

Muñeca y Melancolía como *pathos* barroco en Juan García Ponce y Alejandra Pizarnik

Maritza M. Buendía (UAZ, México)

Abstract

Según Paul Ricoeur, la reflexión parte de un olvido: el hombre vive perdido entre los objetos, separado del centro de su existencia. A través de la reflexión que propicia el ejercicio hermenéutico, se pretende estudiar el tema de la muñeca y su paso a símbolo en la novela *Inmaculada y los placeres de la inocencia*, del escritor mexicano Juan García Ponce; así como en algunas de las prosas de la escritora argentina Alejandra Pizarnik. Esto con el fin de desmembrar el proceso de transformación por el que atraviesa el concepto muñeca, transformación que se hermana a la melancolía como evidencia del sentir barroco en la literatura latinoamericana.

Palabras clave: hermenéutica, símbolo, melancolía, mito, excedente de sentido.

El mito de Ovidio

Es Ovidio, en *Las metamorfosis*, quien nos da un primer acercamiento al mito de la muñeca. Desilusionado por la conducta femenina, Pigmalión decide esculpir un cuerpo de mujer en un trozo de marfil blanco. Es tanta la belleza y la perfección que logra transmitir a ese trozo inerte, que termina enamorándose de él. Pigmalión ignora si es carne o es marfil lo que sus dedos acarician. Besa a la doncella, la abraza, le habla al oído como si de una mujer se tratara. Pronto, el cuerpo que él mismo ha creado (el cuerpo que da forma a su deseo) se transforma en una especie de altar: a ese cuerpo le lleva regalos (piedrecillas, flores, pájaros), lo engalana con perlas y vestidos, o lo recuesta sobre tapices y cojines de plumas. Todo, como si la doncella pudiera percibir sus afanosos cuidados.

Durante la fiesta de Venus, Pigmalión ofrece a la diosa unas terneras de anchos cuernos. Luego, tímidamente, solicita: “yo os suplico que mi esposa [...] sea semejante a la doncella de marfil” (Ovidio, 1996, p. 142). Venus se conmueve ante semejante petición. Cuando Pigmalión regresa a casa da un beso a la doncella y le parece que está tibia. Con su mano le toca el pecho y la piel se reblandece como la cera. Ante los dedos de su dueño, el marfil se vuelve carne, cobra vida. Es el nacimiento del mito de la muñeca.

Gilbert Durand define al mito como la dinámica del símbolo. A la vez, una lectura hermenéutica, según Paul Ricoeur, se centraría en descubrir la textura simbólica del texto. Se obtiene entonces que, gracias al símbolo, el mito y la hermenéutica se hermanan con naturalidad. La hermenéutica es una disciplina que a partir del seguimiento de sus propios postulados (los que mucho se basan en tomar la temperatura del texto, en sopesar su calidad y su entramado), concede al investigador la “libertad” de estructurar la metodología más adecuada para el estudio del texto. A través de esta certeza, y siguiendo muy de cerca la definición de símbolo que propone Ricoeur, pretendo demostrar cómo el concepto muñeca, de ser una simple expresión metafórica (que vive y se sustenta en el lenguaje) se metamorfosea en símbolo al interior de la novela *Inmaculada y los placeres de la inocencia* (1989), del escritor mexicano Juan García Ponce; así como en algunas de las prosas de la escritora argentina Alejandra Pizarnik.

Las interrogantes principales se centrarán en desmembrar el proceso de transformación por el que atraviesa el concepto muñeca, y cómo ésta se hermana a la melancolía para erigirse en el símbolo de “otra cosa”: muestra del sentir barroco al interior de la literatura latinoamericana. De tal suerte, la hermenéutica concederá un diálogo con otras disciplinas, con la filosofía, la historia de las ideas, la fenomenología de la religión y el psicoanálisis, por ejemplo. Igualmente, la muñeca recurrirá a otros dos conceptos para configurar su textura:

deseo y simulacro. Para ello, se entablará un diálogo entre la producción ensayística de García Ponce y de Pizarnik, con algunas de las ideas respecto al deseo y al amor expuestas en *Cuadrivio* por Octavio Paz.

Gracias a la intertextualidad, entendida como “la incorporación de un texto extranjero a un texto [...] sin que por ello ninguno de los elementos se modifique” (Sarduy, 2011, p. 23), todo lo anterior hará eco en el mito de Pigmalión, lo que originará su consecuente reescritura, el brote de un nuevo discurso y la eminente creación de un nuevo mito.

