

Grado en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas – UC

2021-2022

**PROFECÍA AUTOCUMPLIDA, MELANCOLÍA Y SUICIDIO:
SIMBOLOGÍA ACUÁTICA EN LA OBRA DE
KAROLINE VON GÜNDERRODE, ALFONSINA STORNI
E INGRID JONKER**

Trabajo realizado por: Marina Serrano Escobar

Dirigido por: Jesús Ferrer Cayón y Javier Helgueta Manso



Figura 1: Pintura de óleo sobre lienzo que representa la muerte de *Ophelia*, personaje de *Hamlet* (W. Shakespeare), realizada por el pintor inglés John Everett Millais en torno a 1852. Museo Tate Britain de Londres, Reino Unido.

PROFECÍA AUTOCUMPLIDA, MELANCOLÍA Y SUICIDIO: SIMBOLOGÍA ACUÁTICA EN LA OBRA DE KAROLINE VON GÜNDERRODE, ALFONSINA STORNI E INGRID JONKER

RESUMEN: El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG) se ubica en el ámbito de la literatura comparada y parte del fenómeno sociológico de Robert K. Merton conocido como «profecía autocumplida». A través de este término, mostraremos una serie de patrones que se repiten en las escritoras: Karoline von Günderrode (Alemania, 1780-1806), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) e Ingrid Jonker (Sudáfrica, 1933-1965) tanto en sus experiencias biográficas (traumas, pérdidas y falta de reconocimiento dentro de las esferas literarias, motivo de diversas patologías mentales), como en la simbología acuática y tanáticas de sus obras. El objetivo principal de la investigación será ofrecer una relación que argumente estas coincidencias hacia un desenlace común: la fusión de la palabra y de la propia existencia a través del suicidio en la materia acuosa, ya sea un río, un lago o el mar. Para ello, investigaremos sobre la melancolía —actualmente denominada depresión— y cómo se ha interpretado a lo largo de la historia occidental el acto suicida; también sobre el nexos agua-mujer-muerte como un sentimiento oceánico desde las primeras referencias encontradas en mitos, leyendas y el propio imaginario colectivo.

Palabras clave: Profecía autocumplida, simbología acuática, desregulación emocional, melancolía y suicidio.

SELF-FULFILLED PROPHECY, MELANCHOLIA AND SUICIDE: AQUATIC SYMBOLOGY IN THE WORK OF KAROLINE VON GÜNDERRODE, ALFONSINA STORNI AND INGRID JONKER

ABSTRACT: This Final Degree Project (TFG) is settled in the field of comparative literature and part of the sociological phenomenon of Robert K. Merton known as «self-fulfilling prophecy». Through this term, we will show a series of patterns that are repeated in the female writers: Karoline von Günderrode (Germany, 1780-1806), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) e Ingrid Jonker (South Africa, 1933-1965) not only in their biographical experiences (traumas, losses and lack of recognition within the literary spheres, reason for various mental pathologies), also for the aquatic and thanatic symbology of their works. The main purpose of the research will be to offer a relationship that argues these coincidences towards a common outcome: the fusion of the word and their own existence through suicide in the aqueous space... a river, a lake or the sea. To do this, we will investigate melancholy —currently called depression— and how the suicidal act has been interpreted throughout Western history; also about the water-woman-death nexus as an oceanic feeling from the first references found in myths, legends and the collective imaginary itself.

Key words: Self-fulfilling prophecies, aquatic symbols, emotional dysregulation, melancholia and depression.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	MARCO TEÓRICO	6
2.1	La profecía autocumplida: Mito de Galatea y Pigmalión	6
2.2	Desregulación emocional y rumiación obsesiva	8
2.3	Melancolía y depresión: un recorrido desde el <i>Corpus Hippocraticum</i> hasta la actualidad....	10
2.3.1	Melancolía y duelo	14
2.3.2	Melancolía y suicidio	16
2.4	Las ninfas como primer referente acuático	19
2.5	Sentimiento oceánico: el mito de Ofelia y la simbología acuática	21
3	MARCO PRÁCTICO	26
3.1	Antecedentes: Safo de Lesbos (ca. 650/610 – 580 a.C).....	26
3.2	Karoline von Günderrode (1780-1806).....	28
3.2.1	Infancia, melancolía y pérdida	29
3.2.2	Síntesis, profecía autocumplida y suicidio	34
3.3	Alfonsina Storni (1892-1938).....	38
3.3.1	Infancia, melancolía y pérdida	39
3.3.2	Síntesis, profecía autocumplida y suicidio	44
3.4	Ingrid Jonker (1933-1965)	48
3.4.1	Infancia, melancolía y pérdida	48
3.4.2	Síntesis, profecía autocumplida y suicidio	53
4	CONCLUSIONES	57
5	BIBLIOGRAFÍA / WEBGRAFÍA	60
	ANEXO I. Similitudes biográficas entre las autoras propuestas.....	65
	ANEXO II. Karoline von Günderrode	67
	1804: <i>Gedichte und Phantasien</i> (Poemas y fantasías)	67
	1805: <i>Poetische Fragmente</i> (Fragmentos poéticos)	69
	1806: <i>Meleté</i> (publicado póstumo en 1906)	70
	1806: <i>Gedichte aus dem Nachlass</i> (Poemas legados)	71
	ANEXO III. Alfonsina Storni.....	73
	1916: <i>La inquietud del rosal</i>	73
	1918: <i>El dulce daño</i>	75
	1919: <i>Irremediablemente</i>	76
	1920: <i>Languidez</i>	78
	1925: <i>Ocre</i>	79
	1935: <i>Mundo de siete pozos</i>	81
	1938: <i>Mascarilla y trébol</i>	84
	Poesía no publicada en libro	85
	1938: <i>Poemillas cianhídricos con un poco de luna</i>	88
	Poesía en prosa no publicada en libros	89
	ANEXO IV. Ingrid Jonker	90
	2015: <i>Humo y ocre</i>	90
	2019: <i>Sol volcado</i>	91

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG en adelante) busca ofrecer a la comunidad académica una nueva visión en el campo de la literatura comparada del término sociológico *profecía autocumplida*, acuñado por Robert K. Merton en las investigaciones recogidas en su libro *Teoría y estructuras sociales*, publicado en 1949. Este concepto, también conocido como el efecto Pigmalión o efecto Galatea queda patente en la descripción y caracterización de la simbología acuática y tanática que se manifiesta en las obras de diferentes escritoras que determinaron suicidarse en la materia acuosa de un lago, un río o el mar.

Se divide en dos partes: el marco teórico, que nos ayudará a comprender el origen más actual del término profecía autocumplida, desde el mito de Galatea y Pigmalión hasta el análisis de los principales factores de la terapia dialéctico conductual de Marsha Linehan, basado en la desregulación emocional que experimentan los sujetos con trastornos límite o *borderline* (2003). A través de una serie de conductas propias de esta patología, los sujetos afectados experimentarán conductas suicidas o autolesiones y, en algunos casos, el suicidio real. En relación con estas teorías, haremos un breve recorrido en busca de su origen más primitivo, que se remonta al término *melancolía* (del griego antiguo μέλας «negro» y χολή «bilis») y que, actualmente, se denomina *depresión* (expresión latina *de y premere*: empujar u oprimir hacia abajo).

Desde la Antigüedad en Occidente, se ha etiquetado a los artistas que han experimentado la melancolía en sus obras como genios, sobre todo, a partir del Romanticismo alemán, y la continua reflexión que gran parte de ellos exponen acerca de la muerte y la frágil transición de la vida es un pensamiento aún constante que ya se manifestó en el texto literario más antiguo conservado hace cuarenta siglos: *La Epopeya de Gilgamesh*¹. A través de este planteamiento, investigaremos sobre el origen de la melancolía (actual estado de depresión) a través del estudio de Stanley W. Jackson, *Historia de la melancolía y depresión* (1986). En su obra veremos cómo pasó de ser un problema del alma a resultar un condicionante social, pero antes de finalizar con este apartado teórico, resulta interesante ahondar en el proceso de la melancolía-duelo-suicidio en relación con las autoras propuestas; el ensayo *Duelo y Melancolía* (1917) de

¹ Epopeya babilónica de origen sumerio que narra cómo el gran dios Enlil envía un diluvio para destruir la humanidad y Ut-Napishtim construye un arca en forma de cubo donde transporta la semilla de todas las criaturas vivientes. Los hechos narrados se anticipan a los recogidos en la biblia.

Sigmund Freud es el pilar fundamental para sostener este análisis, puesto que se inspira en el estado mental y en la *rumiación* obsesiva de una idea, además de la importancia de la relación que el individuo mantiene con sus progenitores en los primeros años de vida y la experimentación del duelo afectivo o existencial, que puede derivar en suicidio, en el peor de los casos. Concluiremos este apartado con un breve recorrido de la historia del suicidio, sobre todo, desde el planteamiento que Ramón Andrés (2015) ofrece desde su origen hasta la actualidad occidental, tal y como hicimos con la evolución del término «melancolía». Por último, comentaremos el primer referente femenino acuático conocido, las ninfas, para adentrarnos en el siguiente apartado teórico que nos ayudará a elaborar nuestro marco práctico: el sentimiento oceánico a través del mito de Ofelia y de la simbología acuática, así como la relación agua-mujer-muerte, mediante los estudios de Bachelard, Durand, Eliade, Cirlot, Doménech, Chevalier y Gheerbrant.

La segunda parte del TFG comienza a raíz del propio análisis biográfico de las autoras y del simbolismo de lo acuático en sus obras, diferenciando dos apartados en cada una de ellas: infancia, melancolía y pérdida (duelo), y síntesis, profecía autocumplida y suicidio. Comenzaremos con un breve análisis de la poeta Safo de Lesbos (ca. 650/610 – 580 a.C), aunque la veracidad del suceso sigue siendo cuestionado hoy día, consideramos que la repercusión de su obra y su posible suicidio supone un primer precedente, además de ser una figura literaria conocida por las propias autoras que aquí analizaremos. Posteriormente, el eje principal de la investigación se centrará en tres autoras de diversas épocas y países: Karoline von Günderrode (Alemania, 1780-1806), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) e Ingrid Jonker (Sudáfrica, 1933-1965).

La metodología llevada a cabo se divide en tres procesos: en primer lugar, hemos analizado las obras de las escritoras propuestas en busca de una simbología acuática y tanática que vislumbre la intencionalidad de suicidio como un deseo constante y no como resultado de una interpretación aleatoria. Una vez analizadas, procederemos a investigar sobre la biografía de cada escritora con la finalidad de poner en valor las experiencias y patrones comunes que pudieran resultar condicionantes en la decisión de acabar con la vida en un río, lago o mar. Por lo general, las vivencias de traumas a muy temprana edad, el sentimiento de orfandad, la inadaptabilidad social como mujeres que ansían otro rol que no las contempla en un espacio intelectual o cultural y, en definitiva, la predisposición hacia el estado melancólico, fruto de todo cuanto las rodea, son los factores en los que nos hemos basado para valorar la teoría de la profecía autocumplida. Finalmente,

argumentaremos cómo estas experiencias vitales y los patrones que se repiten (traumas infantiles, muertes familiares tempranas y dramáticas, la visión feminista y las enfermedades) serán determinantes para hacer realidad su evocación suicida.

Por último, en el apartado «anexos» se facilitará la organización de los versos y fragmentos identificados por orden de publicación, así como las concordancias encontradas hasta el momento entre las autoras analizadas y que refuerzan nuestra teoría sobre la existencia de una profecía autocumplida.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La profecía autocumplida: Mito de Galatea y Pígalión

La profecía autocumplida es un proceso psicológico que deriva en una futura intencionalidad o actuación provocada por las expectativas que los demás o nosotros mismos tenemos. Por lo general, las personas suelen cumplir más lo que se espera de ellas que lo contrario (Rosenthal & Jacobson, 1968); esta expectativa personal puede transferirse en un pensamiento constante que el sujeto va «rumiando» poco a poco hasta materializarlo a través de acciones y hacerlo tangible. El término fue acuñado por el sociólogo estadounidense Robert Merton, al realizar en los años ochenta un estudio exhaustivo sobre las conclusiones de su predecesor, William I. Thomas (2005), quien no había definido aún este concepto, pero sí ahondó en la idea sobre cómo las situaciones que los individuos definen como reales, son reales en consecuencia. Merton (1995) bautizó esta profecía como el Teorema de Thomas y añadirá que es «una definición *falsa* de la situación que suscita una conducta nueva, la cual convierte en verdadero el concepto originalmente falso» (p. 507). Para que la profecía autocumplida sea posible, precisamos, como mínimo, la interrelación entre un sujeto y una expectativa, así como un principio de actuación, que puede ejecutarse a través de impulsos (internos o externos) que afectan al comportamiento del individuo. Cuando las previsiones están depositadas en las personas que nos rodean, hablamos de *efecto Pígalión*,² y cuando son generadas por el

² El término efecto Pígalión fue acuñado por la profesora Leonore Jacobson y el psicólogo Robert Rosenthal en 1963. Durante años de investigación, en 1968 concluyeron sus teorías en un experimento denominado *Pígalión en el aula*. Ambos se inspiraron en el mito greco-romano de Pígalión y Galatea de la *Metamorfosis* de Ovidio para mostrar cómo las expectativas del docente y el ámbito familiar suponen

propio sujeto hacia sí mismo, entonces el factor cognitivo se denomina *efecto Galatea*. Ambos factores pueden derivar en resultados positivos o negativos hacia el sujeto, según el alcance o consecuencias de la expectativa. El término *profecía autocumplida* aúna ambos factores cognitivos: el efecto Pigmalión (expectativas externas) y el efecto Galatea (expectativas internas).

El origen de la profecía autocumplida se remonta a la obra *Metamorfosis* de Ovidio (20 a. C.-17 d. C.) en donde vemos reflejada esta primera alusión hacia la teoría de las expectativas en el mito de Pigmalión y Galatea³. El mito nos sitúa en el momento en que el rey de Chipre, Pigmalión, esculpe una figura femenina con todas aquellas virtudes que, desde el punto de vista del creador, debía tener la mujer perfecta. Su obsesión por esta escultura le hizo dotarla de regalos, lamentando profundamente que no pudiese sentir reciprocidad a través de un cuerpo real, lejos de la masa de marfil blanco, que con tanta admiración y dedicación había trabajado. Mediante la intervención de la diosa Afrodita, hizo realidad el deseo de Pigmalión al escuchar sus súplicas y aquella escultura femenina se transformó en un cuerpo tangible, de carne y hueso. Esta mujer se llamó Galatea y representa la materialización viva de la idealización de su creador.

El desenlace vital de las poetas propuestas en el presente TFG indica que existe una rumiación previa hacia la simbología acuática y una evocación de morir en este espacio que se manifiesta en cada obra a través de diversos personajes, e incluso desde la visión personal de cada autora que ha experimentado previamente pérdidas familiares importantes durante su infancia, episodios depresivos y varios intentos de suicidio. El círculo social del que parte cada una de ellas influirá de manera determinante en su personalidad y su asimilación frente al duelo, así como las lecturas de los autores de la época. Por tanto, coincidimos con el planteamiento de Vargas (2016) sobre la «estructura de destino» de la profecía autocumplida y la importancia del Otro como oráculo para el sujeto, ya que: «la efectividad estará dada por la palabra» (p. 71). Por consiguiente, las expectativas (propias y colectivas) depositadas sobre un posible destino, serán reales, en consecuencias.

La similitud que encontramos no solo en el desenlace de cada autora, sino en los sucesos que han experimentado durante su vida, así como la temática de sus obras y la

la influencia más importante que recibimos en la vida, y cómo estas expectativas determinarán nuestros futuros fracasos y metas. (Rosenthal & Jacobson, 1968, pp. 16-20).

³ Se trata de uno de los mitos de mayor repercusión, como se aprecia en las recreaciones teatrales de Bernard Shaw, *Pigmalión* (1913), o cinematográficas, con *My Fair Lady* (1964), dirigida por George Cukor.

simbología empleada, nos lleva a pensar que existe una profecía autocumplida en su decisión de morir en un espacio acuático. Es importante, también, la concepción simbólica del agua, no solo en los términos empleados, sino como un estudio universal del surgimiento de la vida; la muerte producida en este ámbito líquido supone un regreso hacia el origen primigenio y un «volver a nacer», nuevamente. Como dijo C. G. Jung al respecto: «el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir» (Bachelard, 2003, p. 114).

2.2 Desregulación emocional y rumiación obsesiva

En nuestra investigación, partimos de ambos factores cognitivos: el efecto Pigmalión y el efecto Galatea, puesto que la influencia de las expectativas exteriores que las escritoras seleccionadas experimentaron derivó en una serie de expectativas interiores, siendo estas las que finalmente se materializaron en la decisión final: fusionar tanto su cuerpo como su obra en la materia acuosa. No obstante, es interesante también, ahondar en el concepto clínico con el que la psicoterapeuta Marsha Linehan⁴ definió varios trastornos del comportamiento, la mayoría sujetos al estrés postraumático. Según investiga Linehan en el *Manual de tratamiento de los trastornos de personalidad límite* (2003), este tipo de conducta se denomina «desregulación emocional» y alude al trastorno de personalidad límite o *borderline* que sufren algunas personas que son incapaces de digerir una serie de emociones negativas que impiden una toma de decisión a la hora de comprender qué les ocurre o llevar a cabo algún tipo de solución favorable. La desregulación emocional se origina en los primeros años de la infancia cuando el sujeto es más vulnerable y frágil a la hora de poder asimilar o defenderse de ciertas amenazas como, por ejemplo, el abuso o los malos tratos. Linehan (2003) sostiene que: «(...) es el resultado conjunto de cierta disposición biológica, cierto contexto ambiental y determinada transacción entre estos dos factores durante el desarrollo. (...) los sujetos con trastorno de personalidad límite tienen dificultades para regular varias, sino todas, sus emociones» (pp. 10-11). Cuando el sujeto ha experimentado la desregulación emocional, es fácil que su forma de digerir o asimilar lo sucedido sea a través de los pensamientos obsesivos que le permitan canalizar la situación o evadirse de la misma. Estos pensamientos obsesivos se denominan *rumiaciones* y son característicos de los estados

⁴ En 1993, Marsha Linehan creó la terapia dialéctico conductual (TDC) para tratar los síntomas característicos del trastorno límite de la personalidad.

depresivos, puesto que más allá de encontrar una solución, el enfoque del sujeto se centrará en aquello que le causa el problema (Hervás y Vázquez, 2006). Las personas con trastorno límite suelen representar un mismo patrón de personalidad que se determina en reiteradas conductas suicidas y parasuicidas (autolesión), así como una reiterada intencionalidad de suicidio sin éxito previo al desenlace mortal.

Según el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM-IV TR, 1995), los criterios que definen a los sujetos con trastorno límite o *borderline*, son los siguientes: desregulación emocional que deriva en ansiedad, depresión e ira; actos autolesivos o intentos de suicidio (en el 10% de los casos puede acabar en suicidios reales), desregulaciones cognitivas y delirios en circunstancias de estrés que desaparecen cuando estas situaciones acaban, desregulación del sentido del *self* (sentimiento de vacío y de no saber quiénes son) y desregulación interpersonal. Los sujetos mantienen relaciones intensas y caóticas, pese a la toxicidad de estas, se aferran a las mismas y se niegan a perderlas. Es común que la desregulación interpersonal también derive en la despersonalización y la constante idealización y decepción a la hora de mantener relaciones sociales (Arxé i Closa, 1995).

Vemos necesario tener todos estos aspectos en cuenta a la hora de elaborar las similitudes entre las autoras escogidas para esta investigación, puesto que estamos de acuerdo con la teoría de William I. Thomas y consideramos que las experiencias y expectativas recibidas tanto del círculo social como del familiar, determinarán una serie de actos —y consecuencias— en la vida de cada una de ellas. Este hecho influirá en que presenten un marco patológico del trastorno límite o bipolar. Los pensamientos obsesivos (rumiaciones) se materializan a través de una simbología acuosa y tanática, mostrando claramente una intencionalidad suicida en la que artista y creación se fusionan en una misma materia; pero antes de profundizar en las poetas seleccionadas, no pasan inadvertidos otros casos de suicidio de poetas que también sufrían estos trastornos: Sylvia Plath (1932-1963), afectada por *psicosis manícodepresiva*, introdujo la cabeza en el horno y dejó la llave del gas abierta a los treinta años. Anne Sexton (1928-1974) padeció depresión a raíz del nacimiento de su hija en 1954; posteriormente, derivó en una *psicosis manícodepresiva*, consecuencia de la pérdida de su tía abuela «Nana»; después de fracasar en nueve intentos de suicidios, finalmente fallece a los 45 años tras respirar el dióxido de carbono de su Cougar. Por último, Alejandra Pizarnik (1936-1972) también

padecía el mismo trastorno que las anteriores autoras y, después de dos intentos previos de suicidio, falleció a los 36 años por una sobredosis de Seconal.

En todos los casos, las poetas presagiaron su intencionalidad suicida en sus obras: Plath lo hizo a través de la protagonista de su novela autobiográfica *La campana de Cristal* (1963); tan solo un mes después de la publicación de la obra, Sylvia Plath decide acabar con su vida. Al respecto, Sexton, gran amiga de Plath, sentenció: «esa muerte era mía»; ella también auguró su desenlace mortal con su obra, como describe en el poema «Querer morir»: «(...) los suicidas tienen un lenguaje especial. (...) // Los suicidas ya han traicionado al cuerpo. / Nacidos muertos, no se matan siempre, (...) / La muerte es un triste hueso, magullado, me dirías, / y, no obstante, ella me espera, año a año. (Gómez, 2005). En «El despertar» (*Poesía completa*), Pizarnik imagina un suicidio acuático en el mar: «¿Cómo no me suicido frente a un espejo / y desaparezco para reaparecer en el mar / donde un gran barco me esperaría / con las luces encendidas?» (2001, p. 92). Podríamos interpretar de dos maneras diferentes la simbología del barco: en primer lugar, el barco puede representar el viaje hacia el más allá (más adelante interpretaremos el concepto de la barca como el encuentro entre el muerto y Caronte) y, en segundo lugar, la idea divina y luminosa de Dios. En ambos casos, tanto la muerte como Dios están *esperándola*, llenando ese vacío de existencia con una nueva luz.

2.3 Melancolía y depresión: un recorrido desde el *Corpus Hippocraticum* hasta la actualidad

Según la OMS⁵, la depresión afecta actualmente al 3,8% de la población mundial, es decir, alrededor de doscientos ochenta millones de personas en el mundo, por tanto, merece ser visibilizada en la sociedad debido a su incipiente aumento, ya que será la principal causa de discapacidad en el mundo en 2030. Entre los datos aportados, nos acercamos a cifras preocupantes: una de cada cuatro personas sufre un trastorno mental a lo largo de su vida; de entre los afectados, el 35% y el 50% no recibe ningún tipo de tratamiento o el recibido, no es el adecuado. El 12,5 % de todos los problemas de salud

⁵ <https://www.who.int/> La página web de la OMS ofrece datos sobre el porcentaje actual de casos de depresión y suicidio en el mundo. La última actualización de 2021 ofrece datos alarmantes a nivel mundial: se estima que en todo el mundo el 5% de los adultos padecen depresión y que se producen unos 700 000 casos de suicidios anuales.

son consecuencias de trastornos mentales, una cifra mayor a la del cáncer o los problemas cardiovasculares.

Su origen se remonta más allá de las culturas griegas y romanas; aunque encontraremos otros términos como «melancolía» o «nostalgia» para tratar este asunto, queda patente que su evolución a lo largo de la historia ha sido motivo de estudio. Stanley W. Jackson profundiza en el recorrido de la depresión, desde su origen hasta el siglo XX en su obra *Historia de la melancolía y la depresión* (1986); en este apartado comentaremos algunos aspectos relevantes de su investigación.

En primer lugar, para referirnos al término «nostalgia», nos situaremos en la colección de los siete libros bajo el título de *Epidemias*, uno de los más antiguos que forman parte del *Corpus Hippocraticum*; escritos médicos griegos que abarcan la obra de Hipócrates (*strictus sensu*) y otros autores (*latissimus sensu*), desde mediados del siglo V a.C hasta finales del siglo IV a. C. En cuanto a las perturbaciones del estado mental y psíquico, a veces vienen representadas bajo la apariencia de manías y, otras veces, de depresiones. Se contempla, a su vez, que los pacientes melancólicos presentan una clara predisposición al suicidio, según indicó en su obra *De Melancholia*, Rufus de Éfeso (I. d. C.). Durante varios siglos, se asoció este término a la teoría de los cuatro humores que varios filósofos y médicos de Grecia y Roma estudiaron. Estos humores líquidos formaban parte del cuerpo humano y estaban asociados a cuatro temperamentos: sanguíneo, colérico, melancólico y flemático colérico, de tal manera que cualquier enfermedad estaría fuertemente ligada al exceso o carencia de algunos de ellos, resultando la pérdida total, una forma de muerte. Según la teoría de Hipócrates, estaban relacionados con el carácter de las personas y con los elementos de aire (sangre), fuego (bilis amarilla), tierra (bilis negra) y agua (flema). Posteriormente, en el siglo II a. C., Galeno de Pérgamo añadió a la Teoría de los Humores una serie de temperamentos⁶ asociados con cada humor, ofreciendo un tipo de comportamiento y personalidad diferente.

Platón meditó sobre la melancolía en su obra *Fedro* (370-360 a. C.) estableciendo dos diferencias: la *patológica* y la *privilegiada*. La primera, estaría influenciada por la sociedad en la que vivimos, y la segunda, más saludable, por la reflexión y la creatividad.

⁶ Según Galeno de Pérgamo, las personas afectadas por un estado sanguíneo (sangre) tenían un temperamento valiente, amoroso, alegre y optimista. Los coléricos (bilis amarilla) tenían mal temperamento y una gran energía. Los melancólicos (bilis negra) presentaban síntomas de abatimiento, depresión y sensibilidad artística. Por último, los flemáticos (flema) tenían una actitud calmada, indiferente, fría e irracional.

Aunque como hemos visto, fácilmente la melancolía privilegiada puede derivar en una melancolía patológica si la esfera social que rodea al artista supone una amenaza para su integridad y bienestar.

La teoría de los humores fue decisiva hasta el siglo XVII, momento en que según los estudios del médico William Harvey (1578-1657), la sangre circulaba por el cuerpo gracias al bombeo del corazón; por tanto, se llegó a la conclusión de que el hígado no producía sangre y que el bazo no tenía ninguna función concreta, estando exento de generar bilis negra. Pese al descubrimiento de Harvey, la Teoría de los Humores —en concreto, la bilis negra— mantuvo su vigencia en el imaginario social y, sobre todo, creativo, durante siglos posteriores, suponiendo un sello de calidad en los artistas que definían su estado vital hacia una inclinación melancólica.

Stanley W. Jackson (1989) indaga en la obra de varios filósofos para comprender la relación entre la melancolía y la teoría de los humores; en concreto, citará la conocida pregunta que Aristóteles formula en su obra *Problemas* (335 a. C./2004): «¿por qué parecen tener un temperamento dominado por la bilis negra todos los hombres que han destacado en filosofía, política, poesía y arte?» (p. 11). El filósofo cuestionó el aparente enlace entre melancolía y excepcionalidad enumerando personajes relevantes de la historia: aquellos en los que predominaba la bilis negra, además de enfermizos eran geniales. Otros autores escribieron al respecto influidos por los hipocráticos, como Celso en su obra *De Medicina* (ca. 30), afirmando que la melancolía podría estar causada por la bilis negra, o Sorano de Éfeso, quien hará una relación entre la frenitis y la melancolía. Será también importante el capítulo que Galeno dedica en su obra *De las partes afectadas* a la melancolía, coincidiendo también con la clasificación de Hipócrates, aunque su teoría se centrará más en las cualidades (caliente, frío, seco y húmedo), denominándose «la teoría de los temperamentos» (1989, pp. 40-49).

A partir de la Edad Media, se mantendrá el punto de vista de Galeno e Hipócrates, sobre todo, con Oribasio de Pérgamo, el primer compilador y enciclopedista bizantino, seguido de Alejandro de Tralles, Pablo de Egina y el médico árabe Ishaq Ibn Imran, que definió la melancolía como un «cierto sentimiento de aflicción y aislamiento que se forma en el alma debido a algo que el paciente cree que es real pero que en verdad es irreal» (Citado por Jackson, 1989, p. 60). Posteriormente, a finales del siglo IV a. C. el término melancolía se denominó *acedía* y dejó de tener connotaciones positivas para convertirse en una de las siete tentaciones del diablo o pecados capitales, quedando simplificado al

aburrimiento o vagancia. Supondría la ociosidad que alejaba al hombre de Dios. Posteriormente, en el Renacimiento, asimiló ciertos valores positivos en relación con la reflexión y la genialidad mediante los escritos de Petrarca y Dante.

La teoría clásica de la melancolía de Aristóteles servirá de inspiración para Marsilio Ficino (1433-1499), quien apuntó en su obra *Libri de vita triplici* (1489/2006)⁷ que los melancólicos son hijos de Saturno (estrella de la contemplación) y, por tanto, tienen un carácter más espiritual, contemplativo, triste y depresivo. Sin embargo, disponen de un don único y divino. Para Ficino, el hombre creyente de la Edad Media habría dado paso al hombre creador, suponiendo que el *spiritus* (inspiración) sería ese Dios para el artista.

