma también que esto es secundario, pues es nada más que la consecuencia de ese trabajo interno que le devora con el tiempo; no obstante aún hay algo más importante y es el hecho de que, para Freud el melancólico parece tener razón en algunos de los reproches que hace a sí mismo pues es capaz de captar con más claridad -que otros que no tienen un estado melancólico- la verdad (1984, p. 243)

¿Cuál es esa verdad que nombra Freud? Si bien recordamos lo expuesto en el apartado “Melancolía y su relación con la verdad”, se encuentra que dicha verdad, como también acaba de explicar Freud de todo su análisis, surge a *causa* de un accidente, propiamente una experiencia que genera un sacudimiento en la vida psíquica, y que como bien se expuso en palabras de Freud, puede generar el atizamiento del fuego frío de la melancolía. Sin embargo, esa verdad sólo le atañe al individuo, es una verdad propia, que genera un saber y al obtenerlo, hace que aquello otro que se ha sustituido por ese nuevo saber se escape y quede oculto en el más recóndito de los lugares. Freud atañe a esa verdad dicho conocimiento de sí:

[...] Cuando en una autocrítica extremada se pinta como insignificantucho, egoísta, insincero, un hombre dependiente que sólo se afanó en ocultar las debilidades de su condición, quizás en nuestro fuero interno nos parezca que se acerca bastante al conocimiento de sí mismo y sólo nos intrigue la razón por la cual uno tendría que enfermarse para alcanzar una verdad así [...] (1984, p. 243)

Al respecto, aclara Freud que, esta condición y el autorreproche no temen ser mostrados públicamente. De modo que, haciendo una digresión, lo anterior de cabida a la siguiente pregunta ¿es quizás dicha condición de egoísmo, dependencia e incluso insignificancia, la posible condición humana? No hay propósito alguno en centrar el objetivo del trabajo a dicha pregunta, sin embargo, esta surge en la medida en que se avanza en el presente análisis y con la lectura anterior, pues si bien Freud afirma que el melancólico se enferma por saber tal verdad, que como

bien dice, atañe al conocimiento de sí, en este sentido, ¿podría la naturaleza de ese saber de sí tener relación con algo más grande y profundo aflorando la melancolía?

Al respecto se percibe que incluso Hamlet llegó a pronunciar palabras similares, pues manifestó la apreciación que tenía de sí mismo y de sus prójimos públicamente, y como dice Freud “ese está enfermo, ya diga la verdad o sea más o menos injusto consigo mismo” (1984, p.244) sobre esto dice Hamlet: «Dad a cada hombre el trato que se merece, y ¿quién se salvaría de ser azotado?» (citado en Freud, 1984, p. 244). Así como también menciona algo similar Kierkegaard, ya antes citado al inicio del trabajo:

[...] ¿Soy yo ese diablo de hombre que, desde el comienzo, ha comprendido que la categoría a eliminar es el individuo, y encontrado luego las fuerzas personales para no soltar la presa en la vida cotidiana? Ah, lejos de eso. Yo fui socorrido. ¿Y por quién? Por una terrible melancolía, una astilla en la carne. Yo soy un terrible melancólico [...] (citado en Rivas, 2012, p.218)

Asimismo, luego de esta digresión y prosiguiendo con el análisis, Freud propone que lo importante no es el hecho de que el melancólico tenga razón o no en esa rebaja de sí mismo que se extiende hacia el juicio de los otros, sino que muestra con tal claridad y franqueza su condición psicológica, como si en el melancólico hubiese una complacencia en ese desnudamiento de sí mismo (1984, p. 245). Es importante lo anterior para Freud porque, si bien en el duelo se ha perdido el objeto, en las declaraciones del melancólico lo que surge es una pérdida de su yo, porque, una parte del yo del sujeto se contrapone a la otra, la toma por objeto al emitirle juicios críticos, Freud llamará a esa instancia que juzga la plena *consciencia moral*, que, al parecer, enferma de forma autónoma. Son entonces esa consciencia moral, la censura de la consciencia misma, y el examen de realidad las que conforman al yo, y posiblemente las que se vean inmersas en tal estado melancólico (1982, p. 245)

Esto puede explicar por qué el cuadro de la melancolía destaca por el desagrado moral con el propio yo, que prevalece sobre muchos otros atributos que pueden ser positivos y presentes en mayoría, así entonces las acusaciones del yo se adecúan a una “imperfección” física, es decir, la fealdad, la debilidad, etc., así como también reside desde la inferioridad tanto social como de sí mismo, y sólo aquel empobrecimiento del yo toma ese lugar privilegiado entre los miedos del melancólico y sus aseveraciones (1984, p. 245)

Ahora bien, ¿cómo se explica dicho padecimiento dotado por la palabra? Expone Freud que se hace presente un proceso para que pueda ocurrir tal efecto en el yo: en primer lugar hay una elección de objeto de tipo narcisista (es decir, se elige al objeto por identificación), y la carga de la libido va dirigida hacia esa persona en específico; en segundo lugar ocurre que la persona amada inflige una ofensa real, un desengaño, una traición, y a partir de allí surge de forma inmediata una impresión, una sacudida, una conmoción en el sujeto sobre esta relación objetal, y su producto o el resultado no es el “normal” como se esperaría en el duelo, es decir, que el sujeto consiga sustraer toda la carga libidinal de ese objeto amado y desplazarla hacia otro objeto nuevo, y aunque a veces queden “asuntos abiertos” que no logren cerrarse nunca, de igual forma el melancólico no desplaza la libido, sino que es retraída al yo.

Dirá Freud, que en este último paso se servirá dicho desplazamiento de la libido hacia al yo de una utilidad en específico: la utilidad de establecer una especie de identificación del yo con el objeto abandonado. (1984, p.246) Claramente Freud explica esto con que la sombra de ese objeto cae sobre el yo, quien, posteriormente, puede ser juzgado como *objeto*, es decir, como el objeto abandonado, de modo que, la pérdida del objeto, afirma Freud, se “muda” a una pérdida del yo, así pues ese conflicto que presenta el sujeto frente a esa persona u ideal amado, surge ahora en ese yo crítico y el yo que se ha alterado por esa identificación con el objeto (1984, pp. 246-247).

Dicho brevemente, Freud dirá que los lamentos del melancólico no son más que quejas que surgen de esa relación del yo y el objeto, de esa identificación, de la insatisfacción que deja la ruptura e incluso la misma desilusión, y cuando Freud hace alusión a que la sombra del objeto cae sobre el yo, se referirá a que todo lo sombrío, ominoso, inquietante, e incluso odiado que puede tener un objeto que genera una insatisfacción o desilusión, se muestra ahora en reproches, en quejas, porque como bien dice Freud, el objeto no es lo que se pierde en sí, sino el yo, en esa búsqueda quizás de lo que ha perdido, en este sentido, podría más el dolor de la pérdida que el amor hacia el yo;

Por otro lado, tal estado en el melancólico adquiere un camino en el que la vida ya no tiene sentido por esa pérdida del objeto, y vale recordar que es una pérdida que no puede ser nombrada porque no se identifica. Así los reproches que se ejercen sobre el yo por parte de esa instancia moral antes mencionada, que es la que se ha identificado al objeto, marca el indicio de que el asunto de eso doloroso de la pérdida, no se resuelve solamente por la retención del objeto (la identificación).

Por otro lado, dicha situación se presenta como si el yo tuviese que pagar por ello, al obtener una especie de satisfacción sádica, pues intenta desligarse de ese objeto trasladando todas las acusaciones al yo; en este sentido, ya no hay un objeto externo porque ha sido encarnado por el yo, y es por esto, que todo lo sombrío, lo mortífero, cae sobre él, y, explicando que sobrepasa el amor hacia sí mismo. Por tal razón dirá Freud que se hacen tan llamativa y peligrosa la melancolía y es quizás esta la razón por la que el melancólico tenga que padecer tanto, se dice quizás porque Freud mismo dice que la melancolía es aún desconocida, pues lo que se dice de ella no es suficiente y si se acude a Kierkegaard, se encuentra que el filósofo tomaba a la melancolía como “la astilla en la carne”, posiblemente por el vislumbramiento y la claridad de

eso que es llamado como la verdad, el presentar esa constante reflexión, y de ver de forma más diáfana los sucesos del aglomeramiento tan vasto que es la vida.

Hay algo aún por señalar: lo trabajado hasta aquí trae consigo unas cuantas inquietudes: en primer lugar, en cuanto al melancólico y sus críticas ¿es posible que dichos reproches, sean una aparición de la culpa dada por esa instancia moral al perder el objeto? También surge otra duda: Dicho vacío al que se enfrenta el melancólico, que es generado por el agujero que se instaure en los cimientos que ha construido y por el acercamiento a la verdad al referirse Freud con que el melancólico está cerca de esta ¿se referirá al vacío que bordea todo el abismo del flujo incesante de la vida?

Consideremos ahora tener presente el objetivo principal de este trabajo, pues se habla de la relación entre la noción de melancolía y de verdad según se extrae de la obra poética de Alejandra Pizarnik y según se observa desde el planteamiento de Freud y Pellion; partiendo de lo anterior vemos entonces que para Freud, surge la melancolía a causa del “objeto perdido”, y si nos acogemos a dicho razonamiento se debe aludir al anterior pasaje nombrado como “Melancolía y su relación con la verdad”, puesto que en dicho pasaje se mencionó que se encuentra una especie de concordancia y afinación entre lo expuesto por Freud y Pellion en relación a la idea de la melancolía y su íntima relación con la verdad.

Se explicó lo anterior con lo expuesto en su libro *Melancolía y verdad* (2003), pues Pellion, si recordamos, considera que la designación a este término de melancólico trae consigo cuestiones distintas a las ya planteadas en la psiquiatría con el término “depresión”, porque, en primer lugar, lo que le atañe al sujeto melancólico no es una cuestión que se incrusta en el plano fisiológico, pues al igual que Freud, considera que ocurre un *accidente* en el melancólico que lo lleva a su condición y por tanto ambos afirman que la noción de “melancólico” no es

simplemente una clasificación que radica en un imperativo “objetivo”, pues es algo que concierne históricamente al sujeto mismo.

Para aclarar esto, es preciso nombrar nuevamente la cita que hace de Freud con su texto *Manuscrito G* (citado en Pellion, 2003) donde menciona que el objeto del melancólico, teniendo su sustento en la elaboración de los conceptos allí instaurados de *libido* y pulsión, es caracterizado o se evidencia por su mala posición en ese altercado entre la realidad, el alma y el cuerpo (p. 22), en este sentido, se hablaría nuevamente de que hay una posición distinta en este sujeto frente a esa pérdida, que no logra elaborar “normalmente” en lo real.

Así mismo, se mencionó un punto de gran importancia que no puede ser evadido ahora y es esa revolución cartesiana delegada por Descartes, pues si recordemos lo que dice Pellion (2003), es sabido que la revolución que delega Descartes, trastoca profundamente la relación entre el sujeto y Dios con la verdad, no obstante, Pellion asegura que dicha relación no es tan ajena al vínculo que presenta Descartes con sus propios sueños, y de este vínculo reside el legado de esa nueva atribución de la verdad dada por el propio sujeto por Dios (2003, p. 22).

