



Capítulo 48



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

La trayectoria de la melancolía: los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath

DANIELLA WURST

Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Introducción

En el artículo «Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en *Los zorros* de J. M. Arguedas», Edmundo Gómez Mango (1996) propone que la escritura en los diarios de José María Arguedas representa un duelo fracasado. Según el crítico, «al no poder representar la Cosa perdida, la escritura fracasa en su mágico y ritual intento de exorcizar la imagen mortífera y así librarse de ella» (p. 362). El objetivo de este artículo yace en rebatir dicho postulado mediante el análisis y la comparación de los diarios de Arguedas con los diarios de la escritora estadounidense Sylvia Plath.

¿Qué pueden tener en común la autora estadounidense Sylvia Plath con nuestro emblemático escritor peruano José María Arguedas? Postulo que, pese a las distancias generacionales o geográficas que los dividen, ambos diarios nos presentan a sujetos envueltos en un profundo estado de melancolía. José María Arguedas y Sylvia Plath utilizan el espacio íntimo para ahondar sobre la representación de la muerte, la contemplación del acto creativo y el empleo de la naturaleza como posible instrumento de sublimación. En este artículo me concentraré en comparar



dichas temáticas con la finalidad de determinar qué escritura se acerca más a la transformación del estado melancólico en una posible sublimación artística.

Ante el vacío y sentimiento de pérdida de la melancolía, el arte y la escritura se configuran como una manera de enfrentarse a este estado y poder producir algo nuevo. Apoyándome en el libro *Sol Negro. Depresión y melancolía* (1988) de la crítica posestructuralista Julia Kristeva, deseo analizar cómo los diarios presentan lo que Janice Doane y Devon Hodges (1992) denominan «la trayectoria de la melancolía»; es decir, el proceso de transformar el estado inicial de la melancolía (dominado por la inhibición y el empobrecimiento del yo) hacia una articulación artística universal cuyos signos puedan trascender más allá del vacío inherente del sujeto melancólico.

El concepto de melancolía de Julia Kristeva toma como base el trabajo elaborado por Freud¹ en su ensayo «Duelo y melancolía», publicado en el año 1917. Freud (1993 [1917]) señala que la melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodegradaciones. Tomando las ideas de Freud, Kristeva describe al sujeto melancólico como aquel dominado por la pérdida de la *cosa materna*². Esta pérdida causa una inhibición y una parálisis creativa que domina al individuo y lo lleva a la contemplación de la muerte. Sin embargo, pese a este estado inicial, la autora sugiere que el trabajo de la escritura puede configurarse como una manera no de representar la *cosa*, sino de construir un objeto que sea capaz de elevarse a su dignidad.

Mediante el análisis comparativo de la trayectoria de la melancolía, deseo explorar cómo la escritura autobiográfica puede no solo brindarnos un acercamiento al mundo interior de ambos escritores, sino también servir como una manera legítima de luchar contra el estado melancólico. Asimismo, el enfoque comparado

¹ En la introducción de *Sol Negro. Depresión y melancolía*, la autora escribe: «Examinaré las cosas desde un punto de vista freudiano» (Kristeva, 1988, p. 10).

² La definición de la *cosa materna* como «un no-objeto de deseo y pérdida que escapa cualquier significación. Asociado con una economía libidinal pre-edípica y pre-discursiva, es un punto de resistencia a la entrada a lo simbólico. Designa un estado móvil e irrepresentable». La cita original es la siguiente: «Let me posit the “Thing” as a non-object of desire and loss that escapes signification. Associated with the pre-oedipal or pre-discursive libidinal economy, it is a point of resistance to entering the symbolic. It designates a mobile, unspeakable, pre-symbolic state» (Kristeva, 1988, p. 13). La traducción es mía.

no brindará una nueva manera de apreciar los diarios de Arguedas, alejándonos del encasillamiento de dicha escritura como una escritura del fracaso (véase, por ejemplo, Forgues, 1989; Gómez Mango, 1996; Vargas Llosa, 1980)³.

2. El primer momento de la melancolía/metáforas de agua

Los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath se caracterizan por la enunciación de un sujeto que experimenta una rebaja en el sentimiento de sí que está directamente asociada a su incapacidad de seguir escribiendo. En el «Primer diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990 [1971]), Arguedas confiesa lo siguiente: «Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, un testigo lamentable de los acontecimientos» (p. 394). Plath (1996 [1982]), a su vez, afirma sobre sí misma: «estás perdiendo tu control sobre la vida creativa de una manera que es a medias deliberada y a medias desesperada. Te estás convirtiendo en una máquina neutra» (p. 105). En ambos casos, la incapacidad de escribir es lo que los lleva a caracterizarse a sí mismos como seres inadecuados. Las imágenes de «enfermo inepto», en el caso de Arguedas, y de «máquina neutra», en los diarios de Sylvia Plath, evidencian una falta de vitalidad del individuo, cuyas fuerzas son enfrentadas por un cuerpo invadido por la inhibición que cancela toda productividad.

Ambos diarios están ligados a la escritura de un texto ficcional⁴. Los dos autores sienten el acecho del fracaso del proyecto novelesco, que se convierte en el acecho de la muerte. Los diarios sirven, en una primera instancia, como un aplazamiento,

³ Edmundo Gómez Mango (1996) señala que «la escritura en los diarios evoca una cripta, un mausoleo, la tumba literaria del escritor» (p. 368).

⁴ Los diarios de Arguedas se encuentran intercalados en la última novela del autor. El «Primer diario» inicia la primera parte de la novela, seguido por los capítulos I y II del relato. Entre el «Segundo diario» y el «Tercer diario», se ubican los capítulos III y IV de la novela. El «¿Último diario?» se encuentra al final de los hervores de la segunda parte del relato de la novela.

Si bien los diarios de Sylvia Plath no se encuentran incluidos en la última novela de la autora, *La campana de cristal* (publicada en enero de 1962, bajo el pseudónimo de Victoria Lucas, y bajo su nombre de manera póstuma en 1967), es posible determinar que existe un vínculo autobiográfico muy fuerte entre el material de la novela y los diarios. En *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hughes* (2004), Janet Malcolm describe la novela como «una crónica literaria de la depresión nerviosa, electrochoques e intento de suicidio en 1953 de la propia Plath» (p. 42). Existe una relación simbiótica entre la manera en que el material de los diarios es usado en la novela y, paralelamente, el abordaje temático de la novela y la escritura de la novela en los diarios. Ambas escrituras se condicionan y alimentan mutuamente, fusionándose con el discurso de la autora.

un espacio donde se puede escribir sobre la imposibilidad de escribir. Tanto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁵ como *La campana de cristal* se configuran como proyectos ambiciosos que inspiran a la vez que atormentan a sus autores.