Durante el siglo XVII, la melancolía se entendió como una enfermedad del alma —la Teoría de los Humores y las causas físicas perdieron su vigencia mediante el estudio de Harvey— y en el siglo XVIII, además de ser una enfermedad del alma, se consideró que afectaba, sobre todo, a los espíritus creativos. En este contexto, Jean-Jaques Rousseau declaró en su obra *Confesiones* que la falta de atención y de cariño experimentado durante su infancia fue la causa de su melancolía. Por primera vez, se cuestionó que más allá de ser un problema del alma, resultase un condicionante social.

Desde entonces, el sentimiento melancólico no ha perdido relevancia, puesto que a través de la construcción de la sociedad moderna y, con ella, del capitalismo, hemos sufrido una desnaturalización de nuestro propio entorno, alejándonos más de nuestra condición «natural» hacia un sentimiento de decadencia.

Uno de los términos más significativos del siglo XIX para definir el sentimiento de melancolía es el alemán *Weltschmerz*, el cual surge mediante la combinación de las palabras «mundo» y «aflicción» (dolor del mundo). Su primera aparición figura en el *Diccionario alemán* creado por los hermanos Grimm, *Deutsches Wörterbuch*⁸. A partir de ese momento, esta imagen psicoliteraria no ha dejado de aparecer en diversos campos creativos e intelectuales bajo el término *efecto weltschmerz*⁹.

⁷ En esta obra, Ficino vincula por primera vez la conexión genio-melancolía. A través de sus consideraciones astrológicas expone que la tristeza está fuertemente ligada con la poesía.

⁸ Máximo diccionario de la lengua alemana. El primer volumen se publicó en 1854.

⁹ El efecto *weltschmerz* refleja la distopía que padece el individuo que no se identifica con su entorno, sintiéndose frustrado, en continua crisis existencial. Pero también, según su etimología, alude al propio dolor que siente el mundo hacia la humanidad que alberga.

A finales del siglo XIX, la psicología comenzó a formarse como una disciplina académica y el estudio de la melancolía reunirá a diferentes filósofos que abordan esta problemática desde diversos ámbitos. Será en el siglo XX cuando el término melancolía se sustituya por *depresión*, catalogándose como enfermedad mental que precisa de medicación para controlar los niveles de los neurotransmisores (como la serotonina). Perni (2014) destaca los grandes acontecimientos históricos como condicionantes de una desidia colectiva: la Primera Guerra Mundial, avances científicos o los cambios políticos y científicos, que definirá como «la conciencia del desastre». Argumente su teoría sobre la influencia del entorno en el individuo con una cita de Valéry: «las causas de la melancolía se desplazan al mundo, de modo que el ser humano se torna receptor del dolor que le rodea» (pp. 166-167).

Los artistas, en diversos periodos de la historia, interpretarán el origen de su sufrimiento en las condiciones económicas y sociales de su tiempo, en función del ambiente familiar y el fracaso en el proceso de socialización. Una manera de huir de las imposiciones de la vida es a través de esferas idealizadas o imaginarias, provocando un sentimiento melancólico, tal y como Roger Bartra (2017) muestra en su obra, asemejando el diseño de las cárceles de Piranesi con el cerebro de la persona melancólica¹⁰. Este cerebro melancólico: «es una cárcel donde los humores se queman y se corrompen, donde el espíritu vaga solitario bajo una oscura luz saturnina (...) el inverso o el negativo de las moradas del castillo interior que exploraba Teresa de Jesús, que tanto sabía de melancolías» (p. 31).

2.3.1 Melancolía y duelo

En 1917, Sigmund Freud publicó el ensayo *Duelo y melancolía*, en el que defiende a dos tipos de personas frente al concepto de pérdida: la que afronta la pérdida desde el propio duelo (forma «saludable» de un proceso que es natural para lograr superar la pérdida) y quien lo hace desde la melancolía (forma anómala o depresiva): «(...) El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo» (2003, pp. 243-244). Una de las causas más importantes de la melancolía es la relación que el individuo tiene con sus progenitores mediante los sentimientos de amor-odio y que, por lo general, deriva en

¹⁰ El artista Grégoire Dupond recreó en el video *Piranesi's Carceri d'Invenzione* (2010) la similitud entre cárcel-depresión.

culpabilidad. Este sentimiento se repetirá en las futuras relaciones afectivas que tenga, sin lograr controlarlo, cayendo una y otra vez en la melancolía. Según Freud, el individuo estaría constantemente en situación de duelo y la culpabilidad sería cada vez mayor.

Lou Andreas-Salomé añadirá también el concepto de pérdida, puesto que, según su teoría, nuestra primera experiencia consciente es la pérdida de no suponer *un todo* — en relación con nuestros padres o familia— y pasar a ser un *yo* aislado (González, 1997, p. 30). Tanto Freud como Salomé definen este proceso como nuestra propia *prehistoria* personal, esa que forma parte de nuestros primeros recuerdos pero que, sin embargo, al estar exentas aún de un lenguaje, no podemos recordar ni evocar. Andreas-Salomé apunta que la manera de afrontar ese vacío generará en el niño un aislamiento progresivo mediante la fantasía. En el paso de la infancia hacia la adolescencia, el individuo es cada vez más consciente de su existencia, del concepto de muerte y las pérdidas, la soledad y el tránsito de la vida: «la condición del miedo para el Yo infantil es la de una pérdida» (p. 54). Estas preocupaciones pueden conectarle con la reflexión o creatividad o, por el contrario, con el sentimiento de poder o apego material. Según la psicoanalista rusa, el nexo conector con aquello que una vez nos hizo sentir parte de un todo es el amor y el arte. Ambos factores son el conducto para no dejarnos arrollar por la depresión u otros trastornos psíquicos.

En *Sol negro. Depresión y melancolía* (1987/1997), Julia Kristeva plantea si la persona depresiva siente dolor u odio en su estado de duelo. Esta pregunta ya fue abordada previamente por los psicoanalistas clásicos (Karl Abraham, Freud, Melanie Klein, entre otros)¹¹, quienes indicaron que en el estado depresivo se ocultaba una agresividad hacia el sujeto u objeto perdido de amor-odio: «la queja contra sí mismo es, pues, una queja contra el otro y la ejecución es un disfraz trágico de la masacre del otro» (1997, p. 15).

En el proceso de duelo hay un mecanismo de *identificación* mediante el cual se instala en la persona depresiva la parte más sublime del sujeto u objeto amado, convirtiéndose, al mismo tiempo, en la parte que funciona como juez tiránico y, en consecuencia, como la parte odiada que se desea liquidar. En realidad, este imaginario no es más que la desaprobación de la realidad ante la pérdida o la muerte de lo amado.

¹¹ Las obras que plantean la cuestión sobre el sentimiento de amor u odio en el duelo son: *Preliminares a la investigación de la locura maniacodepresiva* (Abraham, 1912), *Duelo y melancolía* (Freud, 1917) y *Contribución a la psicogénesis de los estados maníacos depresivos* (Klein, 1935).

Un punto de vista diferente lo encontraremos en las teorías de los analistas modernos, que destacan más allá de la confrontación oculta hacia un otro imaginado hostil, la herida primigenia que subyace en el yo incompleto y vacío, probablemente, como una carencia congénita. En este caso, no hay culpabilidad o venganza contra lo amado; más bien se parte desde una herida narcisista primitiva de la que el individuo no establece una consecuencia exterior (sujeto u objeto): «el suicidio no es un acto de guerra camuflado sino una reunión con la tristeza y, más allá de esta, con ese amor imposible, jamás tocado, siempre lejano, como las promesas del vacío, de la muerte» (pp. 16-17). Este enfoque más intrínseco, que reflexiona sobre la herida que el depresivo siente como arcaica, es el que más concuerda con el análisis sobre las escritoras aquí analizadas, ya que entendemos que en cada una de sus biografías hay una herida de la que se parte, incluso antes de que ellas nacieran: una situación social complicada, una familia desestructurada y numerosas pérdidas de sujetos y objetos en los primeros años de vida.

2.3.2 Melancolía y suicidio

Ramón Andrés (2015) reflexiona sobre la mera presencialidad del acto de morir en las artes (en concreto, la literatura y el teatro), el cual otorga un momento catártico, que sitúa al espectador en su propia realidad existencial con respecto a la percepción de su propia muerte. La cotidianidad del suicidio en la España del siglo XVI se representaba a través de diversas actuaciones, tanto como intento, como acto final. En 1517, el personaje de Felicia de la obra teatral *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro escenifica su propio ahorcamiento en el patio; también, la propia Melibea de *La Celestina* se precipita al vacío desde la torre (2015, p. 297). Al respecto, Santiago López-Ríos (2005) arguye el complicado entendimiento del suicidio voluntario en la época Medieval mediante una serie de ejemplos de la monografía de Alexander Murray: *The Curse on Self-Murder*, donde se tiene en cuenta el suicidio como un acto del que los familiares se avergonzaban, e incluso, ocultaban, ya que era un pecado contra Dios y toda la sociedad que rodeaba al sujeto que determinaba poner fin a su vida. Además, la familia del suicida podía ser penalizada con pérdidas de propiedades, aunque lo peor, sin duda, era el castigo que podría aplicarse sobre el propio cuerpo del difunto y en evidencia pública: quemarlo, colgarlo o arrastrarlo por la calle, sin prestar ningún tipo de sepultura cristiana al respecto, más que la vergüenza de exponer y maltratar su cuerpo ante la sociedad. En el caso de *La Celestina* sorprende la visibilidad con que se produce el acto, ante los ojos del padre, por

petición de Melibea, y de la sociedad, por lo que constituye una representación abierta, sin censuras, en un tiempo de castigo social a suicidas y familiares.

El suicidio se secularizó a partir del siglo XVIII a través del pensamiento de la Ilustración y se perpetúa el juicio de que el individuo pertenece a lo colectivo y social (el Estado) y al Ser Supremo. Resultan interesantes los planteamientos de Jean-Jacques Rousseau al respecto, ya que, para este autor, no se debía prestar tanta importancia a la vida: «nuestra muerte no es nada a los ojos de Dios, no es nada a los ojos de la razón, no debe significar nada, tampoco, a nuestros propios ojos» (2015, p. 301).

En *El mito de Sísifo* (1942), Albert Camus afirma que el suicidio representa el verdadero problema filosófico: «un acto como éste se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra». Esta concepción existencial de la vida como biografía donde el autor es el propio individuo, quien decide en libertad «qué hacer con su personaje», como dijo Séneca: «(...) no por escapar sino por *salir* voluntariamente de un escenario al que uno se ha visto obligado a subir sin que se le solicitara su consentimiento» (Domínguez, 2018, p. 3). Michel Foucault añadió al respecto que la «borradura voluntaria» ya cumple con la mera existencia del autor: «la obra que tenía el deber de traer la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar» (Pron, 2014, p. 328). Esta reflexión nos llevaría hacia el planteamiento del poeta Novalis al concebir el suicidio «como obra de arte y fin supremo» y las reflexiones de Arthur Schopenhauer «(...) El suicida ama la vida; lo único que le pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece. Al destruir su cuerpo no renuncia a su voluntad de vivir, sino a la vida» (Andrés, 2015, p. 308).

Si la existencia humana pertenece a lo colectivo (Estado) y al destino de Dios, entonces todos los actos del ser humano también están derivados del Todopoderoso. Pero, sin duda, una de las aportaciones más significativas fue *De los delitos y de las penas* (1764), del jurista italiano Cesare Beccaria, quien procuró desvincular ese fuerte arraigo entre justicia y religión, ya que no era lo mismo pecado que delito. Para Beccaria, «el suicidio no era susceptible de admitir condena, ya que ésta recaía sobre un cuerpo inanimado». Su escrito obtuvo mucha fama en Europa, incluso en España, pese a que, en 1777, fecha en la que su obra tuvo contacto con varios intelectuales, la Inquisición tenía un papel importante. No obstante, la ideología de Beccaria se vislumbra en muchos de los escritos de Jovellanos y de Manuel Lardizábal, suavizando, por tanto, las leyes a través

del *Discurso sobre las penas: contraído a las leyes criminales de España para facilitar su reforma* (1782) (2015, p. 317).

Será a lo largo del siglo XIX cuando el acto suicida se considere claramente motivo de locura o cualquier otra disfunción de la mente, pese a que no todos los casos de suicidio fueran consecuencia de un trastorno mental y en otras ocasiones los motivos fueran: enfermedades, dinero, amor no correspondido y otros problemas. Pere Mata, catedrático de Medicina Legal en Madrid aportó un informe del Ministerio de Gracia y Justicia donde se detallaron las causas de los suicidios ocasionados entre 1859 y 1862. Tan solo el 32% de los casos estaban justificados por enfermedad mental, tal y como se expone a continuación:

(...) se observa que entre las mujeres¹² era más habitual el envenenamiento (32%), seguido de la inmersión (22%), la ahorcadura (19%), la precipitación (12%), las armas blancas (4%) y las armas de fuego (1,1%). La situación cambiaba entre los varones: ahorcadura (26%), arma de fuego (18%), inmersión (14%), arma blanca (14%), precipitación (9%) y envenenamiento (7%) (p. 346).

A partir de la segunda mitad del siglo XX los actos suicidas son preocupantes y será motivo de interés institucional mediante la creación de redes preventivas, congresos y asociaciones que luchan por visibilizar su impacto, más allá de estadísticas y gráficos. Actualmente, una persona se suicida cada dos horas; una mortalidad superior a la causada por guerras u homicidios y la primera causa por muerte violenta, superando a los accidentes de tráfico. En España, según la confederación de salud mental, se suicidan¹³ once personas al día, mayoritariamente hombres, superando el histórico de casos en el 2020, con 3,941 muertes, un 7,4 más con respecto al 2019. Hay que sospechar que otras muertes no asignadas al suicidio, pueden ser consecuencia de un acto suicida camuflado. Al respecto, en el segundo lugar de los casos de muerte en España en el 2020 están las derivadas por caídas accidentales con 3.605 casos y, curiosamente, el tercer lugar lo ocupa los ahogamientos, sumersión y sofocación accidentales, con 2.913 casos.

¹² En lo referente a las dos técnicas suicidas más frecuentes de las mujeres, llama la atención que estuvieran relacionadas con el factor líquido veneno-agua.

¹³ <https://www.fsme.es/observatorio-del-suicidio-2020/> Según la OMS, por cada suicidio hay unos 20 intentos previos y una ideación suicida que podría afectar al 5% y el 10% de la población española. Pese a los datos tan desalentadores, hoy en día no existe ningún plan estatal para la prevención del suicidio en España. Fuente: Estadísticas de Defunción por Causa de Muerte 2020. INE, 2021: www.ine.es

2.4 Las ninfas como primer referente acuático

A diferencia del filósofo clásico Jenófanes y de su teoría sobre la existencia desde un punto de vista terrenal, Tales de Mileto opinó al respecto que nuestro origen se lo debíamos al agua y que, por este motivo, la tierra estaba sobre la misma. Ceballos (2021) señala la similitud de este origen acuático en diversas culturas:

A principios de los tiempos, según el himno 129 de la creación del *Rig Veda*, en el espacio primigenio «todo era agua indiferenciada». Sobre este espacio desciende el deseo. Y con él emerge la semilla de la diferenciación. También en el *Génesis* el agua es el elemento que domina antes de toda gestación. Sobre ella aletea «un viento de Dios» y es a partir de su división en aguas sobre el firmamento y debajo de él, cuando de estas últimas surgen la «tierra» y el «mar». Así pues, el agua es, en esas y en otras numerosas tradiciones culturales, elemento asociado a lo originario, a aquello previo a la realidad de las diferencias (...) pero también aparece asociada a menudo al caos, al mal, a la muerte y a las fuerzas fecundas o monstruosas que subyacen lo consciente (p. 276).

Las primeras figuras femeninas ancestrales relacionadas con el medio acuático son las ninfas, divinidades inferiores de todas las aguas, fuentes y manantiales. Su origen se remonta hasta la mitología acuática de los griegos, aunque para ellos su existencia comenzaba desde el propio origen del mundo; las más conocidas son las Nereidas, ninfas neptúnicas por excelencia para el mar en calma, las Náyades, para fuentes y corrientes de aguas, y las Limniades, para lagos y estanques. Todas ellas fueron fruto de inspiración para las leyendas, epopeyas y la taumaturgia (Eliade, 1974, p. 239). Supusieron el primer referente conceptual mujer-agua, objeto de inspiración para poetas y artistas. El nacimiento de la propia Afrodita tiene como precedente la unión del semen que el Dios Urano depositó en las aguas del mar. Aquí, el espacio líquido se asemeja a un inmenso vientre materno, del que surge la diosa (Ceballos, 2021, p. 276).

Según Carneiro (2021), Natale Conti en *Mythologiae* medita sobre las «ninfas celestiales», consideradas: «almas de las esferas, fuerzas que fluían hacia los hombres, razón por lo cual también las llamaron *musas*» (p. 627). La idea de relacionar ambos términos se debe a la creencia de que estos seres no solo tenían habilidades de comunicación verbal con aquellas víctimas que raptaban (como se aprecia en el mito del rapto de Hylas), sino que, además, tenían facultades adivinatorias. A este suceso se le denominó *nympholepsis*: un fenómeno que tuvo connotaciones positivas durante la época arcaica y clásica pero que, sin embargo, durante la época de Aristóteles adquirió un

significado negativo y quedó asociado «a la enfermedad y a la locura, llegando a sincretizarse, en periodo bizantino, con demonios malignos de la ortodoxia cristiana» (p. 627). Aquellos paisajes asociados a los oráculos, como las fuentes, grutas o manantiales, donde las ninfas aparecían con atributos típicos que las representaban (cántaros o algas) se dominaron *nymphaion* (ninfeos). Estos lugares al que las ninfas acuden y que están relacionados con sus poderes adivinatorios se describen con frecuencia como «pozo de las almas»: «El carácter genérico de las ninfas tienen así su explicación: son novias y muertas» (Martos *et al.*, 2017, p. 119). Al respecto, advertimos una coincidencia con la temática que se trata en el presente TFG; resulta significativo que al suceso de la *nympholepsis*, propio del primer referente mujer-agua que conocemos (las ninfas), se asocie a la enfermedad y a la locura bajo la influencia del cristianismo. Se advierte, por tanto, un prejuicio moralista al concepto de mujer pensante, con grandes dotes comunicativas, que era capaz de intuir y adivinar, pero, sobre todo, de estimular a los artistas. Al respecto, Martos *et al.* (2017) recurren al pensamiento de Sócrates para entender la relación entre las ninfas y la cratofanía: «la manía nace del dios (...), la *sophrosyne* nace de los hombres» (p. 120). Por este motivo, esa manía (locura) se vincula con la ninfa y al genio (Dios) que la inspira.

A partir del Renacimiento, las ninfas volverán a adquirir un interés y una simbología menos maligna, para inspirar obras poéticas en las que su figura aparece por medio de la invocación para socorrer a los poetas que necesitan inspiración para sus creaciones; aparecen en obras clásicas, como la *Arcadia* de Sannazaro o las églogas de Garcilaso de la Vega. Encontramos, también, diversas variantes de las ninfas, como es el caso de las sirenas: combinaciones entre mujer y animal. Al principio, dada la influencia egipcia, no tenían cola de pez, sino un cuerpo de ave y cabeza humana, seguramente, por la influencia con el ámbito funerario. Esta forma híbrida se mantendrá hasta el siglo VIII, dando lugar al concepto de sirena que tenemos hoy día (Alcaide, 2019, p. 40). Existen leyendas vinculadas a la mujer y el espacio acuoso, como las *encantadas*, seres que seducen por su belleza, la mirada o el canto y que terminan por ahogar a quienes se acercan o *La dama del agua*, la leyenda de Yucatán que narra la historia de la diosa de la Tierra y de su hija Há (agua), a quien condena a las profundidades de una gruta para impedir que la dejase por el amor del dios Uinic. La inspiración del concepto mujer-agua y la propia simbología del agua (como renacer y morir) nos ubica en diversas aportaciones culturales que aún perviven y mantienen la esencia (y origen) de estas leyendas, como,

por ejemplo, las mouras, seres míticos de la cultura gallega, que vivían tanto bajo la tierra como el agua, muy vinculadas a la simbología líquida, la luna y las serpientes.

2.5 Sentimiento oceánico: el mito de Ofelia y la simbología acuática

En la primera parte de la obra de Michel Hulin (2007) encontramos una interesante aportación sobre la correspondencia mantenida entre Freud y Romain Rollan sobre el término *sentimiento oceánico*, acuñado por el escritor francés y descrito como: «una vuelta al estadio primigenio, al estado primitivo» (p. 28). Entre otras reflexiones, nos interesa la contextualización del alma individual como alma universal, como así lo sería la ola con respecto al océano.

Freud no reconocía este sentimiento en sí mismo; sin embargo, el término de Rollan le llevó a profundizar sobre el concepto de *origen*, en cuanto a la experiencia del recién nacido en la vida intrauterina, diferenciando el Yo de lo que no forma parte de él. En *El Malestar en la Cultura*¹⁴ medita sobre la infelicidad del ser humano que vive en sociedad y alude al sentimiento oceánico como un pensamiento relacionado con la religión: «Este pensamiento, que implica ser uno con el gran Todo, nos parece como una primera búsqueda de consuelo religioso, como otra manera de negar el peligro del mundo exterior que el Yo siente como amenaza» (p. 47). Asimismo, profundizará en la temática de la «Nostalgia de los orígenes» o del «Retorno del seno materno» donde la representación del sueño también supone otra vía para volver al origen, un regreso que nos recuerda nuestra existencia intrauterina. Para Freud, el Yo original prontamente pierde su pureza inicial, puesto que el recién nacido se frustrará en su misión por buscar cuidados, alimento y consuelo en el exterior. En este proceso hacia lo Otro, se alinea con su Yo social, a través de un proceso biológico en su lucha por adaptarse al mundo. Sin embargo, nunca supo defender por qué algunos individuos mantenían el sentimiento oceánico en la edad adulta y por qué otros, no.

En resumen, el sentimiento oceánico, propio de los recién nacidos, pervive en algunos adultos como un anhelo de retornar hacia el útero materno. Esta búsqueda del origen hacia el vientre materno puede experimentarse a través del sueño profundo o, también, como una constante evocación hacia el fin de la propia existencia en busca de

¹⁴ Publicado en 1930, Freud indica tres fuentes de sufrimiento en el ser humano: en primer lugar, aquellas que lo someten y son de naturaleza hiperpotente, en segundo lugar, el propio cuerpo como fuente de sufrimiento y, por último, las relaciones sociales que mantenemos con los demás.

un resurgimiento del ser mediante el espacio acuoso y amniótico, que recuerda la infinitud del océano. Aquellos individuos que presentan una predisposición al sentimiento oceánico son aquellos que sufren patologías mentales, como la depresión o la neurosis, entre otros. Según J. M. Masson hay cuatro motivos que justificarían la estrecha relación entre la neurosis y el sentimiento oceánico, el cual se suele desplegar sobre un fondo de melancolía: el clima emocional depresivo, los traumas infantiles, la relación entre ambos y, por último, la «alegría mística»: apariencia de la felicidad en la búsqueda por camuflar y ocultar la tristeza (p. 61).

En cuanto a la simbología líquida y tanática, es necesario acudir al ensayo de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (1952). En el capítulo «Las aguas profundas», analiza el «*complejo de Ofelia*»¹⁵, personaje dramático del *Hamlet* (1603) de William Shakespeare, de alto rango social que termina con su vida arrojándose al río, presionada por las convenciones sociales de la época. Este enfrentamiento hostil con su entorno aportará, en contraposición, un estado de serenidad mediante la unión con la naturaleza. Su origen es indoeuropeo y está relacionado con las crónicas de los siglos XII y XIV recopiladas por Saxo Grammaticus en la obra *Historiae Danicae* sobre una leyenda escandinava medieval, y por las *Historias trágicas* (1570) de François de Belleforest. Esta muerte se narra con sumo lirismo, lejos del realismo, como si la representación evocase una naturaleza primitiva y mitológica:

Hay un sauce que crece inclinado sobre el arroyo; sus hojas grisáceas se reflejan sobre la corriente cristalina. Con ellas componía Ofelia fantásticas guirnaldas, a las que añadía ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores alargadas y púrpuras a las que los pastores impúdicos dan un nombre grosero y las doncellas honestas denominan «dedos de difunto». Estaba trepando, con el fin de colgar su corona silvestre, cuando una de las ramas cedió, para su desgracia, y ella y sus florales trofeos fueron a parar al lacrimoso arroyo. Con sus ropas extendidas sobre la superficie, flotaba como una sirena, y ella mientras cantaba fragmentos de viejas tonadas, incapaz de angustiarse, como si fuera una criatura nativa o habituada al líquido elemento. Pero no pasó mucho tiempo antes de que su vestido, pesado a causa del agua absorbida, arrastrase al fondo a la pobre desdichada, apagando su voz melodiosa para llevarla a una muerte embarrada (Shakespeare, 2008, acto IV, escena VII).

¹⁵ Ver figura 1. Durante la época victoriana se representó en diversos campos artísticos el culto a la muerte, concretamente, en el movimiento pictórico prerrafaelista. El cadáver femenino se poetiza, especialmente, mediante la muerte acuática o durmiente.

El mito de Ofelia ejemplifica el simbolismo de las poetisas seleccionadas para el presente TFG, puesto que supone un fenómeno humano ancestral al que todos los artistas vuelven, ya sea mediante la representación o a través de la experiencia suicida. Bachelard reflexiona sobre cómo el agua supone una invitación a morir, enlazando este concepto según la intuición heraclítica que interpretaba la muerte como un destino hídrico: «Heráclito de Éfeso imaginaba que ya en el sueño, el alma, desprendiéndose de las fuentes del fuego vivo y universal, tendía momentáneamente a transformarse en humedad (...) la muerte era el agua misma» (2003, p. 91).

(...) Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; sólo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos. Reflejando el rostro del soñador fiel al Gran Recuerdo, a la Sombra Universal, el agua da belleza a todas las sombras, vuelve a la vida todos los recuerdos. Así nace una especie de narcisismo delegado y recurrente que da belleza a todos los que hemos amado. El hombre se mira en su pasado y toda imagen es para él un recuerdo (2003, p. 106).

En el tercer capítulo, «El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia», desarrolla el nexo de la muerte con el agua como fin y principio de vida. El autor francés formula una pregunta que nos dirige al origen de la existencia, incluso antes de la misma: «¿No habrá sido la muerte el primer Navegante? Mucho antes de que los vivos se confiaran a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar (...)? El ataúd (...) no sería el último viaje. Sería el primer viaje (p. 114). Pero la relación más directa del mito de Ofelia como náyade se remonta a la mitología griega: «el agua, que es la patria de las ninfas vivas, es también la patria de las ninfas muertas (...) Es la verdadera materia de la muerte femenina» (pp. 126-127). El tránsito de la vida hacia la muerte (regreso hacia una nueva vida y nacimiento) forma parte de nuestro imaginario colectivo a través de la figura mitológica de Caronte, el barquero de Hades, encargado de guiar a las almas de un lado a otro del río Aqueronte —aunque según *La Eneida* de Virgilio, este río se llamaba Estigia—, si bien el alma disponía de un óbolo, motivo por el cual se enterraba a los cadáveres con esta moneda bajo la lengua. El agua es el último protagonista en este viaje de vida, símbolo que es partícipe de la muerte. No importan los rituales ni funerales propios de cada cultura, al final, el alma se encontrará con Caronte, quien le invitará a subir a su barca.

Encontramos la reinterpretación de este mismo mito en el imaginario latinoamericano, en concreto, Chile, donde se alude al «mito de la barca de Tempilcahue» para narrar cómo las almas de los difuntos esperan a la orilla noreste de la Laguna de

Cucao al barquero encargado de transportarlas a la orilla opuesta. Sin embargo, este personaje nunca está anclado en la caleta y solo acude cuando es llamado a la medianoche y sin luna, ya que los rayos lunares no le permiten ver con claridad y lo desorientan. Las almas, que suelen ignorar estas normas, pasan las noches de luna lamentándose mientras llaman al barquero insistentemente: «¡Balséeeeo, balséeeeo!» (Blume, 1984, p. 38). La versión cosmológica de esta embarcación es *la nave Lucerna*, citado por Blume y descrita por don Oreste Plath como: «Barco fantasma, grande como el mundo; para pasearlo de popa a proa, parte siendo niño y llega a la ancianidad» (p. 39). Aunque similares, las diferencias son claras: la barca del balseo recorre las dos orillas opuestas vida-muerte y la nave Lucerna toca al mismo tiempo los extremos que dividen los mundos opuestos, uniendo así lo que, por la naturaleza y la propia existencia, está separado. En ambos casos, la barca o la nave, cumple con su misión de mediar entre ambas orillas-mundos, sin embargo, en el segundo caso, la navegación es imposible.