Deseo y Simulacro

Es la pertinencia de la hermenéutica como herramienta de estudio en los textos literarios, el acento que pone al lector y el peso a la interpretación, lo que autoriza unir en un mismo estudio a dos escritores tan aparentemente alejados. No importa aquí si García Ponce y Pizarnik se conocieron en vida, tampoco si compartieron intereses, influencias literarias o si pertenecieron a una misma generación. Importa su originalidad, la diferencia, el cómo (a pesar de la distancia y de los contrastes insoslayables) su preocupación estética se vuelca en una coincidencia: el arduo trabajo del símbolo, la confluencia de la melancolía a través de una muñeca. Y ya que según Ricoeur el símbolo cuenta con tres zonas de emergencia (cósmico, onírico y poético), y lo cósmico y lo onírico pueden confluir en el discurso poético (aunque no siempre de manera evidente ni simultánea), se buscará una metodología que permita el estudio de las tres zonas de emergencia al interior del discurso de García Ponce y Pizarnik. El símbolo visto desde su lado semántico que se presta al análisis lingüístico, y desde su excedente de sentido que se opone a la significación literal, aunque sea el reconocimiento de lo literal lo que concede la percepción del excedente.

Ante este proceder, el lector se ve cautivado por la manera como el objeto muñeca cobra vida, por la manera como se relaciona con los personajes principales y se vuelve (él mismo) un personaje más. Personaje que si bien carece de habla (y esta afirmación solo es válida en el caso de García Ponce), posee la capacidad de provocar un diálogo entre los personajes para generar así su propio discurso. Aunque este actuar no excluye ni elimina sus propiedades de origen: de inicio a fin, la muñeca no pierde nunca sus cualidades, a pesar de su transformación en símbolo siempre se vale de recursos para conservarse como juguete *de* niñas o juguete *para* niñas.

No es de extrañar, entonces, que sean los mismos autores quienes regalen al lector la construcción de su propuesta literaria a través de la crítica o la exploración de otras voces y otras propuestas. A propósito de los cuentos de Silvina Ocampo, por ejemplo, Pizarnik escribe: “El espléndido y erótico simulacro que llamamos *muñeca* aparece, aquí, como el *doppelganger* de la Muñeca que representa un espléndido simulacro erótico” (2009: 254).

Ya de por sí y desde un primer acercamiento, es evidente el hecho de que la muñeca, bajo una primera significación, se sitúa como una representación erótica. La feminidad, la niñez y la inocencia forman parte de su esencia, lo que bien podría llamarse un primer simulacro: una muñeca representa (personifica), un pequeño cuerpo de niña, un cuerpo indefenso, a la espera de ser manipulado. La muñeca (cualquier muñeca) habita el tiempo y el espacio de la entrega. Una se repite o se prolonga en la otra, como si fuera factible hablar de la existencia de una sola muñeca ubicada a lo largo de la humanidad. Amparada en un simulacro de inocencia e indefensión, la muñeca pone el concepto de eternidad en juego porque está entregada desde un inicio: “se da”, está “dispuesta”, quiere jugar y ser jugada. Pero, ¿qué obtiene a cambio? Incluso, ¿es posible hablar de ella en esos términos: como si, de alguna manera, estuviera “consciente” de lo que su presencia provoca?

En *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, Inmaculada es la pequeña protagonista, quien recibe como herencia de sus hermanas mayores la casa de muñecas que está a un lado de la huerta. Esta herencia se alarga en el tiempo, como una especie de predestinación o de destino: además de la casa de muñecas, Inmaculada recibe también las muñecas de sus hermanas; herencia y destino que parecen retirarse de la particularidad de la historia que se cuenta para

insertarse en lo inmemorial. Es la atemporalidad que habita en todo mito, el espacio que (de ser cualquier espacio) se convierte en lugar donde se escenifica.