Pellion (2003), expone al inicio del primer capítulo el fragmento de Freud en el que se articula la verdad al melancólico, explicando entonces que esta revolución altera indudable y prolongadamente la relación conforman el sujeto y la verdad, pues se inscribe la dualidad de cuerpo y alma, dejando la irrevocable idea de que el alma (o la mente) tiene la capacidad de discernir entre lo que es bueno para el sujeto y lo que no, y también es él quien es dueño de los pensamientos, los conocimientos y las ideas que concibe acerca del mundo, dejando entonces al cuerpo como factor influenciador del contexto y el ambiente.

Más aún, ahora no hay un Dios al cual trasladar todo eso que creía el sujeto como ajeno a él, o un Dios en el cual sustentar la verdad, el hombre con su método científico y con su dote intelectual es el que ahora carga con la responsabilidad de la enigmática verdad. Por ende, tanto

en Pellion como en Freud, conciernen un conjunto de cosas entre las cuales aflora la melancolía: un don (como habrá expuesto Platón ya antes citado entre lo que llamaba “inspiración divina”); una vacilación de la creencia, una disposición caracterial (como se mostraba en Aristóteles anteriormente) y un accidente patológico, (como mencionaría Freud respecto al desengaño, pérdida, infidelidad etc.). Como se expuso antes, se esclarece entonces que lo que sustenta a este juicio en cuanto a lo que compete el brote o aparición de la melancolía como “accidente” como experiencia, se acoge al término de *afección*, que como bien se dijo al principio del trabajo explica de forma más clara que dicho concepto (la melancolía) atañe a diversos territorios de la experiencia que transforman al sujeto. (2003, p.23).

Ahora bien, es preciso abordar un poco más esa noción de verdad en torno a la melancolía. Si bien Pellion advierte que la melancolía no puede ser tratada como una entidad de la que pueda esperarse una sustancia alterada e inmutable, concierne entonces su manifestación con la supeditación del sujeto al terreno del saber mismo, es decir, asegura que la afección que ocurre en el sujeto toma puntos distintos de la experiencia, los cuales, cada uno, ponen en juego un saber determinado que le conciernen al sujeto, y dicho saber suscita su propia melancolía, en la cual se revelará su fracaso y su límite en esos recónditos territorios del saber; así pues, dichos territorios portan lo que Pellion llama una “parte de sombra” melancólica (2003, p. 23).

Es entonces preciso tomar el atrevimiento de asemejar dicha “parte de sombra” a lo que Freud llamaba el no *saber* sobre ese objeto perdido; se deduce de la lectura del texto que, tanto la verdad subyacente que ha dejado la afección, como los otros saberes que porta el sujeto entran en un conflicto irrevocable, propiamente en palabras de Pellion: “[...]La vieja enfermedad extraería entonces su poder de fascinación, al mismo tiempo que el principio más firme de permanencia, del hecho de revelar algo de la imbricación inconciliable de las verdades que subyace a la experiencia común” (2003, p. 23)

Asimismo, hay un punto aun fundamental por tocar y es el hecho de esa presencia del *no saber* que antes fue concebido con Freud; pues bien, el sujeto sabe que pierde algo, pero no sabe *lo que* perdió con ese *algo*, y en lo que concierne a este análisis, se tiene la sospecha de que quizás Pellion pueda explicar un poco más de esto al afirmar lo siguiente:

[...] Así como pudo decirse de la neurosis que era el “negativo” de la perversión, la melancolía aparecería entonces como el negativo de los albures de ese empalme necesario de los órdenes de razones que encierra y a la vez impulsa hacia adelante toda relación con el saber (2003, p.23)

En este sentido, se esclarece que el melancólico no quiere saber, y hay una constante discrepancia en él, porque en su aficción halla la verdad, pero evita en su plano psíquico el querer saberla, y es quizás esta su afición por la soledad, pues sin duda ha de ser doloroso el estorbo de ese lugar, y más aún cuando la *causa* de la melancolía ya en un Pellion, ya en un Freud, está en la verdad. ¿Cuál es esa verdad?, En palabras de Pellion, se acuñe a que dicha verdad concierne presuntamente al individuo, y en ese sentido habría una correspondencia entre sus saberes históricos, la aficción que le suscita una verdad y la reacción frente a esto. Ahora bien, al respecto Pellion se formula una pregunta respecto a la verdad que Freud articula como implícita en la queja melancólica, pues se preguntará si ha de ser esa verdad “¿[...] el último término preservado por la desposesión melancólica? O al contrario ¿no radicará la competencia especial del melancólico, aún y siempre, en designar, con el riesgo de perderse en ella, la parte de inconsistencia que toda verdad encubre? (2003, p.24)

En este sentido, es plausible pensar que si bien hay un encuentro con la verdad, y a su vez una negación a ese saber, el melancólico no sólo se niega a saber, sino que ocurre una especie de yuxtaposición en tal efecto, pues aunque surja esa negación al saber, constantemente hay un tinte

disonante que señala todo el tiempo la inestabilidad de la verdad, es decir, el hecho mismo de que se escapa de lo que tajantemente puede ser nombrado como verdadero.

### **7.1.5. Alejandra Pizarnik: acercamiento a la verdad**

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

A saber, la anterior yuxtaposición mencionada, la explica Pellion con que, la afección genera una sacudida, que conlleva a la recaída de la autodesvalorización, pero luego, en un segundo momento, se instaura la negación, que deja notable que se extiende hasta lograr quitar de la palabra toda legitimidad y su licitud (2003, p. 35); Pellion toma como referencia a Antonio, un paciente psiquiátrico con episodios melancólicos y persecutorios, que afirma constantemente lo siguiente: “[...] No siempre digo la verdad, es difícil encontrar algo a través de las respuestas que doy [...]; *todo eso, todo lo que digo, es falso*, estoy haciendo el inventario, son todas macanas” (2003, p.35). Así pues, siguiendo las líneas del autor se observa que el autor encuentra no sólo una desvalorización y una constante afirmación de la incapacidad de hacer en Antonio, encaminada a una autoacusación, sino que se instala en él la convicción referida a una falsedad constante en sus palabras, falsedad que no concierne en que sea lo mismo que elaborar una mentira sino en dudar de cualquier palabra básica o cualquier juicio que se pueda emitir, es decir, en lo que llamaría Pellion, una ilegitimidad radical de su identidad en el lenguaje; no es de extrañar dicha enunciación, puesto que, en lo antes expuesto se percibe algo similar en

Hofmannsthal, pues este decide callar al no poder sustituir nunca la esencia y lo que yace dentro de lo vivido por lo que expresan las palabras,

Así como también es percibido en una Pizarnik, como vemos en el siguiente fragmento de su poema “En esta noche, en este mundo” de su libro *Otros textos* (s,f):

*En esta noche, en este mundo.*

I.

En esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
El resto es silencio  
Solo que el silencio no existe. [...] (Pizarnik, p. 83)

Se esclarece entonces, que la poeta duda del lenguaje en el presente poema, pues hay un no poder decir, una *castración* que delega el mismo lenguaje al mostrar la falta, la imposibilidad de poder llegar a ello, a lo que se quisiera mostrar, pues vemos en sus palabras lo siguiente: “nunca es eso lo que uno quiere decir” así como también: “entre lo decible que equivale a mentir (todo lo que se puede decir es mentira)”; y se aparece algo similar en la parte final del anterior poema citado “En esta noche, en este mundo”: “[...] la sinceridad absoluta continuará siendo lo imposible [...]” (Pizarnik, s.f, p.82). Hecha esta salvedad, es preciso recurrir nuevamente al fragmento de Aristóteles ya citado: “Ni lo verdadero ni lo falso están en las cosas [...]; más lo verdadero y lo falso están en la mente. [...] La verdad es la idea que tenemos de ella (citado en Pellion, 2003, p. 70).

¿Cómo logra entonces salir esa verdad del lenguaje, a tal punto de que el melancólico pueda acercarse a ella? Pues bien, el recorrido hasta aquí deja el esclarecimiento de que precisamente eso es lo que arrastra al melancólico a tocar fondo, el estar tan cerca de esa verdad, de su verdad, pero a la vez tan lejos dentro de sus posibilidades de representación, y si recordamos a Hofmannsthal, el encuentro con las palabras era lo que más malestar causaba en él, pues todo era puesto bajo un juicio de verdadero o falso, porque sabía bien del alejamiento de las palabras a “la verdad”, y en lo que concierne a Pellion, se encuentra en el lenguaje esa condescendencia a someterse a la autoridad de las cosas y lo que se puede observar de ellas, y si bien recordamos que en esa adecuación a la cosa se permite construir una oración que dote de significación algo que se quiera decir, como por ejemplo “hombre alto”, de igual forma, dicho juicio será irrevocablemente susceptible de someterse a la prueba de la verdad. Pellion respecto a la prueba de la verdad, afirma que los postulados que abogan por tener una correspondencia de los “signos” del que se vale el lenguaje, y los objetos o las cosas, son los elementos que impone esa prueba de la verdad. Más aún afirma el autor que, la verdad manifestada en un juicio emitido

por la palabra, y, por tanto, desde el *ser*, no dejará de ser de alguna manera exterior a ese sujeto que la emite, porque esa verdad tiene un lazo crucial en esa dependencia con las cosas del mundo, que son las causantes de la misma verdad (2003, p. 71)

Con respecto a lo anterior, es crucial dilucidar un asunto expuesto en el pasaje “La verdad perteneciente al lenguaje”; si bien se hizo alusión a que la verdad era infinita y por tanto incognoscible, es preciso entonces esclarecer esto un poco más: en resumen, Pellion hace una analogía de la razón con las matemáticas desde Nicolás de Cusa, quien intenta explicar cómo las matemáticas aunque en sus figuras representativas sean finitas, sus combinaciones son absolutamente pertenecientes al campo de lo infinito, y por lo tanto, desconocidas. tomemos Nicolas de Cusa y el texto de *La docta ignorancia* (citado en Pellion, 2003):

Todos los que indagan juzgan lo incierto comprándolo con lo que se presupone cierto mediante un sistema de proporciones. Toda búsqueda, por lo tanto, es comparativa y se vale del medio de la proporción: si el objeto de la búsqueda se deja comparar con el presupuesto por una reducción proporcional poco extensa, el juicio de aprehensión es fácil; pero si necesitamos muchos intermediarios, nacen entonces la dificultad y el esfuerzo. [...] Por ende, toda búsqueda consiste en una proporción comparativa fácil o difícil, y por eso el infinito, que como tal escapa a toda proporción, es desconocido. (p. 75)

Ahora bien, como se había expuesto antes, algo ocurre similar en el lenguaje, con la distinción de que si en las matemáticas sus figuras y sus representaciones son finitas pero sus posibles combinaciones podrían ser infinitas, el lenguaje por sí mismo y sus combinaciones es finito, limitado, y si bien existe una limitación en conocer lo enigmático y desconocido, precisamente surge esta misma limitación al tener un sistema que se queda corto para lograr alcanzar eso que llama Nicolás de Cusa como un “sistema de proporciones” que alcance el infinito, porque ese infinito escapa a toda proporción. Se considera entonces que lo que conoce, en este caso la poeta, es un entramado de proporciones de las que se ha valido, pero de las cuales

afirma que no es suficiente o que todo el tiempo implican el *error* y, posiblemente esas proporciones de las que se vale no sean suficientes porque justamente, Pizarnik está ahora tocando el espacio de lo infinito.