Bachelard arguye que los novelistas (en este caso, se puede aplicar también a las poetisas), revelan mediante sus obras lo más profundo de su ser. En cuanto al suicidio en literatura, lo concibe como la muerte más «preparada». El agua, como muerte femenina, es el símbolo de la melancolía, como también lo es la noche (luna y estrellas) al reflejar un nuevo espacio a través de sus ondas. El agua evoca un sentimiento maternal, ya que nos sitúa en el origen de nuestra existencia: el vientre de la madre donde yacemos rodeados del líquido amniótico y, una vez en el mundo, nos alimentamos de la leche acuosa que ofrecen sus senos. Al respecto, cita a M. Bonaparte: «(...) en nuestros recuerdos inconscientes, ha surgido siempre y por todas partes de nuestros amores de infancia, de esos amores que tendían en primera instancia a la criatura, (...) a la criatura-abrigo, a la criatura-alimento que fue la madre o la nodriza» (p. 176). Esta concepción prenatal también fue analizada por Chevalier y Gheerbrant en el *Diccionario de los símbolos* (1995), sobre el concepto uterino del líquido primigenio: «Las aguas, masa indiferenciada, representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal (...)» (p. 52). Según los autores, de los cuatro elementos, destaca la relevancia del agua como elemento acunador, ya que solo el agua puede acunar como lo haría una madre.

El acto de inmersión pervive en nuestro imaginario cultural, en la mitología y en las creencias. Si nos remontamos al siglo IV a. C, encontramos una de las primeras referencias que describen el agua como materia sanadora e incluso inmortal: la fuente de

la juventud¹⁶. Será Heródoto quien escriba sobre este suceso en su tercer libro de las *Historias*. Al respecto, Mircea Eliade (1974) lo concibe como una regeneración: «El agua confiere un nuevo nacimiento por un ritual iniciático; por un ritual mágico, cura; por rituales funerarios, garantiza un renacimiento *post mortem*» (p. 223). Asimismo, Cirlot (1992) subraya su carácter regresivo hacia lo preformal «con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida» (p. 55).

El *Evangelio según San Juan* narra el milagro de Jesús en el estanque de Jerusalén, cuando cura a un hombre lisiado. Un estanque que de tiempo en tiempo sanaba a quien se sumergiera en sus aguas, puesto que dichas propiedades curativas se debían al ángel que un día se sumergió en las mismas.

En el medievo, encontraremos la versión oriental del «agua de la vida», historia incluida en las *Novelas de Alejandro* que narraban cómo Alejandro Magno y su siervo buscaban los beneficios sanadores e inmortales de estas aguas; recordemos también el mito de Hilas y las ninfas, narrado en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, cuando el protagonista se aproximó al río para aprovisionarse de agua y estando las ninfas cerca, contemplando la belleza del joven, lo arrastraron hacia la profundidad para concederle la inmortalidad del mundo acuático.

El agua es vida, no solo por suponer un receptáculo de gérmenes, sino porque también fecunda la tierra. Desde la mitología más primitiva, está relacionada con el acto germinativo de la fecundación, ofreciéndose como una gran matriz universal. Como resultado de esta interpretación, en sumerio el agua significa espermatozoos, concepción y generación. No obstante, también encontramos su uso relacionado con el ámbito funerario, porque «calma la sed del muerto», ofreciendo la paz que no ofrece el infierno, puesto que entre las llamas el difunto no muere definitivamente y ese sufrimiento se vincula con la sed. También es culto y ritual, elemento cosmogónico, oráculo que se ubica en torno a las aguas. Doménech (2010) añade que este componente primitivo donde la vida se origina también supone el retorno a la muerte y, paradójicamente, al nacimiento. La disolución acuática ofrece una visión de licuefacción del suicidio femenino, entendiendo cómo la materia carnal (sólido) transmuta a materia líquida. Este final no se

¹⁶ La fuente de la juventud supuestamente cura y ofrece la inmortalidad a quien beba o se introduzca en el agua que emana de ella.

aprecia como un destino fatal, sino como una metamorfosis de la disolución existencial (pp. 171-173).

Este anhelo de lo líquido y transmutación del ser fue fruto de inspiración para los artistas, como el poeta victoriano Alfred Tennyson, quien narró, a través de la protagonista de *Lancelot y Elaine*, un amor no correspondido que le llevó a morir de tristeza, no sin antes indicar en una nota cómo tratar su cuerpo sin vida. Elaine quiso descansar sobre una barca a la deriva del río, junto con un lirio en una mano y, en la otra, una carta para su amado Sir Lancelot.

3 MARCO PRÁCTICO

En el marco práctico ofreceremos un estudio más profundo sobre las autoras propuestas, llevando a cabo las teorías aportadas en el apartado anterior desde dos perspectivas: infancia, melancolía y pérdida (exposición a los primeros traumas familiares como condicionantes del estado melancólico y sentimiento de pérdida afectivo y la inadaptabilidad del rol femenino en las esferas sociales y literarias) y, por último, una síntesis de sus obras, indicando cuándo se cumple la profecía autocumplida y la relación de la simbología tanática y acuática de sus escritos con el acto final que comparten: morir en el espacio acuoso.

3.1 Antecedentes: Safo de Lesbos (ca. 650/610 – 580 a.C)

Safo nació en Ereso, en la isla de Lesbos, en el seno de una familia aristocrática. Al igual que las autoras que trataremos en el presente TFG, la poeta griega sufrió la hostilidad¹⁷ de su entorno social, Recibiendo críticas crueles por ser mujer, liberal, poeta y culta, en una época en la que esas características no eran comunes. Según las *Epístolas* 1,19 y 18 de Porfirio en su comentario a Horacio, la definía de la siguiente manera: «Masculina Safo: o bien porque alcanzó fama en el mundo de la poesía, en el que casi siempre destacan los varones, o bien porque fue difamada y se le acusó de ser tríbada». Y Dionisio Latino, en un comentario al mismo pasaje, añadió: «Masculina: no blanda, ni corrompida por los placeres, ni impúdica». Circularon alrededor de su personaje teorías sobre el libertinaje femenino, siendo acusada de mantener relaciones con tres amigas y

¹⁷ En concreto, las familias nobles como los Cleanáctidas o los Polináctidas propiciaron su destierro a Sicilia

compañeras: Atis, Telesita y Mégara. Y, sobre estas acusaciones, el escritor cristiano del siglo segundo Taciano el Sirio apuntó en su *Discurso contra los griegos*, apartado treinta y tres, «Defensa de la mujer cristiana», que «Safo fue una mujerzuela ninfómana y prostituida que cantaba su propia lujuria».

Para el análisis de la temática de sus poemas hemos trabajado con la edición de Aurora Luque, *Safo. Poemas y testimonios* (2005), respetando la decisión de Luque de enumerar los poemas para una correcta reseña de su contenido. Para empezar, la conexión amor-mujer-muerte ya figura entre los versos finales de «La pasión»: «(...) me desborda el sudor, toda me invade / un temblor, y más pálida me vuelvo / que la hierba. No falta - me parece- / mucho para estar muerta» (poema 11, pp. 29-31). Hay, también, una melancolía que alude al concepto líquido: «Según mi pena, que fluye gota a gota» (poema 17, p. 35) y el ardor del deseo por fin sofocado: «Llegaste —te buscaba con ansia—, / refrescaste mi pecho que ardía en deseo» (poema 28, p. 43) o el amor desmedido que no se rinde: «No es justo, Mica, de tu parte. Pero a ti no voy a renunciar. Has elegido el amor de las Pentílid¹⁸, niña de mal carácter. Mas nosotras.../ un dulce canto.../ de sonido de miel.../ silbadores vientos.../ húmeda de rocío...» (poema 40, p. 53).

Varios poemas evocan el concepto tanático, bien como despecho o vencimiento del alma enamorada, bien como deseo en el ámbito acuoso como máxima ofrenda de su amor. En «Las rosas de Pieria», relaciona la muerte con el letal olvido: «Y muerta yacerás, y no habrá un día ni un recuerdo de ti / ni nunca en el futuro: porque no participas de las rosas / de Pieria; mas, invisible incluso en la mansión de Hades, / irás errante entre apagados muertos, caída de tu vuelo» (poema 35, p. 47). Y en «Dones de la memoria», evoca el deseo de morir ante el abandono en contraposición con el amor, aún vivo, en la memoria: «De verdad yo quisiera verme muerta. / Ella me abandonaba entre sollozos (...) Y yo le respondía de este modo: / Márchate alegre y tenme en tu memoria / porque bien sabes cómo te mimábamos» (poema 44, p. 55). Pero será en «Lotos del Aqueronte», donde la unión amor-muerte-mar se exponga en su máximo resplandor: «Góndila... / Dije: -Oh, señor, / no, por la diosa bienaventurada, / nada me procura arriba un placer suficiente, / sino que me invade un deseo de morir / y la orilla escarpada, florecida de lotos, / cubiertos de rocío, / contemplar de Aqueronte» (poema 45, p. 59). La orilla está llena de rocas, quizá como un presagio del acto suicida tan fuertemente ligado a su persona. La flor de loto, acuática por naturaleza, crece en la superficie de estanques y

¹⁸ Familia de Mitilene, descendientes de Pentilo, abatidos por Melancro a finales del VII a.C.

lagunas, con sus hojas emergiendo del agua. Además, la atmósfera es húmeda, ya que están cubiertos por el rocío en el río Aqueronte¹⁹, uno de los cinco ríos del inframundo, morada de muertos y espíritus.

En «El mar de por medio», encontramos la evocación del amor en el entorno líquido como un encuentro inevitable: «(...) Todos los astros y su luz se extiende / sobre la mar salina (...) está el rocío hermoso ya esparcido, / y las rosas y el tierno perifollo / (...) que nosotras vayamos hasta allí... / sin comprenderlo, inmenso / resuena el mar por medio» (poema 46, p. 61). Los prados y jardines florecientes que figuran húmedos adquieren connotaciones eróticas.

La leyenda de su suicidio nos traslada hacia la roca de Leúcade, donde se encuentra el templo de Apolo Leucadio y por donde supuestamente la poeta se suicidó, herida de amor por el mitileno Faón: «Dos tradiciones se confunden en torno al salto de Leúcade: para unos, es el lugar donde se suicidaban los enamorados terminales, y para otros, el gesto tenía propiedades terapéuticas sobre la pasión amorosa» (2005, p. 185). La tradición ofreció para esta joven poeta una muerte dramática acorde a su excepcionalidad y fama, pese a que Safo nunca mencionó a Faón, un barquero de Lesbos que poseía el don de la seducción gracias al poder de Afrodita, la vinculación del amor entre ambos personajes surgirá a través de la comedia ática.

Según la poeta romántica Carolina Coronado: «Safo busca la muerte en los mares, Teresa en la horrible penitencia que quebranta su cuerpo, y las dos sucumben al vértigo que las domina» (García, 2013, p. 100). A pesar de constituir un antecedente milenario, el acercamiento a Safo permite una introducción al fenómeno de la simbología acuática en poetas suicidas de la Modernidad.

3.2 Karoline von Günderrode (1780-1806)

A la generación que publicó en Alemania alrededor de 1800 se les bautizó como románticos. Este grupo de jóvenes autores ofrecieron profundas reflexiones en torno a la idea del «Yo» y el poder de la subjetividad, claramente influenciados por los filósofos del momento: Immanuel Kant (1724-1804) y Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Por este

¹⁹ Según la mitología griega, Caronte transportaba las almas de los recién fallecidos hasta el Hades a través de este río.

motivo, encontramos en sus escritos una profunda reflexión e introspección; el mundo que les preocupaba, ante todo, era su mundo interior, realzando lo sublime con lo siniestro.

Los autores románticos también expresaron su fascinación hacia los fenómenos sobrenaturales y el mundo onírico, siempre en escenas frías y nocturnas. Para comprender mejor el contexto histórico y cultural del Romanticismo en Alemania, debemos recordar el movimiento literario dominante durante los siglos XVIII y XIX, denominado *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) que influyó en los jóvenes artistas, llevando hasta el extremo su propia concepción del suicidio, romantizándolo. Como precursor que inspiró a las próximas generaciones de escritores (Karoline von Günderrode a los 26 años y Heinrich von Kleist a los 34 años), el poeta inglés Thomas Chatterton se suicidó en 1770 a los dieciocho años, entendiendo haber alcanzado hasta el momento la perfección de su creación. Este hecho, junto con la publicación de la novela *Die Leiden des jungen Werther*²⁰, de Johann Wolfgang von Goethe, potenció que se romantizara el acto de morir voluntario dentro del ámbito cultural para que, finalmente, formase parte de los estudios literarios y filosóficos del momento (Sánchez Loyola, 2011).

3.2.1 Infancia, melancolía y pérdida

Karoline Von Günderrode, poeta, dramaturga y filósofa alemana, nació el 11 de febrero de 1780 en Karlsruhe. Desde su infancia experimentó el concepto de pérdida, puesto que su padre, el barón Hektor von Günderrode, murió cuando tenía seis años. Günderrode quedó muy conmovida: «Según Gersdorff (...) “Su temprana muerte significó un punto de inflexión radical (...), una separación que nunca superó. Lo que quedó fue el anhelo de volver a verlo, quizás esta fue una de las principales razones de su creciente deseo de morir» (Maierhofer, 2016, p. 9). Tras el drástico suceso, en 1786, se trasladó junto con sus hermanos y su madre a Hanau, pero la tragedia le perseguirá y en 1794 muere su hermana Luise de tisis; siete años después, morirá su hermana Charlotte de fiebre nerviosa. La relación con su madre nunca fue buena, sobre todo, porque nunca fue capaz de administrar la herencia, debido a sus ansias de aparentar un estatus imposible de mantener. Por este motivo, Günderrode tuvo que ejercer el papel de madre con sus

²⁰ *Las penas del joven Werther*, publicada en 1774, es una novela epistolar semiautobiográfica, en la que su personaje principal, Werther, se enamora perdidamente de una mujer comprometida con otro hombre.

hermanos más pequeños, situación que no pudo sobrellevar por más tiempo y en 1797 su madre la ingresa en la residencia evangélica Cronstettische Adlige Damenstift, para damas nobles con dificultades económicas, en Frankfurt; esta decisión por parte de su madre es descrita por Lazarowicz como una venganza, ya que su primogénita se convirtió en una carga económica para ella (2016, p. 10). Allí tuvo el cargo de «canóniga del noble capítulo» y fue en esta institución donde se inició en los estudios de filosofía, historia, literatura y mitología. Inspirada, sobre todo, por la obra de Fichte, Schelling, Kant, Herder, Novalis y Friedrich Schlegel, así como en mitos y pensamientos de la antigua Grecia, Persia, Egipto e India. Fue entonces cuando comenzó a escribir sus primeros poemas y, como muchas obras románticas, entre ellas el *Hiperión* de Hölderlin, expresó los ideales de la Revolución Francesa, reflejando en su obra los pensamientos de libertad, esclavitud, vida y muerte. Se interesó por las antiguas leyendas griegas, en concreto, por algunos semidioses mortales. Vemos reflejada esta influencia en algunos títulos de sus poemas: «Orphisches Lied» (Canción órfica), «Adonis Totenfeier» (Funeral de Adonis), «Adonis Tod» (Muerte de Adonis) y «Ariadne auf Naxos» (Ariadna y Naxos).

La estancia en la residencia evangélica fue dolorosa para la poeta; llegó a relacionar su habitación con una «celda solitaria»; por tanto, la experiencia en aquellas instalaciones fue comparable con el sentimiento de habitar en prisión. Además, se aquejaba de fuertes dolores de cabeza y en la vista, que dificultaban su concentración para poder llevar una vida normal (2016, p. 11).

Günderrode tuvo una gran amistad con los Brentano: Gunda, Clemens y, sobre todo, con Bettina. En 1799, conoció a Friedrich Karl von Savigni, un joven adinerado del que se enamoró y que se había quedado tempranamente huérfano; Savigni se convirtió en un importante historiador del Derecho y su influencia sobre Karoline le permitió adentrarse en el círculo de los románticos. La historia de amor jamás se consolidó, puesto que Savigni se comprometió con su amiga, Gunda Brentano; sin embargo, Günderrode mantuvo una buena amistad con ambos, aunque la decepción le llevó a profundizar más en su obra mediante críticas hacia la burguesía y reflexiones feministas: «(...) Si fuese al menos simplemente un hombre, / El cielo me daría su consejo. / Pero aquí he de quedarme sentadita / Como una niña obediente. / Sólo a escondidas puedo soltarme el pelo / Y dejarlo ondear al viento» (Wolf, 1992, p. 32).

En 1804 publica sus primeros poemas bajo el pseudónimo de Tian: *Gedichte und Phantasien* (Poemas y fantasías), aunque no tuvo una buena reseña en el periódico de

Kotzebue Cal, *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz*, que, bajo un tono despectivo, la posiciona en sus quehaceres como mujer, enfocada en lo estéticamente bello, despreciando así su misticismo siniestro. Sin duda, Karoline no debía salirse de los estereotipos femeninos de la época, además debía evitar sus inquietudes filosóficas y literarias y no revelar su identidad. Posteriormente, hubo una segunda valoración en el *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* que hizo una revisión más justa de su obra. En 1805 publicó *Hildegund*, *Mahomed* (su pieza más ambiciosa), *Udohla* y *Magie und Schicksal* (Magia y Hado) y en 1806, *Nikator*. Pese a las duras críticas, su obra fue lo suficientemente conocida como para llegar a manos de Goethe, quien afirmó, en su *carta a Eichstädt* (1804), que «sus poemas eran realmente peculiares» (Ezekiel, 2016, p. 14).

Karoline compartía con sus amigos el sentimiento común de los jóvenes románticos, que tiene su origen en las logias masónicas de finales del siglo XVIII y, al mismo tiempo, en el culto de la amistad. Formaban parte de una élite noble de intelectuales que tenían en su interior la misión de humanizar al hombre y al mundo.

Interpretamos una clara autocensura en la correlación de su producción literaria; únicamente *Udhola* posee un final cerrado y *Hildegund* rompe con su desenlace, sin previo aviso. Esta forma de reflejar huecos literarios es la forma en que Günderrode muestra su estado incompleto, como si de una marca personal específica se tratase. Una de las particularidades de sus obras es la demanda de acción por parte de sus personajes femeninos, algo totalmente incomprensible en aquella época. En *Hildgund* se retrata a sí misma como una «virgen en armas», salvadora de la humanidad, sin la erosión social de la esfera femenina hacia el poder negado a las mujeres. Recurre al monólogo impetuosamente, sin ser escuchada, bajo la influencia de una locura que no permite al personaje femenino centrarse en el deseo afectivo, haciendo que actúe hacia la esfera política reservada para los hombres. También publicó escritos bajo el pseudónimo de Ian. El recurso del pseudónimo masculino solo confirma la imposibilidad que en aquella época tenían las mujeres para publicar.

Interesada en la prosa y, sobre todo, en el teatro, comprendió que las reglas normativas del momento, así como las convenciones sobre el acceso a este género dramático, solo era un obstáculo e impedimento más en la esfera tabú de las mujeres. El drama se consideraba «poco femenino», por lo que era un imposible para las mujeres escritoras publicar en este ambiente, a menos que fueran actrices, lo cual facilitaba su

acceso al escenario. La vía más rápida sería encontrar a un agente que pudiera representarlas.

El mismo año que publica su primer libro de poemas, se enamora del historiador y filólogo clásico Georg Friedrich Creuzer, quien estaba casado con una mujer trece años mayor. Según las especulaciones del momento, su matrimonio se debía a su difícil economía y a intereses profesionales, puesto que gracias al mismo pudo entrar en el círculo universitario de Heidelberg. Creuzer se convertiría en el agente de Günderrode, habiendo sido con anterioridad Christian Gottfried Nees, con el que terminó en desacuerdo por sus fuertes críticas, valorando el trabajo de Günderrode como «trabajos escolares». Incluso tras su muerte, sentenció: «Ella quería escribir como mujer con un espíritu masculino, pero su vuelo antinatural estaba destinado a estrellarse» (Ezekiel, 2016, p. 14).

Entre agosto de 1804 y julio de 1806 intercambiaron cartas escritas en griego para evitar que fuesen descubiertos. El primer volumen de *Magie und Schilcsal* de Creuzer incluye unas palabras de Karoline que ya nos revelan su desprendimiento hacia la vida: «morir no es un gran paso para mí (...) la muerte nunca me fue ajena. La tierra no se ha convertido en mi hogar. Sólo anhelo lo celestial» (2016, p. 426). De las ciento veinte cartas que mantuvieron, solo se han conservado diez, inclusive algunos fragmentos y ochos cartas que son copias parciales, escritas por la esposa de Creuzer, conocedora del romance. Es una lástima que el resto de las cartas fueran destruidas, quizá para eludir pruebas incriminatorias en caso de una audiencia judicial (Becker-Cantarino, 2010).

Aunque es un misterio hasta qué punto trascendió la relación entre ambos, efectivamente se conocieron y organizaron varios encuentros en posadas o incluso en la propia residencia evangélica, por parte de Susanne von Heyden, amiga de Günderrode, quien además prestó en varias ocasiones las llaves de una propiedad familiar en Kettenhof. Sin embargo, como la relación no evolucionaba más allá de los encuentros clandestinos y las correspondencias, Creuzer dejó de desear sexualmente a la joven poeta y sustituyó ese ferviente anhelo por adoración: «si al principio la bautizó como *querida*, *querida niña* o *poesía*, más tarde fue denominada *la Madre de Dios* (...) le asignó un reino resplandeciente propio: el reino de su propio ser, en el que la honró como en un santuario» (Maierhofer, 2016, pp. 54-55). Los diálogos compartidos mediante correspondencia terminan convirtiéndose en afirmaciones apesadumbradas, tal como expone Günderrode: «Te amo hasta la muerte, dulce amigo mío, deseo vivir contigo o

morir» o, las palabras que Creuzer escribe junto al río donde poco después se suicidará la joven poeta, anticipándose al drástico desenlace: «Oh, hubiera querido lanzarme a sus aguas, para que el fuerte y ancho río me llevara junto a ti». Palabras que inspirarán a la poeta a la hora de responder: «Nuestro destino es triste. Envidio contigo a los ríos que pueden reunirse. ¡La muerte es preferible a vivir así!» (Wolf, 1997, p. 46).

Los amantes idearon escapar juntos a Alejandría o a Rusia, pero tras un último encuentro en Frankfurt, Creuzer enferma como consecuencia de no saber cómo mantener esta complicada relación con la poeta y, en un estado de lucidez, redacta una carta en la que expresa su deseo de no continuar con ella. Los amantes nunca se escribieron directamente, ya que acordaron mantener la relación de la forma más discreta posible, motivo por el cual transcribían al griego sus sentimientos y enviaban las cartas a direcciones de amigos cercanos. En esta ocasión, la última carta de Creuzer llegó cuando la poeta se encontraba en Winkel: «(...) rompe el sobre y lee la sentencia de muerte. Escribe todavía unas líneas en su habitación y acto seguido declara a su amiga que sale a dar un paseo» (1997, p. 48). Pero Günderrode jamás regresó, aquel 26 de julio de 1806 atravesó su corazón con una daga, cuando tenía tan solo veintiséis años. Al día siguiente, su cuerpo apareció flotando en las aguas del Rin. Aunque aparentemente su suicidio solo cobra sentido si hablamos de un amor no correspondido, es interesante apuntar que también nos revela la manera en la que su entorno estuvo anteponiendo sus posiciones, consecuencia de la frustración experimentada por querer expresar su obra literaria sin la censura a la que fue sometida. La acción suicida nos recuerda a la protagonista de *Hildegund*, en actitud teatral, apuñalándose a sí misma de manera heroicamente agresiva. En este caso, más que una Ofelia abatida, vislumbramos a una mujer valiente autocensurándose, por última vez.

Como despedida, Karoline escribió unos versos del poeta indio Borthuherrian que varió ligeramente: «tierra, madre mía, y tú, mi aliento, brisa, / fuego sagrado, amigo, y tú, oh, hermano torrente. / Y tú padre mío, éter, os doy a todos con respeto / las gracias más fervientes; con vosotros aquí abajo he vivido. / Y me encamino al otro mundo, y os dejo de buen grado. / Adiós, hermano, amigo, padre y madre, adiós» (1997, p. 49). A los ojos de los filósofos presocráticos, todo lo que existe en la naturaleza está ensamblado sobre la base de los cuatro elementos que forman parte de las últimas manifestaciones tangibles de lo divino. El poema indio, «Bhartrihari» de Borthuherrian, supuso un ideal de

espiritualidad y la transformación del dolor terrenal hacia la libertad de lo absoluto, como justificación de la muerte (Figueira, 1989, p. 295).

Por aquel momento, su última obra, *Melete*, compuesta en verso y prosa, donde relataba su romance con Creuzer (a quien camufló con el nombre de Eusebio) estaba en proceso de impresión. Aunque el verdadero deseo de la poeta era titular al manuscrito *Mnemosine*, como uno de los ríos del Hades que mantenía el conocimiento de los muertos que bebían de ella —a diferencia de los que bebían del Leteo, olvidando así sus recuerdos antes de volver a reencarnarse— y publicar bajo el pseudónimo de «Jon» (inspirada en la Jonia, patria de la poesía). Creuzer accedió a publicarlo ocultando la identidad de la poeta; sin embargo, propuso cambiar el título del libro por *Melete*, como la musa. Al final, este último nombre fue el que se mantuvo vigente después de haber esperado cien años para que viese la luz, ya que el propio Creuzer, gracias a sus influencias, ordenó inmediatamente que se detuviese la publicación cuando Gúnderrode se suicidó.

Su nombre no cayó en el olvido gracias a los escritos de Bettina von Arnim, con la obra *Die Gúnderrode*, un relato novelizado de las cartas que mantuvieron y que fue traducido en inglés por Margaret Fuller en 1841. Sin embargo, hasta la actualidad ha llegado muy poco material sobre su obra: dos colecciones de escritos, *Poemas y fantasías* (1804) y *Fragmentos poéticos* (1805), *Melete* (obra póstuma) y tres obras de teatro, *Udohla* y *Magia y Hado* (1805) y *Nikator* (1806), también algunas ediciones parciales de los escritos y colecciones de sus cartas. Uno de los mayores descubrimientos sobre el estudio de su obra fue *Die Dramen Karolinens von Gúnderrode* de Erich Regen en 1910, siendo el primer texto base para el estudio de sus escritos. Será a partir de 1979, mediante la publicación de *The Shadow of a Dream* de Christa Wolf, cuando la figura de Gúnderrode recobre más relevancia²¹ a través del encuentro ficticio que mantendrá con Heinrich von Kleist.

3.2.2 Síntesis, profecía autocumplida y suicidio

La temática de amor, para Gúnderrode, parece surgir desde la propia carencia; por tanto, su nostalgia se verá fuertemente unida al concepto de pérdida que ha venido

²¹ Actualmente, podemos encontrar diversas publicaciones sobre la vida y obra de Gúnderrode, principalmente en los trabajos de la Doctora e investigadora Anna Ezekiel.

desarrollando desde la infancia: primero, al perder a su padre, posteriormente a sus hermanas en muy poco tiempo y, finalmente, al enamorarse de hombres imposibles. El único placer consistiría en no poseer al ser amado, ya que el deseo surgirá a partir de esa carencia. Encontramos esta temática del amor como imposible y pérdida en los siguientes poemas: «Die Einzige» (Lo único), en el que la separación es la más profunda de las heridas y el amor, un eterno anhelo. También en el poema «Die eine Klage» (El único pleito), en el que especifica que los goces perdidos jamás podrán regresar de igual modo, puesto que no serán los mismos. No existe ninguna divinidad que pueda devolverlos de nuevo; quien padece «el mal de la ausencia» (el concepto de pérdida como máximo exponente), anhela formar parte de una unidad en la constante dualidad. Por tanto, la separación presupone la unión: el amor —acostumbrado a entenderse desde la distancia— es, por siempre, eterno.

El concepto del transcurso del tiempo es también un tema recurrente. En su poema «Die Manen» (Los Manes), hay un pasaje que se refiere a la posterioridad temporal de la conciencia: «Cuando tomas conciencia del presente, ya ha pasado» (Günderrode, 1970, p. 28), también vincula la conciencia de los seres vivos con los muertos, mediante una capacidad profetizadora a través de los personajes de sus obras, que se sienten atraídos por la muerte, ya sea anhelada o real (Ezekiel, 2016, p. 114). Vemos un análisis más profundo sobre la descripción de la muerte en términos metafísicos como una alternativa al mal de amor a partir de 1805, sobre todo, desde su poema «Die Malabarischen Witwen» (Las viudas de Malabar): «Ve a las llamas de la muerte a orillas del Indo / (...) No hay más amenazas de separación de tal unión (...) // la muerte se convierte en una dulce celebración del amor, / une los elementos separados, / el final de la existencia se convierte en la cumbre de la vida» (Günderrode, 1970, pp. 12-13).

Predomina el diálogo entre el amor y la muerte: el acto de morir sin ser destructivo o como una amenaza, sino transformado en un acto de comunicación hacia el ser amado, una especie de reunión que invita al sacrificio voluntario por el otro. Además del amor y de la muerte, hay referencias hacia el más allá y el mundo de las sombras, bajo la voz de una poeta que recoge los cánones clásicos. Su suicidio parece presagiarse desde un inicio a través de la correspondencia mantenida con Creucer y su amiga Bettina; sin embargo, también influyeron los episodios severos de depresión con fases maníacas y dolores físicos en el pecho y la cabeza, así como problemas oculares y la debilidad, en general.