Inmaculada invita a jugar a Joaquina en su casa de muñecas. En esa casa, tan encerrada en sí misma, tan resguardada del afuera, no existe una ventana por donde pase luz. Ahí, las niñas pasan horas arrodilladas, vistiendo y peinando a sus muñecas. Ahí, sin que nadie se lo imponga a nadie, sucede un descubrimiento: Joaquina propone un nuevo tipo de juego, Inmaculada obedece. Joaquina desviste a una muñeca y muestra el pequeño cuerpo desnudo a Inmaculada, hace evidente el primer simulacro: el mostrar el desnudo cuerpo de la muñeca la convierte en la infantil oficiante de una ceremonia que tan a punto está de comenzar.

“¿Y si yo me desvistiera también?”, indaga Joaquina. Y si yo me desvistiera “para estar igual que la muñeca, para ser otra muñeca”, pronuncia su deseo en un murmullo (García Ponce, 1995, p. 20). Rodeadas de muñecas, ojos silenciosos, las niñas inician el rito y recuperan el mito de Ovidio: la transformación de la carne, el deslumbramiento. No obstante, como texto extranjero, el mito se reescribe en sentido inverso: no es la muñeca la que se transforma en mujer, es la mujer la que se transforma en muñeca.

¿Y cómo se logra este paso?

Como elemento para una semiología de lo barroco, la intertextualidad se muestra a través de la reminiscencia: “el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas [...], pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor” (Sarduy, 2011, p. 23). En *Inmaculada...*, el mito de Pigmalión se funde y parece disolverse; no obstante, teje sus “estratos más profundos”.

Cuando la mirada comunica a los cuerpos de las niñas es necesaria la intervención del deseo para dar paso al ritual. El deseo se identifica como una pura fuerza, autosuficiente. Instinto que, desde sus orígenes, suscita una animalidad que retoma y enlaza otro mito: la torre de Babel. Si “alta es la torre del deseo”, como escribe García Ponce (1992, p. 171), esta torre también aspira a tocar el cielo para encontrar la unidad. Pero ambas torres solo se precipitan a la dispersión (de lenguas, de cuerpos) y tocan la tierra, no el cielo. Mas gracias a esa elevación “el instinto se convierte en espíritu y pone en toda carne la posibilidad de que aparezca esa luz del deseo” (García Ponce, 1992, p. 215). Así, la animalidad implícita en todo verdadero deseo se transforma en espiritualidad y, siempre, en su contrario.

Complementariamente, a propósito de *Cuadrivio* y Luis Cernuda, Pizarnik rescata y retrabaja las ideas de Paz para intentar explorar el mecanismo del deseo. De entrada, cualquier intento por querer definir el deseo resulta imposible, igual de imposible que definir la poesía. Al igual que la poesía, el deseo “vuelve real lo imaginario” (Pizarnik, 2009, p. 242), ya que se expresa en imágenes que inundan el mundo. No obstante, esas imágenes destierran del mundo a los seres vivos, es la fase de elevación de la que habla García Ponce. Por eso, la intervención del amor es lo único que puede regresar el deseo a la realidad, porque hace que “el objeto erótico ascienda a criatura amada”. Pero no existe una reconciliación entre amor y deseo. El asunto es que el deseo busca “consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; [mientras que] el amor descubre que ese objeto es indestructible” (Pizarnik, 2009, p. 242). Al consumarse, al destruir al objeto, el deseo es esa torre de Babel que pretende elevarse hasta tocar el cielo para encontrar la delicia en la caída.

Esta imposibilidad que marca al deseo se vincula de manera clara con el excedente de sentido que habita en todo símbolo. Y es que no podría ser de otra manera, cuando el hombre se topa de frente con sentimientos que escapan de su naturaleza, con situaciones inasibles, no queda más remedio que recurrir al mito. Entonces, el deseo y el simulacro colocan a la muñeca frente a un espejo. Y ella se contempla a sí misma y, de ese mirar, surge el doble: la Muñeca. Mas, como juego o estructura de lo barroco, el simulacro o el reflejo que el espejo produce evidencia su fracaso: el intento por “captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe” se resiste y se opone, “niega su imagen” (Sarduy, 2011, p. 34).

Fascinada, como una prolongación de su propia mano que no se atreve a tocar directamente al objeto de su deseo, Inmaculada pasa la mano de la muñeca por el desnudo cuerpo de Joaquina; a petición de Joaquina, introduce la mano de la muñeca en el cuerpo de su

amiga; luego, siempre obediente, introduce su propia mano. “Permanecieron así un tiempo indefinido, buscando sin proponérselo una cima a la que desconocían que se podía llegar y sin embargo, para las dos, era una intensidad sin límites. La casa de muñecas ya era otra” (García Ponce, 1995, p. 23).