El «Primer diario», incluido en la novela *El zorro*, nace precisamente de la imposibilidad de escribir el relato:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia (Arguedas, 1990 [1971], p. 394).

Esta confesión marca una pauta que será una constante en los diarios de Arguedas; junto a la lucha contra la muerte, se da también la lucha por lograr el acto creativo. Ante el entrapamiento creativo, Arguedas utiliza los diarios como un espacio donde la escritura, al liberarse de las exigencias narrativas de la ficción, puede ahondar en una escritura íntima que toca los temas profundos que lo abaten. Como explica Martin Lienhard (1990): «Los diarios de *El Zorro* [...] son la expresión de la imposibilidad pasajera de la escritura novelesca. [...] Un espacio para acumular fuerzas y “audacia” para el relato» (p. 30). Esta dinámica se repite en el «Segundo diario»⁶ y el «Tercer diario»⁷ hasta admitir el fracaso de la narrativa en «¿Último diario?».

Plath (1996 [1982]) también recurre a la escritura íntima para profundizar sobre la imposibilidad de escribir la novela: «No escribo nada. La novela, o más bien, el trabajo de la novela es feroz. No consigo entrar. Se diría que escribo con un lápiz de romo atado a un palo de una milla de largo, en algo muy lejano, por encima de la línea del horizonte» (p. 221). La distancia espacial que se establece entre el instrumento de escritura y el espacio donde esta será plasmada representa el abismo creativo en el que la autora se encuentra. Poco después la autora escribe:

⁵ De ahora en adelante me referiré a la novela como *El zorro*.

⁶ «No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré pues, nuevamente a divagar» (Arguedas, 1990 [1971], p. 79). «Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffman?» (Arguedas, 1990 [1971], p. 82).

⁷ «Luego de haber escrito el capítulo III [...] he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo. Quizá sea porque he ingresado a la parte más intrincada del curso de las vidas que pretendo contar y en las que mi propio intrincamiento en vez de encontrar el camino del desencadenamiento pretende desbocarse o se opaca [...]» (Arguedas, 1990 [1971], p. 430).

«Una vez más siento el abismo entre mi deseo y mi ambición y mi capacidad real» (p. 223). Confiesa «vivir horrorizada, paralizada ante la escritura. El fantasma de la novela nonata es como la cabeza de Medusa» (p. 249), otorgándole a la imposibilidad de escribir dimensiones míticas amenazantes.

Las reflexiones sobre la imposibilidad de escribir la novela evidencian cómo ambos autores están dominados por un superyó tiránico⁸ que, como explica Freud (1977 [1923]), se despliega contra el yo con una dureza y severidad extraordinarias.

Los estados de parálisis están representados, en ambos diarios, mediante metáforas de cuerpos de agua que ilustran la sensación abrumadora que los autores experimentan. Los diarios de Plath contienen un rico lenguaje metafórico que nos acerca a la sensación de parálisis que atrapa a la autora. Plath (1996 [1982]) escribe: «Te quedas paralizada, conmocionada, presa de la náusea, estancada. Estás tan hundida en tu pequeño remolino privado de negativismo que solo puedes forzarte a seguir una rutina en la que hasta los actos más sencillos resultan terribles y enormes» (p. 129). Esta sensación abrumadora desencadena el deseo de querer retraerse a un estado o un espacio alejado de la experiencia vital:

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

Las metáforas de cuerpos de agua en el diario de Plath parecen cumplir dos funciones: describen su estado interior y sirven para ofrecer inmovilidad y serenidad.

Los diarios de José María Arguedas también recurren a metáforas de agua⁹ para representar la parálisis creativa. La imposibilidad de escribir es representada

⁸ Freud señala, en «El problema económico del masoquismo» (1993 [1925]), que el superyó es un sentimiento inconsciente de culpabilidad que se caracteriza por ser duro, cruel e implacable y que conduce a la autodestrucción. El sadismo del superyó es caracterizado por Slavoj Žižek (1994) como un extorsionador que lentamente nos desangra. Mientras más sangre tiene de nosotros, más débiles nos encontramos, y en consecuencia el superyó nos mantiene sujetos de manera más fuerte.

⁹ Más adelante explicaré que las metáforas de agua en los diarios de Arguedas se despojan de su signo negativo.

por cuerpos de agua específicos que denotan un estancamiento profundo. En el «Tercer diario» de *El zorro*, Arguedas recurre a la imagen del pozo: «Voy a atenear o aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada» (Arguedas, 1990 [1971], p. 173). La salida del confinamiento es posible mediante la escritura: «luego de haber presentado confidencialmente a mis amigos Don Esteban de la Cruz y el loco Moncada en el capítulo IV [...] decidí llamar a mi mujer a Arequipa, para celebrar la salida del pozo» (p. 430). El pozo es una figura constante que connota un estancamiento profundo, inmovilizador y que puede caracterizar el estado inicial de la melancolía, estado en el que los signos no ingresan y la creación literaria deja de fluir.

Para analizar las metáforas de cuerpos de agua estancados me remito al estudio de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1994 [1942]), que se ocupa de la imaginación material y la poética de la naturaleza. Bachelard indica que el agua puede asumir un carácter tanático, agua como «cosmos de la muerte»:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, el agua es el elemento melancolizante (p. 142). Tanto el pozo de Arguedas como el «tranquilo estanque de aguas inmóviles» de Plath representan «el agua cerrada que toma en su seno a la muerte» (p. 143).

Ambas metáforas denotan un estancamiento profundo, propio de la melancolía, que contribuye a la sensación de parálisis que por momentos parece abatir a los escritores.