El 22 de marzo de 1805, Günderrode escribe a Creuzer: «Gracias al destino por haberme dado la vida durante tanto tiempo para permitirme comprender un poco la filosofía divina de Schelling»²². Más adelante, escribirá su deseo de suicidarse y no comprenderá por qué Creuzer no quiere hacer lo mismo por amor, desmoronándose así la existencia común más allá de la muerte. Parece ser que para ella no era un tema tabú, algo que intimidó a sus amigos, incluso al propio Creuzer al que mandó un pañuelo con un poco de su sangre, junto a una nota que decía lo siguiente: «Te envío un pañuelo (...) lo he traído en mi corazón para consagrarlo. Me corté el pecho izquierdo justo sobre el corazón y guardé en el pañuelo las gotas de sangre. (...) Oprímelo contra tus labios, es la sangre de mi corazón» (Klimis y Van Eynde, 2002). Al respecto, Bettina Brentano describe cómo su amiga le mostró el lugar donde tendría que clavar la daga en caso de morir, según le había indicado un amigo cirujano: «¡Ayer hablé con un cirujano y me dijo que era muy fácil matarse! Abrió bruscamente su vestido y me enseñó debajo de su bonito pecho la mancha. Sus ojos brillaban alegres. Yo la miraba perpleja. Por primera vez sentí miedo...» (Hetmann, p. 152).

En su poema «Ariadna en Naxos» reescribe levemente la historia de la amante abandonada Ariadne que, en su versión, escoge la muerte antes que la inmortalidad que le ofrece Júpiter: «(...) Ariadna no vacila y se sumerge en las aguas: / ¡El dolor de un amor traicionado no debe ser eterno! / No debe abrirse paso el pesar hasta la suerte de los dioses, / la herida del corazón se envuelve gustosa en la noche de las tumbas» (Becker-Cantarino, 2010). Además de la pérdida y el anhelo, en «Die Einzige» (Lo único) alude al concepto líquido: «(...) me hundo en fantasías soñadoras: y no escucho el danzar de los sonidos, en sus ascensos y descensos, que ondulado se acrecen de ola en ola; no veo la claridad de los colores manando de la fuente de la luz». (Günderrode, 1970, p. 13-14). Pero, el poema más representativo de su intencionalidad suicida en fusión con el entorno líquido será «Überall Liebe» (Amor en todas partes), dedicado a Friedrich Creuzer y enviado a su amiga Bettina Brentano antes de suicidarse. En el mismo ofrece una clara simbología del deseo que ya se fraguaba en su interior desde hace tiempo, un pensamiento que rumió desde su contacto con el *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe: «¡Debo, valiente, entrar al reino de las sombras, / suplicar a otros dioses otros gozos, / pedir nuevos placeres

²² Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Filósofo alemán, máximo exponente del idealismo y de la tendencia romántica en la filosofía alemana. Karoline von G., al rendir homenaje a la obra de Schelling, expresa su deseo de morir.

a los muertos? // (...) aunque baje a la laguna Estigia, / en el fulgor del cielo, seguirá malhadado (Wolf, 1992, p. 46).

En *Fragmentos poéticos* (2016), traducido por Anna C. Ezekiel, se evidencia la asociación de la muerte con la reencarnación en el final del poema «El beso en el sueño», cuando hace alusión a las aguas del Leteo (las aguas del olvido, según la mitología griega), que se ofrecían a las almas después de morir y antes de reencarnarse como nuevos individuos: «(...) ¡Así que oculta tus ojos del resplandor de los soles del mundo! / Envuélvete en la noche, satisface tu deseo / Y cura el dolor, como las frías inundaciones del Leteo» (p. 159). El sentimiento oceánico expresa una idea de origen donde las almas regresan para nacer nuevamente. En su poema prosaico «Un fragmento apocalíptico», describe la imagen de la inmersión en el océano como la representación de la muerte diluida en un todo:

(...) varias formas surgieron del seno del mar profundo (...) hasta que mi memoria se apagó (...) como si hubiera descansado en el seno de este mar y hubiera surgido de él como las otras formas (...) pensé que mi anhelo era también el de volver a la fuente de la vida (Günderrode, 1970, pp. 49-52).

Este hecho aparecerá nuevamente en «Piedro», con unos versos que evocan a las aguas de la creación, repitiéndose a la mitad del poema y nuevamente en el final: «las tinieblas descansan sobre las aguas». Piedro, que ahora duerme en la profundidad del océano se ha unido al mundo de los difuntos: «Y va en silencio a los muertos. / La oscuridad descansa sobre las aguas, / Profundo silencio por todas partes, / El barco de Pedro llega a la costa, / Pero él duerme en lo profundo del océano» (Ezekiel, 2016, p. 122). Por último, en el poema «Los Peregrinos», los protagonistas desean regresar al entorno oceánico mientras vagan por la tierra: «Ya sea tierra y mar, / el pecho está apretado, / Mi corazón es pesado. / Agarro el bastón / Saludo al mar; / los vientos rugen, / El mar está embravecido» (Ezekiel, 2016, pp. 109-110).

El deseo de metamorfosis a través de la materia líquida supone una reminiscencia a pervivir nuevamente en el vientre materno, remontarnos hacia un origen donde reside nuestra unidad y la completa unión de nuestro ser con la consciencia. Günderrode ya se anticipó a su deseo de regresar al origen en una de sus correspondencias con Bettina von Brentano: «Podemos dominar el devenir, pero no el ser, / Y tú has dejado ya el seno

materno, / Por tu conciencia te has separado ya del sueño. / Mira no obstante el fondo de tu alma, / Lo que aquí busques, allí encontrarás» (Wolf, 1992, p. 42).

En definitiva, la muerte de Günderrode suscitó interés, sobre todo, mediante los testimonios de su círculo más cercano. La poeta era «alguien fuera del orden social, como una utópica movida por ideales imposibles de realizar que chocaban con el planteamiento de la vida en la sociedad burguesa» (Bascoy, 2001, p. 2). La falta de reconocimiento se debía, por tanto, al rechazo que producía en la sociedad: era mujer, escritora, interesada en otras culturas y religiones, con un estilo filosófico y reflexivo, alejada del rol impositivo que la sociedad tenía reservada para ella al nacer.

3.3 Alfonsina Storni (1892-1938)

Alfonsina Storni nace en Suiza (Sala Capriasca) el 29 de mayo de 1892, aunque vivió en otro paisaje de montañas: San Juan, cerca de la cordillera de los Andes, a partir de los cuatro años y, posteriormente, en Rosario, Coronda y Buenos Aires. Fue una de las máximas exponentes de la poesía neorromántica en Latinoamérica, con una obra muy intensa que estuvo en constante evolución estilística, oscilando desde el postmodernismo hasta el vanguardismo. La poeta se interesó muy pronto por la lucha y defensa de la mujer argentina y, con tan solo dieciocho años, fue vicepresidenta del Comité Feminista de Santa Fe, involucrándose en las bases de un pensamiento que posteriormente quedaría patente en sus obras, aunque sus publicaciones obtuvieran múltiples críticas en revistas y periódicos.

En torno a su figura se gestará un grupo de escritoras que se denominará *La generación del 16*, fecha en que publicó su primer poemario, *La inquietud del rosal*. Formarán parte de este grupo: Blanca Colt de Hume, Lola S. B. de Bourguet, Amelia Prebisch de Piossek, Rosa García Costa, Margot Guezúraga, Sara Solá de Castellanos, Margarita Abella Caprile, María Alicia Domínguez, Mary Rega Molina y María Raquel Adler. Todas ellas muestran un estilo diferente a las tendencias posmodernistas del momento, al caracterizarse por un pensamiento neorromántico y preocupado en el proceso de emancipación social e intelectual de la mujer.

Formó parte del grupo en torno a la revista *Nosotros* y fue nombrada maestra-directora en el colegio Marcos Paz en 1917. Colaboró también con la revista *Atlántida* y en 1919 tendrá su propia sección en la revista *La Nota*, posteriormente, en el periódico

La Nación. Entre 1921 y 1922 le conceden el *primer Premio Municipal* y el *segundo Premio Nacional*, reconocimientos que consagraban a los escritores y, a partir de 1924, su obra cobró popularidad en España mediante la publicación de una *Antología* con la Editorial Cervantes de Barcelona.

La obra de Storni ocupa un lugar relevante en el canon de la literatura argentina y universal, quizá porque el peso de su leyenda ofreció una visión romántica de su biografía, idealizando su muerte por un desengaño amoroso, aunque nuestro análisis ha mostrado una versión menos superficial, acorde con sus circunstancias vitales y la simbología de su obra, la cual va más allá de tomar una decisión suicida por desamor. También inspiró a varios artistas, como el pianista Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna, quienes rindieron homenaje a la poeta con la canción *Alfonsina y el mar*, interpretada por Mercedes Sosa en 1969.

3.3.1 Infancia, melancolía y pérdida

La relación y los recuerdos que Alfonsina Storni tiene de su padre son conflictivos debido a sus ausencias, la ebriedad, un carácter colérico y la difícil tarea de sostener económicamente a su familia. Quizá, por este motivo, encontramos pasajes en la historia que apuntan hacia una niña que suele mentir demasiado: propiedades y fincas que sus padres no tienen, celebraciones a las que invita a personas de su entorno, crímenes, incendios, noticias catastróficas que tendrán su fin a partir de la muerte de su padre. Además, con tan solo seis años roba un libro en un pequeño comercio; los dueños informaron del hurto a las autoridades de su colegio (Delgado, 2012, p. 16).

Antes de que naciese la poeta, un médico recomendó a los Storni (que por aquel entonces tenían dos hijos muy pequeños) volver a Europa para que el cambio de aires ayudase con la recuperación de su padre; sin embargo, a pesar de cumplir con la prescripción médica, no mejoraron los problemas de alcoholismo de Alfonso Storni, por lo que, al regresar a San Juan, la situación seguía siendo la misma, llegando a la precariedad. El alto nivel de vida que en su día tuvieron se esfumó y decidieron abandonar San Juan tras un negocio fracasado y comenzar nuevamente en Rosario. Aunque como veremos más adelante, las circunstancias empeoraron considerablemente también allí y Alfonso Storni morirá con cuarenta y ocho años, cuando su hija tenía tan solo catorce. Esta complicada y dañina figura paterna aparecerá posteriormente en su poesía, aludiendo

a su figura de manera distante y cruel: (...) «(...) Que, por días enteros, vagabundo y huraño, / No volvía a la casa, y como un ermitaño, / Se alimentaba de aves, dormía sobre el suelo» (Storni, 2018, p. 276).

Años después, tras el suicidio del escritor Horacio Quiroga, Storni volverá a mencionar a su padre en el mismo poema que compone para su amigo, como si fuese un diálogo imaginado con el más allá, donde la poeta también confiesa que irá a verlos muy pronto. Aunque ya han pasado once años desde el anterior poema, sigue recordando a su padre de manera cruel y se percibe una comparación sobre la cólera y la nostalgia entre ambos hombres, como si al referirse a ellos en el mismo poema, mostrase la misma oscuridad que ambos sufrieron hasta el final: «(...) - ¿Papá? – He soñado que tu damajuana / está crecida como el Tupungato: aún contiene tu cólera y mis versos. / Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena» (p. 405).

La personalidad de la madre, Paulina Martignoni, se muestra en su poética como una madre-víctima que se lamenta y expone continuamente su fragilidad, pese a tener constancia de que fue una mujer luchadora que tomó las riendas de su familia para que las necesidades económicas no fuesen a más. La interpretación del silencio y el dolor en las mujeres de su familia también tendrá un espacio entre sus versos y, posiblemente, ese rol social femenino le invitase a profundizar en sus posteriores escritos feministas: «(...) Dicen que silenciosas las mujeres han sido / de mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...» (p. 203).

De su madre sabemos que, en los primeros años en San Juan, tuvo dos hijos, María y Romero. En 1891, en el viaje a Suiza, perdió a su tercer hijo, Cesare, que falleció al año y medio de nacer. A los pocos meses se queda nuevamente embarazada y en 1892 nace Alfonsina Storni. Poco después, de vuelta a San Juan, Paulina volverá a perder tres hijos más (el último, tan solo una hora después de nacer) y, finalmente, en 1898 nacerá su último hijo, Hildo Alberto.

Establecidos en Rosario, Paulina daba clases particulares en su domicilio, trabajo que dejó al poco tiempo para colaborar con el nuevo negocio familiar: un café suizo cerca de la estación de Sunchales, donde la familia Storni vivía en las habitaciones traseras del local. La poeta argentina comenzará a trabajar con tan solo diez años como lavaplatos y camarera, aunque el negocio fracasa a los tres meses de su apertura y, posteriormente, realizará encargos de costura junto con su madre y hermana hasta encontrar un trabajo más estable como obrera en una fábrica de gorras, poco después de morir su padre. Será

en esta fábrica donde viva los primeros movimientos laborales y sociales en rechazo a las más de diez y catorce horas de trabajo que dedicaban los trabajadores.

Las mentiras cesaron a los catorce años, cuando murió su padre, pero también comenzó a escribir a raíz de su pérdida de manera insistente y terapéutica. Asimismo, experimentó la interpretación con la compañía teatral de Manuel Cordero, la cual llegó a Rosario durante la Semana Santa para representar la Pasión. Su madre actuaría representando a María Magdalena y ella cubriría el papel de otra actriz que dos días antes de la obra cayó enferma. Ante el asombro de todos, se sabía íntegramente el guion y su actuación fue brillante (Nalé et Mármol, 1966, p. 37).

Poco después, se fue de gira con otra compañía durante un año por Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero y Tucumán, pero su rumbo se tuerce y la joven poeta siente que el mundo del espectáculo atenta contra su integridad cuando Rafael Barón, representante de la sede donde actuará su compañía, intenta seducirla. Este suceso llegó hasta el tribunal de menores, pero lamentablemente varios miembros de la compañía también se le insinuaron, motivo por el que decidió dejar la compañía con quince años y estudiar magisterio (Pleitez Vela, 2009). Con el tiempo, encontramos unos versos que pueden llevarnos a esos difíciles momentos de abuso: «disminuida, atáxica, robada, en tu pura pureza violada» (p. 312).

En 1909, se va a Coronda, tiene dieciséis años y medio y trabaja como celadora en el colegio donde estudia para poder pagarse el alojamiento y la manutención. El dinero apenas le alcanza y decide actuar los fines de semana en un tabladillo dedicado al género cabaretero en Rosario. Oculta este trabajo a todos los que le rodean porque no estaría bien visto que una alumna se dedicara a ser corista. Dos años después, obtendrá el título de maestra y regresará a Rosario para trabajar en la escuela elemental número 65; también publicará sus primeros versos en las revistas locales y frecuentará círculos literarios.

Entendemos que, en la primera etapa de Storni, el comportamiento y muerte de su padre influyó en el ideal de amor que expresa en sus versos: «Aguardo dos manos que no maten pájaros. / Si llegan, la puerta se abrirá sin llave» (p. 110). La complicada relación entre ambos provocó un sentimiento melancólico y desesperado que se vislumbra en sus primeras creaciones literarias: «Tengo doce años, escribo mi primer verso (...) Hablo en él de cementerios, de mi muerte. (...) lo dejo debajo del velador, para que mi madre lo lea antes de acostarse. (...) unos coscorriones pretenden enseñarme que la vida es dulce» (Méndez et al., 2019). El concepto de pérdida se potenció a través de la figura paternal y

todo cuanto supuso: la ausencia de un padre aún estando vivo (irresponsable e incapaz de velar por la economía familiar), la ausencia de una madre que debía llevar las riendas de su familia y no tenía tiempo para sus hijos, la muerte de su padre y las penurias que vivió junto a su madre y hermanos malviviendo y trabajando innumerables horas (claramente, una pérdida de los encantos y la magia propia de la infancia), la pérdida de su integridad física y moral cuando trabajó en la compañía de teatro (además de posteriores humillaciones cuando estudió para formarse como maestra en la escuela en Coronda) y, con diecinueve años, el primer desengaño amoroso.

En aquellos círculos literarios que frecuentaba en Rosario debió conocer al que sería el padre de su hijo, un político local mucho más mayor, culto, casado, que escribía artículos periodísticos y del que nunca más se supo (Andreola, 1976). En el poema «La loba», confiesa: «yo tengo un hijo, fruto del amor, del amor sin ley» (*La inquietud del rosal*). Storni, que experimentó demasiadas situaciones traumáticas en muy poco tiempo, nuevamente sentirá la pérdida a través de la ruptura amorosa con el padre de su hijo y la emigración hacia otro lugar en el que pueda comenzar de nuevo, lejos de la vergüenza.

Dio a luz a su hijo Alejandro en 1912 en Buenos Aires; allí procurará emprender, pese a las adversidades, detrás de una máquina registradora en una farmacia, o incluso como corresponsal psicológica en una oficina que absorbía casi todo su tiempo y donde intentó evadirse de la desidia para escribir su primer poemario, *La inquietud del rosal*. Por aquella época, la situación de la mujer trabajadora en Buenos Aires era insostenible, ya que las grandes empresas estatales incluían en sus contratos que sus empleadas no pudieran casarse, provocando de esta manera las relaciones clandestinas o incluso que muchas de ellas no pudieran ser madres. El caso de Storni se alejaba del rol femenino de la época y, pese a los grandes esfuerzos laborales, su situación económica era aún delicada.

Vivió con su hijo en la casa de una redactora del diario *Tribuna* y, como las demás poetas presentes en este TFG, sufrió debido a las primeras críticas y desconsideraciones hacia su obra. Una vez publicado el poemario en 1916, la revista *Nosotros* (n.º 83, 1916) publica la siguiente reseña de Nicolás Coronado: «En definitiva... Es un libro de un poeta joven y que no ha logrado todavía la integridad de sus cualidades, pero que en un futuro ha de darnos más de una valiosa producción literaria» (Astrada, 1967). Peores fueron las futuras críticas de su segunda obra, *El dulce daño* (1918), por su alto contenido erótico, destacando de sobremanera la de José Fernández Coria:

Una mujer que se entrega por completo a las efusiones de su lirismo erótico es una mujer que se desnuda ante ojos extraños. (...) No os afanéis, pues, por destacaros en una tarea que es tan impropia de vosotras como es impropia del hombre mecer una cuna. (...) Sí, por cierto, señorita; le aconsejo en bien suyo que no prosiga cultivando la poesía. En vez de escribir versos, procure inspirarlos. Es más femenino y a usted le será fácil conseguirlo... (Pleitez Vela, 2009).

Su máximo detractor fue Jorge Luis Borges: «(sus composiciones) son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratamente románticas (...), y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzosamente en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica» (Pleitez Vela, 2009). Storni tuvo que lidiar con juicios crueles en una época donde la presencia del feminismo incomodaba a la crítica masculina. En cuanto a Borges, por aquel entonces defendía las particularidades de la estética del ultraísmo, movimiento propio de la vanguardia que rechazaban los ritmos, rimas y formas más clásicas. Por tanto, el modernismo característico en las primeras obras de Storni y la clara influencia que tuvo Rubén Darío en su poética supuso un rechazo total desde el primer momento; también encontró la desaprobación de Leopoldo Lugones, quien nunca respondería a ninguna de sus cartas, quizá por recelo al considerarla una rival. En este contexto social donde el pensamiento feminista era utopía, nos ubicamos en el denominado *mal de siglo*: una época que desde la Primera Guerra Mundial germinó un *elemento catástrofe* en la conciencia de muchos escritores y artistas, culminando con el acto suicida: «Van Gogh, Dylan Thomas, Delmore Schwartz, Paul Celan, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Sylvia Plath, Jose María Arguedas, Yukio Mishima, Ernest Hemingway, Primo Levi, Modigliani, Gorky, Pollock, Rothko...» (Pleitez, 2005, p. 36).

Argentina, que siempre ha estado influida por las corrientes europeas, también se vio afectada: «El imaginario ha hecho que Buenos Aires —empapada de la nostalgia de sus tangos y los lamentos del inmigrante desarraigado de finales del siglo XIX y principios del XX— se asocie a la idea de una vivencia melancólica» (p. 37). Esta circunstancia, como en otros muchos lugares de Europa donde la corriente suicida fue prácticamente imparable, supuso que también en Argentina hubiese una gran incidencia de casos. En 1937, su amigo Horacio Quiroga, que padecía cáncer de próstata, se suicidó ingiriendo cianuro durante su internamiento en el Hospital de Clínicas. Al respecto, Storni le dedicó un poema donde expresaba su entendimiento hacia la decisión del escritor: «Morir como tú, Horacio, en tus cabales, / y así como en tus cuentos, no está mal; / un

rayo a tiempo y se acabó la feria... / Allá dirán» (Nalé et Mármol, 1966, p. 18). Un año después, se suicida Leopoldo Lugones, tras ingerir cianuro con güisqui; también se quitará la vida Alejandra Pizarnik en 1972, de sobredosis de seconal. Por tanto, el suicidio de Storni en 1940 se incardina en este *mal de siglo* que afectó a otros escritores emblemáticos de la época.

3.3.2 Síntesis, profecía autocumplida y suicidio

La obra poética de Alfonsina Storni se divide en dos fases: la primera, abarca su época posmodernista y data entre 1916 y 1920, con las publicaciones de *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*. La segunda presenta un estilo vanguardista a raíz de los textos poéticos que compone en 1929 («Kodak» y «Diario de navegación»), manteniendo estas particularidades literarias desde el año 1934 hasta 1938, con los poemarios *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Además, apreciamos una etapa intermedia entre las dos primeras fases, donde encontramos dos publicaciones que oscilan entre ambos estilos: *Ocre* y *Poemas de amor*. Asimismo, se distingue una tercera corriente surrealista en algunos poemas, seguramente, por el contacto con las obras de los autores españoles de la Generación del 27, al conocer los primeros movimientos artísticos europeos de posguerra cuando visitó España en 1930, en especial, las ideas de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Otros acontecimientos pudieron influirle, como la visita de Gerardo Diego a Buenos Aires en 1928 o la de Federico García Lorca en 1933-34 (Pleitez, 2009).

El primer hito de suicidio que podríamos marcar en su biografía nos sitúa en la atracción que Storni siente hacia el agua en un momento de profundo dolor. Nos remontamos a su infancia, cuando estudiaba en la escuela de magisterio en Coronda en 1910, por la conmemoración del aniversario de la batalla de San Lorenzo (primera victoria de los Granaderos). La escuela celebra una fiesta que incluye actos rituales (Himno nacional, discurso de la directora, lectura y demás formalidades); concluida la solemnidad del evento, Storni canta en un palco por petición de sus compañeros la “Cavatina” de *El barbero de Sevilla*; la escena se torna idílica: aplausos y ovaciones... hasta que, desde el final de los espectadores alguien grita que aquella joven era la misma que cantaba en el teatrillo de Rosario: «esta es la chusma que canta en el teatrillo de

Rosario... no le falta más que el vestido de corista²³» (Nalé et Mármol, 1966, p. 44). Pasó rápidamente de recibir aplausos a un incómodo silencio que depositó un juicio inmoral sobre su persona. La joven poeta no muestra dolor ante el público y se marcha para escribir una nota que deja en la pensión: «Después de lo ocurrido, no tengo ánimos para seguir viviendo. Alfonsina». Después de varias horas, la nota es descubierta por la propietaria de la pensión y tanto el comisario como varios vecinos, horrorizados por el posible suicidio, salen en su busca. Finalmente, todo quedará en un susto y encuentran a la poeta sentada sobre una piedra observando el río; bajo la impresión y el horror de quienes aún la contemplan, sentencia: «No pasen más cuidado. Continuaré viviendo. Reaccioné» (Capdevila, 1948, p. 132).

Los pensamientos suicidas siempre han estado presentes, así como una posterior neurosis, que tendrá su primera aparición en 1921. Tras un reconocimiento médico, debe descansar en las sierras de Córdoba para curarse, pese a que este suceso se repite nueve años después, volviendo a sentirse perseguida y acosada con cualquier persona que la rodee (los mozos del café, los guardas de los tranvías, entre otros). Al respecto, comparte este temor con su compañera de Conservatorio Blanca de la vega y acepta la proposición que le hace para viajar por Europa. Los destinos serán Francia, Italia y España, aunque organizará un viaje relámpago desde París a Suiza para conocer sus raíces y ver su aldea natal. En 1934, Alfonsina repetirá este viaje, en esta ocasión, con su hijo Alejandro.

En la antología publicada sobre la obra existente de la poeta (Storni, 2018), encontraremos diversas alusiones del concepto muerte. Storni expresa en algunos versos el entendimiento de la vida efímera: «En verdad descarriada, que estoy de paso aquí» (p. 148), así como un ensayo vital: «Es verdad que a morir, desde nacido, / Este buen corazón se va ensayando, / Pero, ensayos de un drama no aprendido, / Así vive, cayendo y levantando» y un aprendizaje continuo que nunca ofrece una lección definitiva: «Que el arte de morir es cosa dura: / Se ensaya mucho y no se aprende bien» (p. 247). La muerte es la medida exacta de lo vivido: «La vida al fin de cuentas, se mide por la muerte» (p. 252) y el olvido al que estamos destinados: «La muerte justiciera que nos lleva al olvido» (p. 160) o «un día seremos olvidados / Por la vida, viajero, totalmente borrados» (p. 128). También será el inevitable destino que la poeta ya sienta en su interior: «Tengo el presentimiento que he de vivir muy poco» (p. 146).

²³ El oficio de corista aludía a una clase social inferior y a personas sin mayor beneficio y rumbo en la vida.

Alfonsina Storni recurre a una simbología onírica para tratar el tema de la muerte. Será recurrente que abarque el mundo de los sueños como una transformación que evoque su deseo de traspasar la frontera entre lo vivo y lo muerto: «Y tengo tal deseo de dormir... / Oh qué hermoso, qué hermoso no sentir» (p. 117), «Oh muerte, yo te amo; pero te adoro, vida... / Cuando vaya en mi caja para siempre dormida (...) No me asusta el descanso, hace bien el reposo» (p. 167) o describir un estado cálido a otro más frío. En el poema «El sueño» apuntará la transformación vida-muerte: «máscara tibia de otra más helada» (p. 413). Otros símbolos recurrentes serán la noche: «Te miraré a los ojos cuando la muerte abroche / Tu boca bien amada que no he besado nunca, / Me atreveré a besarte cuando se haga la noche / Sobre tu vida trunca» (p. 178) y la mano escuálida o deseosa de tocar al ser viviente para transmutarlo: «(...) Solo a lo lejos una mano escuálida / — La mano de la muerte— me dirige / Al puerto negro donde todo acaba / O al puerto amable donde todo empieza / O al puerto donde acaba y donde empieza» (pp. 74-75). En estos últimos versos de su poema «Tarde de tristeza» no solo evoca la simbología tanática, sino que también hace alusión a ese puerto tan conocido que recorre Caronte, personaje en el que también se inspirará cuando la muerte se convierta ya en algo más que un deseo simbólico: «Yo soy la mujer triste / A quien Caronte ya mostró su remo» (p. 300).

Pero si entendemos el destino final como una constante evocación en su obra, también interpretamos la enfermedad y la melancolía en la misma. La poeta tenía veinticuatro años cuando se publicó su primer poemario *La inquietud del rosal* (1916). Ya en los primeros poemas describe su estado anímico: «mis nervios están locos» (p. 39); y se compara con un cisne en su poema «El cisne enfermo», símbolo por antonomasia del Romanticismo, aunque, en esta ocasión, el cisne presenta síntomas de enfermedad y no se desliza por la corriente leda, quedando fatigado: «(...) Gota a gota su sangre se diluye en el lago (...) / Yo he soñado una noche que en el viejo palacio / Era el cisne cansado de mirar el espacio» (pp. 40-41). Según indica en este poema, el cisne es un «cisne-poeta», ofreciendo, por tanto, una identificación anímica con el animal. Aunque este poema forma parte de su primera publicación, aún lejana de su enfermedad y suicidio, resulta interesante y revelador encontrar un destino premonitorio entre sus palabras.

Poco antes de saber que padecía de un cáncer de mama, a finales de 1934 escribió varios poemas premonitorios en los que encontraremos una fuerte unión entre la muerte y la simbología líquida: «Voy a morir ahogada / Por luces y fragancias» (p. 119), «Porque pienso que un día nos soplará los labios / La muerte y serán nada los besos tuyos sabios.

/ Y será nada aquella larga tristeza mía...» (p. 126), «Un día estaré muerta, blanca como la nieve (...) / Un día estaré muerta, fría como la piedra (...) / Un día habré logrado el sueño vespertino, el sueño bien amado donde acaba el camino» (p. 160), «El mar inmóvil / desprendido de sus mandíbulas, exhala un alma nueva» (p. 330), «(...) sobre mi cabeza / arden, en el crepúsculo, / las erizadas puntas del mar» (p. 357). Resulta abrumador e inquietante hasta qué punto la poeta recreó su deseo de morir en el espacio acuoso a través de sus poemas, en concreto, en «¡Agua!», cuando expone: «(...) Abridme las venas, / Vertedlas la clara corriente de un río. / ¡Agua, agua, agua!» (p. 143). Pero será a raíz de su enfermedad cuando la profecía autocumplida sea una constante en la obra de Storni: «Mi cuello cruje. / Ya camino. / El agua no cede. / Mis hombros se abren en alas / ... Me aligero: / la carne cae de mis huesos. / Ahora. / El mar sube por el canal de mis vértebras» (p. 570). Alfonsina comparte su deseo de morir con la escritora Abella Caprille poco antes de hacerlo: «Sufro de una neurastenia tan espantosa que no sé si quitarme la vida. Quizá sea mi última poesía que escriba». La poeta se refería al poema que publicó en el periódico *La Nación*, el 16 de octubre de 1938, y donde ofrece, nuevamente, unos versos que presagian su muerte, nueve días antes de suicidarse: «Para fin de septiembre, / cuando me vaya... / Pasando el río grande / ésa que te ama / no muere / verdea como las ramas» (Astrada, 1967, p. 143).