Gracias al juego que se vuelve rito, a través del simulacro de la carne que se transforma en un supuesto objeto inerte, la casa de muñecas se ve traspasada toda por la presencia del mito, por el deseo de convertirse en muñecas y habitar el tiempo y el espacio de la entrega. Lo difícil, en todo caso, es pensar lo sagrado o el excedente de sentido en cualquier acto de la vida cotidiana, pensar su encarnación en un objeto profano, como en una muñeca. “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es él mismo” (Eliade, 1998, p. 37). En este caso, el deseo y el simulacro envuelven a la muñeca de una complejidad irresistible, complejidad que la arranca de su significación inmediata para acceder a un rango simbólico. “Las muñecas nunca volverían a ser las muñecas como lo fueron antes, ahora las dos sabían que eran otra cosa además” (García Ponce, 1995, p. 26).

Más adelante, Inmaculada pasa a ser la protagonista del juego. Su deseo, el abandono ante su deseo, la transforma en el erótico simulacro de una muñeca; ahí donde, nuevamente, solo se puede habitar el tiempo y el espacio de la entrega: “En la infantil, hermosa y abultada boca de Inmaculada los labios estaban entreabiertos como si en su delgada figura se encerrara una imagen cuyo rostro en especial quisiera mostrar su entrega, el abandono que saca de su propia persona a quien cede a él” (García Ponce, 1995, p. 28).

Para las protagonistas se propicia un descubrimiento: un algo se revela cuando entran juntas a la casa de muñecas, a eso algo lo reconocen, pero después no pueden hablar de él. Ese “saber” solo se puede sentir, no apalabrar, no explicar. Fuera de él, el deseo carece de palabras, pura superabundancia y desperdicio que no tiene sentido. No existe aquí un mensaje explícito: contrario al lenguaje comunicativo, “el lenguaje barroco se complace en la demasía, en el suplemento y en la pérdida parcial del objeto” (Sarduy, 2011, p. 32). Por eso, es infructuoso tratar de aclararlo.

Fuera de la casa de muñecas, las niñas reconocen una impotencia verbal que García Ponce traduce como una sensación extraña parecida a la vergüenza. Fuera de la casa de muñecas el espacio del mito se fractura y se vuelve puro espacio profano.

Con el rito que se fragua a través de la transgresión del tradicional juego de muñecas, Joaquina e Inmaculada parece que acceden al límite de lo humano: convertirse en muñecas a través de su deseo, propiciar el simulacro, fingir que “se es” algo que “no se es”. Lejos del simulacro, el deseo duerme, regresa la cotidianidad. Aunque, en el fondo, ya sus cuerpos vivirán tocados por la belleza. Tocados por otra cosa: el espléndido y erótico simulacro que llamamos muñeca.

Deseo y Poesía

En cuanto a la zona de lo onírico, se tiene que el soñante, una vez despierto, trata de llevar a las palabras eso que ha soñado, produce así un relato del sueño que no es el sueño en sí, pues su relato está empañado por la autocensura. El objetivo del analista es revelar el deseo del soñante oculto en su relato, a través de la producción de un segundo texto. En el discurso poético sucede algo semejante: el escritor elabora una obra y, a partir de ella, el intérprete fabrica un segundo texto (Ricoeur, 2009).

Mucho se hablado de la estrecha relación con el psicoanálisis en Pizarnik, de cómo sus *Diarios* funcionan como una especie de exploración de una cabal angustia literaria que se traduce en una vívida melancolía. “En el duelo”, sostiene Freud, “el mundo se ha hecho pobre y vacío, en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (1989: 243). Y es que, tal parece, la escritura de Pizarnik se mueve bajo la sombra de Saturno: ese “demonio de los contrarios” que “confiere al alma, por un lado, la desidia y la apatía, y, por el otro, la capacidad de la inteligencia y la contemplación” (Benjamin, 2012, p. 190).