Este razonamiento evoca dicientemente un poema de Pizarnik sin titulación, de su libro *Árbol de Diana* (1962): “[...] Ella desconoce el feroz destino de sus visiones, ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe” (p.22). Se entrelazan entonces la cuestión del no saber con el nombramiento, en relación a aquello que escapa y que afirma que no podrá ser cognoscible o aprehensible, y, por tanto, trasladado al lugar del saber. Asimismo, se muestra una imposibilidad en el poema “En un otoño antiguo” perteneciente al libro *Extracción de la piedra de locura* (1968): “[...] ¿Cómo se llama el nombre? Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás ¿Y cómo es posible no saber tanto?” (p.61)

Ahora bien, siguiendo el anterior análisis, cabe agregar un aspecto más notorio en cuanto a la verdad que delega Nicolás de Cusa (citado en Pellion, 2003)

La inteligencia, que no es la verdad, no capta jamás la verdad con una precisión tal que el infinito no pueda captarla de una manera más precisa; es que ella es a la verdad lo que el polígono al círculo: cuanto más grande sea el número de ángulos del polígono inscripto, más se asemejará éste al círculo, pero nunca será igual a él, aunque se multipliquen los ángulos al infinito, si no se resuelve en identidad con el círculo. Por lo tanto, resulta claro que todo lo que sabemos de lo verdadero es que sabemos que es imposible de captar tal como es exactamente; pues la verdad, que es una necesidad absoluta, que no puede ser más o menos de lo que es, se presenta a nuestra inteligencia como una posibilidad. (p. 76)

Así pues, si seguimos las palabras de Nicolás de Cusa al referir que “sabemos de lo verdadero que es imposible de captar tal como es exactamente” se trae a la memoria las palabras referidas a Hofmannsthal antes citadas, en las que el poeta austriaco opta por callar, porque no hay un sintagma nominal que aluda en concreto a la percepción abstraída de lo real. En este

sentido, las palabras son el polígono lejano a ser idéntico al círculo que sería la esencia misma de la vida; y es quizás esta la razón por la que Pizarnik refiera estas palabras: “[...] la sinceridad absoluta continuará siendo lo imposible [...]” (Pizarnik, s.f, p.82) ahora, ajenos a una resolución sobre tal paradoja, afirma Nicolás de Cusa que “la verdad es una necesidad absoluta” y si esa verdad sólo se presenta como posibilidad ante nuestra inteligencia ¿Qué más habría de esperar Alejandra Pizarnik sino un mar de incongruencias que cortaban y agujereaban tajantemente cualquier posibilidad de alcanzar *eso* enigmático en su búsqueda? de allí que se decida acudir al término de paradoja. Recordemos su poema “Cuarto solo” del libro *Los trabajos y las noches* (1965):

*Cuarto sólo.*

si te atreves a sorprender  
 la verdad de esta vieja pared;  
 y sus figuras, desgarraduras,  
 formando rostros, esfinges,  
 manos, clepsidras,  
 seguramente vendrá  
 una presencia para tu sed,  
 probablemente partirá  
 esta ausencia que te bebe (Pizarnik, p. 32)

Abordemos nuevamente el tema de la ausencia, se esclareció que en Pizarnik aparece de forma reiterada la palabra “ausencia”, y ante dicha palabra se expuso que “encontrar “ o al menos tener un acercamiento más próximo con la verdad llevaría sin duda alguna a colmar esa necesidad de calmar su sed, es decir de esa búsqueda constante de cuál es esa verdad, tal como se vio en

Chandos- Hofmannsthal y hasta en Antonio, pues surge constantemente aquella negación de que lo que es arrojado desde el otro o desde el mundo, pueda ser lo verdadero.

Ahora bien, si aludimos a esa palabra “ausencia” es fundamental encaminarla a lo que Pizarnik nombraba en su poema “En esta noche, en este mundo” como la castración del lenguaje, pues, aunque esta vez no sólo se trate del lenguaje, se evidencia que precisamente la castración es esa falta, la falta que falta, y en palabras de Pellion, puede adjudicársele a dicha falta el duelo que el sujeto debe realizar sobre la separación de aquello que pierde; sin embargo, aquella pérdida que deja incrustada la idea de la falta, en última instancia, tendrá esa relación con la verdad y la mentira que en estos tres sujetos se observa con tanto énfasis, y esto quizás pueda explicar que tanto una Alejandra Pizarnik como un Lord Chandos y un Antonio, presenten un surco sin retorno que sacude y delega una inversión de la verdad a la “mentira”, pero no precisamente porque articule un entramado que intencionalmente sea falso, sino porque, tal como vimos en todo el análisis anterior, en los primeros dos casos, se presenta esa duda de la estructura lingüística por una gran sensibilidad y capacidad de percibir más allá de lo que el hombre común percibe, como decía Freud en “Duelo y melancolía”; y en el segundo caso, ocurre cuando una afección o *accidente* aparece entre las tantas vicisitudes de la vida.

Así, es visto que insondablemente en ambos casos: la sensibilidad y el *accidente*, ya no queda más que la queja de las incongruencias o incompatibilidades de un mundo que en aquello intrínseco y sustancial se escapa a todo su razonamiento.

Además de esto, como afirma Pellion, tanto en el caso del *acédico* como en el enamorado *melancólico*, el hecho de que el soporte de la verdad se encuentre fuera de cualquier campo que pueda explicarse, incluso el campo visual, hará que las consecuencias de esto sean específicamente la pérdida del sentido y la pérdida de las cosas, es decir, los ideales y añoramientos (2003, p. 37).

Ahora bien, si el lenguaje es limitado y escapa a cualquier campo visual que pueda representar la verdad, ¿Qué quedaría luego de llevar el lenguaje al límite, al rozar lo más profundo de eso que llamaba Ierardo “la sinfonía de lo viviente”?

Pues bien, en los escritos de Pizarnik se percibe constantemente que hay una alegoría en lo concerniente al jardín, por lo que, en sus últimos libros, nombra ella que ha llegado a un jardín. ¿De qué tipo de jardín se trata?

### **7.1.6. De salto en salto llegó al jardín**

Respecto a lo mencionado anteriormente, se procede a exponer algunos de los pasajes que hacen alusión a la alegoría del jardín. El siguiente fragmento pertenece a un pasaje de la prosa completa de Alejandra Pizarnik (citado en Galarza et al., 2018)

Sólo vine a ver el jardín.  
 tengo frio en las manos.  
 frío en el pecho  
 frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.  
 no es este el jardín que vine a buscar  
 a fin de entrar, de entrar, no de salir. (p. 35)

Otro de los fragmentos es perteneciente al libro *El Infierno musical* (1971):

*Piedra fundamental.*

[...] Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiera cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.

[...] y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos, aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,

no,  
he de hacer algo,  
no,  
no he de hacer nada,

[...] Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aún para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín

Hay un jardín. (Pizarnik, 1971, p. 71)

A saber, Magdalena (2018), en el libro en el libro *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik* adjudicaba un sentido importante a eso que llamaba Alejandra Pizarnik como “el jardín”, pues decía que el jardín es lo “pesadillesco” es decir, algo cercano a lo siniestro. Así, aunque Pizarnik diga inocentemente: “Sólo vine a ver el jardín”, hay algo allí ominoso, pero sin tibieza alguna ella elige verlo, o buscarlo. Magdalena afirma que el jardín es pesadillesco porque representa la pequeña brecha o distancia entre ese deseo que no se consuma y aquello que en suma termina encontrándose (p.35). Si bien seguimos dichas palabras, se encuentra que en el desarrollo del pasaje “Melancolía, los albures de la poeta y su relación con la verdad” surgieron las siguientes preguntas: ¿qué abarcaría entonces el absolutismo de la consumación del deseo? a lo que se respondió desde Pizarnik que era la ausencia de toda sed; dicho lo anterior surge otra pregunta: ¿Es entonces el acercamiento a la verdad una especie de consumación del deseo? Galarza puede decirnos al respecto que ese “vine a ver el jardín” es

quizás el énfasis de alguien que pidió entrar y le fue concedido entre las tantas búsquedas de ese jardín en específico, pues ella lo dice en el anterior poema “no es este el jardín que vine a buscar” pero al final lo halla “estoy en un jardín”.

Así pues, siguiendo las líneas de Kafka que Galarza trae a colación, se encuentra que ese “sólo viene a ver el jodido jardín” trae algo más de lleno, pues para el literato, la expulsión del paraíso (¿el jardín?) es un movimiento incesante, y Kafka, -a quien Pizarnik seguía y amaba tanto, pues no se puede leer a una Pizarnik sin leer a un Kafka- afirma que no se puede acceder a ese lugar. No obstante, Galarza hace la siguiente distinción respecto a las palabras de Kafka: “Prefiero abreviar en esa metáfora, vista la locura, no necesito entrar. Que permanezca ese verso como una metáfora que me interroga desde lo que se retira, provocando efectos de velo, de ocultación y desocultación (2018, p.43).

En este sentido, es probable que entrar a ver el jardín, sea adentrarse al encuentro de eso que se busca y que al final termina consumándose y en su consumación, escapándose a cualquier posibilidad de representación y de allí su carácter de *ocultamiento*; pero más aún, entrar al jardín ¿es entrar al encuentro con la verdad? si bien ha de ser así, posiblemente adentrarse en dicha instancia es dar rienda suelta a la locura, pues desde la afirmación de Galarza, lo que el gran Kafka deja en suntuosas palabras sería que una vez atravesados los rincones de la locura no habría que buscar el dichoso Jardín, pues ¿por qué ha de buscarse si ya una vez conocida la locura. no ha de ser necesario entrar?

Cabe señalar que, como se afirmó en el pasaje anterior respecto a la analogía del infinito, Pizarnik no está ya del lado de las proporciones, es decir, de aquellas posibilidades que le arroja el lenguaje, sino que está del lado del infinito, que bien se dijo escapa a toda proporción, es decir, está en el acercamiento a eso que busca pero que se desvanece, dejándola en un abismo, con una distinción: si bien Kafka y Alejandra tuvieron la posibilidad de percibir una gama

infinita, Kafka se habrá quedado en el lado de los números naturales, es decir, en la gama del infinito más pequeño, mientras que Pizarnik, habrá atravesado una gama más grande, esto quiere decir, el umbral de los números reales, y por tanto, habrá atravesado completamente la locura, incluso se diría, mucho más que Kafka, pues por decisión propia habrá querido ir a su encuentro nuevamente, habrá querido ir a buscarla hasta el fondo de lo que podría ser y que de este lado no se halla, pues como dice ella “Nadie puede salvarme pues soy invisible aún para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín”. ¿es entonces ese estar en el jardín, el rozar la verdad por atravesar la locura?