En enero de 1938, en una revisión médica detectan un ganglio inflamado en la garganta y, desde ese momento, el cáncer se extiende de manera implacable. En septiembre se encuentra muy débil, posiblemente por las dosis de morfina que le suministran para aliviar su dolor. Alfonsina Storni siente cómo la muerte se va extendiendo por su cuerpo y el diagnóstico es cada vez más desesperanzador: tiene pocos meses de vida. En esas circunstancias es conocedora de la noticia del suicidio de Eglé Quiroga a los 27 años, quien también padecía un tumor maligno en el pecho. Posiblemente este suceso influyó en su decisión, interpretándose como una señal del destino (Pleitez, 2005, p. 45).

En la madrugada del 25 de octubre de 1938 abandonó su habitación y se lanzó al mar desde la escollera del Club Argentino de Mujeres. Pocas horas después su cadáver será encontrado en la orilla por unos obreros. Storni tuvo tiempo de planear este momento y se adelantó escribiendo dos cartas de despedida a su hijo y un último poema, «Voy a dormir», que envió al periódico *La Nación*, para que lo incluyeran junto con la noticia de su muerte: (...) Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. / Ponme una lámpara a la cabecera,

/ una constelación, la que te guste, / todas son buenas; bájala un poquito (p. 594). Quizá, en ese mismo momento de la identificación de su cadáver, el poema «Borrada» (1920) recobrase aún más fuerza: «(...) sobre mi nombre, en un registro viejo, / mano que ignoro trazará una raya» (p. 234). Storni, que ya presintió su muerte en «Supremo cortejo», imaginó una especie de funeral líquido: «Quiero, muerta y helada, estatua nieve y nácar / Un supremo cortejo todo blanco de rosas; (...) / en silencio / Mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas / Hacia el mar, hacia el mar, hacia el mar!» (p. 151).

3.4 Ingrid Jonker (1933-1965)

La poeta sudafricana Ingrid Jonker fue integrante del movimiento *Die Sestigers* (Los sesentistas) junto con más escritores que compartían ideales opuestos al régimen del *apartheid*, en el que su padre fue ministro de censura. Su poesía, escrita en afrikáans (lengua derivada del holandés, propia de los pobladores europeos dominantes de Suráfrica desde el siglo XVII) presenta una clara influencia existencialista que la poeta mantendrá a lo largo de su trayectoria a través de una poesía social comprometida.

Debido a que aún no hay suficientes publicaciones en castellano sobre su biografía y obra, hemos profundizado en el estudio de Louise Viljoen *Ingrid Jonker: Poet under Apartheid* (2013), donde incluye las problemáticas de su contexto histórico, la intolerancia cultural, la misoginia y la violencia política y racial, entre otros. Así también los artículos y libros de Jonker traducidos al castellano (*Rook en oker* y *Kantelson*) por Agustín B. Sequeros.

3.4.1 Infancia, melancolía y pérdida

Ingrid Jonker nació el 19 de septiembre de 1933 en la granja de su abuelo materno, cerca de Douglas (Sudáfrica) en el seno de una familia europea de ascendencia holandesa. Su madre, Beatrice Cilliers, dejó a su marido después de varias tensiones matrimoniales y, por este motivo, se crió junto a su hermana mayor, Anna, en la granja de sus abuelos maternos en Durbanville. La primera década de 1939 se caracteriza por la gran depresión económica que hubo en Sudáfrica. La difícil situación de desempleo y pobreza, junto con las numerosas sequías, marcó los primeros años de su infancia.

En 1938 fallece su abuelo Fanie, dejando la situación financiera de la familia en un estado de penuria extrema. Por este motivo, en 1940 se mudan a Strand, lugar donde su madre comenzará a tener numerosos ataques nerviosos, quedando ingresada en un hospital psiquiátrico. El traumático acontecimiento fortaleció el vínculo afectivo entre las niñas y su abuela, quien ahora debía ejercer también como madre. Gracias a ella, Ingrid comenzó a escribir sus primeros poemas a los seis años y, aunque la situación económica seguía siendo desfavorable, ambas niñas pudieron seguir adelante cumpliendo con las necesidades básicas en su alimentación y educación (Viljoen, 2013)

Poco después del internamiento, Beatrice Cilliers fue diagnosticada de cáncer y las niñas tuvieron que hacer innumerables viajes para visitarla con la mayor frecuencia posible, ya fuese en autobús o caminando desde Strand hasta el hospital Somerset West. Sin embargo, cuando Beatrice fue trasladada al hospital Valkenberg y, posteriormente, al Conradie en Ciudad del Cabo, la distancia dificultó que pudieran verse con la misma asiduidad. Después de dos años ingresada, muere en 1944. Con los años, la poeta sudafricana escribirá un poema inspirado en estos últimos momentos tan dolorosos: «Mamá ya no es persona / no es más que un balbuceo / (...) es el susurro blanco / de un espectro» (Jonker, 2019, p. 62). Tras morir su madre, las niñas siguieron viviendo con su abuela hasta que su padre, Abraham Jonker, reclamó la custodia de sus hijas unos meses más tarde. Aunque la poeta escribió una carta en la que pedía dejarlas vivir con su abuela, el desenlace fue diferente a lo esperado: no solo habían perdido a su madre, sino también a su abuela (segunda madre), para irse a vivir con un completo desconocido, con quien no compartían nada en común. Su abuela fallece al año siguiente y desde entonces: «la muerte sería como un tono oscuro soterrado en todo lo que escribía (...) a veces como un estado onírico anhelado, otras veces como una presencia aterradora y amenazante (...) como oscuridad o como luz final» (Sequeros, 2018, p. 150).

Su padre estaba casado con Lulu Brewis, escritora de libros infantiles y tenían dos hijos, Koss y Suzanne. Al principio, las niñas no podían convivir con ellos por falta de espacio y fueron internadas en una escuela de Ciudad del Cabo durante los primeros seis meses. Después, se mudaron a una casa más grande en Plumstead donde las niñas sintieron que recibían un trato diferente a sus hermanastros, como, por ejemplo, comer la comida de los sirvientes en mesas separadas al resto. El menosprecio que recibió forjó en su interior el sentimiento de exclusión, rechazo e incompreensión que tanto se refleja en su poesía.

A los catorce años comienza a publicar en la revista infantil *Die Jongspan* varios poemas y cuentos; sin embargo, no se sabe con precisión por qué no llegó a formarse en la universidad, si bien por la oposición de su padre o por la influencia de su madrastra. Abraham Jonker sí financió un curso de secretariado en Ciudad del Cabo en 1952 que sirvió para que Ingrid trabajase como secretaria, correctora, traductora e incluso auxiliar de librería. Cuatro años después, publica su primera obra *Ontvugting* (Evasión) aunque como las demás autoras que hemos analizado, recibirá fuerte críticas, sobre todo en cuanto su inexperiencia y pobreza temática. En el poema titulado con el mismo nombre alude al nombre de una clínica donde estuvo ingresada su madre (Valkenburg), lugar del que escapa para huir de la enfermedad y así refugiarse en los recuerdos vividos en Gordon's Bay, muy cerca de Strand, donde fue feliz, pese a la miseria. Ingrid dedicó a su padre el libro, sin embargo, cuando lo sostuvo entre sus manos sentenció: «Espero que sea algo más que una mera cubierta. Ya lo hojearé esta noche para ver si no me tengo que avergonzar de lo que has escrito» (2018, p. 150).

El mismo año de la publicación de *Ontvugting*, contrajo matrimonio con Pieter Venter, un hombre de negocios diecisiete años mayor que ella y que aspiraba a ser escritor. Vivieron en Johannesburgo y muy pronto se quedó embarazada de su hija Simone; sin embargo, descubre a Pieter con otra mujer en la cama, justo cuando regresa de la clínica de maternidad después de dar a luz. Finalmente, deciden separarse en 1960 y mudarse a Ciudad del Cabo con su hija, donde entabló amistad con un grupo de escritores que se denominaban Generación de los Sesenta.

El contexto social del momento, influido por el régimen del apartheid (separación de razas), incitó a que estos jóvenes escritores reflexionasen sobre la crueldad del régimen. El apartheid suponía la exacerbación del capitalismo a base del trabajo esclavista de aquellos que trabajaban para «los señores» que defendían la uniformidad de la vida urbana, pero en el campo los valores e ideales resultaron muy diferentes y la economía no precisa del dinero y la especulación, sino de la confianza entre vecinos, el servicio por el bien común y el trueque. Muchos de ellos habían expandido sus ideales a través de diversos viajes por Europa y regresaron con algunos pensamientos existencialistas, propios de las vanguardias europeas.

A los pocos meses de su llegada a Ciudad del Cabo, se produce en Sudáfrica varias protestas contra la «ley de pases», una ley que impedía a los negros desplazarse por el país sin un pase. Por este motivo, se desencadenaron numerosas muertes: 69 personas en

Sharpeville y varios civiles en Nyanga, entre ellos, un niño que inspirará uno de sus poemas, «El niño matado de un tiro por los soldados de Nyanga» (1963). La publicación de este poema en los medios locales y la noticia de que la autora del poema era la hija del parlamentario sudafricano, Abraham Jonker, del Partido Nacional, propulsor del *apartheid*, propició el interés de la prensa. La autora rechazaba por completo el régimen y representó mediante su poesía la defensa humana de los africanos más empobrecidos que sobrevivían a la sombra de la sociedad. Su padre se sentía traicionado por los ideales de una hija que no respetaba sus principios segregacionistas y esclavistas.

En 1961 mantuvo una relación sentimental con Jack Cope, miembro de aquel grupo de escritores al que pronto perteneció. Por aquel entonces, aún se estaba separando. Se desconoce si su fracaso matrimonial fue el motivo por el que nunca quiso casarse con la poeta, incluso cuando se quedó embarazada en 1961. Cuando le dio a conocer la noticia después de dos meses de gestación, él tan solo preguntó: «¿Y qué vas a hacer ahora?». Al respecto, Jonker confesó con el tiempo que visitó a una vieja negra para que le practicara un aborto clandestino con una aguja de punto. Esta decisión tan traumática la atormentó hasta el final, e incluso quedó reflejada en su obra poética, en concreto, en el poema «Granito de arena» (2018, p. 155). Con frecuencia, comparaba su decisión de abortar con la decisión de su madre de seguir adelante, pese al abandono de su padre cuando estaba embarazada de ella. Inevitablemente, se sentía culpable e incluso en momentos de altibajos emocionales «se identificaba a sí misma (...) con el niño que ella había hecho abortar» (p. 156).

Abraham Jonker ascendió de puesto como presidente de una comisión encargada de endurecer aún más la legislación a través de la censura, limitando, entre otras cosas, la libertad de expresión en prensa y castigar a los escritores que se atrevieran a publicar en contra del régimen. Entre ellos, el joven André Brink, de quien se enamora y mantienen una relación en secreto, ya que él está casado y ella aún mantiene una relación con Jack Cope. Después del inestable episodio traumático del aborto, decide internarse en una clínica psiquiátrica durante un tiempo, recibiendo, entre otras terapias, electrochoques. Este suceso se repetirá más adelante, después de adquirir cierta fama al recibir un premio literario (APB de literatura al mejor libro sudafricano del año) con su obra recién publicada *Humo y ocre (Rook en oker)* e Ingrid comenzará a obsesionarse con la idea de suicidarse.

Con el dinero que había recibido con el premio literario, decide viajar por Europa. El 27 de marzo de 1964 se monta en un transatlántico rumbo a Inglaterra, donde vive durante un mes y medio aproximadamente, aunque fueron unas semanas muy difíciles para ella porque echa de menos Sudáfrica. En mayo viaja rumbo a Ámsterdam, pero su estado de ánimo seguía empeorando, experimentando grandes altibajos emocionales. Durante este tiempo, mantuvo de manera simultánea una relación afectiva con Brink y Cope, escribiendo, incluso, un mismo poema que envía a cada uno dedicado: «Tiempo de espera en Ámsterdam». El 20 de junio, Brink llega a Ámsterdam para encontrarse con la escritora, de manera discreta, puesto que el motivo de su viaje no debía tener mayor trascendencia para no despertar sospechas de su mujer. Sin embargo, ya había preparado varias reuniones sociales con él, e incluso, entrevistas de radio para ambos.

Desde Ámsterdam viajaron a París y, aunque el presupuesto de Brink era bastante limitado, la poeta reserva en restaurantes y hoteles caros, provocando que, en el siguiente viaje rumbo a Barcelona, la relación estalle definitivamente. Brink decide irse nuevamente a Sudáfrica y Jonker regresa nuevamente a París, pero aquellos altibajos emocionales que ya experimentaba desde el principio fueron a peor, incrementados por la inevitable ruptura. La única solución fue internarse en una clínica psiquiátrica parisina, donde permanece varios días hasta su regreso a Sudáfrica, a mediados de julio. Pero Jonker no fue capaz de superar esta última crisis, la cual derivó en varios episodios de intento de suicidio. Aunque tanto Brink como ella procuraron retomar la relación y fingir que todo estaba bien, el sentimiento de tristeza de la poeta se incrementó, sobre todo, después de varios intentos fallidos de embarazo. La pareja mantuvo una relación abierta que cada vez se iba enfriando: por un lado, Jonker conoció a su último amante, un pintor flamenco que se llamaba Herman van Nazareth y, por otro, Brink se enamoró de la actriz Salomie con quien decidió casarse repentinamente. Tal y como él indica en sus memorias: «me agarré como quien dice a un clavo ardiendo para escapar de una relación en la que ya era imposible mantenerme y de mi propio matrimonio que estaba al borde del divorcio» (2018, p. 165). Cuando Jonker se enteró de la noticia rompió todo contacto con él y solo se supo de ella en los meses siguientes a través de algunas noticias confusas: amistades rotas, abortos, una fractura en la pierna a consecuencia de un accidente, problemas económicos, entre otros. Sin embargo, no hubo duda de la noticia de su suicidio en la noche del 19 de julio de 1965. La poeta se adentró en el océano de la Bahía de las Tres Anclas de la Ciudad del Cabo convirtiéndose en un mito: «el de la ninfa del

mar y el sol, ignorada, rechazada, maltratada e incomprendida, que ya había predicho en su adolescencia su propia muerte» (p. 143). Esa predicción que Jonker garabateó a través de poemas, cartas, notas o en llamadas telefónicas, tal y como describió en repetidas ocasiones sobre cómo encontrarían su cuerpo: «devuelto por las aguas entre hierbas y algas» (p. 166). Su padre se mantuvo inmisericorde cuando se enteró de la noticia. Parece ser que dijo: «Por mí, que la vuelvan a tirar al mar» (Jonker, 2019, pp. 7-17).

La muerte de Ingrid Jonker, considerada por la propia autora a través de una inquietante profecía autocumplida, fue el resultado de múltiples factores que armonizan con las anteriores escritoras: familias desestructuradas, traumas infantiles, lucha social y, en su caso, un claro desencanto de su viaje por Europa, la cual estaba sobrevalorada por el régimen sudafricano que tanto detestaba. Por su parte, André Brink publicó en 2009 sus memorias²⁴, dedicando un capítulo a Jonker, que posteriormente será traducido al castellano por Agustín B. Sequeros.

3.4.2 Síntesis, profecía autocumplida y suicidio

En 2015 se publica la traducción al castellano de *Rook en oker* (Humo y ocre) escrito entre los años 1933 y 1965, con el que disfrutó de cierto reconocimiento en vida, sin embargo, después de suicidarse en 1965, su nombre y su obra cayeron en el olvido. Casi treinta años después, el nombre de Jonker resonó con más fuerza, gracias al discurso de la inauguración del Primer Parlamento democrático en Sudáfrica en 1994, en el que Nelson Mandela recita el poema de Ingrid: «El niño matado de un tiro por los soldados de Nyanga». Posteriormente, se han editado en los Países Bajos diversos libros donde figura la obra o biografía de Ingrid Jonker, como la antología que Gerrit Komrij publicó sobre poetas sudafricanos en 1999, *De Afrikaanse poëtzij in 1000 en enige gedichten* (La poesía sudafricana en 1.000 poemas y unos cuantos más) o la primera antología bilingüe de sus poemas, *Ik herhaal je* (Te repaso) también a cargo de Gerrit Komrij, que vio la luz en el 2000. A las publicaciones le seguirá el documental *Korreltjie niks is my dood* (Granito de nada es mi muerte) de Saskia van Schaik, que se estrenó en el 2001, o la película *Mariposas negras*, inspirada en su biografía y que también facilitó la difusión de su obra desde que se estrenase en el 2011.

²⁴ El capítulo que André Brink dedica a la poeta sudafricana detalla la relación sentimental que mantuvieron desde 1963 hasta 1965, tres meses antes de que Ingrid Jonker se suicidara.

Según relata Brink en sus memorias: «El mar fue la música de fondo de su poesía. Y, no obstante, encerraba una corriente de malos presentimientos» (Sequeros, 2018). Alude a los dos drásticos momentos en los que Ingrid, aún pequeña, casi se ahoga: primero en un río y, posteriormente, en un embalse de la granja materna. «De una manera extraña pero muy significativa las fuerzas de la vida y la muerte quedaron así vinculadas en sus pensamientos. Y a través de los años todo ello encontró expresión en su poesía» (p. 149). También narra cómo la poeta le confiesa haber intentado suicidarse en varias ocasiones mientras le enseñaba las cicatrices tenues y blancas de sus muñecas (p. 157).

En el prólogo de *Humo y ocre* (2015), Marta Cecilia Salas, medita sobre la figura de Jonker, incluyéndola en un círculo de escritores que no formaron parte de un movimiento, porque fueron seres silenciosos y heridos, como Scott Fitzgerald, Silvia Plath, Virginia Woolf: «Pertenece (...) a una *no comunidad* de escritores telúricos, acristalados, huracanados, acuáticos... que supieron escribir el abismo, el propio y el del mundo que los rodeaba (...) nos tocan y nos interpelan, y se dejan leer como sismógrafos del espíritu» (p. 9). En esta obra la poeta ofrece una simbología menor con respecto a su siguiente, pero claramente implicada en varias temáticas que se repiten: sentimiento de pérdida, anhelo de la muerte líquida y pesadumbre por su pueblo. La terminología relacionada con el agua comienza con el poema «En todos los rostros» —posteriormente lo comentaremos, ya que será la introducción de otros poemas que circundan la misma idea en *Sol Volcado* (2019)—, seguidamente, en «Mujer embarazada» el concepto líquido se convierte en destino incierto, sucio y contaminado: «(...) en mi cuerpo / mi figura de espuma blanca; / pero ay cloaca, cloaca / mi descendencia está bajo tus aguas» (p. 29). Cuando escribe este poema en 1957, Ingrid está embarazada y teme abortar, por este motivo, la imagen surrealista de una mujer bajo las alcantarillas junto a su feto resulta impactante (2018, p. 151).

La posibilidad de morir se va abriendo paso entre sus versos: «(...) silencio en el Callejón que solo da a la muerte (...) Un carpintero hace una caja / y yo me preparo para la Nada» (p. 55), incluso el acto suicida figura en su poema «Mi muñeca se ha caído y se ha roto»: «(...) La sombra avisa al sol / porcelana bajo el cielo lejano — si me cayera de un alto balcón / si me rompiera — ¿sería así como estaría yo?» (p. 65).

La desilusión y dolor que le produce su entorno será la antesala de su próximo poemario. A la poeta le aflige la crueldad a la que se ve sometida su pueblo mientras es invadida por «otros idiomas», tal y como se atestigua en el poema «Margaritas de

Namaqualand»: «(...) Tras mi palabra perecida / tras nuestra casa dividida / tras el corazón cerrado contra sí mismo / tras las alambradas, campos de concentración, barrios de chabolas / tras el silencio donde idiomas desconocidos / voltean como campanas en un entierro» (p. 81).

Kantelson (1966) supone un fiel reflejo de sus vivencias; las temáticas sobre el amor, el desamor, la traición e, incluso, el anhelo de evasión, serán recurrentes en su obra. *Kantelson* es: «una definición anticipatoria del colapso del desarrollo europeo, del cual hay que evadirse (...) Ninguna otra cosa significa la palabra Occidente, la tierra por donde se oculta el sol, por donde decae la vida, (...) la oscuridad, por donde se cultiva la soledad (Hurtado, 2019, p. 109). En cuanto a la profecía autocumplida que apreciamos en *Kantelson*, el concepto de «la muerte deseada» es una constante y se alterna con la simbología acuática. En su mente, el acto de morir ya es una realidad: «con mi propia muerte en la lengua te devuelvo / a la vida, con mi nombre ensangrentado» (p. 17), una llamada que el destino inexorable invoca mientras se abre paso la terminología líquida: «La muerte golpea tras mis pupilas como la luna / la oigo bullir tras el eco de las olas cuando rompen» (p. 32). En «Todo lo que se rompe» se identifica claramente la contraposición vida-muerte y principio-fin: «(...) todo lo que se forma, se efectúa o se empieza / —tal como la vida engendrada en las entrañas— / no tiene otra consumación / sino en la muerte (p. 46). El fin de la vida como destino del ser, aun cuando se inicia en el vientre materno.

El trauma derivado de la pérdida materna le llevará a componer varios poemas inspirados en la enfermedad y el duelo. En «Te lamento» recrea como una simbiosis entre los ojos azules de su madre con el espacio marino que la envuelve, prediciendo su muerte a través de la descripción de la muerte materna: «Lamento tu cuerpo borroso / el mar borroso y dilatado tan azul como tus ojos / Mi mano de materia / no te puede proteger / apenas puede cambiar el camino / por el que tus pasos desalentados / han de ir hasta descansar entre las algas» (p. 73). En estos versos la poeta se inspira en la pérdida para narrar la muerte en un espacio acuoso, el cual será su futuro escenario cuando decida poner fin a su vida, quizá como una forma de encuentro con su madre de ojos azules como el mar en el que decide arrojararse en busca de ese vientre-madre que la acune y proteja nuevamente, según la simbología acuática de Bachelard. En este sentido, Gertenbach (2008) cita a Van Wyk, quien señala que «los ojos que aparecen en la poesía de Jonker son siempre azules como el mar y por tanto forman parte del inconsciente y del

simbolismo del ahogamiento de Jonker». Destaca su poema «Op alle gesigte» (En todos los rostros), cuando escribe: «(...) y mi único temor es la reflexión / que quiere cambiar tu sangre en agua / que quiere cambiar tu nombre en un número / y que niego el recuerdo de tus ojos» (p. 25). La poeta ve en el color de los ojos maternos su destino existencial, ya que actúan como un espejo donde reflejarse; también es común el nexa agua-sangre, recogiendo incluso en la Biblia a través del Santo Grial, cuando Jesús ofreció su sangre a los discípulos como néctar de inmortalidad.

Cuando Jonker expresa su temor hacia el reflejo de su madre y la conversión de su sangre en agua, está indicando su propio deseo de verse reflejada ante la tragedia en un destino irremediable: fundirse por siempre en ese azul profundo que tiene el color de los ojos maternos. Jonker escribe unos versos en su poema «Die waarsegster» (El adivino) que evoca el sentimiento de existir en el interior de la mirada materna y, al mismo tiempo sentir que la propia existencia está cobijada en el interior de un infinito vientre: «Sus ojos son un estanque profundo en el que sube y sube mi vida» (p. 96). El concepto del agua (estanque, lago, río, mar, entre posibles ejemplos) como espejo, nos remonta hacia la reflexión que Gilbert Durand (1981): «el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío» (p. 89). Al respecto, encontramos una alusión a la obsesión de Jonker hacia este material en las memorias de André Brink: «necesitaba continuamente poderse mirar en un espejo (...) esto no era una cuestión de narcisismo o vanidad, sino que tenía más necesidad de asegurarse que existía» (2018, p. 161). Esta obsesión se identifica claramente en su obra, concretamente en su poema «Cascada de musgo y sol», donde alude al acto de reflejarse en el propio espejo del charco, con el que se identifica a través de una imagen borrosa y distorsionada: «(...) cascada de musgo / sol volcado / cae / cae / cae / rápida / aleta / en el charco / canto / círculos / claridad / Tú / mi propio / rostro (2019, p. 50).

La temática agua-muerte-madre actúa como un precedente profético de los anhelos que la poeta construye en su imaginario, añorando ese encuentro imposible, convertido en líquido en la memoria: «(...) cuánto quisiera volver a ver tu rostro abierto / rostro roto y muerto como el fango / Herida del fango / En las noches de ausencia sin ojos» (p. 77). Nuevamente, emerge la ausencia de los ojos que ya no miran y que tenían el color del mar, ahora el rostro es amplio e incompleto, muerto y ausente, que presenta el color apagado del fango. Esta unión entre el agua-muerte-madre también figura en la obra de Edgar Allan Poe, motivo por el cual Bachelard reflexiona en su simbología

acuática: «esta agua cuasi orgánica a fuerza de ser densa, a medio camino entre el horror y el amor que inspira» (Durand, 1981, p. 211).

La preocupación de Jonker por su inestabilidad mental aparece en un par de poemas: «¿Cuánto tiempo durará / instante de realidad / sin locura / y en contacto con un sueño?» (p. 19). Esta preocupación también le lleva a comprometerse con aquellos que han pasado por su misma situación: «Estoy con aquellos (...) que están desconcertados en centros psiquiátricos / sacudidos por electrochoques (...) con aquellos que asesinan / porque cada muerte confirma de nuevo / la mentira de la vida» (p. 75).

Para concluir, hay que traer a colación los versos del poema «Voy a la deriva en el viento», pues sus sintomáticos versos representan una visión profética, así como un desconsuelo hacia su entorno social: «(...) mis padres han roto con mi muerte / los gusanos se acercan a mi madre, mi padre / (...) Mi pueblo se me ha podrido / qué será de mi pueblo en putrefacción (...) El sol nos cubrirá / el sol en nuestros ojos nos cubrirá para siempre / de cuervos negros» (p. 70). El sol al que alude Jonker es el *Sol Volcado* con el que titula este poemario; un astro fúnebre que todo lo opaca: la familia, su pueblo y la esperanza de sobrevivir.

4 CONCLUSIONES

A modo de resumen, el TFG se compone de dos apartados principales diferenciados que convergen entre sí para ofrecer un primer acercamiento a las cuestiones que hemos investigado. La primera parte atañe al marco teórico y es necesaria para situarnos posteriormente en el contexto biográfico y simbólico de las autoras propuestas. Gracias a este primer apartado se comprende el mecanismo de la profecía autocumplida y la rumiación obsesiva, así como la evolución del término «melancolía» hacia la actual «depresión». Asimismo, cómo se ha asimilado el acto suicida en la sociedad y su representación en las artes, y cómo la simbología tanática y acuática forman parte de nuestro imaginario cultural. La segunda parte, correspondiente al marco práctico, aborda los patrones comunes biográficos —traumas infantiles, familias desestructuradas, pérdidas y duelo, miseria económica, rol femenino y desarraigo social— y analiza la profecía autocumplida del suicidio en un espacio acuoso a través de la simbología tanática y acuática de sus obras.

De esta manera, la metodología comparativa ha demostrado que en la hipótesis de partida existen unos procesos psicológicos y unas anticipaciones estéticas en mujeres de muy diversa inscripción geográfica y cultural. Los primeros traumas emocionales que comparten derivan de las primeras experiencias infantiles: pérdida materna o paterna, pobreza económica y responsabilidades no acordes con su edad, como el hecho de sobrevivir lejos de la esfera familiar (Günderrode y Jonker) o realizar trabajos agotadores para ayudar con la economía familiar (Storni). Las pérdidas de los progenitores marcaron un claro precedente, pero también la de otros miembros de la familia y del entorno afectivo: hermanos (Günderrode), amigos (Storni), abuelos o hijos (Jonker). La asimilación de la pérdida y el duelo forjó la manera de ser de cada una de ellas; en todas las ocasiones, son descritas como abstraídas, melancólicas y fuera del rol femenino que la sociedad de su época establecía. Por este motivo, recurrieron al pseudónimo neutro o masculino (Günderrode y Storni) para poder publicar sin prejuicios, aunque también recibieron críticas muy duras por parte de un sector literario dominado por hombres que temía por la publicación de los ideales feministas y sociales que defendían. Este factor propició que se acercaran estrepitosamente a la muerte antes de ejecutar su acto suicida; Günderrode se informó sobre cómo clavar la daga que posteriormente traspasaría su corazón; Storni se orilló junto a un río para acabar con su vida cuando tenía dieciocho años; Jonker lo intentó en repetidas ocasiones: cortando sus muñecas o amenazando con saltar al mar en las conversaciones mantenidas con Blink o sus amigos.

La enfermedad o el acercamiento a personas enfermas se convertirá en el puente que recorran para cuestionar la validez de la vida y la muerte. Además del estado depresivo o la neurosis que padecían: Günderrode sufría fuertes dolores de cabeza y oculares que impedían que llevara una vida normal, Storni se moría de cáncer de mama y Jonker vio a su madre morir de leucemia.