María Negroni explica que las premisas de Julia Kristeva, marcan una clara diferencia entre la narración (factible de concluir un duelo) y la poesía (donde el duelo se niega), “el carácter subversivo de la lírica proviene justamente de esa tristeza insimbolizada que la corroe y la lleva a oponerse a todo intento de condensar significado y significante” (Negroni, 2003: 16). Deseo y poesía viven como esa imposibilidad latente en toda verdadera producción literaria. Emancipada de su forma (llámese cuento, novela o poema), es otra cosa la que lo mueve, eso “que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente”, (Ricoeur, 1999, p. 76). Entonces, el excedente de sentido enlaza el concepto de muerte: lo desconocido por excelencia. Una profunda angustia explora el interior de la vida misma: “lo que domina el tiempo ya no es el ciclo del año [...] sino el despliegue inexorable de toda vida hacia la muerte” (Benjamin, 2012, p. 192). Y ese desplegarse arrastra hacia la profundidad, impide concretar cualquier duelo.

A partir de ello puede entenderse la intervención de la melancolía en la obra de García Ponce y Pizarnik como un rasgo distintivo: solo un yo extraviado, náufrago de sí, puede percibir el excedente de sentido y su estrecha relación con la muerte. Un yo extraviado, tergiversa, altera los significados a los usuales significantes, convierte a la muñeca en símbolo de su deseo (García Ponce) o en símbolo de su melancolía (Pizarnik). “Si por una parte la tristeza pasajera o el duelo y por la otra, el estupor melancólico difieren clínica y nosológicamente, sin embargo se apuntalan con una *intolerancia a la pérdida del objeto* y el *desfallecimiento del significante*” (Kristeva, 1997, pp. 14-15).

Sí: en la melancolía se padece la pérdida del objeto, un constante desfallecer de significantes, un vivir en la fractura; y justo este proceder vincula a la melancolía con el lenguaje barroco. Mas ¿qué ha perdido Pizarnik? ¿La idílica infancia? ¿La capacidad de asombro? ¿Aquella ilusoria estadía feliz? ¿Cuál significante no encuentra su natural significado?

Enferma “de una especie de maldición amorosa”, poseída “por lo que no puede poseer” (Percia, 2008, p. 17), Pizarnik se ha perdido a sí misma, por eso se reinventa cada vez que se cambia de nombre, por eso se busca en la niñez, en la facultad de hacer poesía del recuerdo. Su verdadero aliado es el lenguaje. Falso aliado: en el lenguaje vive la trampa, algo de inatrapable reside en él, un constante quiebre de significantes, de necesidad de excedentes, de muerte. Por eso, el recuerdo y las imágenes de la niñez, traspasadas todas ellas por el lenguaje, no se corresponden de manera fiel a lo ya vivido. De ahí el desgarró. Pizarnik no se recupera, a lo más, se acerca a sí misma a través de las palabras, se escribe, se describe, pero siempre como si fuera otra la que se escribe y se contempla.

¿Y quién mejor que una muñeca para acompañarla? Espejo barroco. Testigo lúcido, dirá Negroni. Doble. Sombra.

Como entonando la narración, en varias de las prosas de Pizarnik, la muñeca se reconcentra en un movimiento sencillo: abrir y cerrar los ojos. Pero, de entrada, el efecto no podría ser por demás extraño e inquietante: una niña, la muñeca y la muerte se sientan alrededor de una mesa para tomar el té; la muerte y la niña contemplan a la muñeca, saben que es hermosa, a veces hablan por encima de ella, como si no estuviera ahí. El espacio, como todo espacio consagrado, está cerrado en sí mismo. El valor y el sentido que García Ponce le otorga a una casa de muñecas, es semejante al valor y al sentido que Pizarnik le otorga a su jardín triangular: un aparente afuera encerrado por la presencia de quienes toman el té. Nadie, a excepción de la reina loca o de la dama vestida de azul montada en un triciclo, puede entrar. Nadie, a excepción de los excéntricos personajes que la misma imaginación de Pizarnik permite. Pero, para cuando algún otro personaje entra, el jardín ya no es el jardín triangular exclusivamente, yo no es solo el espacio consagrado habitado por tres presencias, es el espacio que se extiende para alcanzar otra cosa, como la roca donde está sentada la reina loca y a donde la niña, la muerte y la muñeca se dirigen para conocer su historia.