### **7.1.7. Hablemos un poco de Flora**

*¿Donde me acerco, donde aterrizo,  
allí, en la sombra y en la arena  
se me unirán  
y me regocijaré,  
atado con el lazo de la sombra!  
Hofmannsthal*

Anteriormente se dijo que Pizarnik creaba su propio personaje literario para escribir, para sostenerse, para poder darle rienda suelta a la escritura y que la queja, fuese algo más que angustia y demanda, no obstante, sus personajes literarios no son sólo metáforas que aparecen en sus escritos, pues llega a nombrarse a ella misma como personaje.

*Sólo un nombre*

alejandra alejandra

debajo estoy yo  
 alejandra (Pizarnik, 1956, p. 7).

Al respecto afirma Galarza que decididamente, esta poeta se encamina a viajar al fondo, “al fondo de la noche”, decide encender el fervor de su alma para darle rienda a la escritura de una forma más libre, más fuerte, más bella. Pero como afirma Galarza, la poeta que se encamina a la perfección ya no se llamará Flora, sino Alejandra Pizarnik.

Si bien no tenemos derecho a inmiscuirnos en la vida de la poeta, o intentar explicar desde allí su poesía, es importante saber un poco más de su contexto, de su entorno, pues si “las palabras son la casa del ser”, y ese ser solo se manifiesta a través del lenguaje, es importante saber también cómo fue construyéndose ese lenguaje y esa casita.

Como bien se dijo Flora Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda, una provincia de Buenos Aires Argentina, el 29 de abril de 1936. Es hija de inmigrantes rusos, y siguiendo las palabras de Galarza, et (2018) hay algo especial en su primer nombre: Flora, pues no sólo era un nombre, sino que era un lugar al cual regresaba en sus poemas “*Una flor (a) no lejos de la noche*” (p.79). La madre de Flora era Rejzla, que en español traduce el nombre de Rosa, madre e hija tendrían ese vínculo de ser un par de flores; cuando su padre Elías y su madre Rosa, embarazada de Myriam la hermana 20 meses mayor de Alejandra Pizarnik, llegaron a Argentina en un barco muy concurrido de inmigrantes, no hablaban aun español, sólo ruso, polaco e idish, lo cual explicaría que en sus datos biográficos aparece el apellido paterno como Pozharnik y no Pizarnik, pero los empleados de las migraciones no eran traductores precisamente, así su apellido fue reducido a Pizarnik. Cuando nace Alejandra su apodo no es ni Flora ni Alejandra sino Buma (el idish de Flor o Flora), así, más tarde vendrán las famosas lilas tan presentes en los escritos de Pizarnik, -otro tipo de flor-. De la infancia, sólo se deja rastro de lo siguiente:

Yo no sé de la infancia  
 más que un miedo luminoso  
 y una mano que me arrastra  
 a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume

A pájaro acariciado (citado en Galarza, et (2018, p. 80)

También relata:

[...] el espléndido palacio de papel de los perenigraje de los palacios infantiles  
 (citado en Galarza, et al., 2018, p. 60).

Como se expuso en otros pasajes, su infancia no estaba llena de felicidad o de tranquilidad, fue más bien problemática, e insatisfactoria; como afirma Galarza (2018), su niñez pasa a ser un paisaje idealizado, por lo que en toda su obra, la infancia pasa a ser un lugar literario (pp.80-81); así como se mencionó de la creación de sus personajes, está también el lugar, y antes de llegar al jardín, está el encuentro de la infancia, se vislumbra entonces que a medida en que se construye la obra, los recuerdos se desvanecen o se transforman en otra cosa nueva, y por tanto, se observa más un relato literario que la historia contada de forma cruda (p.82).

A sus 14 años en uno de sus diarios ya relataba: “Ella no teme la muerte. Sabe que «la otra» no morirá” (citado en Galarza, et al., 2018, p. 63). Afirma Galarza que era una mujer muy irreverente, como un Rimbaud, de estatura baja, con una fisiología que tendía a engordar, también sufría de asma y de acné; era una gran fumadora y sufría de escoliosis, su tipo de ropa era ancha y sencilla. por lo que se entiende que su cuerpo, no era un cuerpo de consumo social, tampoco aportaba al capital, porque no era precisamente el cuerpo de una mujer que usa

accesorios de belleza, ni cremas, ni nada que la sociedad ofrezca al “cuidado de la imagen”, tampoco era un cuerpo para el a (mamá) n (tamiento) (Galarza et al., p.99).

Asimismo, es importante mencionar que el contexto social porta un esquema donde la mujer artista era una imbricación arraigada a lo imposible, e incluso, una mujer con una ocupación distinta al de ser una “secretaria” era algo extraño. Por otro lado, Flora, Buma, Alejandra, tenía algo extraño en su forma de hablar, pues ella tartamudeaba, a lo que Galarza (2018) dirá que esa vacilación en dicha lengua podría ser quizás el intento de la apropiación de ese lenguaje ajeno. El autor cita a Derrida para comprender más el asunto del lenguaje:

Lo que sugiero es que no se apropia una lengua sino para soportar un cuerpo a cuerpo con ella.

Crear una obra es dar un nuevo cuerpo a la lengua, dar a la lengua un cuerpo tal que esta verdad de la lengua aparezca allí como tal, aparezca y desaparezca, aparezca en retirada elíptica [...] el poeta es alguien que se da cuenta de que la lengua, su lengua, corre el riesgo de convertirse en una lengua muerta y por lo tanto, tiene la muy grave responsabilidad de despertar, de resucitarla [...] Cada poema es una resurrección pero que nos empuja hacia un cuerpo que puede ser de nuevo olvidado (citado en Galarza et al., 2018, p. 80-81).

Esto sugiere una pregunta, ¿sería la “otra” que menciona Pizarnik, la Alejandra de sus poemas, muy distinta de Flora, quien sería la que parte en un barco, quizás no uno extranjero, pero sin retorno alguno? Como vemos en este poema que escribe a Emily Dickinson:

Del otro lado de la noche  
la espera su nombre,  
del subrepticio anhelo de vivir.

¡Del otro lado de la noche! (citado en Galarza, et al., 2018, p. 82).

Precisamente, como nombra ella, está ese anhelo de vivir al otro lado de la noche ¿Cuál otro lado? ¿será ese lado a donde la llama el viento? como recordamos en su poema “Fiesta” del libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] He desplegado mi orfandad sobre la mesa, como un mapa. Dibujé el itinerario hacia mi lugar al viento. Los que llegan no me encuentran. Los que espero no existen. [...] (p.34), así como también en “Infancia” de su libro *Los trabajos y las noches* (1965): “[...] El viento pronuncia discursos ingenuos en honor de las lilas, y alguien entra en la muerte con los ojos abiertos [...] (p.44).

Afirma Galarza que Pizarnik elige para este homenaje a esta poeta porque, Dickinson, tenía su forma particular de negar la vida, es decir, se sostenía de su fragilidad nerviosa y se escudaba allí, encerrándose en la pequeña burbuja que creaba en su habitación para no tener que vérselas con el mundo, aun así, como afirma el autor, niega la vida solamente para dedicarse a la poesía (2018, p.82).

En Alejandra hay entonces una travesía que la conduce a la aniquilación de su *ser*, a ir en un camino similar al de un Rimbaud por ser una poeta maldita, así como también habría una negación dirigida hacia ella misma, manifestada en su autodestrucción, pero en Emily Dickinson, se encuentra la negación a través de una castidad que ella construye desde sus propios cimientos, pues también era una mujer que no aceptaba muchas de las condiciones morales y religiosas de su tiempo. Sin embargo, surge el pensamiento de que, quizás Pizarnik, no negaba tanto la vida, pues de alguna u otra forma el arte la reivindicaba, igual que en una Dickinson, y escribir para hacer de la queja un canto, un relato literario, muestra más esa capacidad del hacer que de la negación.

Emerge algo similar en sus diarios cuando era una adolescente y aún no publicaba ningún libro: “El sueño cae misteriosamente a mi cuerpo y lo toma suavemente. Aquí entre el cansancio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales me digo: he de escribir o morir. He de llenar

cuadernillos o morir (citado en Galarza, et al,2018, p. 87). Aun así, como afirmaba ella, seguramente habría otra Alejandra dentro de sí que posiblemente negara ese fuego de la vida, y que sea esta negación la posible causa de su intento de autodestrucción; lo vemos en uno de sus poemas sin titulación del *Árbol de Diana* (1962): “[...] miedo de ser dos [...] alguien en mi dormido me come y me bebe” (p.25). Pero precisamente, para calmar a ese ser que la come y la bebe, es preciso escribir.

Redactó Galarza (2018) que a los quince años Alejandra Pizarnik tiene el pretexto de querer adelgazar y por ello toma anfetaminas, sin embargo los “cócteles de pastillas” serán algo que esté presente toda su vida y por eso sufrirá de insomnio posteriormente; Alejandra Pizarnik amaba a Marcel Proust quien también sufría de asma como ella, y era amante de Kafka, entre sus lecturas también estaba el surrealista Lautreamont, el poeta Artaud, Rimbaud, Alfonsina Storni, Sartre, y el gran poeta César Vallejo. Luego se hará amiga de Julio Cortazar con quien compartiría un estrecho vínculo, también con Olga Orozco quien sería su madre literaria, estaría enamorada un tiempo Silvina Ocampo, entre otros amores imposibles presentes.

Alejandra Pizarnik, frecuentaba con el periodista Juan Jacobo Bajarlía, que sería importante en su vida como escritora; a la edad de 18-19 años publica su primer libro titulado *La tierra más ajena* (1955) financiado por su padre, en el cual se ve claramente los aires vanguardistas y surrealistas de la escuela de André Breton, el escritor surrealista. Dice Galarza que, en uno de sus encuentros, Bajarlía y Pizarnik, analizaban y corregían las pruebas de su primer libro publicado en el estudio de abogacía de Bajarlía donde tenía una gran biblioteca, de dicho encuentro surgiría su libro llamado *La última inocencia* (1956), del cual sus textos se tornarían distintos, pues cuenta Galarza que allí en el estudio, tienen un encuentro romántico y en tal momento, Bajarlía le propone a Pizarnik prescindir de su nombre Flora y firmar como Alejandra, pero ella aún no está lista para dejar su primer nombre.

En su segundo libro ya notaba sus aires de grandeza, y precisamente *La última inocencia* quizás se refiera a eso mismo, a ver con otros ojos y sentires distintos de la embestida de la vida, pues un día, Alejandra Pizarnik, no podrá volver compartir en ese espacio lleno de lecturas, de tertulias literarias y de bohemia en compañía de Bajarlía, pues este anuncia con una maleta en la mano que ha decidido casarse y en tal momento, dice Galarza, que allí termina su historia, pero dejando un aire de decepción, pues en su diario, Alejandra Pizarnik deja testimonio de aquello que la caracterizaría tan especialmente:

La poesía. La poesía. Mi único amor es el sexo, Mi único deseo ser puta. O no serlo. Pero legiones de hombres. Y si quieren, vengan las mujeres y los niños. Particularmente niños y niñas de doce años. Alejandra Nabokov. (pero es que yo tengo doce años...) (citado en Galarza, et al., 2018, p. 90).