Todos estos factores superan las experiencias biográficas, tal y como se ha observado en el análisis de sus obras, donde identificamos una misma simbología tanática y acuática. La rumiación obsesiva del acto de morir, así como la idealización y recreación de este suceso a través del concepto líquido, supondrán un mismo anhelo: volver al origen primigenio, al agua que actúa como el líquido amniótico en el vientre materno, al movimiento acunador de sus ondas, transmutar el cuerpo sólido en materia líquida hacia una metamorfosis existencial. La simbología acuática y los elementos relacionados entre las autoras comparten el mismo imaginario cultural tanático: Caronte, la barca, las orillas

contrapuestas, la laguna Estigia, entre otros (sobre todo, en G nderrode y Storni); asimismo se aprecia cómo el agua se convierte en oscuridad, suciedad o entorno hostil que presagia la muerte, al mismo tiempo que supone una idealización o paraíso donde el alma emprende una nueva vida lejos del sufrimiento mundano. Este nexo vida-muerte-mar constituye una evocación recurrente en la literatura universal; los versos del poeta medieval Jorge Manrique parecen seguir siendo un paradigma de esta asimilación y del reflejo de tales inquietudes existenciales de carácter igualitario: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir»²⁵. Como hemos visto acerca de la simbología acuática, no es una casualidad que el espacio líquido (mar) está relacionado con el acto tanático. Asimismo, el nexo madre-ventre-mar forma parte de un imaginario cultural primigenio, tal y como la poeta Julia de Burgos expresa en los últimos versos del poema « Oh mar, no esperes más!»: «(...) Déjame amar tus brazos con la misma agonía / con que un día nací. / Dame tu pecho azul, / y seremos por siempre el corazón del llanto...» (2001, p. 2).

En definitiva, la propuesta literaria del TFG puede resultar innovadora para la comunidad académica, puesto que a na diversas disciplinas —psicología, medicina, filosofía, sociología y humanidades— que convergen entre sí para ratificar nuestra teoría sobre la profecía autocumplida. Asimismo, la metodología empleada tiene un propósito de colaboración social : hallar nuevos casos en otras escritoras²⁶ que presenten las mismas similitudes para prevenir posibles suicidios.

²⁵ Tras el fallecimiento de su padre en noviembre de 1476, Jorque Manrique compuso esta elegía, conocida como «Coplas por la muerte de su padre».

²⁶ Este TFG supone el precedente de una futura investigación más extensa, donde incluiremos a más autoras con las mismas concordancias biográficas y literarias. Hasta el momento, hemos identificado a tres: las mexicanas Teresa Vera (1834-1859) y Concha Urquiza (1910-1945) y la británica Virginia Woolf (1882-1941).

5 BIBLIOGRAFÍA / WEBGRAFÍA

ALCAIDE, J. M. (2019). Mundos acuáticos en el imaginario popular moderno. *Saitabi*, 69, 33-58.

ANDREOLA, CA. (1976). *Alfonsina Sotorni. Vida, talento, soledad*. Buenos Aires: Plus Ultra.

ANDRÉS, R. (2015). *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*. Barcelona: Acantilado.

ARISTÓTELES (2004). *Problemas* (Ester Sánchez Millán, trad.). Madrid: Gredos. (Documento original publicado en el 350 a. C.).

ARXÉ I CLOSA, S. (1995). DSM-IV. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales. *Revista de Psiquiatría infanto-juvenil*, 3, 206.

ASTRADA, T., E. (1967). Figura y significación de Alfonsina Storni. *Cuadernos hispanoamericanos*, 211, 127-144.

BACHELARD, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

BARTRA, R. (2017). *La melancolía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.

BASCOY, L., M. (2001). Karoline von Günderrode: La deconstrucción de un mito. En *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

BECKER-CANTARINO, M. (2010). The 'New Mythology'. Myth and Death in Karoline von Günderrode's Literary Work". En Clare Bielby and Anne Richards (Eds.), *Women and Death*. Rochester, NY: Camden House. Recuperado a partir de: https://www.academia.edu/5160653/The_New_Mythology_Myth_and_Death_in_Caroline_von_G%C3%BCnderrode_s_Literary_Work_In_Women_and_Death_Ed_Clare_Bielby_and_Anne_Richards_Rochester_NY_Camden_House_2010_pp_51_71?auto=download (última consulta: 11/07/2022).

BLUME, S., J. (1984). Mitología de Chiloé. Los mitos del espacio. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 17, 35-51.

BURGOS, J. (2001). Julia de Burgos: Poesía (Selección). *El autor de la semana*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Sociales.

CAPDEVILA, A. (1948). *Alfonsina. Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Centurión.

CARNEIRO, S. (2021). Ninfas fugitivas: la persecución erótica en poemas épicos de la expansión ibérica. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9(1), 625-638.

CEBALLOS, M., P. (2021). De ondinas, melusinas, sirenas y peces. Una reflexión sobre mujer, lenguaje y poder en algunas obras de la literatura alemana del siglo XX. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 27, 275-289.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CIRLOT, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

DELGADO, J. (2012). *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Argentina: Penguin Random House.

DOMÉNECH, J. (2010). *La belleza pétreo y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.

DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

DUPOND, G. (2010). Piranesi's Carceri d'Invenzione, 12 m., film, DVD, Factum Arte/Fondazione Giorgio Cini. Recuperado a partir de: <https://vimeo.com/461603763> (última consulta: 11/07/2022).

ELIADE, M. (1974). *Tratado de la historia de las religiones*. (Medinaveitia, trad.) Madrid: Cristiandad.

EZEKIEL, C., A. (2016). *Poetic Fragments: Karoline von Günderrode (Tian)*, translated and with introductory essays by Anna C. Ezekiel. New York: University of New York, Albany, NY.

FICINO, M.; CORNARO, L.; VILLANUEVA SALAS, M., (2006). *Tres libros sobre la vida. De la vida sobria*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

FIGUEIRA, D. M. (1989). Karoline Von Günderrode's Sanskrit Epitaph. *Comparative Literature Studies*, 26(4), 291–303.

FREUD, S. (2003). *Duelo y melancolía*. (J. Strachey y J.L. Etcheverry y L. Wolfson, Trad.). *Obras completas*, Vol. XIV, 235-256. Buenos Aires: Amorrortu.

GARCÍA O., M. (2013). Alfonsina Storni y el (a)mar loco de las mujeres. *Revista Clepsydra*, 12, 99-105.

GERTENBACH, I. (2008). Spieëlbeelde in die werk van Ingrid Jonker en Sylvia Plath: navorsings artikel. *Literator*, Vol. 29(2) 89-100.

GÓMEZ, J. A. (2005). Anne Sexton. Hachazos a un mar helado. *Cuadernos literarios*, 2(4), 191-203.

GONZÁLEZ, A. (1997). *El pensamiento filosófico de Lou Andreas-Salomé*. Madrid: Cátedra.

GÜNDERRODE, V., K. (1970). *Gesammelte Werke. Band 1-3, Band 1*, Berlin-Wilmersdorf: Borna Herbert Lang. Recuperado a partir de: <http://www.zeno.org/Literatur/M/G%C3%BCnderrode,+Karoline+von/Gedichte/Gedichte+und+Phantasien/Ein+apokaliptisches+Fragment> (última consulta: 11/07/2022).

HERVÁS, G.; VÁZQUEZ, C., (2006). Explorando el origen emocional de las respuestas rumiativas: el papel de la complejidad emocional y la Inteligencia Emocional, *Ansiedad y estrés*, 12(2-3), 279-292.

HETMANN, F. (1983). *Tres mujeres. La vida de Simone Weil, Isabel Burton y Karoline von Günderrode*. (Anton Dieterich, trad.) Madrid: Alfaguara.

HULIN, M. (2007). *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. (María Tabuyo y Agustín López, trad.). Madrid: Siruela.

HURTADO, S., V. (2019). Ingrid Jonker: MY VROT VOLK. *Revista Universidad de Antioquia*, 337.

JACKSON, S. (1989). *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los Tiempos Hipocráticos a la Época Moderna*. (Consuelo Vázquez, trad.) Madrid: Turner.

JONKER, I. (2015). *Humo y ocre*. (Agustín B. Sequeros, trad.) Medellín: Universidad de Antioquia.

--- (2019). *Sol Volcado*. (Agustín B. Sequeros, trad.) Medellín: Universidad de Antioquia.

KRISTEVA, J. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. (Mariela Sánchez Urdaneta, trad.). Caracas: Monte Ávila.

KLIMIS, S.; VAN EYNDE, L. (2002). *Littérature et savoir(s). La mélancolie à l'époque du romantisme: le cas de la poétesse Karoline von Günderrode (1780-1806)*. Bruxelles: l'Université Saint-Louis.

LINEHAN, M. (2003). *Manual de tratamientos de los trastornos de personalidad límite*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.

LÓPEZ-RÍOS, S. (2005). «Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja»: Melibea y la muerte infamante en la Celestina. *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, 309-326. Sevilla: Universidad de Sevilla.

LUQUE, A. (2005). *SAFO. Poemas y testimonios*. Barcelona: Acantilado.

MAIERHOFER, L. (2016). *Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer: Der Brief als Medium einer romantischen Liebe*. Tesis Doctoral leída en el Instituto de Estudios Alemanes de Leipzig. Recuperado a partir de: <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1369428> (última consulta: 11/07/2022).

MARTOS, A., MARTÍNEZ, A. Y BRAVO, A. (2017). La cultura del mar como palimpsesto cultural y tópico para la formación literaria: de la tradición clásica a Gómez de la Serna y Neruda. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*. 90(31,3), 117-127.

MÉNDEZ, M., QUEIROLO, G., SALOMONE, A. (2019). *Urbanas y modernas: Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni*. Valencia: Barlin Libros.

MERTON, R. (2003). *Teoría y Estructura sociales*. México: Fondo de Cultura Económica de España.

NALÉ, R. C., MÁRMOL, M. (1966). *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

PERNI, R. (2014). *Recordando a Ofelia: Melancolía y Cultura Visual*. Murcia: Tesis Doctoral leída en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Murcia. Recuperado a partir de: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/41890> (última consulta: 11/07/2022).

PLATÓN. (2014). *Fedro*. Barcelona: Gredos.

PLEITEZ, V., T. (2005). El suicidio y la bruma bonaerense. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 664, 33-48.

--- (2009). "Debajo estoy yo". *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954): María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia Burgos*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica. Programa de doctorado: "Poética del verso y de la prosa (Siglo XX)". Recuperado a partir de: <https://studylib.es/doc/8233061/-auto-representaci%C3%B3n-femenina-en-la-poes%C3%ADa-hispanoamericana> (última consulta: 11/07/2022).

PIZARNIK, A. (2001). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

PRON, P. (2014). *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner.

ROSENTHAL, R., & JACOBSON, L. (1968). *Pygmalion in the classroom: teacher expectation and pupils intellectual development*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

SÁNCHEZ LOYOLA, S. (2011). De Werther a Karoline von Günderrode. El suicidio por razones amorosas. *Revista online de creación y crítica. Cuadrivio*. Recuperado a

partir de: <https://cuadrivio.net/literatura/de-werther-a-karoline-von-gunderrode-el-suicidio-por-razones-amorosas/> (última consulta: 11/07/2022).

SEQUEROS, B., A. (2018). Ingrid: una vida después de la muerte. André Brink, Bifurcación. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del arte*, 7, 140-167.

SHAKESPEARE, W. (2008). *Hamlet*. Ángel Luis Pujante (Ed.). Madrid: Espasa Calpe.

STORNI, A. (2018). *Poesía completa*. Compilado por Delfina Muschietti. Argentina: Losada.

THOMAS, W., I. (2005). La definición de la situación. *CIC. Cuadernos de información y comunicación*, 10, 27-32.

VARGAS C., D. (2016) Profecía autocumplida o los dos tiempos de la verdad. *Desde el jardín de Freud*, 16, 63-75.

VILJOEN, L. (2013). *Ingrid Jonker: Poet under Apartheid*. Athens: Ohio University Press.

WOLF, C. (1992). *En ningún lugar. En parte alguna. Precedido de Karoline von Günderrode, la sombra de un sueño*. (Marisa Presas, trad.). Barcelona: Seix Barral.

WOLF, C. (1997). *Karoline von Günderrode: Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

6 ANEXOS

ANEXO I. Similitudes biográficas entre las autoras propuestas

A continuación, exponemos las principales coincidencias de las autoras seleccionadas y que causaron la rumiación obsesiva de su idea de suicidio en el espacio acuoso. Tal y como indicamos, las tempranas experiencias traumáticas (pérdidas familiares y afectivas, un rol femenino que no encajaba con las expectativas de la época, así como las fuertes críticas sociales y literarias que impedían su evolución personal), las enfermedades y el evidente estado melancólico fueron condicionantes de su decisión suicida, previamente expuesta a través de la simbología tanática y acuosa.

Karoline von Günderrode	<ul style="list-style-type: none">● Pérdida paterna a los seis años.● Muerte de sus hermanas.● Problemas económicos familiares● Ingreso residencia evangélica.● Estado melancólico (depresión).● Enfermedad ocular.● Recurso del pseudónimo para publicar: Tian y Jon.● Rechazo crítico literario.● Investiga sobre cómo clavar una daga en el corazón, tal y como hizo posteriormente en su suicidio al introducirse en el río Rin.● Contexto social: Romanticismo (cultura del suicidio).● Último poema antes de morir: «Überall Liebe» (Amor en todas partes) donde cumple por última vez mediante la simbología acuática y tanática con la profecía autocumplida: «(...) ¿Debo, valiente, entrar al reino de las sombras, / suplicar a otros dioses otros gozos, / pedir nuevos placeres a los muertos? // Descendí, pero incluso en los reinos de Plutón, / en el seno de las noches, la pasión del amor arde de tal manera/ que, anhelantes, las sombras atraen a otras sombras. // Pues perdido está aquel sin fortuna en el amor, / e incluso aunque baje a la laguna Estigia, / en el fulgor del cielo, seguirá malhadado» (Günderrode, 1970, p. 21).● Se suicida en el río Rin (Alemania) clavándose una daga en el corazón el 26 de julio de 1806 a los 26 años.
Alfonsina Storni	<ul style="list-style-type: none">● A los 12 años escribe su primer poema sobre su propia muerte.● Pérdida paterna a 14 años.● A los 18 escribe una carta de despedida y se va al río a suicidarse, aunque cambia de opinión.● Estado melancólico (depresión).● Problemas económicos familiares.

	<ul style="list-style-type: none"> ● Trabajos precarios. ● Recurso del pseudónimo para publicar: Tao Lao. ● Rechazo crítico literario. ● Contexto social: «elemento catástrofe» (cultura del suicidio). ● En 1921 y 1929: neurosis. ● Suicidios de amigos y conocidos. ● Cáncer de mama. ● Último poema antes de morir: «Voy a dormir» donde cumple por última vez mediante la simbología acuática y tanática con la profecía autocumplida: «Dientes de flores, cofia de rocío, / manos de hierbas, tú, nodriza fina, / tenme prestas las sábanas terrosas / y el edredón de musgos encardados. // Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame (...)» (Storni, 2018, p. 594). ● Se suicida en mar del Plata (Argentina) en la madrugada del 25 de octubre de 1938 a los 46 años.
Ingrid Jonker	<ul style="list-style-type: none"> ● Muerte de su abuelo a los cinco años. ● Ingreso psiquiátrico, enfermedad y muerte de su madre a los doce años. ● Problemas económicos familiares. ● Contexto social: gran depresión económica, Apartheid, dualidad literaria africana + europea (influencias de arraigo, anticolonialismo en contraposición con Europa). ● Muerte de su abuela a los trece años. ● Rechazo de su padre (ideales opuestos). ● Estado melancólico (depresión). ● Aborto. ● 1961: Ingreso en clínica psiquiátrica. ● 1964: primer intento de suicidio. ● Último poema antes de morir: «Te lamento» donde cumple por última vez mediante la simbología acuática y tanática con la profecía autocumplida: «Lamento tu cuerpo borroso / el mar borroso y dilatado tan azul como tus ojos / Mi mano de materia / no te puede proteger / apenas puede cambiar el camino / por el que tus pasos desalentados / han de ir hasta descansar entre las algas» (Jonker, 2019, p. 73). ● Se suicida en la Bahía de las Tres Anclas (Ciudad del Cabo) en la madrugada del 19 de julio de 1965 a los 31 años.

Tabla 1. Tabla de similitudes entre las autoras propuestas: Karoline von Günderrode, Alfonsina Storni e Ingrid Jonker (Elaboración propia).

ANEXO II. Karoline von Günderrode

Aunque resulta difícil encontrar traducciones al castellano de Günderrode, las aportaciones de Christa Wolf al respecto han servido de gran ayuda. Actualmente hay diversos estudios, artículos y tesis que abordan un conocimiento más amplio de la joven poeta — en su mayoría en inglés — como las interesantes traducciones de la Doctora e investigadora Anna Ezequiel. Por este motivo y con la finalidad de ofrecer rigor y fiabilidad a nuestra investigación académica, agradecemos la colaboración de la poeta, docente y germanista Marta Viñes Jimeno, quien ha traducido al castellano la simbología tanática y acuática de Karoline von Günderrode. Para conseguir nuestro propósito hemos consultado la biblioteca alemana digital *Zeno*²⁷, donde hemos podido encontrar la obra completa de Günderrode.

1804: *Gedichte und Phantasien* (Poemas y fantasías)

Poema	Versos
Die manen (Los manes)	«(...) mein Gemüth glich einer Gruft, aus welcher die Schatten der Vergangenheit bleich und schwankend herauf steigen (...) Diese Gedanken, diese Gefühle überwältigten mich, ich mußte die Gruft verlassen, ich suchte Zerstreuung, ich suchte andere Schmerzen, aber der unterirdische trübe Geist verfolgt mich allenthalben, ich kann diese Wehmuth nicht los werden, sie legt sich wie ein Trauerflor über meine Gegenwart». «(...) mi mente era como una tumba de la que surgen pálidas y vacilantes las sombras del pasado (...) Estos pensamientos, estos sentimientos me abrumaban, tenía que salir de la tumba, buscaba distracción, buscaba otros dolores, pero el turbio espíritu subterráneo me sigue por todas partes, no puedo librarme de esta melancolía, cubre mi presente como un arroyo de luto» (pp. 26-34).
Wunsch (Deseo)	«(...) Im Zeitenstrome wirst du mir erbleichen, / Stürb ich mit dir, wie bei der Sonne Neigen / Die Farben all' in dunkler Nacht vergehn». «(...) En la corriente del tiempo palidecerás ante mí, / Caeré contigo como se inclina el sol/ Todos los colores se desvanecen en la noche oscura» (pp. 37-38).

²⁷ GÜNDERRODE, V., K. (1970). *Gesammelte Werke*. Band 1-3, Band 1, Berlin-Wilmersdorf: Berna Herbert Lang. <http://www.zeno.org/nid/20004971191>

- Immortalita
(Inmortalidad) «(...) Eine offene schwarze Höhle am Eingang der Unterwelt, im Hintergrunde der Höhle sieht man den Stix und Charons Nachen der hin und her fährt (...) // Stille führet uns der Nachen Nach dem unbekanntem Land // fröhlich sagt' ich der Oberwelt das letzte Lebewohl; die Nacht verschlang mich —eine gräßliche Pause! und ich fand mich bei dir— Die Fackel meines Lebens brennt noch jenseits der stygischen Wasser».
«(...) Una cueva negra abierta a la entrada del inframundo, en el fondo de la cueva se puede ver el barco de Stix y Caronte navegando de un lado para otro (...) // En silencio, la barca nos lleva / A la tierra desconocida, / Me despedí alegremente del mundo de superior; la noche me tragó - ¡una pausa espantosa! Y me encontré a tu lado (contigo)- la antorcha de mi vida aún arde más allá de las aguas estigias» (pp. 38-40).
- Ein
Apokalyptisch
es Fragment
(Un fragmento
apocalíptico) «(...) Und mancherlei Gestalten stiegen herauf, aus dem Schoos des tiefen Meeres (...) aber mich ergriffen Schwindel und eine sonderbare Bangigkeit (...) bis meine Erinnerung erlosch (...) als habe ich geruht im Schoose dieses Meeres und sey ihm entstiegen, wie die andern Gestalten. (...) Einst ward ich gewahr, daß alle die Wesen, die aus den Meeren gestiegen waren, wieder zu ihm zurückkehren, und sich in wechselnden Formen wieder erzeugten (...) Da dachte ich, meine Sehnsucht sey auch, zurückzukehren, zu der Quelle des Lebens».
«(...) Y varias formas surgieron del seno del mar profundo (...) pero me invadió un vértigo y una extraña ansiedad (...) hasta que mi memoria se apagó (...) como si hubiera descansado en el seno de este mar y hubiera surgido de él como las otras formas (...) Una vez me di cuenta de que todos los seres que habían salido del mar regresaron a él y se reprodujeron en formas cambiantes (...) pensé que mi anhelo era también el de volver a la fuente de la vida» (pp. 49-52).
- Mora «(...) Wogen, und Stürme erwecken Mora, denn sie schläft den langen Schlummer. Schön ists zu wandeln, im Lichte des Lebens, aber eng ist das Grab und finster, ewig der Schlummer, darum weinet um Mora, denn sie kehrt nicht wieder zum Lichte».
«(...) las olas y las tormentas despierten a Mora, ella duerme pues el largo sueño. (...) Es hermoso caminar en la luz de la vida, pero estrecha es la tumba y el sueño oscuro y eterno, llora pues por Mora, que no volverá a la luz» (p. 60).
- Die Bande der
Liebe
(Los lazos
del amor) «(...) Ja ich kenne ein Land, wo Todte zu Lebenden reden (...) / Dort, in dem glücklichen Land, begegnet mir wieder der Theure (...) / Und ich hauche die Kraft der Jugend dann in den Schatten (...) / Theil ich mein Leben doch mit unterirdischen Schatten / Meiner Jugend Kraft schlürfen sie gierig mir aus».
«(...) Sí, conozco una tierra donde los muertos hablan con los vivos (...) Allí, en la tierra feliz me reencuentro con mi amado (...) Y exhalo la fuerza de la juventud en las sombras (...) Si comparto entonces mi vida con sombras subterráneas, sorben estas con avidez la fuerza de mi juventud» (pp. 69-70).

Des Wandrers Niederfahrt (El descanso del caminante)	Gestade (...) / Entsagen will ich jenem Tagesschimmer (...) // Nein, jenes Urseyn das hier unten rastet / Und rein nur in der Lebensquelle glüht. (...) Des Daseyns Meer in seinen Tiefen führt / Das Leben, in dem Schoß des Lebens schauen; // Lasst wieder mich zum Mutterschoße sinken, / Vergessenheit und neues Daseyn trinken». «(...) A la orilla oscura descenderé (...) Renunciaré a ese brillo de la luz del día (...) // No, esa alma primigenia que descansa aquí abajo / Y brilla pura solo en la fuente de la vida (...) / El mar de la existencia conduce a sus profundidades / Vida en la que mira el vientre de la vida ;(...) // Déjame hundirme de nuevo en el seno materno, / beber olvido y existencia nueva. (pp. 70-75).
Zilia an edgar (Zilia y Edgar)	«Und lange Nacht umringt, wie Grabes Schlünde, /Mit dunkeln Trauer Schatten Meer und Land. (...) // In Träumen löst sich mein Bewußtsein auf. / Der bleiche Lebensfunke wird verglühen». «(...) Y la larga noche rodea, como gargantas de la tumba, / Con oscuras sombras de luto mar y tierra. / En los sueños mi conciencia se disuelve. / La pálida chispa de la vida se apagará» (pp. 79-80).
Ariadne auf Naxos (Ariadna en Naxos)	«(...) Ariadne zögert nicht, sie stürzt sich in die Fluthen: /Betrogener Liebe Schmerz soll nicht unsterblich seyn! /Zum Götterloos hinauf mag sich der Gram nicht drängen, / Des Herzens Wunde hüllt sich gern in Gräbernacht». «(...) Ariadna no vacila y se sumerge en las aguas: / ¡El dolor de un amor traicionado no será inmortal! / No puede abrirse paso el dolor hasta la suerte de los dioses, / la herida del corazón gusta de envolverse en la noche de las tumbas» (pp. 80-81).
Der Franke in Egypten (Los francos en Egipto)	«(...) Doch bald fühlt' ich, daß ich unter Todten sey, / Neu bewegte sich in mir das Leben, / Antwort konnte mir das Grab nicht geben». «(...) Pero pronto sentí que estaba entre los muertos / La vida se agitó de nuevo en mí / La tumba no podía darme una respuesta» (p. 81).

Tabla 2. *Gedichte und Phantasien* (1804), Karoline von Günderrode. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1805: *Poetische Fragmente* (Fragmentos poéticos)

Poema	Versos
Piedro (Pedro)	«(...) Und geht still den Todten zu. / Dunkel ruhet auf den Wassern, / Tiefe Stille weit umher, / Piedro's Schiff erreicht die Küste, / Aber er schläft tief im Meer». «(...) Y va en silencio a los muertos. / La oscuridad descansa sobre las aguas, / Profundo silencio por todas partes, / El barco de Pedro llega a la costa, / Pero él duerme en lo profundo del mar» (p. 115).
Die Pilger (Los Peregrinos)	«(...) Mein Auge' ist trübe, / Mein' Jugend verdorrt, (...) // Ob Länder und Meer, / Die Brust ist beklommen, / Das Herz ist mir schwer // (...) Ich walle zum Meer; / Es brausen die Winde, / Es tobet das Meer».

«(...) Mi ojo se apaga, / Mi juventud se ha marchitado (...) // Ya sea tierra y mar, / el pecho está turbado, / Mi corazón pesa. // (...) Saludo al mar; / los vientos rugen, / El mar está embravecido» (p. 115).

Der Kuß im Traume (El beso en el sueño)	«(...) Drum birg dich Aug' dem Glanze irr d'scher Sonnen! / Hüll' dich in Nacht, sie stillet dein Verlangen / Und heilt den Schmerz, wie Lethes kühle Fluthen». «(...) ¡Así que, escóndete del resplandor de los soles terrenales! / Envuélvete en la noche que calma tu deseo / Y cura el dolor, como las frías inundaciones del Leteo» (p. 120).
--	---

Tabla 3. *Poetische Fragmente* (1805), Karoline von Günderrode. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1806: *Meleté* (publicado póstumo en 1906)

Poema	Versos
Adonis Tod (Muerte de Adonis)	«Die Göttin sinkt in namenlosem Leide, (...) // Den stummen Schmerz verkünden Anemonen, / Den ew'gen Wunsch im Schattenreich zu wohnen». «La diosa se hunde en un sufrimiento inexplicable // (...) El dolor silencioso anuncia anémonas / El eterno deseo de morar / en el reino de las sombras» (p. 8).
Die Malabarischen Witwen (Las viudas de Malabar)	«Zum Flammentode gehn an Indusstranden // (...) Nicht Trennung ferner solchem Bunde droht, (...) // Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod, / Vereinet die getrennten Elemente, / Zum Lebensgipfel wird des Daseins Ende». «Ve a las llamas de la muerte a orillas del Indo // (...) No hay más amenazas de separación de tal unión (...) // la muerte se convierte en una dulce celebración del amor, / une los elementos separados, / el final de la existencia se convierte en la cumbre de la vida» (pp. 12-13).
Ägypten (Egipto)	«(...) Meine Bäche fließen träge / Oft verschlungen auf dem Wege, (...) // Eingelullt in Fiebertraum / Fühl' ich noch mein Dasein kaum». «(...) Mis arroyos fluyen perezosos / a menudo se entrelazan en el camino // (...) Arrullada en un sueño febril / Apenas siento mi existencia» (p. 16).
Eine persische Erzählung (Un cuento persa)	«(...) Drunten nicht des Meeres Brausen, / Nimmt der Pfeile schärfsten, zieleit / Hoch zum Mond, dem Herz der Nächte; / Schwirrend reißt ihn da die Senne / Seines Bogens hin zur Tiefe, / Sterbend büßt er sein Erkühnen». «(...) Sin tener en cuenta el rugido del mar, / Toma las flechas más afiladas y apunta / Hasta la luna, el corazón de las noches; / La guadaña de su arco / De su arco hasta las profundidades, / Al morir, expía su pecado» (p. 18).
Überall Liebe (Amor en todas partes)	«(...) Soll muthig ich zum Schattenreiche gehn? / Um andre Freuden andre Götter flehn, / Nach neuen Wonnen bei den Todten fragen? // Ich stieg hinab, doch auch in Plutons Reichen, / Im Schooß der Nächte, brennt der Liebe Glut / Daß sehrend Schatten sich zu Schatten neigen. // Verloren ist wen Liebe nicht beglückt, / Und stieg er auch hinab zur styg'schen Flut, / Im Glanz der Himmel blieb er unentzückt». «(...) ¿Debo, valiente, entrar al reino de las sombras, / suplicar a otros

dioses otros gozos, / pedir nuevos placeres a los muertos? // Descendí, pero incluso en los reinos de Plutón, / en el seno de las noches, la pasión del amor arde de tal manera/ que, anhelantes, las sombras atraen a otras sombras. // Pues perdido está aquel sin fortuna en el amor, / e incluso aunque baje a la laguna Estigia, / en el fulgor del cielo, seguirá malhadado» (p. 21).