3. Representaciones de muerte: muerte estetizada versus muerte erotizada

El tema de la muerte ocupa un protagonismo esencial en la escritura íntima. En «Le mort dans le texte» (1998), Beatrice Didier indica que esta escritura puede ser calificada como una «escritura de muerte» (p. 139). El diario consigna a la muerte; su escritura es a la vez angustia y una respuesta ante la temporalidad marcada del ser. En los diarios de Arguedas y de Plath observo dos representaciones de muerte opuestas: por un lado, la representación estetizada de la muerte en Sylvia Plath;

y, por el otro, la representación de una muerte erotizada en Arguedas. Ambas muertes se personificarán en dos criaturas cuyos aleteos simbolizarán el movimiento presente en los diarios.

En los diarios de Plath existe una fascinación estética por la muerte. Morir, como dice una de las líneas más emblemáticas de su poema *Lady Lazarus*, «es un arte», y ella confiesa hacerlo «excepcionalmente bien». Esta afirmación resume a grandes rasgos la manera como la muerte es configurada tanto en su poesía como en sus diarios. Existe en su escritura, como señala A. Álvarez en su estudio *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio* (1999), «una necesidad de corporizar la muerte que lleva dentro» (p. 40).

Frente al hermetismo de la «campana de cristal»¹⁰, donde se encuentra («en cuyo interior se encuentra una comunidad que funciona como un mecanismo de relojería y veo como todas las atareadas personas se detienen, boquean, se hinchan y flotan [...] se vive la incomodidad de abandonar el carril de la repetición» [Plath, 1996 [1982], p. 184]), la muerte se asoma como una posibilidad, un escape del círculo repetitivo que representa la vida que es retratada como una espiral sin salida: «Todo se ha vuelto estéril. Formo parte de las cenizas del mundo, algo en lo que nada puede crecer, ni florecer, ni dar fruto» (p. 438). Los diarios indican que los estados orgánicos que representan un deterioro (pudrirse, volverse ceniza, la enfermedad) se encuentran del lado de la vida, mientras la muerte se configura siempre como un escape de aquella «maquinaria infernal e incesante» en la que la autora se encuentra.

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

Anoche lo matamos. Fue terrible. Resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique, sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola, esforzándose por abrir el pico entre convulsiones. ¿Cómo explicarlo? Lo tuve en la mano, acunando sus cálidos latidos y sintiéndome enferma. Llevábamos una semana sin dormir, oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aurora

¹⁰ La «campana de cristal» es la metáfora que Plath utiliza para referirse al mundo en el que la autora se siente atrapada. Asimismo, se convertirá en el título de su novela publicada en 1963.

y escuchándole golpear las paredes de cartón con los cañones de las alas. [...] El pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos. Ted colocó el tubo de goma del baño en el mechedero de gas de la cocina y sujetó el otro extremo a la caja de cartón. Yo fui incapaz de mirar y lloraba y lloraba. El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo, especialmente entristecida por su valor y su buen carácter. Finalmente miré. Ted lo había sacado demasiado pronto de la caja y lo tenía boca arriba en la mano, abriendo y cerrando el pico lastimosamente y agitando las patas. Cinco minutos después me lo trajo, sereno, perfecto y *hermoso en la muerte* (p. 352)¹¹.

Este pasaje, ubicado en la tercera y última parte de los diarios, se inicia como una confesión: «Anoche lo matamos». El pájaro se nos presenta envuelto en una inmundicia fútil y grotesca: «sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola», débilmente acercándose hacia una muerte inminente «resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique». Si bien desde un inicio se nos presenta un malestar ante la acción de matar al pájaro, es importante resaltar que aquello que causa una mayor perturbación no es la agonía del animal, se trata más bien de una perturbación ante su ímpetu por luchar contra la muerte; «Oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aura y escuchándole golpear las paredes de cartón de los cañones de las alas [...] el pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos». Estas acciones (despertar, golpear, piar, picotear) de una lucha debilitada producen un intenso deseo en Plath de librarse del pequeño animal: «El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo, especialmente entristecida por su valor y su buen carácter». Finalmente, el pájaro encuentra la muerte en manos de Hugues, quien enciende el mechero del gas de la cocina y llena así la caja de cartón donde el pájaro había sido colocado¹². En *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio* (1999), Álvarez analiza la muerte de Plath y la manera en que su obra se encuentra intrínsecamente ligada a esta. El autor señala lo siguiente:

[Su muerte] fue un último y desesperado intento por exorcizar la muerte que había convocado en sus poemas. Ya he sugerido que acaso había empezado a escribir

¹¹ El énfasis es mío.

¹² Resulta tremendamente significativo mencionar el siguiente dato biográfico, que quizás sea clave para entender la relevancia de este pasaje. El suicidio de Sylvia Plath, el 11 de febrero de 1963, se da de una manera siniestramente similar. Luego de dejar a sus hijos pequeños en su cuarto, Sylvia Plath selló la puerta y la ventana de la cocina con paños, abrió el horno y metió la cabeza dentro, girando la llave de gas.

obsesivamente sobre la muerte [...] Pero, para la propia artista el arte no es necesariamente terapéutico; no por expresar sus fantasías siente un alivio automático. Al contrario: por cierta lógica perversa de la creación, el acto de la expresión formal puede ponerle más al alcance el material desenterrado. A fuerza de manejarlo en el trabajo bien puede encontrarse viviéndolo. Para el artista, en resumen, la naturaleza suele imitar al arte. O, para cambiar el cliché, cuando un artista pone un espejo frente a la naturaleza, descubre quién es él y qué es; pero a veces el conocimiento lo cambia tan irremisiblemente *que acaso se convierte en esa imagen* (p. 62)¹³.

Esta última frase parece resonar profundamente en el pasaje examinado. En el cuerpo moribundo del pájaro se nos ofrece un acercamiento metafórico a la autora, a su propio cuerpo y a su próxima muerte. La interacción que existe entre lo escrito y la experiencia evidencian el nexo común más significativo en ambos autores. Tanto para Arguedas como para Plath la muerte es parte de la obra como la obra es parte de su muerte. Sin embargo, lo interesante de este pasaje no se encuentra solo en la representación de la agonía en el pájaro, sino en cómo, inmediatamente después de su muerte, este se convierte en lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su libro *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998 [1979]), han denominado «un objeto deseado, para ser expuesto por su belleza y pureza contemplativa» (p. 51), dejando de lado la grotesca suciedad y su carácter perturbador.