De allí que surjan todos sus personajes tal como dice Galarza, et (2018):

El párrafo de su diario [...] describe con humor, en pocas líneas, lo que conocemos de su personaje (la indefensión de una niña de doce años, la fascinación por la obscenidad y las muñecas de trapo, los juegos de transgresión y las historias siniestras, el sexo y la muerte omnipresentes) pero también insinúa como desde sus posiciones angustiadas y extremas, desarticuló poderes, tramas y mandatos sociales en busca de un absoluto que lo calizaba en el lenguaje. (“*que tu cuerpo sea siempre / un amado espacio de revelaciones*” [...] (p. 90-91)

Por otra parte, si nos atenemos a atisbar esa lectura tan trágicamente bella en los escritos de Pizarnik, se puede encontrar el lector con breves construcciones que han de ser perfectas, que no dejan más que un sabor particular y grandes incógnitas. Del libro *Las aventuras perdidas* (1958):

*El ausente*

[...] Sin ti  
 el sol cae como un muerto abandonado

Sin ti  
 me tomo en mis brazos  
 y me llevo a la vida  
 a mendigar fervor (Pizarnik, p. 18)

También en el siguiente poema de *Los trabajos y las noches* (1962):

*Amantes*

una flor  
 no lejos de la noche  
 mi cuerpo mudo  
 se abre  
 a la delicada urgencia del rocío (Pizarnik. p 44)

Afirma Galarza (2018) que las construcciones perfectas de Pizarnik llevan al encuentro con un silencio, en donde sólo queda nada más que el escuchar las palabras que ella nos regala, construcciones y deconstrucciones que, como afirma el autor, no cierran el lenguaje, por el contrario, lo abren de forma abismal y con tal belleza que quizás explica el porqué de que dicha construcción lleve al silencio, a la mera apreciación. Galarza lo dice así:

[...] Como cuando uno ve algo tan lindo y frágil y se pregunta: ¿qué puedo hacer con esto? *Nunca tendrás a quien regalarle un pájaro*, parece respondernos la autora desde uno de sus poemas en prosa. La perfección es una de las cosas más inquietantes que nos

puede ofrecer un artista. La gran poeta norteamericana Sylvia Plath escribió: “*La perfección es terrible: no puede tener hijos*”. (Galarza et al., 2018, 77)

Al igual que Galarza surge una pregunta, ¿Qué queda entonces luego de la perfección? Como afirma el autor, si el decir poético se mueve en el campo de lo abierto y jamás se cierra o se reduce a un sentido, decir que la poesía “es” suena, tal como dice Galarza: totalmente ridículo, e incluso Alejandra misma lo expresó alguna vez: “faltan palabras, falta poesía”. ¿Cómo puede entonces explicarse que el ser continúe, en este caso la poeta, en una búsqueda respondiendo frente a eso que suena dentro de sí, si precisamente faltan palabras? Al respecto afirma Galarza, que el idioma no ha alcanzado la cima de aquello a lo que se quisiera llegar, ni el habla ni la palabra, y se preguntará también si acaso el pensar está del lado de esa imposibilidad, por lo que formula la pregunta refiriéndose a Pizarnik: [...] ¿Cómo definió alguna vez su autora estos “destellos”? de la única manera posible: con más poesía. Dijo que esos poemas eran: [...] *fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño* [...] (2018, p. 77.). Es entonces claro que no hay entramado o estructura que pueda llegar más a lo recóndito que el lenguaje poético mismo, y que estar del lado de la perfección es agotar recursos.

Ahora bien, Magdalena (2018) por su parte puede decirnos que, si bien hay una belleza que admirar en cada escrito de Pizarnik, la belleza en un grado elevado puede ser algo terrible, pues sin duda para la autora, la belleza de la poesía de Pizarnik en el punto en el que estima más su cercanía a la palabra justa, puede volverse irremediablemente en algo desmesurado y pavoroso, porque la poesía al igual que cualquier deseo que emana de la pulsión, ha de satisfacerse más en el recorrido mismo de ese deseo que en su consumación última, y ¿qué quedaría luego de haber consumado todo deseo y toda satisfacción de aquello que había que escribir? dirá Magdalena que el hecho de decirlo todo, e incluso satisfacerlo todo, no es nada más

que el estar cerca del abrazo pálido de todo el campo de lo funesto, de lo mortífero, pues como afirmó Sylvia Plath en la anterior cita expuesta, la perfección no tiene hijos, no hay descendencia, en este caso, en esa escritura tan cerca a lo justo, tan puesta en la perfección, así afirma Magdalena: “[...]De alguna forma, entonces sí, después de la perfección queda la muerte (Galarza et al., 2018, p.93).

¿Es quizás la belleza lo terrible? ¿o es algo más grande como el acercamiento a lo indecible, a lo innombrable, a lo perdido, pero encontrado luego de deslizar el velo de lo bello, como en esa maravillosa alegoría del *jardín*? No hay aseveraciones sobre ello, sin embargo, cabe decir que esa mujer de cuerpo “extraño”, en la cual se asoma una sublevación tanto en sí misma como en la transformación de su vida, quizás de una forma muy política, que se aventuró alguna vez a transitar en el bosque, *en esta noche, en este mundo*, aunque ya no se llame Flora, sino sólo Alejandra, muera en tanto sus escritos dejen de ser tan *dicientes*, tan cercanos a la palabra justa, tan del lado del infinito.

### **7.1.8. El tormentoso abismo de un infierno musical**

*[...]muerta está mi única estrella  
y mi constelado laúd luce el sol negro de la melancolía.  
Gérard Nerval*

Si seguimos las palabras de Magdalena (2018), respecto a la perfección y al hecho mismo de consumir todo deseo, de llegar al punto de decir todo lo que se tenía que decir, de agotar la escritura por haber usado todo recurso posible, se encuentra que Alejandra Pizarnik, llega al punto en el que finalmente, esa estructura sintáctica de su poesía se torna distinta, pues sus textos

no son ya tan cortos, tan bellos, tan breves y precisos; por el contrario, los que se encuentran ahora en el *Infierno musical* (1971) son largos, sin pausas... son más sueltos, dejando eso que se le escapa, que le duele, de forma más vasta, pues la estructura de su escritura es más fluida, más apropiada, tomando al mismo lenguaje con más fervor, con más violencia, pero valiéndose de ese humor crudo, satírico, sádico, e incluso obsceno. A saber, el humor, afirma Magdalena (2018) es distinto a lo bello de alguna manera, y si la renuncia a lo bello adviene de la muerte del padre ¿es quizás la renuncia a esa belleza, el adentrarse en un lugar distinto y una forma más dicente de mostrar el dolor?

Afirma Leibson (2018), que el cambio de la escritura de Alejandra Pizarnik inicia específicamente luego de la muerte de su padre en el año de 1966, este, muere de forma pronta y repentina; dice el autor que “Alejandra/Flora/Buma”, entra al velorio como una sombra, sin mostrar dolor alguno, quizás está en un ensueño ajeno, aun así, luego de un tiempo no muy extenso ni lejano, su escritura se altera, a la vez que su vida se convierte en un tormento, pues todo es más complejo, hay bruma en todos los lugares de su vida y se presenta también una gran angustia (Galarza et al., 2018, p.65).

Pues bien, su escritura se altera, y redacta Leibson (2018) que no es en todos sus escritos, sino en algunos más confidenciales que no da a publicar tras su muerte; en esos textos alterados, no obstante, para el autor se asoma un colmo de dolor. El duelo, según Leibson (2018) es “dolor hecho escritura”, a lo que se pregunta, ¿qué es lo que le duele a Pizarnik, la muerte de su padre o su propia muerte? (Galarza et al., 2018, p. 67) Seguramente duele todo eso y más, pues había una tristeza previa instaurada desde su infancia que fue acrecentando con el tiempo, pero en la escritura es donde se deja entrever ese dolor, pues toma forma allí mismo, en el lenguaje poético, y seguramente ha de dolerle aún más el no poder expresar de forma más cruda lo que siente. Alejandra Pizarnik lo dice muchas veces: nunca puede verdaderamente alcanzar el decir desde las

palabras, todo lo que habría para decir o lo que ella tuviera por decir, y específicamente cuando al dolor se refiere, y recordemos el epígrafe antes citado en este apartado: “para que las palabras no basten, es preciso una muerte en el corazón” (Pizarnik, 1971, p. 46).

Simultáneamente, es plausible traer lo que dice Leibson (2018) respecto al duelo y a la escritura, pues esa palabra tan buscada, tan justa, que lleva a la perfección y que conlleva también a tratar de nombrar o rozar aquello que se pierde, no es más que una palabra impuesta por el duelo, porque el duelo es la ausencia radical, así como es la presencia de todo eso que invade con tanta crudeza (Galarza et al., 2018, p. 67).

Ahora bien, recordemos la ya mencionada carta hecha por Pizarnik a Fernández Molina, en la que dice, haciendo referencia a su padre que su muerte “habría quebrado muchas cosas bellas e importantes”, pues si recordamos las palabras de Magdalena (2018) veremos que ese enajenamiento ahora de la belleza, es en cierta medida, la consecuencia de la muerte del padre; en dicho sentido eso bello que es terriblemente abominable, ¿es quizás abominable en tanto no hay un lugar “ameno” donde ponerlo?, pues si está la ausencia del padre, es ahora todo muy “unheimlich” como diría Freud, porque es desconocido, y no queda más que ir al fondo de eso desconocido.

Simultáneamente, se encuentra que, de forma concreta, Magdalena atisba poemas escritos al padre, que Pizarnik misma nombra, y frente a esto, deja la presunción de que dichos poemas se encuentren el libro *El infierno musical*, en el cual, si bien antes se mostraba en Pizarnik una pulsión erótica que le permitía vivir, en este último libro se ha de notar aún más ese intento por ponerse del lado de la vida (2018, p. 73). Más aun afirma Magdalena que parece ser la muerte del padre la antesala de la propia muerte de Pizarnik, y si bien se sigue la hipótesis de los autores Galarza, Leibson y Magdalena (2018) se encuentra que en ella, en Pizarnik, ya no hay una posibilidad de jugar, ni duelar (dado que se ha hecho una analogía que entiende que el duelo es

una especie de juego, se ha hecho entonces este juego de palabras: juego- jugar- duelar), y por tanto tampoco de escribir, quizás porque involuntariamente ha quedado expuesta al no tener el lugar al que van dirigidas las palabras, Pizarnik misma lo dice: [...]Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen. Ellas me están matando [...] digo esto porque nunca más sabré destinar a nadie mis poemas (Citado Galarza et al., 2018, p. 153).

Se expone uno de los poemas del libro *El infierno musical*:

Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio. Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol. En el corazón de la palabra lo alcanzaron, y yo no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos. (Pizarnik, 1971, p. 53).

Afirma Magdalena que, el título del libro *El infierno musical* alude a una pintura de El Bosco, titulada *El jardín de las delicias*, y si bien el título trae la palabra “El infierno”, lo musical ha de ser añadido por la presencia de instrumentos musicales que, según Magdalena, en la página oficial del Museo del Prado, está expuesta la idea de que dichos instrumentos “son para torturar a los pecadores que dedican su tiempo a la música profana” (2018, p. 150).

Ahora bien, Magdalena hace un anuncio respecto a la biografía de Alejandra Pizarnik de la autora Cristina Piña, en la cual menciona que su padre, Elías, amaba la música e incluso habría llegado a tener una gran orquesta en su pueblo donde tocaba distintos instrumentos. Cuenta igualmente la autora, que su apellido paterno ruso “Pozharnik”, específicamente “Pozhar”, significa “incendio”, a lo que también nombra que el padre, parece significar para Pizarnik la imposibilidad del silencio, es decir, su padre, por un lado, parece tomar el sentido de “música” (Galarza et al., p. 150).

De modo que, con Margarita se dejan dos premisas: el padre, por un lado, es música y continúa incluso con más peso siéndolo hasta el último libro, con un talante más ensordecedor, dejando incluso más estragos que antes; por otro lado, el fuego, que es ahora la palabra que se ha de atisbar más en la obra es convertido en incendio ¿es entonces el aviso de una muerte que ha de ser ejecutada?

Del libro *El infierno musical*:

*Nombres y figuras*

[...] No se espera otra cosa que música y deja, deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos [...] (Pizarnik, 1971, p. 75).

*Fuga en lila*

Había que escribir sin para qué, sin para quién.

El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.

El silencio es tentación y promesa (Pizarnik, 1971, p. 75).

*Los de lo oculto*

[...] La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del consuelo, y el invierno se sube por mi como la enamorada del muro. Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya no soy más que un adentro (Pizarnik 1971, p. 45).

*Del otro lado.*

Como un reloj de arena cae la música en la música. Estoy triste [...] cae la música en la música como mi voz en mis voces (Pizarnik, 1971, p. 37)

*Poema para el padre.*

Y fue entonces

que con la lengua muerta y fría en la boca

cantó la canción que le dejaron de cantar  
 en este mundo de jardines obscenos y de sombras  
 que venían a deshora a recordarle  
 cantos de su tiempo de muchacho  
 en el que no podía cantar la canción que quería cantar  
 la canción que le dejaron de cantar  
 sino a través de sus ojos azules ausentes  
 de su boca ausente  
 de su voz ausente.

Entonces, desde la torre más alta de la ausencia  
 su canto resonó en la opacidad de lo ocultado  
 en la extensión silenciosa

llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo (citado en Galarza et al., 2018, p. 75)

¿Por qué la perfección es la muerte? ¿Por qué Pizarnik ya no tenía un vínculo de soberanía con la muerte, sino que era ahora tomada en forma de sumisión por ésta? Al respecto, puede decir Leibson, (2018) que la belleza es aterradora en tanto funciona como “un espejo al que se le está descascarando el baño de plata y deja entrever su truco y el más allá” (Galarza et al., 2018, p. 94) en este sentido ¿sería la belleza el velo de algo desgarrador? es preciso adjudicar dicho razonamiento a las lubricaciones extraídas de las palabras de Nietzsche, en tanto expresaba el tema del arte como reivindicación de la vida, y en tanto delega aquella analogía apolínea y dionisiaca respecto al proceso creativo, pues bien, se discierne de ello que ese proceso creativo debe ser como estar en la mitad de la vela, no en su parte inferior porque se está muy frío y sin nada de calor, no en la llama pura, porque quema, por ende, lo propicio sería estar en la mitad, siendo lo apolíneo la parte baja de la vela y la llama lo dionisíaco.

En dicho sentido, el velo de eso apolíneo en Pizarnik ¿fue cayendo porque la perfección conlleva a despojar el efecto de lo bello que se posa sobre aquello tan crudo y desgarrador? ¿quizás por llevar al límite esa belleza? y si ha de ser así ¿por qué la perfección quita este velo de forma tan antojadiza?

Por otro lado, ¿qué hay en ese más allá en el truco de la belleza? Leibson (2018) responde a esto, citando a Lacan, quien afirma que, en ese punto, en ese “más allá”, se encuentra la muerte. Simultáneamente no ha de ser extraño que la belleza, para el autor, es la última barrera ante el horror de esa presencia de la muerte totalmente desnuda, e incluso “de la vida desnuda”. Resulta probable que sin ese velo apolíneo se encuentre tal como afirmaba Nietzsche, la vida misma desnuda. Así pues, por esta razón, quizás la perfección es para Leibson (2018) la muerte misma, y más aún el creerse poseedora de ella, y el creer que se ha logrado rozarla, alcanzarla, tanto en cuerpo como en alma, es el último paso, la última jugada. Dice Leibson respecto a la perfección: “La angustia de estar lejos es mucho más vital que la certeza opaca de haberla encontrado” (Galarza et al., 2018, p. 94)

¿Por qué Pizarnik seguía escribiendo? podría afirmarse que quizás no hay solamente una necesidad de escribir para ser parte de algo, un cimiento que dé sentido a la vida misma, hay también la necesidad de escribir para darle un sentido al sufrimiento y con ello, posiblemente en Pizarnik, el buscar aquel que le enseñó a usar el lenguaje aunque no fuese ese “su lenguaje natal”, aunque no fuese su patria porque sin duda estaba en otro lado, ¿qué dice Pizarnik al respecto? en “Piedra fundamental” del libro *El infierno musical* (1971) dice: “[...] (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo) [...]” (p. 71).

Afirma Galarza (2018) que: “un padre es aquel que enseña un camino que permite evitar la perfección” (p. 95) Aunque al final Pizarnik terminara hallándola. Lo anterior suscita ciertas incógnitas que, seguramente, quedarán al margen de una posible respuesta presente: ¿Es la

escritura una forma de hacerse un padre? ¿Es una forma, en Pizarnik, de querer encontrarlo a él, a su padre?

Por su parte, Leibson, (2018) hace una analogía interesante entre el duelo y el juego, pues afirma que el duelo es una especie de juego al revés, si bien en el duelo hay una dinámica en la cual, su fin mismo es deshacer un objeto, desvanecerlo, quitarlo para que caiga, o intentarlo al menos para que no esté más su presencia, que es precisamente eso en palabras del autor lo que aterra, en el juego lo que se hace es jugar con algo que queda totalmente por fuera del sí mismo, mientras que en el duelo se juega desde dentro, deshaciendo el objeto (Galarza et al., 2018, p. 147) El duelo entonces no sería más que el hacer con un objeto, como en el juego, pero que en esa misma ausencia imperante es donde se desmorona el mundo, porque es traumático que haya una presencia ausente. Más aún, afirma Leibson (2018) que precisamente eso que se impone “pesadamente” es lo que no deja un respiro al alma, y su “oscuridad” es enceguecedora en tanto atormenta (Galarza et al., 2018, p. 147)

Si bien Alejandra Pizarnik juega a deconstruir el lenguaje, desarmarlo para armarlo nuevamente, en pequeñas piezas, ¿cómo podría operar en ella el duelo de un padre? Pues bien, escribir es darle sentido al sufrimiento, pero la operación del duelo se queda corta del lado de lo bello, pues tal como se había pensado anteriormente respecto a ese quiebre en la belleza, el duelo opera desde el humor, Leibson (2018) así lo afirma, pues su pensamiento radica en que precisamente el humor es ahora la herramienta de Pizarnik, es el estilo trasladado a esa estructura, del que se vale en ese último libro, específicamente, para crear, para tener otra forma del *decir*, sería algo así como “agotar más recursos” y, como afirma el autor, pasa incluso esa instauración nueva al cuerpo, pues es el lugar del síntoma, y, entendiendo también que hay una herida en ella que nunca será cicatriz (Galarza et al., p.148).

Quizás no será cicatriz porque ya ha llegado muy hondo, pero aun así, incluso en el desborde mismo en el que está ahora inmersa, en ese abismo del cual por momentos no encuentra tierra, incluso en ese tormentoso abismo que se presenta en su infierno musical, hay un anhelo por vivir, está el anhelo de seguir jugando con el lenguaje, aunque se *quiebren* “muchas cosas importantes”, como su escritura, y aunque implique seguir abriendo la herida, que como apertura es necesaria, pero al mismo tiempo mortífera.

Aunque el duelo sea un deshacimiento de la presencia del objeto, habrán de quedar cosas abiertas, que jamás podrán ser cerradas pero que seguramente en algún momento podrán dejar de evocarse sin el dolor más profundo. Más aún, lo que ocurre en Pizarnik al parecer, es que, el convertir ahora lo bello en el humor más tosco es entonces ¿una especie de apuesta por abogar hacia el intento de deconstruir una presencia eclipsante y oscura? ¿será posiblemente la presencia del padre que, al parecer resulta no deshaciéndose por más ausente que aparezca?

En Galarza, se encuentra que el duelo no es sólo ese proceso doloroso y lento que ayuda a desaparecer el objeto perdido, o aquella persona que se va, es también un proceso que trae esa pérdida, para encontrar lo que ha dejado en el sujeto, para construir una herencia; al respecto pregunta el autor: [...]A.P. ¿intenta hacer del padre un maestro? [...] ¿Un padre que sea maestro en las cosas del amor, que no la deje tan frágil y expuesta y dominante y exigente y desesperada? (Galarza et al., 2018, p. 148). Pues bien, como afirma Magdalena, el duelar y el jugar, al final queda puesto también en el lugar de lo Imposible.

### **7.1.9. Suicidio**

Ahora bien, se figura de todas las pesquisas realizadas que, al final, Pizarnik decide hacer el cuerpo del poema con su propio cuerpo, pero ahora no en palabras, pues aunque el

enunciado sea un acto, el pasaje a ese acto es indiscutiblemente distinto, encontrando entonces que ya no hay una “premeditación” a la acción misma de la muerte como venía nombrando la poeta, pues ha pasado a ser una ofrenda no sólo en alma sino también en cuerpo, como ella decía en el siguiente poema del libro *Los trabajos y las noches* (1962):

*Los trabajos y las noches.*

Para reconocer en la sed mi emblema  
para significar el único sueño  
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda  
un puro errar  
de loba en el bosque  
en la noche de los cuerpos  
para decir la palabra inocente (Pizarnik, p. 40)

Una ofrenda para el poema, quizás también una ofrenda para remediar la herida abierta, porque seguramente en ese hacer del cuerpo un decir poético hay un soporte, un poder sujetarse en algo, porque su ser encarna el texto, encarna al lenguaje mismo con el que ella juega, su poesía es todo su ser, incluyendo el síntoma que no tiene más aposento que el cuerpo mismo y que se manifiesta en la palabra; en ese sentido, es posible que no sólo lo que añoraba de la infancia y de su vida sino también la sombra de su padre y el dolor de su pérdida estuviese rondando en cada escrito como un alarido silencioso.