Skandinavische Weissagungen (Adivinaciones Escandinavas)	«(...) Über dem Strome / Wölbt sich die Brücke, / Welche die Todten / Führet nach Nilfheim». «(...) Sobre el arroyo / se arquea el puente / que lleva a los muertos / hacia el Nilfheim (...)» (p. 26).
An Eusebio (A Eusebio)	«(...) denen vergönnt ist zu sterben in der Blüthe der Freude, die aufstehen dürfen vom Mahle des Lebens, ehe die Kerzen bleich werden und der Wein sparsamer perlt». «(...) Dichosos aquellos a los que se les concede morir en la flor de la alegría, los que pueden levantarse del banquete de la vida antes de que las velas palidezcan y escasee el vino» (p. 44).
Fragmente aus Eusebio's Antwort (Fragmentos de la respuesta de Eusebio)	«(...) Ist es nicht ein Winken der Natur, aus der Einzelheit in die gemeinschaftlich (...) // – So fürchte ich höhere Jahre nicht, und der Tod ist mir willkommen; und zu dieser Ruhe der Betrachtung in allen Dingen zu gelangen, sey das Ziel unseres Strebens». «(...) ¿No es una llamada de la naturaleza para pasar de lo individual a lo común? (...) Así que no temo a los años venideros, la muerte es bienvenida para mí; y alcanzar esta tranquilidad de la contemplación de todas las cosas sea pues la meta de nuestro esfuerzo» (p. 45-46).
An Eusebio 2 (A Eusebio 2)	«(...) Was willst du am hohen Mittage die Nacht ersehnen? riefen sie mir zu! Warum untertauchen in dem alten Meer, und darinn zerrinnen mit Allem was dir lieb ist? / (...) So wird die Allheit lebendig durch den Untergang der Einzelheit, und die Einzelheit lebt unsterblich fort in der Allheit, deren Leben sie lebend entwickelte, und nach dem Tode selbst erhöht und mehrt (...) / so entspricht die Idee der Indier von der Seelenwanderung dieser Meinung». «(...) ¿Por qué anhelas la noche en pleno mediodía? ¡me gritaron! ¿Por qué sumergirse en el viejo mar y fundirse con todo lo que se ama? (...) la totalidad vive a través de la decadencia del individuo, y el individuo vive inmortalmente en la totalidad, cuya vida gozó vivamente, y después de la muerte se incrementa y multiplica (...) la idea india de la transmigración de las almas se corresponde con esta opinión (...)» (pp. 49-56).

Tabla 4. *Melete* (1806), Karoline von Günderrode. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1806: *Gedichte aus dem Nachlass* (Poemas legados)

Poema	Versos
Der Dom zu Cölln	«(...) Aber dort, wo die Dunkelheit dichter sich webt durch die Säulen, / Hauchet ein Modergeruch dumpf aus der Tiefe herauf (...) / Und den

(La catedral de Cölln)	<p>stummen Grüften entsteiget ein freudiges Jauchzen. – / Ja ich habe die Auferstehung gesehen im Auge des Geistes. / Und das Leben der Kunst, es führte die Seele zum Himmel. / Dichtkunst! Du Seele der Künste, Du die sie alle gebohren, /Du beseelest das Grab, steigest zum Himmel empor».</p> <p>«(...) Allí, donde la oscuridad se entreteje más espesa a través de las columnas, / un olor a moho sobresale de las profundidades (...) y de las tumbas silenciosas surge un alegre regocijo / Sí, vi la resurrección en el ojo del espíritu. / Y la vida del arte llevó el alma al cielo / ¡Poesía! Tú, alma de las artes, que pariste a todas ellas, / animas la tumba, sube al cielo» (pp. 8-9).</p>
Die Töne (Los sonidos)	<p>«(...) Und allen den verwandten Seelen sagen, / Wie lieben sie sein Geist gepfleget hat. / Harmonisch schweben sie aus ihrer Wiege / Und wandlen fort und tragen Menschenzüge».</p> <p>«(...) Dile a todos los espíritus afines / con qué amor los nutría su mente. / Floran armoniosamente desde su cuna / se alejan y llevan rasgos humanos» (p. 10).</p>
Einstens lebt ich süßes Leben (Una vez viví una dulce vida)	<p>«Einstens lebt ich süßes Leben, /denn mir war, als sey ich plötzlich / nur einem duftigen Gewölke. / Uber mir war nichts zu schauen / als ein tiefes blaues Meer (...) / Und ich wandte mich zur Erde, / wie sie süß im trunknen Schlafe / (...) Ich mußte weinen, / rinnend in Trähnen / sank ich hinab zu dem Schooße der Mutter».</p> <p>«Una vez viví una vida dulce, / sentí como si de repente / solo fuese una nube fragante, / Por encima de mí no se veía nada / más que un mar profundo (...) Y me volví hacia la tierra, / dulce como el sueño ebrio / (...) Tuve que llorar, / a lágrima viva / Me hundí en el vientre materno» (pp. 10-15).</p>
Novalis	<p>«(...) Novalis leise ihrem Schoos entquillt; / Gesellt sich zu den freien Himmelslüften (...) // Er badet sich in ihren heil'gen Fluthen, / Vergehet wonnig mit in ihren Gluthen».</p> <p>«(...) Novalis brota suavemente de su seno; / Se une a los tragaluces libres/ (...) Se baña en sus mareas sagradas, / perece felizmente en su resplandor» (p. 20).</p>
Der Luftschiffer (El aviador)	<p>«Gefahren bin ich in schwankendem Kahne / Auf dem blaulichen Oceane, / (...) Habe den ewigen Aether getrunken, /Habe dem Irdischen ganz mich entwandt».</p> <p>«He navegado en una barca / que se balancea / en los océanos azulados / (...) He bebido del éter eterno, / Me he despedido de lo terrenal» (p. 22).</p>

Tabla 5. *Gedichte aus dem Nachlass* (1806), integrado en *Melete*, Karoline von Günderrode. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

ANEXO III. Alfonsina Storni

Para la elaboración de este apartado se ha consultado la antología *Alfonsina Storni: Poesía* (2018), publicada por la editorial Losada. Al respecto, el anexo dedicado a su obra es más extenso que el de Günderrode y Jonker debido a la dimensión de su creación literaria. Teniendo en cuenta que la metodología requiere de un análisis íntegro de cada bibliografía —al menos, en su mayor parte— incluimos la totalidad de la simbología identificada, como parte indispensable del proceso.

1916: *La inquietud del rosal*

Poema	Versos
El cisne enfermo	«Que en vez de deslizarse en la corriente leda / se estanca fatigado de mirar al espacio (...) Yo he soñado una noche que en el viejo palacio / Era el cisne cansado de mirar el espacio» (pp. 40-41).
Resurgir	«Ir cruzando la vida con alas en el alma, / Con alas en el cuerpo, con alas en la idea / Y un ligero cariño a la muerte que llega» (p. 43).
Los cisnes	«Como una blanca ronda de flores cuyo tallo / Mórbido y elegante sobre el agua se irguiera / Van los cisnes de espuma desfilando en hilera (...) Hecho un interrogante su cuello es como el símbolo / Del alma que encarnaron y allá van suavemente / Preguntando al Misterio el misterio insolvente» (pp. 45-46).
Golondrinas	«(...) ¡No sabéis, golondrinas errantes, no sabéis, / Que tengo el alma enferma porque no puedo irme / Volando yo también! (...) ¡Con las alas de luto / Llegaos hasta mí! (...) ¡Qué lástima, pequeñas que no tengáis las / alas tejidas en azul!» (pp. 49-50).
Convalecer	«Debe ser muy hermoso acercarse a la Parca / De guadaña traidora y pensar que en el arca / Del Misterio nos vamos para no volver más / A saber de estos seres que dejamos atrás (...) / Y en una de esas tardes en que el viento se aquieta / Volver a oír el verso que nos hizo poeta» (pp. 52-53).
Primavera	«(...) Desatas mis penas y las desagravias / Y muertas se cubren de mortajas locas (...) / Me llamas, acaso de amor son tus citas / Y acaso es de muerte tu caricia mágica...» (p. 57-58).
El sueño	«(...) Después como un crujido de mundos que se quiebran... / Tempestades soberbias que en los mares se enhebran; / Parto de los infiernos... / Un quejido de Dios...» (p. 61).
¡Adiós!	«Las cosas que mueren jamás resucitan, / Las cosas que mueren no tornan jamás, / Se quiebran los vasos y el vidrio que queda / Es polvo por siempre y por siempre será! / (...) ¡Oh, las cosas muertas, las cosas marchitas, / cosas celestes que no vuelven más!» (pp. 62-63).

El frasco de Perfumes	«Había llorado mucho y sin saber por qué... / Estaba neurasténica, cansada, no sé... / Una melancolía que era como un puñal / Clavado en el cerebro me hacía mucho mal (...) ¡Primavera! Tu soplo en mi alma se volcó / Y vencida mi alma, toda se te entregó!» (pp. 64-65).
Desolación	«Yo cuido esa mimosa que en mi pecho palpita, / (...) Se agostará en el hielo de mi coraza altiva, / Se morirá en mi pecho castigada de sed. / Y cuando su cadáver me traiga mucho frío / Me iré serenamente del país del hastío / Al país del Misterio que no tiende su red...» (p. 69).
La hora trágica	«(...) Es una elevación de mi propia materia, / Me acerco a lo infinito, penetro en el misterio, / Y bajo la presión de finísima historia / Siento que soy el médium de algún gran cementerio (...) / ¡Es la hora en que pasa por mi cuerpo la vida / Golpeándome las alas en un hielo de muerte, / En que me siento débil, en que me siento fuerte, / Y sé que Todo y Nada son fuentes de la Vida» (pp. 71-72).
Mi Yo	«(...) ¡Vida! ¡Toda la vida!... Es el grito que siento / Subir de mis entrañas hasta la inmensidad... / ¡Cada célula mía quisiera ser un astro, / Un mar, todo el misterio de la fecundidad!» (p. 72).
Tarde de tristeza	«Enferma de algún mal que no se cura / La muerte debe ser la salvación (...) Solo a lo lejos una mano escuálida / — La mano de la muerte— me dirige / Al puerto negro donde todo acaba / O al puerto amable donde todo empieza / O al puerto donde acaba y donde empieza / Una mentira vieja y una nueva» (pp.74-75).
Morir sobre los campos	«(...) Porque así moriré sabiendo que el pecado / No es tal; que si en las flores del jardín he libado / Eran mías sus flores y arranqué las corolas / Como el mar ha el derecho de sacudir sus olas!» (p. 75).
Ansiedades	«(...) Pero el pulpo se aferra; bebe mi sangre; / El pulpo que es la vida me ata cadenas. / El corazón se vierte gota por gota. / Y sollozan muy hondo mis ansiedades!» (p. 89).
¿Vale la pena?	«(...) No vale, no, la pena soportar esta vida / Para no haber destruido el instinto del mal, / Y es mejor desangrarse a golpe de puñal / Y entrar pronto a la senda donde todo se olvida...» (p. 97).
Me desprecio...	«Murieron en mi seno con las alas maltrechas / Golondrinas muy mías que alguien asesinó... (...) Tiempo hace que a mi seno no llegan golondrinas / Buscando un nido tibio donde poder morir» (pp. 97-98).

Tabla 6. *La inquietud del rosal* (1916), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1918: *El dulce daño*

Poema	Versos
Capricho	«Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto, / Un mar un poco torpe / ligeramente estulto, / Que se asoma a los ojos con bastante frecuencia» (p. 109).
Nocturno	«(...) ¿No sabes que la muerte es la dulzura / Jamás gustada en nuestra vida impura? / (...) El cerebro me pesa como un cuervo / Clavado adentro por destino acerbo. / Y tengo tal deseo de dormir... / Oh qué hermoso, qué hermoso no sentir» (p. 117).
El llamado	«(...) De pronto soy herida... / Y el corazón se para, / Se enroscan mis cabellos / Mis espaldas se agrandan; / Oh, mis dedos florecen, / Mis miembros echan alas, / Voy a morir ahogada / Por luces y fragancias...» (p. 119).
¡Piedad!	«(...) Tu brazo sobre el mío. Mi cabeza caía / Bajo no sé qué peso de la melancolía. / (...) Y el alma tuvo una sensación de ser hueca (...) No extrañes que, en tus brazos, alguna noche, amado, / Me duerma para siempre como un pájaro helado» (pp. 122-123).
Poema de la risa	«Porque pienso que un día nos soplará los labios / La muerte y serán nada los besos tuyos sabios. / Y será nada aquella larga tristeza mía...» (p. 126).
Queja	«(...) ¿Y para qué si no serás / El agua mía nunca más? / (...) ¿Y para qué? ¿Y para qué? / Si moriré...» (p. 127).
Si la muerte quisiera	«(...) Oh, viajero, viajero, conversa con la Muerte / Y dile que no impida mi camino, de suerte» (p. 129).
El miedo	«(...) Mas... nieve, muerte, olvido... me decía la luna... / ¡Las cenizas! - grité-, ¡las cenizas! Y entonces / Nos quedamos más fríos, más fríos, que dos bronces» (p. 135).
Viaje finido	«(...) Tus catacumbas inundadas de aguas / Muertas, oscuras, cenagosas, fueron / Con mis manos palpadas (...) / Odio tus ojos largos. / Odio tus manos largas. / Odio tus catacumbas / Llenas de agua» (p. 136).
Tempestad	«(...) Mar que te agitas: prende en tus olas / El alma mía, que estando a solas / En esta hora con mi inquietud, / Tengo deseos de que mi todo / A un tiempo sea cristal y lodo, / Paloma y cuervo, llama y alud» (p. 141).
¡Agua!	«(...) Abridme las venas, / Vertedles la clara corriente de un río. / ¡Agua, agua, agua!» (p. 143).
Triste convoy	«(...) Viento en medio del fuego, / Y la muerte: “¡voy luego! ...” / ... Esta torpe tortura de vagar sin sosiego...» (p. 146).
Presentimiento	«Tengo el presentimiento que he de vivir muy poco» (p. 146).

Supremo cortejo «Quiero, muerta y helada, estatua nieve y nácar / Un supremo cortejo todo blanco de rosas; (...) / en silencio / Mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas / Hacia el mar, hacia el mar, hacia el mar! (...) Siglos, siglos, más siglos. A través del oleaje / Se oyen mundos que vuelan y no paran las horas» (pp. 151-152).

Tabla 7. *El dulce daño* (1918), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1919: Irremediabilmente

Poema	Versos
Este libro	«Me vienen estas cosas del fondo de la vida: / Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo... / Agua continuamente cambiada y removida (...) / En toda la sustancia que el espejo retuvo, / Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda» (p. 157).
Alma desnuda	«(...) Soy un alma desnuda en estos versos (...) / Alma que como el viento vaga inquieta, / Y ruge cuando está sobre los mares, / Y duerme dulcemente en una grieta» (p. 158).
Silencio...	«Un día estaré muerta, blanca como la nieve (...) / Un día estaré muerta, fría como la piedra (...) / Un día habré logrado el sueño vespertino, el sueño bien amado donde acaba el camino (...) Una luz que en el alma musitará despacio: / La vida es una cueva, la muerte es el espacio / Y que ha de deshacerme en calma lenta y suma / Como en la playa de oro se deshace la espuma» (p.160).
Llévame	«Quiero olvidar que vivo: llévame a donde sea; / Enrédame en tu alma; la aurora centellea» (p. 166).
Abandono	«(...) Este abandono de la vida toda, / Esta inefable boda / De la carne y el sueño!» (p. 166).
Melancolía	«Oh muerte, yo te amo; pero te adoro, vida... / Cuando vaya en mi caja para siempre dormida (...) No me asusta el descanso, hace bien el reposo» (p. 167).
Luz	«Anduve en la vida preguntas haciendo, / Muriendo de tedio, de tedio muriendo (...) Segura de todo me tiro a tus plantas: Descanso y olvido» (pp. 168-169).
Oye	«(...) Y una noche triste, cuando no me quieras, / Secaré los ojos y me iré a bogar / Por los mares negros que tiene la muerte, / Para nunca más» (p. 169).
Alma	«Pensamos en nosotros... pensamos en mañana. / Si el amor se termina ¿si la duda nos gana? / Ah, me dices ahora: ¡Qué miedo de perderte! ... / Y entre las ramas, blanca, se aparece la muerte» (p. 175).

Subconsciencia	«(...) Como el espacio soy, como el vacío, / Es una sombra todo el cuerpo mío / Y puedo como el humo levantarme: / Oigo soplos etéreos...sobrehumanos... / Sujétame a la tierra con tus manos, / Que si el viento se mueve ha de llevarme» (p. 177).
Me atreveré a besarte	«Te miraré a los ojos cuando la muerte abroche / Tu boca bien amada que no he besado nunca, / Me atreveré a besarte cuando se haga la noche / Sobre tu vida trunca» (p. 178).
¡Oh, qué me importa!	«(...) ¿Ves? Estos ojos como el cielo, azules... / ¿Ves? Estas manos como el nácar finas... / ¿Ves? Mis pestañas como golondrinas... / La muerte blanca les pondrá sus tules» (p. 182).
Incurable	«(...) Si debo morirme mejor para todos / Mejor para mí (...) Mira cómo es bella la noche que reza, / Cómo es bello el mar... / Alma que preguntas, sobre sus oleajes / Échate a bogar» (pp. 184-185).
Fiero amor	«(...) Ninguna moriría más pronto en tus amarras. / Alumbra sol naciente... Naturaleza crece: / Sobre la vida oscura la muerte resplandece» (p. 189).
Para siempre Suspensa	«Oh, esta noche, esta noche, me tiraría triste / Debajo de la luna y te diría, ven, / Oh, muerte, bienhechora que para ti me hiciste, / Apágame los ojos y anúlame la sien» (p. 192).
¡Libertad!	«Crujieron mis pulmones: en el seno / Del alma tuya respiré veneno. (...) / “Aire, más aire para el alma mía, / No puedo más, me estoy intoxicando” / ¡Ah!... ¡Me he salido ahogada, y correteando / Estoy ahora por la selva umbría!» (p. 191).
Sepulcro polvoriento	«Cuando me falta la palabra tuya / Suelo ser un sepulcro polvoriento / Alzado sobre piedras descarnadas: / Mundos arriba y en la piedra el viento» (p. 191).
Para siempre suspensa...	«(...) Oh, muerte bienhechora, que para ti me hiciste. / Apágame los ojos y anúlame la sien» (p. 192).
Lo mismo	«(...) No detendré la Muerte ni torceré la Vida. / Mi palabra, mi acento, no tendrán consecuencia: / Por muy alta que sea, será errada mi ciencia; / Está bien. Me es lo mismo la muerte que la vida» (p. 198).
Alma muerta	«(...) Oh sol fecundo, tierra enardecida, / Ciclo estrellado, mar enorme, selva, / Entraos por mi alma, sacudidla. / Duerme esta pobre que parece muerta (...) Ah, que tus ojos se despierten, alma, / Alma que duermes con olor a muerta...» (p. 200).
Ir y venir	«(...) ¿Hay más?... ¿Hay más?... / -Ya libarás: Muerta estarás...» (p. 201).
Frente al mar	«(...) Mar, yo soñaba ser como tú eres / Allá en las tardes que la vida mía / Bajo las horas cálidas se abría... / Ah yo soñaba ser como tú eres (...) Y el alma mía es como el mar, es eso» (pp. 202-203).

Tabla 8. *Irremediabilmente* (1919), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1920: *Languidez*

Poema	Versos
El ojo azul	«Árida roca junto al mar, no habías / Tenido nunca un ser blando en tus vetas. / Sabías que existías por el golpe / Del mar, pero eras cosa muerta y ciega» (p. 213).
Siesta	«Larga siesta de víbora / Duerme también mi alma» (p. 218).
La casa	«(...) Y mi alma también rodó en el río, / Se hundió con él en perfumadas frondas, / Siguiéndolo hasta el mar cayó en sus ondas, / Y suyo fue el divino poderío. / Y desde aquel azul que todo abisma / Miró en la tierra esta ventana abierta: / ¿Quién era esa criatura medio muerta? / Y se bajó a mirar. / ¡Y era yo misma!» (p. 220).
Monotonía	«(...) Pretendo hablar, pero se rompe y llora / Lo que muere al nacer dentro del alma. / ¿Cómo decir el mal que me devora, / El mal que me devora y no se calma?» (p. 221).
Tristeza	«Al lado de la gran ciudad se tiende / El río. Cieno / Muy líquido. Parece / Que no se mueve, que está muerto, pero / Se mueve» (p. 232).
Borrada	«El día que me muera, la noticia / ha de seguir las prácticas usadas / y de oficina en oficina al punto / por los registros yo seré buscada. / Y allá muy lejos, en un pueblecito / que está durmiendo al sol en la montaña, / sobre mi nombre, en un registro viejo, / mano que ignoro trazará una raya» (p. 234).
Van pasando mujeres	«(...) Cuenta mi pobre madre que, como comprendía / Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar» (p. 236).
El canal	«(...) Vagas melancolías / Llevábanme a buscar / En los oscuros días / Aquel dulce lugar. (...) // Y al perder mi barquito / Solíanme embargar / Ideas de infinito / Y rompía a llorar. // Niña: ya presentías / Lo que ocurrir debió: / Todo, por otras vías, / Se ha ido y no volvió» (p. 239)
El ensayo	«Si el corazón me fuera percutido / Pudiera ser que resonara a muerto (...) // Que el arte de morir es cosa dura: / Se ensaya mucho y no se aprende bien» (p. 247).
La armadura	«(...) ¡Armadura feroz! Mas conservadla. / Si algún día destruirla pretendierais, / Del solo esfuerzo de arrojarla lejos / Os quedaríais como yo, bien muertas» (p. 248).
La pesca	«(...) Pescador: no te apures, / Deja el anzuelo en paz, / La muerte, ten seguro, / No se te escapará» (p. 250).

La estatua	«A orillas del agua pusieron la estatua, / Entre juncos verdes, quizá para que / Procure mirarse, ella que no siente / Y ella que no ve. // Así, junto al agua, yo que veo y siento, / Desearía estarme del tiempo a merced... / Mas lo que yo anhelo lo tiene la estatua / Que no puede ver» (p. 251).
Charla	«(...) La vida, al fin de cuentas, se mide por la muerte» (p. 252).
Un cementerio que mira al mar	«Decid, oh, muertos, ¿quién os puso un día / Así acostados junto al mar sonoro? / ¿Comprendía quien fuera que los muertos / Se hastían ya del canto de las aves / Y os han puesto muy cerca de las olas / Por que sintáis del mar azul, el ronco / Bramido que apavora? // Os estáis junto al mar que no se calla / Muy quietecitos, con el muerto oído / Oyendo cómo crece la marea, / Y aquel mar que se mueve a vuestro lado, Es la promesa no cumplida de una / Resurrección (...) // Y en un lenguaje que ninguno entiende / Gritáis: –Venid, olas del mar, rodando / Venid de golpe y envolvedlos como / Nos envolvieron, de pasión movidos, / Brazos amantes. Estrujadnos, olas, / Movednos de este lecho donde estamos / Horizontales, viendo cómo pasan / Los mundos por el cielo, noche a noche... / Entrad por nuestros ojos consumidos, / Buscad la lengua, la que hablé, y movedla, / ¡Echadnos fuera del sepulcro a golpes! (...) // ¡Oh, qué hondo grito el que daréis, qué enorme / Grito de muerto, cuando el mar os coja / Entre sus brazos, y os arroje al seno / Del grande abismo que se mueve siempre! // Brazos cansados de guardar la misma / Horizontal postura; tibias largas, / Calaveras sonrientes; elegantes / Fémures corvos, confundidos todos / Danzarán bajo el rayo de la luna / La milagrosa danza de las aguas» (p. 255).
Letanías de la tierra muerta (A Gabriela Mistral)	«(...) Llegará un día en que el enfriado mundo / Será un silencio lúgubre y profundo: // (...) (Madre que marcha aún con el veneno / De los hijos ya muertos en el seno) // Acaso el mar no será más que un duro / Bloque de hielo, como todo oscuro. // Y así, angustiado en su dureza, a solas / Soñará con sus buques y sus olas // Y pasará los años en acecho / De un solo barco que le surque el pecho // (...) Y así, surcando por las sombras, sea / El último refugio de la idea. // (...) - ¿Quién es esa mujer que así se atreve, / Sola, en el mundo muerto que se mueve?» (pp. 257-260).

Tabla 9. *Languidez* (1920), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1925: *Ocre*

Poema	Versos
Palabras a mi madre	«(...) Y si, cuando, en tu seno de fervores latinos, / Yo escuchando dormía, un ronco mar sonoro / Te adormeció las noches, y miraste, en el oro / Del crepúsculo, hundirse los pájaros marinos. // Porque mi alma es toda fantástica, viajera, / Y la envuelve una nube de locura ligera / Cuando la luna nueva sube al cielo azulino. // Y gusta, si el mar abre sus fuertes pebeteros, / Arrullada en un claro cantar de marineros / Mirar las grandes aves que pasan sin destino» (p. 273).

Cuando llegué a la vida	«Vela sobre mi vida, mi grave amor inmenso: / Cuando llegué a la vida yo traía en suspenso, / En el alma y la carne, la locura enemiga» (p. 273).
Odio	«Si ya el amor es odio, y vergüenza, y despecho, / A riesgo de morirte, la arrancarás del pecho / Como Sansón, un día, volteara los pilares. / Y si quedaran rastros de sus dos ojos bellos / Te vaciarás los vasos sanguíneos y por ellos / Harás correr el agua salada de los mares» (p. 280).
Versos a la tristeza de Buenos Aires	«(...) Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero / Viendo en días de otoño tu cielo prisionero / No me será sorpresa la lápida pesada. // Que entre tus calles rectas, untadas de su río / Apagado, brumoso, desolante y sombrío, / Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada» (p. 286).
A un desconocido	«(...) ¿Quién eres tú, el que tienes en los ojos lejanos / El brillo verdinegro de los muertos pantanos, En la boca un gran arco de cansancio altanero, / Y a mi pesar arrastras, colgante de tu espalda, / Como un manto purpúreo o una roja guirnalda, / Por la ciudad del Plata mi corazón de acero?» (p. 293).
Existo	«Sobre tu mármol grave, oh vida, oh vida mala, / Y divina, y terrible y dulce, mi escalpelo / No grabará ya nunca la palabra que es vuelo / (...) Me aguarda el sueño espeso de aquel que no imagina / Y ve claro y preciso, y ni cree ni espera. / Muero en mí para siempre (...)» (p. 294).
De la palabra	«Yo soy la mujer triste / A quien Caronte ya mostró su remo» (p. 300).
Epitafio para mi tumba	«Aquí descanso yo: dice Alfonsina / El epitafio claro, al que se inclina. // (...) Los turbios ojos muertos ya no giran, / Los labios, desgranados, no suspiran. // Duermo mi eterno sueño a pierna suelta, / Me llaman y no quiero darme la vuelta // (...) La mujer, que en el suelo está dormida, / Y en su epitafio ríe de la vida, // Como es mujer, grabó en su sepultura / Una mentira aún: la de su hartura» (P. 303).
Dolor	«Quisiera esta tarde divina de octubre / Pasear por la orilla lejana del mar; // Que la arena de oro, y las aguas verdes / Y los cielos puros me vieran pasar // Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera / Como una romana, para concordar / Con las grandes olas, y las rocas muertas / Y las anchas playas que ciñen el mar / Con el paso lento y los ojos fríos / Y la boca muda, dejarme llevar (...) // Perder la mirada, distraídamente, / Perderla, y que nunca la vuelva a encontrar; // Y, figura erguida, entre cielo y playa, / Sentirme el olvido perenne del mar» (p. 310).

Tabla 10. *Ocre* (1925), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1935: *Mundo de siete pozos*

Poema	Versos
Mundo de siete pozos	«(...) Desde el núcleo, / en mareas / absolutas y azules, / asciende el agua de la mirada / y abre las suaves puertas / de los ojos como mares en la tierra / ... Tan quietas / esas mansas aguas de Dios / (...) // por donde comienza / a callarse el color de vida; (...) // Y riela / sobre la comba de la frente, / desierto blanco / la luz lejana de una luna muerta» (p. 317).
Ojo	«(...) Mares tristes, / apretados, / mueven / en él / sus olas. // (...) En el fondo oscuro / largas hileras humanas / se le desplazan / incesantemente: / Parten / en distintas / direcciones; / retroceden: / retroceden: / tocan / los primeros / hombres: / Gimen porque nace el sol. / Gimen porque muere el sol...» (pp. 317-318).
Y la cabeza comenzó a arder	«(...) Los pozos de sus ojos / fluían un agua / parda / estriada / de víboras luminosas» (p. 320).
Palabras degolladas	«(...) Desangrada en vosotras / —no nacidas— / redes del más aquí y el más allá, / medialunas, / peces descarnados, / pájaros sin alas, / serpientes desvertebradas...» (p. 321).
Buque - Escuela	«Azul gris, / hería tu mole / el plumón blando / de las aguas // Pero te acunaban, / ignorantes / de tus nidos / de obuses // (...) Te odiaba, / desde el muelle, / porque te vestías / de cielo, / y mar calmo; / taimado... // (...) Grandes bocas / húmedas aún / de besos maternos, / abiertas» (p. 325).
Playa	«(...) Le cantan responsos / en ondas monótonas / las masas de agua verde / que me mojan los pies. / Horizonte lejano: / no puedo tocarte» (p. 327).
Poema de las sombrillas cerradas	«(...) Hay a vuestro frente / un mar tierno / azul celeste. // Y unas pequeñas barcas / que se balancean (...) // Alzad la espada / de lona, clavadlo contra el firmamento, / y lanzaos al mar» (p. 329).
Voluntad	«(...) hacia el vértice áspero / de tu boca / que se abría frente al mar (...) // Cielo y tierra / morían / en la música verde de las aguas / que no conocían caminos (...) // Me desnivelaban ya / los círculos de arriba / empujándome hacia ti / como hacia raíz lejana / de la que brotara. / Pero sólo la tarde / bebió, lenta, / la cicuta / de tu boca» (pp. 329-330).
Crepúsculo	«El mar inmóvil / desprendido de sus mandíbulas / exhala un alma nueva. // No tiene fondo, / buques hundidos, / almas, abrazadas / a sus algas. // (...) Escalinatas lentas / descienden al agua / y llegan, desvanecidas, / a mis pies. / Por ellas / ascenderé / un día / hasta internarme / más allá del horizonte. / Paredes de agua / me harán cortejo / en la tarde / resplandeciente» (pp. 330-321).
Agrío está el mundo	«(...) suben viejas tumbas / a la superficie; / el agua de los mares / acuna / casas de espanto. // Agrío está el sol / sobre el mundo, ahogados en los vahos / que de él ascienden» (p. 334).