Ambas autoras postulan que la muerte es necesaria para convertir a la mujer en un ideal estético capaz de convertirse en obra de arte. Esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte entonces no solo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*: un ser esbelto, pálido, pasivo, cuyos «encantos» recuerdan «de manera inquietante la nívea inmovilidad de porcelana de los muertos» (p. 40). Estas autoras analizan las imágenes de seres hermosos, pero que no poseen ningún tipo de agencia, seres a quienes se les niega tanto la autonomía como la subjetividad.

¿Cuál es la atracción que genera la muerte? ¿Por qué la belleza debe tener este componente tanático? Es en la inmovilidad de estos cuerpos donde reside una supuesta belleza, capaz de convertirlos en objetos de arte cuyo único propósito es ser contemplados. Para Plath, el pájaro, en su intento de accionar, se convierte en un ser perturbador; por ello es que su aniquilación es escrita como una confesión y su muerte representa un alivio. Una vez convertido en objeto inmóvil de contemplación

¹³ El énfasis es mío.

se deja de lado la agonía, la inmundicia y la degradación inicial, la muerte se despoja de su verdadero significado, se simplifica su efecto y se transforma en fuente de serenidad y belleza.

Por el contrario, la noción de la muerte como una presencia inmóvil, estática, es completamente nula en los diarios de Arguedas. En la representación de la muerte se resalta el movimiento, el aleteo presente en la fusión entre erotismo y muerte representada en la polinización entre el moscardón llamado *huayronqo* y la flor amarilla «zapatilla de muerto».

La erotización de la muerte y del sufrimiento es un tópico recurrente en la literatura y en el arte. Con respecto a los diarios de Arguedas, varios críticos (Lienhard, 1990; Rowe, 1990; Denegri & Silva Santisteban, 2005) coinciden en resaltar que existe una relación estrecha entre el sexo y la muerte en los diarios, una oposición eros/tánatos que evidencia un dualismo entre fuerzas opuestas que se manifiestan de diversos modos: a través de la experiencia de contacto con la mujer, y a través de los símbolos mágico-poéticos¹⁴. Al describir el episodio del *huayronqo* «zapatilla de muerto», Martin Lienhard (1990) concluye lo siguiente:

Ansia y gozo, «explosión vital» y muerte se compenetran profundamente. Esta ambigüedad no parece ser casual, y se ha considerado a veces que es la base necesaria o la esencia misma de lo erótico. El erotismo llevado a sus extremos, «exceso ciego de la vida», según Bataille, empuja al hombre a los «límites de la muerte» (p. 45).

Sin duda existe una ambigüedad con respecto a cómo la sexualidad es percibida por el narrador¹⁵, especialmente en los primeros dos diarios de *El zorro*. En el «Primer diario», este narrador nos presenta la confesión de lucha existencial en la que se encuentra: «Y esta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir» (Arguedas, 1990 [1971], p. 8). Estas dos fuertes corrientes que habitan dentro del narrador serán canalizadas a través de la descripción (también ambigua) del contacto con la mujer y el cuerpo femenino y serán al mismo tiempo simbolizadas mediante signos particulares presentes en la naturaleza andina como el *huayronqo*.

¹⁴ Definidos por Martin Lienhard (1990) como «seres-objetos de la naturaleza andina, pertenecientes al orden botánico, zoológico, e hidrográfico cuyos nombres quechuas demuestran que se tratan de “signos” del universo quechua andino» (p. 38).

¹⁵ Esta ambigüedad con respecto a la sexualidad es algo que recorre toda la obra narrativa de Arguedas. El sexo se asocia con la culpa, con lo bajo, con lo endemoniado.

El abejorro es un moscardón negro que se suele acercar a la flor amarilla, pequeña y de olor fuerte y dulzón llamada «zapatilla de muerto». En la región de la cual fue originario Arguedas, la «zapatilla de muerto» es utilizada como ofrenda para los muertos por su color amarillo¹⁶. Arguedas (1990 [1971]) describe el encuentro entre el *huayronqo* y la flor de la siguiente manera:

En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de niño de pechos, flor que crece o que prefiere crecer no en los campos sino en los muros de piedra hechos por los hombres, allá en todos los pueblos serranos del Perú. Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos. Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme, se queda, manotea, aletea, se embute. La superficie de la flor es afelpada, la del moscón es lucida, azulada de puro negra, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante *medio como a muerte*, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus *extremidades ansiosas*, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman ayaq sapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver [...] Ahora, en este momento, el amarillo, no sólo mal presagio sino materia misma de la muerte, ese amarillo del polvo del moscón [...] está ahora asentado en mi memoria, en este dolor ahora lento y feo de la nuca. ¿No podré seguir escribiendo más? (p. 400).

Como menciona Lienhard (1990), no cabe duda de que esta escena en su conjunto constituye la evocación de un acto sexual, en el cual el insecto desempeña el papel del macho, la flor el de la hembra, y el polvo amarillo el del semen. El *huayronqo* se zambulle dentro de la flor de muerte (por su color y por su polvo que representa un tipo de veneno) devorando con sus «extremidades ansiosas» el polvo amarillo. Regresamos de nuevo a una clara ambigüedad que ancla la presencia de la muerte en los diarios. Si bien estamos ante la descripción de un acto sexual que podría evocar fertilidad y propagación, la materia de este encuentro es materia de muerte, veneno y destrucción. Sin embargo, en la siguiente entrada del «Primer diario», fechada un día después (16 de mayo de 1968), el narrador Arguedas siente en los ojos la presencia del insecto:

¹⁶ Lienhard (1990) indica que el amarillo es el color de la puesta del sol, lo que parece originar su uso funerario.

[...] insecto volador que manotea con su cabeza mineral, con sus patas que tienen casi microscópicos pelos, y que son lentos pero que, aun así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, dan la impresión de *ansia que se va satisfaciendo* a cada movimiento, que parece triunfal, agudo, fruto del máximo esfuerzo, *explosión de la vida* (Arguedas, 1990 [1971], p. 19)¹⁷.

Se nos presenta nuevamente la fusión entre «anhelo de vida» y «anhelo de muerte», realizada gracias a este encuentro sexual entre el moscardón y la flor amarilla, precisamente, *a través* de la vibración que se produce a partir del contacto. La penetración de esa flor, según William Rowe (1996), unifica el erotismo y la muerte. La explosión de vida se da únicamente luego del contacto con aquello que es materia misma de muerte, el autor alude a una sexualidad contaminada de muerte pero que, no obstante, produce también una potencialidad creativa. Según Rowe (2011), esta escena se propone como el escenario de la escritura de los diarios en donde el sujeto tiene que transitar por la muerte para poder escribir.