A saber, Magdalena (2018) considera que hay algo místico en sus poemas, objetando que dicho misticismo es puesto en el lugar del amor, un amor que describe Alejandra Pizarnik

como Imposible, y que, al ser búsqueda de acogimiento, de refugio, de completud, termina lastimando porque es una búsqueda ilusoria y vana, por lo que ella nombra, por imposible.

Pizarnik lo afirma así:

[...] si no existiera esta correspondencia vampírica, me moriría de falta de una correspondencia así. Alguien que amé en otra vida, en ninguna vida, en todas las vidas. Alguien a quien amar desde mi lugar de reminiscencias, a quien ofrendarme, a quien sacrificarme como si con ello cumpliera una justa devolución o restableciera el equilibrio cósmico (citado en Magdalena, et., 2018, p. 144).

¿Cómo no encontrar en esas palabras una fuerza atrapante, que arrastran a algo más grande y dejan entrever una imposibilidad? y esa imposibilidad escapa a cualquier coyuntura. Aunque hay un deseo, un escrito, un poema, un llamado, un grito, no hay correspondencia en Pizarnik, es un amor que ella ha elegido y que es imposible. Magdalena (2018), hace una analogía, en la que insinúa que quizás en Santa Teresa la gracia mística, de ese amor divino, por más que implicara un infierno atroz y un padecer constante, por presentar también una no correspondencia, aun así, ese Dios que no se anunciaba podía fusionarse con ella, en ella y para ella, y esto es lo que la liberó del miedo a la muerte (p.145); es decir, Santa Teresa se pierde, se adentra en la ausencia, en lo que no responde, en ese vacío abismal, y esto permite que no sucumba, de alguna manera, aunque haya un dolor dentro del abismo. Más aún, ¿qué es lo que libera a Alejandra Pizarnik del miedo a la muerte?: “Se desconoce la no relación sexual. El cuerpo entonces como ofrenda sacrificial. Una Alejandra en éxtasis” (Galarza et al., 2018, p. 145). ¿Es entonces el cuerpo una ofrenda para hallar eso *imposible*?

Este empleo de palabras allí situadas, tienen sin duda algo encriptado y quizás indescifrable, y dicho enunciado evoca la intelección propuesta por Pellion (2003) y Freud (1984) en cuanto al objeto, es decir, el objeto perdido, aquello que ha de quedar oculto y ensombrecido,

y que lo único que ha de saberse de él es que se ha perdido, que se ha llevado consigo algo que es imposible de discernir, y no olvidando que en suma, para Pellion, dicho objeto era ubicado en la “parte sombra” del saber; si bien esa pérdida atañe a todos los lugares del saber del sujeto, hay que recordar precisamente que esa pérdida altera dicho lugar, y precisamente es allí donde se afirma que la angustia no carece de objeto, pues esta si tiene un objeto, pero es distinto a cualquier otro, porque ese objeto está perdido, y porque en ese lugar del saber en dónde se halla se muestra *ensombrecido* y su ausencia radica enteramente en lo real y es por esto que agujerea, generando un dolor psíquico fuerte, que pasa incluso al cuerpo (Pellion, 2003) Más aun ¿cuál es esa relación del objeto con el cuerpo?.

De modo que se encuentre en Pellion las palabras de Freud referentes al objeto, pues afirma que el objeto perdido, del cual se ha dicho que se experimenta crudamente su ausencia, deja un dolor psíquico y una angustia porque este objeto es anhelado febrilmente, porque no extrañamente presenta un carácter *insaciable*, lo cual corresponderá al agravio hacia el cuerpo, pues la energía que incesantemente se esquilma por anhelar y no poder alcanzar a profundidad el objeto, termina incluso prescindiendo de la bipartición del cuerpo y el alma misma del sujeto (citado en Pellion, 2003, p. 176).

Por consiguiente, se encuentra en Pellion un acogimiento a las palabras de Lacan en cuanto al hacer con el objeto, pues la posición de Lacan radica en que el sujeto, sólo podrá tener del objeto meramente su sombra, es decir, la presencia psíquica de este en tanto percibe su ausencia, porque pero no podrá recuperarlo, salvo en el momento en el que, él mismo, es decir, el sujeto, se ponga como ofrenda, como sacrificio, y justamente en ese traslado de ser sujeto a objeto propone Lacan una especie de “reintegración de *a*”, siendo *a* el objeto perdido. De manera que, suntuosamente, afirme Lacan que ocurre una supeditación entre el cuerpo y el objeto: “[...] El objeto se reconquista aquí al precio del duelo y la muerte” (citado en Pellion 2003, p. 189).

Dicho brevemente, el cuerpo es sacrificado para encontrar en la muerte misma la reintegración del objeto perdido con el sujeto que lo anhela.

Pues bien, en otras palabras, si la perfección es la muerte misma, en este sentido, el deshacerse de los miedos, del decir y de las marcas que deja el otro al escribir, es también una forma de desocultación, de revelamiento, es un “quitar el velo” y ¿qué hacer cuando el velo se ha caído, pero aún se parte de un sufrimiento? Pues el suicido podría ser una forma de actuar sobre el sufrimiento desde la perspectiva Pavesiana. Afirma Sontag que, elegimos el mal porque es la única defensa que tenemos contra ese mal, es una especie de aceptación del sufrimiento, no una resignación, sólo una aceptación. Digerir lo doloroso, hacerlo parte de cada vivencia sin rehusar de él. Tal como menciona Pavese (citado en Sontag, 1984): “Tienen ventaja los que, por índole propia, suelen sufrir de modo violento y total: así desarmamos al sufrimiento, lo convertimos en nuestra creación, elección, resignación, justificación del suicidio” (p.5).

Poema sin título del libro *Poesía completa (1955-1972)*

sí, morir es memoria cerrada (Pizarnik, s.f, p. 259)

Alejandra Pizarnik, al haber llegado a la cumbre del dolor, decide hacerse dueña de ese mal, aceptarlo, y optar por poner en acción lo ya tan pensado. ¿Es la muerte en este caso una liberación, o la aceptación del límite, por ese encuentro tortuoso con lo que sólo puede ser tocado ligeramente sin alcanzarlo?

Hay muchas incógnitas que no pueden ser adjudicadas a una respuesta, aun así, las lecturas de distintos postulados teóricos dejan indicios que pueden permitir al lector continuar con los estudios respecto a esto, y aunque hayan supuestos, en lo concerniente al pasaje al acto mismo de la muerte, será algo que sólo la poeta sabrá.

Pues bien, Alejandra Pizarnik se animó a ir hasta el fondo, nada más que hasta el fondo último del abismo que se prolonga cada vez más cuando se agota cualquier significante, cualquier sentido simbólico y propio; se animó a ir al fondo de la tristeza que de gota en gota rebasa el vaso; presentó siempre el anhelo enfebrecido por buscar una neutralidad que abrazara, en la palabra, quizás no una sino varias, que calmaran el dolor de la herida que la misma palabra abrió y engendró, y que al engendrarla, se trasladó hasta su cuerpo.

No sólo queda el intento por adentrarse en aquello hacia lo que pudiera encaminarse la poeta, en esa travesía de una búsqueda más profunda, y que su misma sensibilidad se lo permitió, sino que también está el intento por querer nombrar lo que nadie, por exponer la verdad, aunque esta escabullera a su paso, también está el hecho de hacer una poesía política por traspasar cualquier limite, por hacer de su vida una transformación.

Queda el legado de que luchó hasta el punto de sucumbir y de no poder más, y más que una negación de la vida, están sus ganas por vivir, aunque la densidad era ya muy fuerte, porque su cuerpo era ya muy pesado, aunque delgado, y no podía con los pasos y el ritmo del tiempo, un cuerpo con el que nunca pudo hacer tregua, pues era puesto bajo reproches y observaciones nunca satisfactorias, así como también era saturado de medicamentos. Una bruma densa porque cargaba con un nombre, con un apellido no muy suyo, un apellido que cargaba con un pasado y con una pérdida. Era una mujer que, aunque en muchas condiciones sociales problemáticas, tuvo una vida prestigiada por haberse dado a escuchar, por lograr hacer un lazo desde ese lenguaje *suyo* con el mundo, aunque desconocido y poco amigable para ella, pues éste era una *esfinge*, y aunque desde muy temprana edad, cada vez de forma más profunda, atravesando momentos no sólo de angustia y desesperación sino también de extrañeza, de desazón, y sobre todo de enajenamiento cuando la vida arrebató su única patria.

¿Quién era Alejandra Pizarnik? una mujer que decidió jugarse la vida en la poesía, en su poesía, que jugó a ser soberana, aunque al final su alma altiva no vio más movimientos, que hizo del lenguaje su refugio, y que hizo de su cuerpo, una ofrenda para crear un cuerpo poético.

## 8. Conclusiones

### 8.1 Crepúsculo: Se divisan las conclusiones

❖ En primer lugar, recordemos que en el presente trabajo el interés rondaba en observar de qué forma Alejandra Pizarnik nombraba la melancolía y la verdad, esperando encontrar un lazo entre ambos términos. De todo el análisis implicado en tal razonamiento, se encontró que en primera instancia, la forma en la que Pizarnik nombra a la melancolía surge en cada escrito representándose como un dolor profundo y mostrando una estrecha relación con la verdad, pues de la pesquisa en los poemas, se esclarece que hay una necesidad constante por querer *poder* nombrar la verdad, su verdad, la verdad de su dolor y lo que acontece en su vida; y recordemos que no pretende querer nombrarlo con cualquier tipo de habla sino con el habla del poema, que como bien se dijo, abarca un panorama amplio del lenguaje.

No obstante, Alejandra Pizarnik, gracias al hecho mismo de portar tal sensibilidad y percibir todo de forma más minuciosa, observa con mayor profundidad que el flujo incesante de la vida escapa a cualquier intento de comprensión, revelando aún más que aquello que afloró su melancolía alguna vez, no podrá ser nombrado o conocido en totalidad; sin embargo, de esto solo ha de tenerse el conocimiento de que es una tristeza que se ha instaurado en un tiempo temprano de su vida, quedando solo la posibilidad de representar un recuerdo transmutado en la palabra.

Por tanto, la verdad escapa a cualquier intento de representación, pues Pizarnik misma afirmó que nunca es suficiente para poner en una palabra lo que le acontece. Así pues, esto

que es tan dicente en Pizarnik, que está bajo la tensión de su cometido, de su sublevación frente a ese deseo no consumado en la escritura, no desfasa de eso tan complejo que es la imposibilidad de sus límites. No obstante, Alejandra Pizarnik no se supedita ante esto y deja como ella misma dice “cantos al alba” que salen de lo más profundo de sí, mostrando al trabajo presente y al lector, la forma de nombrar su melancolía, pues parte de su tristeza vasta y sosegada, e incluso inhibidora, dejando un aire frío, como si fuese posible percibir el lazo de soberanía que ella tenía con la muerte.