Retrato de García Lorca	«(...) Dejad volar la cabeza, la cabeza sola, herida de ondas marinas / negras... (...) // Por donde los ojos, / navíos extraviados, / circulen / sin puertos / ni orillas...» (p. 340).
Ecuación	«Mis brazos: / saltan de mis hombros; / mis brazos: alas. / No de plumas: acuosos... (...) Se vierten en lluvias; / aguas de mar, / lágrimas, / sal humana» (p. 343).
Llama	«(...) Ríos de sangre / bajan de mis manos / a salpicar el rostro / de los hombres (...) // Mis ojos, faros de angustia, / trazan señales misteriosas / en los mares desiertos. / Y eterna, / la llama de mi corazón / sube en espirales / a iluminar el horizonte» (pp. 344-345).
De mi ciudad a tu ciudad	«(...) Anclo en tus ojos: / mar negro... / Desciendo aún: / toco el coral de tus venas / Ahora reposo / y me afirmo. // (...) De mi corazón a tu corazón / la tela invisible / onde intacta» (p. 347).
Balada arrítmica para un viajero	«(...) un hombre que sueña / necesita cunas, / aun cuando sean de agua» (p. 349).
Regreso en sueños	«(...) boca muerta que fuiste boca viva: (...) // Y a veces, en el fondo de otra boca, / flor de agua pura aún más verdecida, / hube de hallarte. Mas se abrió tu boca / como la sal al viento en las salinas... // Pero anoche, ¿de dónde regresaste? / ¿De tumbas de agua? // ¿De raíz nutrida en anchos bosques? / ¿De trasmundos malva? // ¿Qué cadenas de seres te fue guía? // Cortaste los paisajes y los rostros, / los circulantes cielos en huidas, / bloques de casas, hojarasca de horas, / y me hallaste no muerta, que dormida. // Pájaro de aire, reposó la boca / sobre la boca mía anohecida. / Mas no era boca. A musgo, macerado / en los soles de Dios, se parecía» (pp. 350-351).
Motivos de mar	«Esponja de cielo, / carne verde del mar, / por tus carriles blandos / hube de andar. // Hacia adelante se partían / los caminos para no caminar; / a los costados se abrían / las carreteras para navegar; / y hacia atrás se dirigían / las rutas para desandar. // Largas noches y días / una proa te cortó sin parar / y tu centro no cambiaba nunca, / Círculo verde del mar. // Sobre tu esmeralda fría / mi carne no quería quemar, / mi corazón se volvía / verde como la carne del mar. // Le decía a mi cuerpo: ¡renace! / A mi corazón: ¡no te quieras parar! / Mi cuerpo quería echar raíces, / raíces verdes en la carne del mar. // El barco que me conducía / No sabía más que zarpar, / pero el cuerpo que me contenía / se quedó estático sobre el mar. // Círculos circundaban arriba / y subían del fondo del mar; / peces levantaban las testas / y se ponían a aullar» (pp. 355-356).
Luna de marzo sobre el mar	«(...) De tu pequeñez amarilla, / desteñida sobre el mar, / se alegra la carne / azul del cielo. // (...) y no miras mi cuerpo / parado sobre un buque / negro, / que busca / la raya negra de la tierra. // (...) ¡No, no corras! / Sarmiento es mi cuerpo, / pardo y seco, / clavado en la fría / flor del mar / cuyo fondo de hielo / esmeralda, / desea» (pp. 356-357).
Yo en el fondo del mar	«(...) En el bosque verde / que me circunda / —din don... din dan— / se balancean y cantan / las sirenas / de nácar verdemar. // Y sobre mi cabeza / arden, en el crepúsculo, las erizadas puntas del mar» (p. 358).

Nácar marino	«Columnas de plata sostienen el cielo; / varas de jacinto se levantan del mar; / trepan a la bóveda / guirnalda de flores de sal (...) // Su luz esmerilada / llama a todos los peces del mar» (p. 359).
Tormenta y hombres	«Elásticos de agua / mecen la casa marina. // (...) Asoman en la tinta del agua / su cabeza estúpida las bestias marinas. // ¡Y el ojo humano / se sesga todavía!» (p. 360).
Faro en la noche	«Esfera negra el cielo / y disco negro el mar. // Abre en la costa, el faro, su abanico solar. // ¿A quién busca en la noche / que gira sin cesar? // Si en el pecho me busca / el corazón mortal, // Mire la roca negra / donde clavado está. // Un cuerpo pica siempre, / pero no sangra ya» (pp. 360-361).
Mañana gris	«Se abren bocas grises / en la plancha / redonda del mar. // Tragan nubes grises / las bocas / silenciosas del mar. // Dormidos los peces, / en el fondo, / están. // Colocados en nichos, / el cuerpo frío horizontal, / duermen todos los peces del mar (...) // Pasa el buque / y los peces / no se pueden despertar // Gaviotas trazan signos de cero / sobre la inmensidad» (p. 361).
Trópico	«Cálida, morada, viva, / la carne fría del mar» (p. 362).
Marcha en silencio	«(...) Ojos fosforescentes / asoman a los pozos de las aguas: / ¿Sirenas en hileras, / hacen, acaso, guardia? // Única voz del mar, / una cadena, roe la planchada. // Un fantasma blanco, / sobre el puente, comanda» (p. 363).
Vientos marinos	«Mi corazón era una flor, / de espuma; / un pétalo de nieve, / otro de sal; / viento marino lo tomó / y lo puso / sobre ruda mano / encallecida a mar» (p. 364).
Motivos de ciudad	«Un día, / la ciudad que desde arriba / veo, / se levantará sobre sus flancos / y caminará. / Sus grandes remos / de hierro, / moviéndose a un compás / solemne, / avanzarán río adentro / y el agua / los sostendrá. // (...) y, atravesando el mar, / entrará en la Tierra / gastada y luminosa / de los Hombres» (pp. 364-365).
Llovizna	«Descoloridas, heladas, / las casas / —nichos en hilera— / se aprietan unas / con otras. // (...) Una cinta de luz / lechosa / ata la cintura / de la ciudad: / las puntas desflecadas / del lazo / latiguean la bóveda / hasta que el polvo de agua / la empapa / y tumba» (pp. 373-375).
Torre	«(...) En el centro, / isla triste y solitaria, / mi cuerpo, / quieto contra la corriente, / absorbe» (p. 375).
Soledad	«(...) Podría gritar / mi dolor / hasta partir en dos mi cuerpo: / sería disuelto / por las aguas del río» (p. 377).
Haz de tus pies	«Haz de tus pies al fin la raíz fuerte / que para el paso; de tu lengua nudo; / de tus dos ojos lápida y escudo; / migaja el cuerpo, que alzaré la muerte. // (...) Que todo a medias se te dio en la vida / menos este dormir que te convida: / ronca y el Padre roncará contigo» (p. 378).

Una vez en el mar	«(...) A tu influjo terrible, mi más terrible vida, / llovió sobre tus brazos su lluvia estremecida; / te lloró en pleno rostro sus lágrimas y quejas. // Si te quemó las olas no abrió huella el torrente: / fofa carne esmeralda, te alisaste la frente, / destrenzaste al olvido tus azules» (p. 380).
Canción de la mujer astuta	«Cada rítmica luna que pasa soy llamada, / por los números graves de Dios, a dar mi vida / en otra vida, mezcla de tinta azul teñida, / la misma extraña mezcla con que he sido amasada. // (...) Un engañoso canto de sirena me cantas, / ¡naturaleza astuta! Me atraes y me encantas» (p. 381).
Paisaje del amor muerto:	«Ya te hundes, sol; mis aguas se coloran / de llamaradas por morir; ya cae / mi corazón desenhebrado, y trae, / la noche, filos que en el viento lloran. // Ya en opacas orillas se avizoran / manadas negras; ya mi lengua atrae / betún de muerte; y ya no se distrae / de mí, la espina; y sombras me devoran. // (...) Mano huesosa apaga los luceros: / chirrían, pedregosos sus senderos, / con la pupila negra y descarnada» (p. 383).

Tabla 11. *Mundo de siete pozos* (1935), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1938: *Mascarilla y trébol*

Poema	Versos
A Eros	«He aquí que te cacé por el pescuezo / a la orilla del mar, mientras movías las flechas de tu aljaba para herirme / (...) Sobre la playa, ya un guiñapo triste, / te mostré al sol, buscón de tus hazañas, / ante un corro asustado de sirenas. // (...) y te arrojé a la boca de las olas» (p. 389).
El sueño	«Máscara tibia de otra más helada / sobre tu cara cae y si te borra / naces para un paisaje de neblina / en que tus muertos crecen, la flor corre» (p. 413).
Río de la Plata en arena pálido	«¿De qué desierto antiguo eres memoria / que tienes sed y en agua te consumes / y alzas el cuerpo muerto hacia el espacio / como si tu agua fuera la del cielo?» (p. 391).
Río de La Plata en lluvia	«Unas lejanas cúpulas tiznaba / tu gran naufragio sobre el horizonte / que la muerta ciudad bajo las ondas / se alzaba a ver el desabrido cielo: // Caía a plomo una llovizna tierna / sobre las pardas cruces desafiantes / en el pluvioso mar desperfiladas» (p. 392).
Barrancas del Plata en Colonia	«Redoble en verde de tambor los sapos / y altos los candelabros mortecinos / de los cardos me escoltan con el agua / que un sol esmerilado carga al hombro» (p. 393).
La Colonia a medianoche	«(...) ¿Quién del lecho me empuja hacia el sendero / de encapuchados y me lleva al río / que aterroriza el blanco campanario? (...) // que hiende el agua y mi callado paso / el sumergido canto no perturba / de las aves; ¡qué círculos, Dios mío!» (p. 394).

Danzón porteño	«Una tarde, borracha de tus uvas / amarilla de muerte, Buenos Aires, / que alzas en sol de otoño en las laderas / enfriadas del oeste, en los tramontos, // vi plegarse tu negro Puente Alsina / como un gran bandoneón y a sus compases / danzar tu tango entre haraposas luces / a las barcazas rotas del Riachuelo: // sus venenosas aguas, viboreando / hilos de sangre (...)» (p. 394).
Tiempo de esterilidad	«(...) Extraños signos, casi indescifrables, / sombreaban sus riberas, y la luna / siniestramente dibujada en ellos, / ordenaba los tiempos de marea. // Por sus crecidas Ella fue creadora / y los números fríos revelados / en tibias caras de espantados ojos. // Un día de su seno huyose el río / y su isla verde florecida de hombres / quedó desierta y vio crecer el viento» (p. 400).
Regreso a la cordura	«(...) Alzaste el mar estriado de corales / y en una canastilla de heliotropos / aquí en mi falda lo dejaste al dulce / balanceo acunante de mi pecho. // (...) Ya se fija en su sitio; ya se caen / las olas de mi falda y avisado / reajusta al mar sañudo su rebaño» (p. 402).
Palabras manidas a la luna	«(...) Sobre el azogue, más azul, del río, / diciendo “llora”, amé, tan transparente / que no hay palabras para aprisionarte, / nácar y nieve sueños de ti misma» (p. 404).
Pelota en el agua	«(...) Rosada y verde de la mano tierna / cayó en el agua donde echó raíces / de un glauco más sutil y se alejaba / flor con el tallo hundido en los cristales. // (...) Y una urraca punzando y las dos bocas / a punto de morir y la menuda / mano esperando que su flor volviera» (p. 406).
El cielo	«(...) Y la boca del ser abierta toda / para tragar los mares de la muerte» (p. 411).
Mar de pantalla	«Se viene el mar y vence las paredes / y en la pantalla suelta sus oleajes / y avanza hacia tu asiento y el milagro / de acero y luna toca tus sentidos; // Respiran sal tus fauces despertadas / y pelea tu cuerpo contra el viento, / y están casi tus plantas en el agua / y el goce de gritar ya ensaya voces (...) // Se escapa el mar que el celuloide arrolla / y en los dedos te queda, fulgurante, / una mística flor, técnica y fría» (p. 415).

Tabla 12. *Mascarilla y trébol* (1938), Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

Poesía no publicada en libro

Poema	Versos
1909: Jamás podré olvidar	«(...) Jamás olvido. Al despertar mi mente / De aquella muerte que se llama sueño, / Acude ese recuerdo prontamente / De mi febril cerebro a hacerse dueño. // Únicamente al reposar inerte / De la amorosa muerte entre los brazos, / El recuerdo –el recuerdo siempre negro– / Dejará de oprimirme entre sus brazos» (p. 424).
1914: Blonda	«Creación de Shakespeare, tu mirada evoca / La Ofelia triste, por sus flores, muerta... / ¡La dulce Ofelia, cuya sombra incierta / Flota en la

- historia de la virgen loca! / (...) ¡Y así, tan suave, tu figura blonda / Es el murmurio alegre de la onda / En cuyo ritmo va a morir la pena!» (p. 433).
- 1916: La suprema esperanza «¡Oh!, qué dulce locura la de caer un día / Bajo la mano escuálida, bajo la mano fría / De nuestra madre Muerte, señora de los justos, / Portadora infalible de los bienes augustos. // Dame tus manos largas, pálida compañera, / Y destruye las flores de esta primavera; / Dámelas en un día cuajado de fragancia / Y emprendamos la marcha para eterna distancia. (...) // ¡Ay de mí si es eterna la cruzada y no encuentro / La base de la vida, la clave de mi centro!» (p. 434).
- 1917: Tríptico III «¡Oh, viajero, viajero! conversa con la muerte / Y dile que no impida mi camino, de suerte» (p. 458).
- 1917: Yo espero... «Este mi cuarto tiene tinte de brujería; / Es un laboratorio de mi melancolía; / Hay manos misteriosas: ¿Tú eres Muerte, quien labras (...)» (p. 459).
- 1918: Quizás «¡Oh, esta noche, esta noche... me tiraría triste / Debajo de la luna y te diría: ven, / Oh, muerte bienhechora, que para ti me hiciste... / Apágame los ojos y anúlame la sien (...) // Me pesa la tristeza, me deshace el dolor (...) Bajo la noche de oro, con una luna inmensa, / Tal vez quede mi vida para siempre suspenso, / Muy rubia mi cabeza, muy negra mi inquietud» (p. 468).
- 1918: Pasó «(...) Fue en la noche, era noche toda negra mi vida; / Mi vida era un arroyo que detiene la escarcha» (p. 469).
- 1919: La dulce visión «(...) Fuera del alma acecha mi destino, / La muerte aúlla, y todo es agonía» (p. 476).
- 1920: Amor «(...) ¿Mas, todo esto, Amor, qué fue en mi vida? / Vana ilusión, palabra, canto, estrofa. / Fuente profunda donde nadie bebe / El agua mía se evapora al viento» (p. 489).
- 1920: Exaltación «Dioses, tomad aquesta lengua mía; / Quemada a fuego lento; alguna tarde, / Envilecida, en alabanza dulce / cantó a la muerte (...) // ¿No veían mis ojos cómo extiende / Su cauce el río hasta la mar lejana / Que lo recibe murmurando a solas: Todo se mueve? (...) // Mi alma es una espiral indefinida; / Ensancha siempre el círculo; ya toca / Los puntos todos... dilatada, enorme, / No acaba nunca. // En el espacio se diluye entera / A modo de la sal dentro del agua / Que la satura, sin dejar un punto / Invulnerable» (pp. 490-494).
- 1920: El puente «Vengo de un pozo: la vida, / Voy hacia otro: la muerte... / Lo que va del uno a otro / Es un puente. // Me cruzo el puente cantando / Para no ver que allí enfrente / El pozo negro me espera / Para siempre. // Pero una flor que acostada / Está en la orilla del puente / Ríe del sol y le explica: - Todo vuelve» (p. 501).
- 1920: Avisos fúnebres «Al lado de pequeñas cruces negras / —Anclas echadas en finales puertos— / Yacen los nombres de los muertos / Del día, horizontales / Como muertos reales. / Enorme ahora, sobre el papel frío, / Junto a las cruces bailotea el mío» (p. 503).

1921: La respuesta	«(...) Grabé en el tronco fiel de un algarrobo / Un punto interrogante: mi destino, / Vagué luego, vagué... De ola en ola» (p. 509).
1921: Soledad	«(...) ¿En qué pienso? No sé... Estoy vacía; Rueda mi alma por la gris esfera; / Soy algo muerto en medio a lo que espero; / Soy como un ala rota que se enfría» (p. 512).
1926: Juventud	«Alfonsina, recuerda: / los hombres te dijeron al oído / –Ya está muerta» (p. 522).
1927: El antiguo limo	«Iría sí, por mares de cobalto, / Ebria de yodo y viento y de fiereza, / Proas también mi testa y tu cabeza, / De tempestades bravas al asalto. // Y en tus mejillas, pálidas de amar, / Angulosas y blancas en la sombra / Verla acaso bailotear la sombra / De los muertos que yacen en el mar» (p. 527).
1927: Luna	«(...) largos fantasmas de sombra... / Víboras, rayas y ondas luminosas / le puñalan el pecho. / (...) Y a su costado, / metálica, fría, / resplandece, inverosímil, / la enorme plancha del Río...» (p. 528).
1927: Llegada	«(...) El mar negro es una sola / boca, que grita / una sola locura» (p. 531).
1927: Niebla	«(...) ¿Han visto, / han visto acaso / la cara de un ahogado / flotar sobre las aguas?» (p. 533).
1928: Otoño	«(...) El alma, suspensa / entre una y otro, quisiera / envolverse en el manto tibio, / beber el agua fría / maravillosa» (p. 538).
1933: Yo en 1933	«(...) Ya en opacas orillas se avizoran / Manadas negras; ya mi lengua atrae / Betún de muerte; y ya no se distrae / De mí la espina; y sombras me devoran» (p. 544).
1933: Gota	«(...) ¿Qué te importa mi suerte? / Yo estoy aquí callada, / Yo sé lo que es la muerte, / Mas tú no sabes nada» (p. 544).
1935: A Norah Lange	«¿Dónde anclará tu “Rosa” Norah? // La echaste a vagar por los canales verdes del alma; / sobre olas de silencio (...) // A veces se balanceaba / sobre el cero de una laguna / en éxtasis de paz. (...) // ¿Qué nueva Atlántida / te cazará / en tan vasto / océano? (p. 548).
1937: A Horacio Quiroga	«Morir como tú, Horacio, en tus cabales, / y así como en tus cuentos, no está mal; / un rayo a tiempo y se acabó la feria... / Allá dirán» (p. 552).
1937: Perro y mar	«Estaba solo el mar / y solo el cielo / y era todo un espacio / gris y frío / y yo no oía nada / ni veía / más que ese gris / monótono y sin vida. (...) // ¿Fantasmas acunábanse / en los picos / lejanos / de las aguas? (...) // ¿Y alguien / vestía el mar / y lo rayaba / de parques policromos, / los del fondo / en su rostro de sombras?» (p. 556).
1937: Cabeza y mar	«(...) Ahora la cabeza / erguida mira / las grandes pampas / de agua / que amenazan / arrojarse sobre ella / y arrasarla; / mas sólo mueren / en la playa / fría, / desmigajadas. // Los focos de sus ojos / entrecruzan / chispas de azul / con el marino empeño / y el ojo / corta el mar / y lo atraviesa / de una estocada / larga / que da sangre / de algas / eternas» (p. 558).

1938: Romancillo cantable	«Para fin de septiembre / cuando me vaya, / urraquita, el que quiero / vendrá a tu cátedra. // (...) Al río que remueva / sus terciopelos: / yo le conozco algunos / cobalto y y hierro. // (...) “Pasando el río grande / esa que te ama / no se muere... / verdea como las ramas”» (pp. 560-561).
1938: Trópico	«(...) Detenidas en sus cauces / acuñan, / las aguas, / su opaca superficie» (p. 561).
1938: Atardecer en el Tigre	«Ocre el río, / camina. / Los juncos lo traban / pero no pueden detenerlo, / camina. (...) // A su margen, / fija en la tierra, / me afilo en cobre / sobre la onda / oscura» (pp. 563-564).
1938: Voy a dormir (Enviado a La Nación pocas horas antes de morir)	«Dientes de flores, cofia de rocío, / manos de hierbas, tú, nodriza fina, / tenme prestas las sábanas terrosas / y el edredón de musgos encardados. // Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame. / Ponme una lámpara a la cabecera; / una constelación; la que te guste; / todas son buenas; bájala un poquito» (p. 594).

Tabla 13. Obra no publicada en libros, Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1938: *Poemillas cianhídricos con un poco de luna*

Poema	Versos
Como una torre...	«(...) Y el hongo / De la melancolía / Se enredaba (pintaba) / A mis plantas» (p. 568).
Coplas del agua dilatada	«A veces, como el agua / Que se dilata, / Una fuerza terrible / Mándome amarra...» (p. 568).
Tanque de muertos peces	«(...) Boyando están en ronda de corolas, / de cálices y troncos desasidos, / en triste nácar sobre muertas olas. // Y, ay, cómo escurre entre plateados velos / aquel azul de mis amores idos, / doblada flor de inmarcesibles hielos» (p. 569).
Pescadores	«A la orilla del agua / las amarillas cañas / tienen lazos de muerte» (p. 569).
Partida	«(...) Mi cuello cruje. / Ya camino. / El agua no cede. / Mis hombros se abren en alas. / Toco con sus extremos / los extremos del cielo. / Lo hiero: / La sangre del cielo / bañando el mar ... (...) // El mar sube por el canal / de mis vértebras» (p. 571).

Tabla 14. Obra no publicada en libros: *Poemillas cianhídricos con un poco de luna* (1938). Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

Poesía en prosa no publicada en libros

Poema	Versos
Voz	«(...) Y un río ancho y verde me envolvió en su masa transparente. / Grandes flores acuáticas me trabaron los brazos, la garganta y las piernas. / A través de aquella esmeralda vertiginosa vi el mundo como recién lavado. / Y, arrancada de mi sitio, suspenso mi cuerpo en la corriente, en una euforia divina me arrastró a la deriva aquel río de inmensa frescura» (<i>Kodak</i> , 1929, p. 646).
El buque	«(...) Noches pasadas yo tampoco podía dormir. imaginaba el mar y su helada carne verde, esponja insaciable, dispuesta a absorberme para siempre; sus olas se hacían bocas para llamarme con mi nombre innombrado» (<i>Diario de navegación</i> , 1930, p. 669).
Golfo de Santa Catalina	«(...) El mar, desencontrado, se niega al barco, y formas grandes pozos verdinegros. Están hechos de ojos de ahogados, transparentes, acuosos, suplicantes, teñidos de algas oscuras, estriadas de espumas hirvientes, epilépticas. / No puedo apartar los ojos de aquellos profundos valles marinos. Comprendo el origen de la vida. Desearía bajar al fondo del mar. Bajar con los ojos abiertos, caminar libre por sus cavernas, respirar en su masa» (<i>Diario de navegación</i> , 1930, p. 670).
Nublado	«(...) La cuchilla del buque corta su piel oscura, y como pulpa tierna e imprevista, salta a la superficie el fondo mismo del mar, de un verde de ondina virgen y alga inmarcesible. / La maravillosa estela esmeralda se arrastra tras el buque que atraviesa en silencio la negra madrugada» (<i>Diario de navegación</i> , 1930, p. 671).

Tabla 15. Poesía en prosa no publicada en libros: *Kodak* y *Diario de navegación* (1929-1930). Alfonsina Storni. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

ANEXO IV. Ingrid Jonker

Para el correcto análisis de su obra, hemos consultado las traducciones disponibles de Agustín B. Sequeros de 2015 y 2019, publicadas por Universidad Antioquía.

1963: *Rook en oker*

2015: *Humo y ocre*

Poema	Versos
En todos los rostros	«(...) y mi único temor es la reflexión / que quiere cambiar tu sangre en agua / que quiere cambiar tu nombre en un número / y que niego el recuerdo de tus ojos» (p. 25).
Mujer embarazada	«(...) en mi cuerpo / mi figura de espuma blanca; / pero ay cloaca, cloaca / mi descendencia está bajo tus aguas» (p. 29).
Mañana otoñal	«Lanza del horizonte que el mar y el aire traspasa / besos de mañana en mis pechos como soles naciendo / atravesando todas las aguas vendrás / todas las selvas en todos los caminos / en cada sueño que ya no recuerdo» (p. 33).
Granito de arena	«(...) Niño que llora desde el regazo materno / nada en el mundo es grande ni eterno / ríe bajito y no hables fuerte / silencio en el Callejón que solo da a la muerte (...) Un carpintero hace una caja / y yo me preparo para la Nada» (p. 55).
Mariquita	«Resplandor ocre / y una luz irrumpe / desde el mar» (p. 63).
Mi muñeca se ha caído y se ha roto	«(...) La sombra avisa al sol / porcelana bajo el cielo lejano — / si me cayera de un alto balcón / si me rompiera —¿sería así como estaría yo?» (p. 65).
Canción de los juncos rotos	«(...) El viento de las montañas de Torwana / tiene llenas de musgo las entrañas / lleva un niño dormido / lleva una noche de cardos / lleva una muerte sin oscuridad / y sopla por entre los juncos rotos» (p. 79).
Margaritas de Namaqualand	«(...) Tras mi palabra perecida / tras nuestra casa dividida / tras el corazón cerrado contra sí mismo / tras las alambradas, campos de concentración, barrios de chabolas / tras el silencio donde idiomas desconocidos / voltean como campanas en un entierro» (p. 81).

Tabla 16. *Humo y ocre* (2015), Ingrid Jonker. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).

1966: *Kantelson*
 2019: *Sol volcado*

Poema	Versos
Por el camino de la muerte	«Por el camino de la muerte va tu nombre, Cristo. (...) / con mi propia muerte en la lengua te devuelvo / a la vida, con mi nombre ensangrentado, afrentado, / crucificado, verbo del amor, Judas Iscariote» (p. 17).
Cuánto tiempo durará	«¿Cuánto tiempo durará / instante de realidad / sin locura/ y en contacto con un sueño?» (p. 19).
Conversación en la terraza de un hotel	«La muerte golpea tras mis pupilas como la luna / la oigo bullir tras el eco de las olas cuando rompen (...) Y si me preguntaras en qué pienso todo el tiempo te diría / Niño, rosa trepadora o vaso de agua» (p. 32).
Corriente oscura	«(...) Corriente donde la oscuridad / solo ve la oscuridad / contigo sí puedo hablar / a ti te conozco más» (p. 38).
Hombre viejo de camino	«He visto a un hombre viejo muchas veces / tranquilo y sin esperanza de camino / entre las luces que hacen señas en un cruce / como la cruz luminosa de la muerte» (p. 44).
Todo lo que se Rompe	«(...) todo lo que se forma, se efectúa o se empieza / -tal como la vida engendrada en las entrañas-/ no tiene otra consumación / sino en la muerte (p. 46).
Cascada de musgo y sol	«(...) cascada de musgo / sol volcado / cae / cae / cae / rápida / aleta / en el charco / canto / círculos / claridad / Tú / mi propio / rostro (p. 50).
Cuando vuelvas a escribir	«(...) Cuando vuelvas a escribir en tu diario / Acuérdate / De ver en mis ojos / El sol que cubro desde ahora para siempre / Con mariposas negras» (p. 54).
Viaje alrededor del mundo	«(...) pero tú / que sueñas en agua helechos y sol / en mis brazos cerca del Sena / vete / fecunda la tierra» (p. 58).
Mamá	«Mamá ya no es una persona / no es más que un balbuceo (...) es el susurro blanco / de un espectro» (p. 62).
Voy a la deriva en el viento	«(...) mis padres han roto con mi muerte / los gusanos se acercan a mi madre, mi padre / (...) Mi pueblo se me ha podrido / qué será de mi pueblo en putrefacción (...) El sol nos cubrirá / el sol en nuestros ojos nos cubrirá para siempre / de cuervos negros» (p. 70).
Te lamento	«Lamento tu cuerpo borroso / el mar borroso y dilatado tan azul como tus ojos / Mi mano de materia / no te puede proteger / apenas puede cambiar el camino / por el que tus pasos desalentados / han de ir hasta descansar entre las algas» (p. 73).

Con aquellos estoy	«Estoy con aquellos (...) que están desconcertados en centros psiquiátricos / sacudidos por electrochoques (...) con aquellos que asesinan / porque cada muerte confirma de nuevo / la mentira de la vida» (p. 75).
Este viaje	«(...) cuánto quisiera volver a ver tu rostro abierto / rostro roto y muerto como el fango / Herida del fango / En las noches de ausencia sin ojos» (p. 77).

Tabla 17. *Sol volcado* (2019), Ingrid Jonker. Identificación de la profecía autocumplida a partir de la simbología tanática y acuática. (Elaboración propia).