¿Puede ser la muerte transformada a través de la escritura? Si bien Plath y Arguedas se encuentran atrapados por momentos en un estado de parálisis (propulsado por el empobrecimiento yoico propio de la melancolía), es la representación de la muerte en los diarios de Arguedas la que se acerca más a una transformación y posible sublimación. Arguedas cumple lo planteado por Kristeva (1988), quien manifiesta que para llegar a la sublimación el artista, «al ser consumido por la muerte, o quizás al verla en su terrible y mínima belleza como el límite inherente a la vida debe *erotizar y resignificar* la presencia de la muerte» (p. 138). El sujeto en los diarios de Arguedas erotiza la muerte, reelaborando su significado al conectarla a su vez con el proceso creativo que impulsa la escritura. Como explica Bataille (1977), el erotismo abre a la muerte y lleva a negar la duración individual. En el *huayronqo* se representa el trabajo mismo del erotismo. A pesar de estar inmerso en la materia misma de la muerte, el aleteo del insecto representa un deslizamiento hacia una continuidad posible.

En los diarios de Plath, por el contrario, prima la reafirmación de una estética que encuentra su ideal en la representación de una muerte de inmóvil belleza, afirmando finalmente el deseo de regresar a lo inorgánico y, en consecuencia, a lo estéril e inaccesible. La autora se encuentra atrapada en una imagen inmóvil, como el pájaro moribundo que personifica su propia muerte. Por el contrario,

¹⁷ El énfasis es mío.

la representación de una muerte plagada de sexualidad dada en los diarios de Arguedas, transforma la parálisis del autor en el aleteo del *huayronqo*, se convierte a la muerte en un espacio simbólico donde deseo y fecundidad confluyen, alejándose del eterno retorno de la parálisis propia de la melancolía.

4. La naturaleza como tópico de sublimación

La imagen del «sol negro» es utilizada por Julia Kristeva (1988) para representar la relación entre la melancolía y la obra de arte. La melancolía se encuentra en el lado oscuro como el estado paralizante que aparta al sujeto de la realidad y contribuye al empobrecimiento yoico. En el lado radiante, se vislumbra la apertura y la verbalización de la capa hermética de la melancolía a través de la obra de arte.

Frente a la amenaza de la parálisis, la sublimación se presenta como la única vía para salir del entrapamiento melancólico. Kristeva (1988) señala que se trata de la capacidad del sujeto de transferir un significado ahí mismo donde fue perdido, un goce en su nueva significación, una posibilidad de resurrección.

¿Cómo es que el artista melancólico logra la sublimación? El arte y la literatura aseguran al artista una manera de dominar la *cosa* perdida a través de la prosodia, la polivalencia y la interacción de las formas (Kristeva, 1988). La polivalencia del signo y del símbolo, que desestabiliza el nombre y al hacerlo construye una pluralidad de connotaciones alrededor del significado, le da una oportunidad al sujeto de construir un objeto capaz de bordear el vacío dejado por la cosa. En esta sección trataré la manera en la que ambos autores utilizan el tópico de la naturaleza como vía a una posible sublimación.

En los diarios de Sylvia Plath la naturaleza cumple un papel importante. Esta surge como punto de partida para propiciar el acto creativo. La mayoría de las entradas de los diarios comienzan con una descripción puntual: «Un día azul y claro, recortada de nieve blanca rizando todos los ángulos torcidos de tejado y chimeneas que quedan por debajo y el río blanco. Sol debajo del edificio de la izquierda» (Plath, 1996 [1982], p. 415). Plath se apoya en su memoria visual para identificar el color, las imágenes y las formas que la ayudan a reproducir de manera cercana el paisaje que observa. En sus diarios podemos intuir la importancia de su memoria visual para la organización de su imaginación verbal. El cambio de estaciones, el paso del día a la noche, así como las referencias geográficas y espaciales, son abordados de manera meticulosa y constante. Ante la amenaza de parálisis, Plath se imagina

a sí misma acudiendo a la naturaleza: «Mi demonio que todo lo niega me tentará día a día, y lucharé contra él [...] cada día tendrá algo positivo, ya sea el placer sincero de contemplar el veloz cuerpo sedoso de una ardilla, o la honda sensación del tiempo y el color [...]» (p. 254). La contemplación del «veloz cuerpo sedoso de una ardilla» nos puede recordar a los chanchos y perros monstrencos que Arguedas contemplaba en San Miguel de Obrajillo. Sin embargo, la diferencia crucial reside en que Arguedas mantiene un contacto sensorial con estos animales (juega con ellos y les rasca la barriga, se revuelca en la tierra), mientras que Plath admira su belleza y rapidez, pero siempre como espectadora.

A diferencia de Arguedas, que encuentra en el retrato de la naturaleza una marca de su propia subjetividad como sujeto andino, para Plath la naturaleza tiene una función estética y puntual que es propiciar el acto de escritura: «Hoy: claridad, cielo azul, frescor de los pinos. Tiempo para escribir» (p. 242). Asimismo, mientras en Arguedas la sublimación de la naturaleza es posible mediante el vínculo que existe con lo mágico, en los diarios de Plath este nexo (naturaleza-magia-sublimación) no existe. No existe tampoco un vínculo que la ate afectivamente a los paisajes descritos. Estos son utilizados como instrumentos poéticos que la autora deconstruye de manera meticulosa:

No es posible que el viento empuje a la luna sobre el mar. De manera inconsciente, sin palabras, la luna ha quedado identificada con un globo, amarillo, liviano, que flota en el aire. En razón de mi estado de ánimo la luna no es esbelta, virginal y plateada, sino gorda, amarilla, carnosa y encinta. Ahora la luna ha sufrido una rápida metamorfosis, posibilitada por las alusiones, vagas e imprecisas, de la primera línea, convirtiéndose en bulbo de tulipán, por medio de lo cual adviene la metáfora: la luna es «bulbosa», adjetivo que indica gordura, pero que sugiere «bulbo», puesto que la imagen visual es una realidad compleja. [...] Si quiero explicar por qué uso las palabras, cada una elegida por un motivo; quizá no sea todavía la mejor palabra para lo que me propongo, pero, en cualquier caso, sí ha sido escogida después de mucha deliberación [...] ¿Cuál es mi problema? Falta de libertad en las ideas, falta de imágenes renovadoras. Demasiado apego subconsciente a frases hechas y a combinaciones trilladas. Falta de originalidad (p. 159).