En este sentido, podría afirmarse que casi todos sus escritos son un canto a la melancolía, pues su tristeza tocaba ya muy hondo, y todo lo que yacía dentro de ella no era un lugar cálido, sino que era atravesado por una bruma que en esa misma imposibilidad de mostrar algún puerto para aferrarse a la vida, cortaba profundamente, a tal punto de convertir cualquier amor en un sufrimiento también. Así pues, no está demás afirmar que sus escritos, eran su herida abierta, y el lenguaje era su manifestación, pues si bien lo poético es irreductible al sentido por ser inmanente a la palabra, podría uno de sus posibles sentidos aflorar en esa inmanencia misma, en lo que ella tejió y construyó toda su vida, que no deja más que ser el rastro de alguien que sabía de su abismo y del salto que atravesaría en él.

❖ En segundo lugar, en los pasajes anteriores respecto a las citas más elaboradas de los poemas de Pizarnik, se hizo pertinente exponer el lenguaje como sugerente para mostrar la falla en ese querer mostrar totalmente la verdad, por lo que ha de afirmarse que el lenguaje fue un concepto que surgió de tal cavilación, no sólo desde lo que Pizarnik nombraba del lenguaje sino también por lo que se analizó respecto a la melancolía y la verdad desde el punto de vista psicoanalítico, dejando claro entonces que la verdad, lo falso o lo verdadero sólo podrían estar del lado del lenguaje adjudicado a algo en lo real, sin embargo, como

nunca alcanza el decir y la representación de eso que yace dentro, la verdad escapa a todo intento de representación, pues tanto el hombre como el lenguaje están limitados, y la verdad, está del lado de la no limitación, de lo que escapa a cualquier intento de razón o punto de partida.

❖ En Pizarnik podría encontrarse que si bien había una melancolía instaurada desde una temprana edad, quizás por perder su patria, quizás por perder algunos familiares, entre otras cosas que han de quedar ocultas tanto para la investigación como para el lector, si puede hablarse con cierta seguridad de que, la peculiaridad de la sensibilidad en Pizarnik y su querer ahondar en ella, desde ella, al no faltar a ninguna cita con el lenguaje, y poder percibir de forma profunda esa verdad: de que nunca alcanza ninguna representación para mostrar lo que atañe el sentimiento, y que la realidad tal como se nos aparece no es tan cierta, pudieron acrecentar de forma insoslayable su melancolía.

Más aun, esto puede adjudicarse al hecho de la imposibilidad de adentrarse en ese lugar del saber que está oculto, el saber en dónde se instaura esa verdad; la luminosidad que ahora aparece solamente es la manifestación en los poemas de Pizarnik respecto a la perdida y al no saber sobre esa perdida, y se divisa tal posibilidad en tanto surgen palabras con la imbricación expuesta del “cómo es posible no saber tanto” o el querer desear eso que nunca va a llegar en “la sed de siempre”, cosa que también se encontró en Pellion respecto a la melancolía y su relación con el saber. Por tanto, Pizarnik si bien nombraba a la melancolía a su manera particular y desde ese carácter bello de la poesía, no estaba tan lejano en Pellion el pensamiento de este autor frente a la misma noción, puesto que ocurre algo similar en cuanto a la verdad, pues tanto Pizarnik como Pellion estarían de acuerdo en afirmar que la verdad o *causa* de la melancolía, si bien surgía en algún momento por una experiencia, quedaría solo

como representación pero nunca puesta en un revelamiento crudo, completo, “sincero” como diría Pizarnik.

❖ En tercer lugar, se estableció también una definición de la verdad y de la melancolía desde la perspectiva del psicoanálisis y la filosofía que relatan una serie de *causalidades* que, no disciernen mucho de lo que se pretendía proponer, así como también expanden más la perspectiva sobre tal término. No obstante, hay muchas otras cuestiones que quedan al margen del trabajo, pues es un tema profundo y vasto, en el cual se puede entañar más profundamente en el tema de la verdad y la melancolía. Asimismo, se deja la presunción de que la melancolía es algo que parte más allá de ser “un estado de ánimo”, por lo que también deja el pensamiento de que muchas veces las experiencias y el recorrido mismo de la vida, serán una constante respuesta del ser frente al mar de posibilidades que se le presenta. Así, por más que algún hombre crea que es un observador del espacio/tiempo en el devenir de la vida, es también partidario de la acción, pues, así como los hechos, las palabras son también un acto, y no ha de saberse con que abatimiento o himno de alegría aflorará el canto en el alma de cada observador.

❖ Por otro lado, respecto a la relación con la verdad en Pizarnik asemejada a la postura del psicoanálisis, se encuentra que, por un lado, el revelamiento y desocultamiento de sí mismo de forma tan honda, puede aflorar la melancolía, así como también tener esa peculiaridad de la sensibilidad, y sin olvidar en ese mismo camino, que desde aquel lugar en el que se encuentra el sujeto con el saber – que como saber atañe una verdad- puede surgir tal sentimiento de tristeza también.

❖ Por último, lo expuesto anteriormente da cuenta de la decisión tomada en el presente trabajo: partir desde Pizarnik para observar mejor la epifanía de lo dicente en la

palabra en relación al lenguaje poético, que puede emerger con más fervor según se observó desde esa profunda melancolía, y que toca fondo desde esa relación con la verdad, pues como pudo evidenciarse, Alejandra Pizarnik intentó con un ímpetu perceptible llegar a la cúspide última que se presentaba ubicua respecto a la verdad, pues quería sumergirse en ello, entenderlo, encontrarlo y aunque el lenguaje por sí mismo sea un horizonte amplio desde su enriquecimiento literario, aun así es limitado, y es quizás éste el declive de todo: el haber dicho todo lo que se tenía que decir, como vimos en Alejandra Pizarnik. No obstante, tanto un poeta como cualquier otro verdadero artista, puede valerse de su creación para hacer más llevadera la vida insoportable.

## 9. Referencias:

- Balbo, E. (1995) Melancolía y psiquiatría en el siglo XIX. *Revista de la Asociación Española de neuropsiquiatra*. 15(52), 1995, 57-59.
- Bertinetto, A. (2006). El arte como desrealización. *Δαίμων. Revista de Filosofía*, (39),181–192.  
Recuperado de <https://revistas.um.es/daimon/article/view/20691/20021>
- Burton R. (1995). Anatomía de la melancolía. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 15(56), 7-109. Recuperado de <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/search/results>
- Del Barrio, V. (2009). Raíces y evolución del DSM. *Revista de Historia de la Psicología*, 30(2-3), 81-90.
- Freud, S. (1984). Duelo y melancolía. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 235-256). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 123-136). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986). El malestar en la cultura. En J. L. Etcheverry (Traduc.), *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, H. G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Galarza, J., Leibson, L., y Magdalena, M. (2018). *La perfecta desnudez. Conversaciones desde Alejandra Pizarnik* (1ra ed.). Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Gama, L. E. (2008) Los saberes del arte: La experiencia estética en Nietzsche. *Ideas Valores*, 57(136), 67-100. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/1361/1955>
- Hegel, W. (s.f.). *Lecciones sobre estética. Definiciones generales*. (n.d.).

- Ierardo, E. (s.f). La carta de Lord Chandos o sobre la condición inefable de la realidad. Recuperado de <http://www.ugr.es/~filosofia/terapia/ACTIVIDADES/Otras/Ateneo/La%20Carta%20de%20Lord%20Chandos.pdf>
- Kant, I (s.f) *Lo bello y lo sublime*. Recuperado de Librodot.com [https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant\\_sublime.pdf](https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant_sublime.pdf)
- Litz, M. (2008). El tiempo y su abismo. Reflexiones sobre la melancolía: nostalgia y melancolía: de pérdidas, locuras y creatividad espiritual. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 2, 161-173. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/12828>
- Nietzsche, F. (s.f) *El nacimiento de la tragedia*. Editorial: Proyecto Espartaco. Recuperado de [https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1\\_elnacimientootragedia.pdf](https://departamentoesteticas.com/SEM%202/PDF/nietzsche1_elnacimientootragedia.pdf)
- Pellion, F. (2003). *Melancolía y verdad*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Pérez Rojas, C. (2003). A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno. *Revista de filología y su didáctica*. (29) 391-414. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26\\_15.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_15.pdf)
- Pizarnik, A. (1963). *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (1956). *La última inocencia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (1965). *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pizarnik, A. (s.f). *Poesía completa 1955-1972*. (n. d.). Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1hJ6HpbYho3WdwIFMGDV4p3GyvPvjQOAJ/view?fbclid=IwAR0qLACy1geoSifmlSGobIe6Cz4mD2I144hIr9iM4uPXmYEaLqQQclbFKtY>
- Pizarnik, A. (s.f). *Otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

- Pizarnik, A., & de la Canal, F. A. (2003). *Antología de la poesía cósmica y tanática de Alejandra Pizarnik*. México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista. Recuperado de <http://www.hispanista.org/poema/plibros/55/55lbp.pdf>
- Rivas Pertó, R. (2012) Aristóteles y la melancolía en torno a problemata XXX, I. Contrastes. *Revista Internacional de Filosofía*, vol. 17, 213-227.
- Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Ediciones: corregidor.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sontag, S. (1984). El artista como sufridor ejemplar. En H. Vázquez Rial (Traduc), *Contra la interpretación y otros ensayos: Susan Sontag*. Barcelona: Ediciones Seix Barral.
- Vélez Osorio, L. F. (2016). *Entre el sentido dicho y negado*. (Tesis de pregrado). Institución Universitaria de Envigado. Envigado, Colombia.
- Yané Moncayo. C. (2016). *La función de la creación artística en el estado melancólico del neurótico*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.

### Referencias de las imágenes:

- Fett, D. (1618). *Melancholia*. (Pintura). Recuperado de <https://painting-planet.com/melancholy-by-domenico-fetti/>
- Gogh, V. Van. (1889). *La noche estrellada*. (Pintura). Recuperado de [https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-569343419-lienzo-tela-noche-estrellada-vincent-van-gogh-1889-74x100cm-\\_JM?quantity=1](https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-569343419-lienzo-tela-noche-estrellada-vincent-van-gogh-1889-74x100cm-_JM?quantity=1)
- N. N. (s.f.). *Alejandra Pizarnik*. (Fotografía). Recuperado de [https://bibliotecavirtual.fandom.com/es/wiki/Alejandra\\_Pizarnik?file=Alejandra\\_pizarnik.jpg](https://bibliotecavirtual.fandom.com/es/wiki/Alejandra_Pizarnik?file=Alejandra_pizarnik.jpg)

N. N. (s.f.). *Los cuatro humores de la medicina hipocrática*. (Tipo). Recuperado de

<https://www.alamy.es/foto-los-cuatro-humores-de-la-medicina-hipocratica-135097715.html>

### **Referencias de videos:**

McNabb, D. [Darin McNabb]. (9 nov. 2018). *Kierkegaard y el individuo*, p.2/6. [Archivo de video].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dRmlcaYxozE>