La niña, vista por un narrador omnisciente en “Devoción”, se transforma en la asunción del yo lírico que enuncia en primera persona en “Tragedia”. Luego, de puro aburrimiento, en “A tiempo y no”, la muerte mastica pétalos de rosa: la reina loca debe hablar, no lo hace, la muñeca

cierra los ojos. En erótica locura, pleno de un sentido fragmentado, cuando por fin la reina habla, suspira y confiesa que se ha acostado con su madre, con su padre, con su hijo y con su caballo. Temerosa, la niña no quiere que su muñeca escuche las confesiones de la reina, pero la muñeca sonríe, plena de candor.

El objeto muñeca es entonces una acompañante, el tercer ojo que observa a la niña y a la muerte. Pero, como toda escuela del *voyeur*, las relaciones que se instauran son complejas: ¿quién observa a quién?, ¿la muñeca, a la niña y a la muerte?, ¿la muerte, a la niña y a la muñeca?, ¿la niña, a la muerte y a la muñeca? Me parece que en un sentido casi alegórico, lo que Pizarnik logra con estas triangulaciones es una aproximación al concepto de continuidad de Bataille. Algo representan, algo simulan. No obstante, la tríada se queda en aproximación, no en encarnación, como sería el caso de García Ponce (basta recordar el cuento “Rito” o innumerables pasajes de *Crónica de la intervención*).

Me explico recordando a Bataille. El nacimiento del erotismo surge junto a la conciencia de la muerte.

En el sacrificio no solamente se desnuda, se mata a la víctima [...] La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo (Bataille, 1997, pp. 36-37).

Para Pizarnik, la conciencia de la muerte se da a través de la imagen de una niña, acompañada de su muñeca y de la misma muerte. Escena que representa el nacimiento del erotismo. No obstante, el erotismo se queda en nacimiento puro, en puro florecer. Seducción, juego movido, estrategia de desplazamiento, como lo quiere Baudrillard, no consumación: el deseo no destruye a ningún objeto erótico, solo lo muestra, lo exhibe. Quizá porque en el fondo, al mantenerse en el orden de lo ritual, lo que busca Pizarnik es una poética del amor: convertir al objeto erótico en una criatura irremplazable; o porque, como imponiéndose a su obra, aflora la melancolía.

Los personajes de Pizarnik no se rinden a la continuidad, como sí sucede en varios episodios de la obra de García Ponce, quien luego traslada el papel de la muñeca hacia un gato (“El gato”) y más adelante hacia un hombre (“El rito”); no obstante, es la iniciadora de una muy peculiar escuela del voyeurismo. Nadie se “desnuda”, nadie se “sacrifica”, ninguna víctima se desintegra; el anhelo de continuidad se presenta como en una obra de teatro: la niña, la muerte y la muñeca toman el té alrededor de una mesa en un pequeño jardín triangular; la niña, dueña de sus cuatro años, es “señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos” (Pizarnik, 2009, p. 36); la muerte mastica pétalos de rosa y es hermosa cuando se queda dormida; mientras tanto, la muñeca abre y cierra los ojos.

Con esto se evidencia una aparente distancia en el manejo de la melancolía y la muerte. Si bien, en García Ponce se puede decir que varios de sus personajes se sumergen en la continuidad que la experiencia del *voyeur* facilita, lo que enlazaría el concepto de lo sagrado o la revelación; en Pizarnik se presenta una resistencia a la continuidad y, con ello, una resistencia a lo sagrado: “toda la sabiduría del melancólico está regida por la profundidad; es extraída de la inmersión en la vida de las cosas criaturales y no se ve afectada en lo más mínimo por el sonido de la revelación” (Benjamín, 2012, p. 194).

Tal parece, entonces, que García Ponce validaría la afirmación de Kristeva: la prosa concluye el duelo al momento en que revela, a diferencia de la prosa poética de Pizarnik. No obstante, vale la pena preguntar: ¿qué revela lo sagrado en la prosa de García Ponce si el *voyeur* corre la misma suerte de Acteón? ¿Si después de observar el cuerpo desnudo de Diana, Acteón termina en la tierra, en la metamorfosis del siervo que es devorado por sus propios perros?

La muñeca de Pizarnik habla con faltas de ortografía porque es una “hembra a medio hacer”, una hembra que se muere por perder un triciclo en medio de sus piernas, al igual que la dama de terciopelo rojo de “Tragedia”. Y todo porque la muñeca “tiene hambre de poemas” (Pizarnik, 2009, p. 182), de absolutos. La muñeca (y no la niña transformada en muñeca) es un objeto animado que muestra su malicia y su deseo. Tal vez, es un intento por responder a la pregunta del mito: ¿qué sucede después de que Venus otorga vida a la estatua de marfil? ¿Cómo convive Pigmaleón con su obra?