En este extenso pasaje podemos observar cómo Plath desestructura la manera en la que experimenta la luna en su escritura, mas no en su experiencia propia. La luna adquiere características propias de la autora, lo cual refuerza la imposibilidad de salirse de la autorreferencialidad a la que están sujetas las mujeres melancólicas,

de acuerdo con Kristeva¹⁸ (1988). Es posible observar también cómo el uso de cada palabra es justificado con precisión exacta, costumbre que mantuvo también en su poesía. Sin embargo, a pesar de la exactitud y el trabajo, la autora reconoce que algo falta; al no poder desasociar la experiencia de la naturaleza con su proceso de escritura, esta se estanca en imágenes trilladas y descripciones que quedan en la superficie, mas no se ahonda dentro de ellas. Hacia el final de los diarios, Plath escribe:

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

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

La naturaleza es un tópico que recorre tanto los diarios como toda la obra de Arguedas. En los diarios, la naturaleza se encuentra asociada con una plenitud anímica que se da cuando el autor se encuentra en comunión con el mundo andino¹⁹. Al abordar este tópico deseo enfocarme en la imagen de la cascada, uno de los símbolos mágico-poéticos que organizan el «Primer diario».

El símbolo de la cascada surge a partir de un recuerdo específico de contacto con un *nionena* (chanchó). Al rascarle la cabeza al animal, este produce un dulce «gruñido con delicia» que inmediatamente conduce al autor a evocar la imagen de una cascada

¹⁸ Kristeva (1988) afirma que para la mujer el acto de deshacerse del dominio de la *cosa materna* es algo no solo difícil, sino casi imposible. Esto se debe a que, para la mujer, cuya identificación con la madre y su introyección del cuerpo materno son procesos casi inmediatos, es difícil poder tomar una decisión consciente que haga posible separarse de la pérdida primera de la *cosa materna*. Como explica Tsu-Chung Su en su artículo «Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's *Black Sun*» (2005), la mujer, al identificarse con la madre, la ha cifrado en su interior. Atrapada entre la intimidad y la alienación, la melancolía femenina, en su intento de superar el duelo inicial, está condenada entonces a destruir una parte crucial de su propia subjetividad y, por ende, fracasa en su intento de sublimar la melancolía.

¹⁹ «En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con algunos de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno» (Arguedas, 1990 [1971], p. 8).

concreta en San Miguel de Obrajillo (parte serrana de la provincia de Lima). Lo interesante de la cascada reside en cómo esta imagen desemboca en una pluralidad de significados. La cascada de Obrajillo se retrata majestuosamente y se fusiona nuevamente con el recuerdo inicial del contacto con el *nionena*. Ambas imágenes se entretejen evocando una calidez que rodea al paisaje y que finalmente lleva al recuerdo del rostro de su esposa. Arguedas (1990 [1971]) conecta estas tres imágenes mediante el baño de luz que reciben: «y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho, cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba, mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso» (p. 395). Luego de esta primera aproximación, la cascada se convierte en «todas las cascadas del Perú». Se conduce al lector a las montañas, a las quebradas donde el hombre ha construido su lugar mediante esfuerzo y trabajo: «falderíos bravos en que el hombre ha sembrado, ha fabricado chacras con sus dedos y sus sesos y ha plantado árboles que se estiran al cielo desde los precipicios» (p. 395). Finalmente, esta descripción del trabajo humano lleva a una descripción de la opresión y de su contrario, la Revolución Cubana. En este último momento es el rostro de un teniente el que, con «la felicidad, la inteligencia, la fuerza, la generosidad» (p. 395), nos regresa a la imagen de la cascada. La estrategia de vincular este símbolo mágico-poético con un movimiento que a la misma vez evoca un cambio en el orden social (la Revolución) le otorga una nueva dimensión a la naturaleza, que se carga de significado y trascendencia.

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

La cascada, al resbalar «sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas» (p. 395), nos remite a lo postulado por Gaston Bachelard (1993) al hablar sobre las metáforas de agua. Se reconoce en ellas *un tipo de intimidad* muy diferente a las de los otros elementos como el fuego o la piedra. El lector debe comprender que el agua es también «*un tipo de destino* [...] un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser» (Bachelard, 1993, p. 15). Se comprueba, en el tratamiento de esta imagen,

no solo la elaboración exitosa de sublimación mediante el retrato de la naturaleza, sino también lo señalado por Bachelard: «el agua representa el lenguaje fluido, sin choques, lenguaje continuo, continuado del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes» (p. 279). Finalmente, la cascada «tiene pues, un habla que los hombres comprenden naturalmente» (p. 283).

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

Aun cuando Arguedas (1990 [1971]) se encuentra inmerso en el estado melancólico, él intuye que «cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra se carga de esas materias ¡Y cómo vibra!» (p. 10)²⁰. Frente a los límites del lenguaje, Arguedas introduce la capacidad de la palabra de producir un temblor²¹, una vibración que produce una intensificación de vida, que connota un movimiento que desembocará en fertilidad, en una potencia y transformación.

En su artículo «Transmitir a la palabra la materia de las cosas (los diarios como poética)», Daniel Matthews (2004) recuerda una frase de Huidobro que parece coincidir con el planteamiento arguediano: «Huidobro dice: En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está por debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta» (p. 222). Ante este objetivo, lo mágico es necesario para poder lograr esta transmisión cósmica en su escritura. Es decir, el vínculo con este compromiso de la escritura y su relación con lo mágico es aquello que sostiene no solo la escritura, sino la manera en la que Arguedas logra sublimar la naturaleza en los diarios.

²⁰ Recordemos las líneas introductorias de *Sol negro. Depresión y melancolía*: «For those who are racked by melancholia, writing about it would have meaning only if it sprang out of that very melancholia» (Kristeva, 1988, p. 3).

²¹ En los diarios, Arguedas (1990 [1971]) menciona cómo el escritor «Onetti tiembla en cada palabra, armoniosamente» (p. 12).

5. El remolino y el *yawar mayu*

Para concluir este artículo, deseo recurrir nuevamente a las imágenes de cuerpos de agua que resumen la propuesta planteada en ambos autores y dirigen la trayectoria de la melancolía en sus respectivos diarios: el remolino y el *yawar mayu*.

En sus diarios Sylvia Plath confiesa encontrarse donde «tiempo y experiencia se convierten en una ola colosal circulándome como un maremoto, ahogándome» (p. 80). Se trata de un círculo vicioso que atrapa a la autora en una dinámica debilitadora: el sentido de parálisis alimenta su rebaja yoica manteniendo su discurso en un estado inhibitorio y autodestructivo. Como explica Freud (1993 [1917]), «El melancólico nos muestra una extraordinaria rebaja de su yo. En el duelo el mundo se ha hecho pobre y vacío, en la melancolía esto ocurre con el yo mismo» (p. 252).

En el capítulo tres de *Sol negro. Depresión y melancolía*, titulado «Ilustraciones de la depresión femenina», Kristeva (1988) relata el tratamiento psicoanalítico de tres mujeres deprimidas. Los tres ejemplos de depresiones femeninas muestran cómo el apego de las pacientes a la madre o la *cosa materna* perdida es uno de los mayores obstáculos hacia la recuperación. En la sección titulada «The body as a tomb or the omnipotent devouring», Kristeva (1988) relata cómo una de sus pacientes siente un estado de parálisis de la psique y el cuerpo similar a la descripción hecha por Plath. La paciente analizada por Kristeva siente una «irremediable disociación entre ella y todo su entorno» (p. 73)²², lo cual la lleva a una sensación de muerte descrita por Kristeva como «oceánica», que sumerge a la mujer de una manera absoluta: «Tal inundación letal —escribe Kristeva— cancela el interés o el acceso a cualquier tipo de exterioridad» (p. 73)²³. ¿No es esto lo que observamos en Plath? Una inundación letal que la encubre por completo, que convierte su entorno y su interior en un hostil camino sin salida.

La escritura en los diarios de Plath queda marcada por una repetición y una autorreferencialidad característica de la melancolía femenina. La autora se encuentra

²² La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «[The patient] Experienced a total paralysis of psyche and body, an irremediable dissociation between herself and everything else, and also within what should have been “she”. An absence of sensations, a loss of pain or hollowing out of sorrow, an absolute, mineral, astral numbness» (Kristeva, 1988, p. 73).

²³ La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «Such a lethal flood could settle down for days and weeks on end, allowing neither interest in nor Access to any exteriority» (Kristeva, 1988, p. 73).

«atrapada en un remolino donde la vida es un girar, un dar vueltas en un espiral ascendente un único círculo repetitivo de estancamiento» (Plath, 1996 [1982], p. 65). La muerte, por tanto, viene para resolver el espiral mientras la escritura queda atrapada aquí en un movimiento que imposibilita completar el recorrido de la melancolía propuesto por Janis Doane y Devon Hodges (1992). Ante la sensación abrumadora, «oceánica» (para aplicar un término kristeviano), de la melancolía, la escritura de Plath se mantiene en un remolino sin fin, circulando sobre sí misma, incapaz de abrirse hacia afuera y dejar de transitar dentro de su propia corriente autodestructiva.

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

En el artículo «Deseo, escritura y fuerzas productivas», William Rowe (1990) señala que pese a su destrucción a nivel personal, Arguedas prueba ser fecundante a nivel colectivo. La instalación de este «yo colectivo» hace posible la sublimación de la naturaleza y la escritura y, como veremos en el «¿Último diario?», otorga una nueva valoración a la muerte.

En el «¿Último diario?» el yo colectivo emerge inmediatamente después de admitir la derrota del yo individual y la imposibilidad de terminar el relato que ha comenzado. Luego de confesar su imposibilidad de poder concluir propiamente el relato de la novela²⁴, Arguedas pone en escena su propio funeral. En la ceremonia de su muerte se destacan dos elementos esenciales que deben estar presentes y que significan una potencialidad hacia el futuro: la música y la importante presencia de la juventud en la mención de los jóvenes políticos de izquierda. En los jóvenes Arguedas detecta no solo pureza, sino también una consciencia crítica dispuesta a ser parte de un cambio social. Asimismo, el pedido a uno de sus hermanos de que toque la quena o el charango (instrumentos propiamente andinos) llega a convertirse

²⁴ Es interesante cómo hasta las premisas de estos episodios finalmente no narrados también se empapan con el mismo carácter tanático que rigió los diarios. Las muertes de los personajes le dan un sentido apocalíptico al microcosmos de Chimbote. Sin embargo, la valorización del apocalipsis no debería ser visto como un fin determinante, sino incluir la posibilidad de regeneración y principio.

en un símbolo que representa la comunidad de la que él forma parte y también otorga una posibilidad de trascendencia: «En la voz del charango y de la quena, lo oíré todo» (Arguedas, 1990 [1971], p. 246). Como postula Rowe (1987), desde «el mundo mágico del sonido» se subvierten las categorías espaciales de la ciencia occidental. El yo y el objeto se juntan dentro de una misma continuidad. Es decir, el sonido logra traspasar los límites impuestos entre «vida» y «muerte» resolviendo el espacio límite en el que se encuentra el escritor-personaje durante la escritura del «¿Último diario?».

Arguedas (1990 [1971]) pasa luego a describirse a sí mismo de la siguiente manera:

Hay en mis huesos muchas de las apetencias del serrano antiguo por angas y mangas convertido por sus madres y padres, malos y buenos, en vehemente asolemnado y alegre trabajador social; invulnerable a la amargura aun estando ya descuajado. Dispénsenme la inocente y segura convicción; invulnerable como todo aquel que ha vivido el odio y la ternura de los runas (ellos nunca se llaman indios a sí mismos [...]) (p. 437).

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

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

Esta operación se parece a la propuesta de Slavoj Žižek (2000) en su artículo «Melancholy and the Act». Para el sujeto melancólico, explica Žižek, siempre queda en el proceso de la pérdida un resto que no puede ser integrado a través

del trabajo del duelo. Mientras el duelo (la aceptación de la pérdida) se configura como una especie de traición, es en la melancolía donde el sujeto se mantiene fiel a lo perdido. Para ilustrar esta operación, Žižek habla del sujeto étnico que ha entrado a procesos capitalistas de modernización y se encuentra bajo la amenaza de que su herencia específica sea eliminada. En este caso, el sujeto melancólico no debe renunciar a su tradición a través del duelo, sino más bien *retener su vínculo melancólico con sus raíces*.

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

Esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada [...] pero mi vida no ha sido trunca. Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres (Arguedas, 1990 [1971], p. 437).

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

Entonces, a diferencia de los diarios de Sylvia Plath, en los que la pérdida inicial mantiene a la autora «atrapada en un remolino donde la vida es un girar, un dar vueltas en un espiral ascendente un único círculo repetitivo de estancamiento» (Plath, 1996 [1982], p. 103), en Arguedas la melancolía se transforma y se vuelca hacia el exterior. Se trata de una fuerza arrasadora, como un río de sangre: «esos ríos de tanta y tan crecida hondura» (Arguedas, 1990 [1971], p. 246) en un país que «hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformar al cabo de una lucha sangrienta que ha empezado a romper de veras, los hierros y las tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose» (p. 438).

El *yawar mayu*, como menciona William Rowe (1987), incluye dentro de sus múltiples significados el de una fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados. Se trata de una fuerza trágica pero también representa un signo de renovación. En «Música, conocimiento y transformación social»,

Rowe vuelve a mencionar la presencia del *yawar mayu* como un símbolo andino que representa la ruptura de fronteras «tanto individuales como colectivas» (p. 65). Este río significa la muerte pero también significa fertilidad, renovación. Es decir, esta imagen no solo representa el cambio del yo autobiográfico hacia una voz colectiva, sino también la potencialidad que reside en aquello que puede ir «más allá» de la muerte como una fuerza integradora.

Frente a los cuerpos de agua que denotaban un estancamiento profundo y la imposibilidad de seguir escribiendo, la imagen del *yawar mayu* logra conciliar la dualidad presente en los diarios²⁵. Pese a la subsecuente muerte del autor, es posible probar mediante el análisis comparativo que los diarios de Arguedas sí logran completar «la trayectoria de la melancolía» descrita por Janis Doane y Devon Hodges (1992), gracias a la potencialidad de renovación y la identificación con la colectividad.

En una entrevista a Julia Kristeva de 1996, la autora indica que la melancolía «sería una “ola del alma”. Una nostalgia de la que se reciben los ecos en el arte y la literatura y siendo, del todo una enfermedad, reviste el aspecto a menudo sublime de una belleza» (p. 25). La «ola del alma» se transforma en los diarios de Arguedas en la fuerza de la corriente del *yawar mayu*. Al igual que la vibración presente en el aleteo del *huayronqo* y el rugir de la cascada, se logra captar una materia en movimiento que es el vehículo de la sublimación propuesta por Kristeva. Pese a la muerte del autor, en la escritura de los diarios Arguedas se asoma quizás a la parte más brillante, más resplandeciente, del «sol negro» de la melancolía.

Bibliografía

- Álvarez, Alfred (1999). *El dios salvaje. Un estudio sobre el suicidio*. Bogotá: Norma.
- Arguedas, José María (1990 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Bachelard, Gastón (1994 [1942]). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de I. Vitale. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

²⁵ El *yawar mayu* de los diarios es un símbolo positivo/negativo que evoca significados múltiples —muy común en la mitología andina— y resume la escritura y la vida de Arguedas. La dualidad extranjero/autóctono, antiguo/nuevo, que caracteriza al mundo andino, así como la resistencia de toda una cultura ancestral, encuentra su materialización en el *yawar mayu* (De Llano, 2004).

- Bataille, Georges (1977). *Madame Edwarda*. París: Puvert.
- De Llano, Aymar (2004). *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*. Mar del Plata: Latinoamericana.
- Denegri, Francesca & Silva Santisteban, Rocío (2005). Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 307-323). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Didier, Beatrice (1998). Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture. En *La Mort dans le texte*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Doane, Janis & Hodges, Devon (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search of the "Good Enough Mother"*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Esparza, Cecilia (2006). *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- Freud, Sigmund (1977 [1923]). *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, Sigmund (1993). *Obras completas (XVI)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (1998 [1979]). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de C. Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.
- Gómez Mango, Edmundo (1996). Todas las lenguas. Vida y muerte en la escritura en *Los zorros* de J. M. Arguedas. En Eve Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 360-368). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Kristeva, Julia (1988). *Black Sun. Depression and Melancholy*. Traducción de L. S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1996). *Julia Kristeva Interviews*. Edición de R. Mitchell Guberman. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1997). The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. En J. Alain Miller (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan Book VII*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Lienhard, Martin (1990) *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Segunda edición. Lima: Horizonte, Tarea.

- Malcolm, Janet (2004). *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hugues*. Barcelona: Gedisa.
- Matthews, Daniel (2004). Transmitir a la palabra la materia de las cosas (los diarios como poética). En *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas* (pp. 201-209). Lima: Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas, conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Plath, Sylvia (1965). *Ariel: Collected Poems*. Nueva York: Harper & Row.
- Plath, Sylvia (1996 [1982]). *Diarios*. J. L. López Muñoz, trad. Madrid: Alianza Editorial.
- Plath, Sylvia (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Edición de K. V. Kukil. Nueva York: Anchor Books.
- Rowe, William (1990). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En *Ensayos arguedianos* (pp. 117-128). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Rowe, William (1996). Música, conocimiento y transformación social. En *Ensayos arguedianos* (pp. 59-76). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Rowe, William (2011). El lugar de la muerte en la creación del sujeto en la escritura. En Antonio Melis (ed.), *Poética de un demonio feliz* (pp. 303-318). Lima: Fondo Editorial del Congreso en el Perú.
- Rowe, William & Gutiérrez, Gustavo (2010). Vallejo: el dolor como forma de expresión. En *El acto y la palabra* (pp. 41-61). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Tsu-Chung, Su (2005). Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's Black Sun. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31, 163-191.
- Vargas Llosa, Mario (1980). Literatura y suicidio. El caso Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). *Revista iberoamericana*, XLVI (110-111), 3-28.
- Žižek, Slavoj (2000). Melancholy and the Act. *Critical Inquiry*, 4 (26), 657-681.
- Žižek, Slavij (1994). *The Metastasis of Enjoyment. Six Essays on Women and Enjoyment*. Londres: Verso.