Al igual que en García Ponce, la búsqueda del excedente de sentido permanece, mueve al relato. En medio de la fantástica narración que se desarrolla “En el hombre del antifaz azul” (llaves para abrir y cerrar puertas, lágrimas que se transforman en océanos, niñas que se agigantan o empequeñecen después de beber una pócima, muy al estilo de *Alicia en el país de las maravillas*), se encuentra una racional y reflexiva (incluso ensayística) preocupación por la búsqueda de un centro. “A. (...) sabía que los caminos que llevan al *centro* son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberintos” (Pizarnik, 2009: 48). A semejanza de un jardín triangular, el centro aquí es un bosque en miniatura, claramente distinto al espacio profano. Pero a pesar de la manifiesta necesidad de encontrar ese bosque, A. no lo encuentra. Desolada y empequeñecida, nada en el mar de sus propias lágrimas. De pronto, algo cae a un lado de ella: una muñeca. Cuando A. y la muñeca hablan sostienen una extraña conversación que se resume en un enigma: un constante desfallecer de significantes.

Pizarnik preserva a sus personajes: no los destruye, los usa para expresar su melancolía, ese sentir que, finalmente, la conduce al suicidio a los treinta y seis años. García Ponce se ubica al margen. Confinado en una silla de ruedas a partir de los treinta años debido a la esclerosis múltiple, se complace en la disolución: exhibe a sus personajes, los arriesga, los conduce a la muerte; y tal vez eso lo preserva: muere a la edad de setenta años. En un caso, la vida se queda en los personajes, el sentir traspasa lo escrito y conduce a la muerte; en el otro, la muerte se destina a los personajes, el sentir también traspasa lo escrito, pero este sentir conduce a la vida. Y no hay aquí ninguna ética: solo melancolía, solo literatura.

Por último, Pizarnik escribe en sus *Diarios*:

Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca (...) por qué esta mujer en el suelo frío, por que duerme y hace la noche en ella y por qué necesita en su gran oscuridad abrazar a una muñeca enorme, nueva, bella, y por qué no duerme sin abrazarse a nada, así como vino a este mundo y por qué la gente necesita abrazarse a algo y en particular esta vieja a una muñeca. Las muñecas no necesitan abrazar viejas para dormir” (Pizarnik, 2012, p. 186).

¿Cuánto tiempo logra Pigmaleón convivir con su estatua hecha carne? ¿Por qué Ovidio no relata el después del mito? Porque fuera del centro el mito se desvanece como cualquier texto extranjero y el hombre regresa a lo profano. Es ahí, donde en lugar de transformarse en muñeca como un personaje de García Ponce, Pizarnik se metamorfosea en la vieja mendiga que duerme en el suelo aferrada a una muñeca. Una muñeca enorme, bella, nueva, una muñeca que no es Pizarnik. Ahí, solo se puede llorar abrazado a una almohada. En ese llanto, García Ponce ya no está. Quizá, como escritor *voyeur*, se ha rendido a sí mismo en la ilusoria continuidad que proyecta en sus historias. Mientras tanto, Pizarnik continúa llorando. Ella se avergüenza de su edad (la de los papeles) y no comprende por qué, tan de repente, ya no puede ser más aquella niña.

Bibliografía

- Aira, César. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. México: Tusquets.
- Benjamin, Walter. (2012). *Origen del trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Caillois, Roger. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.
- Durand, Gilbert. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos/UAM.
- Eliade, Mircea. (1998). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Freud, Sigmund. (1989). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Ponce, Juan. (1995). *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. México: FCE.
- Kristeva, Julia. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Ortega y Gasset, José. (1962). *Misión del bibliotecario*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ovidio. (1996). *Las metamorfosis*. México: Porrúa.
- Paz, Octavio. (1991). *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz.
- Percia, Marcelo. (2008). *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Piña, Cristina. (1992). *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Argentina: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra. (2009). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2012). *Diarios*. Buenos Aires: Lumen.
- Prado, Gloria. (1992). *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana.
- Ricoeur, Paul. (2009). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trota/Cristiandad.
- (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Siglo XXI.
- Sarduy, Severo. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata.