



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El Cántaro Vacío

Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciado
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumno: Camilo Alejandro Palma Erices
Profesor guía: Javier Bello

Santiago de Chile, 2022

La fisura primordial: deseo y trauma

en *El Cántaro Vacío*

Preámbulo

¿No fue Pizarnik, acaso, quien dijo que todos estamos heridos y que escribir un poema implica reparar la herida fundamental, la desgarradura? (*Prosa completa* 302). Mas, si nos interrogáramos directamente, ¿podríamos esclarecer qué clase de bálsamo es la poesía?; ¿qué amplitud secreta encierra a las palabras?; ¿qué es, a fin de cuentas, el silencio? Definir es limitar, diría Wilde, (80) y la poesía es solo una de las tantas maneras de sublimar nuestra angustia. Por lo demás, muchas cosas pueden ser atribuidas a lo incomprensible o a lo desconocido, y quien escribe estas líneas sospecha, tal como lo hiciera Alejandra, que lo esencial es indecible (*Prosa* 303).

Bien pensado, es realmente posible que todos estemos heridos. Y si lo estamos, si todos y cada uno hemos sido heridos, física o psíquicamente, por la mano de otro o por la nuestra, ¿por qué no atribuir a un solo objeto la razón de toda angustia y de todo sufrimiento, algo así como una entidad de la que se derivan múltiples causalidades y consecuencias? Es cierto, puede que cada sujeto experimente la angustia de manera distinta, o que la angustia misma se manifieste con las más diversas estratificaciones, ramificada como espino. ¿Pero no guarda la angustia, pese a todas las diferencias posibles entre sus manifestaciones, la común disposición a causar estragos en el ánimo de las personas? Por más que intentemos negarlo, algo hay que nos emparenta y que nos predispone al sufrimiento, y ese algo es un continuo universal del que nadie se halla libre.

Como dice Galeano, a medio andar entre la solemnidad y la socarronería: “Hace cuatro mil doscientos millones de años, la primera célula bebió el caldo del mar, y le gustó, y se duplicó para tener a quién convidar el trago” (46). Después, esas dos células siguieron multiplicándose de manera exponencial y se agruparon en grupos de a cuatro, de a ocho, de a dieciséis, hasta el punto que les fue posible unificarse en una sola y única estructura multicelular. Mas, antes de las primeras células, lo incierto, lo sin nombre, lo inaprehensible.

Al día de hoy todavía no sabemos explicar la vida sobre la tierra. Vivimos, y de modo similar a como viven muchas otras criaturas; fuera de eso, desconocemos la prolongación de lo existente. Qué condiciones eran indispensables, si en la superficie terrestre o en el espacio, cuándo y cómo logró respirar la materia, son preguntas a las que logramos aproximarnos como al tanteo; pero al por qué y al para qué, allí donde las ciencias duras se entrecruzan con la metafísica y la ontología, quizá nunca sepamos dar una respuesta. Sobre esto, resulta interesante considerar la teoría de Freud: “En una época indeterminada fueron despertadas en la materia inanimada, por la actuación de fuerzas inimaginables, las cualidades de lo viviente. (...). La tensión, entonces generada en la antes inanimada materia, intentó nivelarse, apareciendo así el primer instinto: el de volver a lo inanimado” (*Más allá del principio del placer* 24). Por otro lado, el instinto es definido como “una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior, que lo animado tuvo que abandonar bajo el influjo de fuerzas exteriores, perturbadoras; (...) la manifestación de la inercia en la vida orgánica. (...): la manifestación de la naturaleza” (*Más allá* 23). Tal tendencia primigenia, que en la obra aquí citada es un elemento constitutivo de la pulsión de muerte, se consolida entonces como un retorno a lo inanimado, un regreso al estado anterior de la materia en que lo inerte, inerte estaba. Y si ese es nuestro primer impulso como seres vivos, ¿por qué no creer que dicho impulso es la fuente de toda herida o, cuando menos, de la primera herida, la herida fundamental? ¿Por qué no creer que la herida como tal es una abertura por la que se cuela el aire que en algún momento llenó nuestros pulmones y que nos aproxima, nos tienta al instante definitivo de la muerte?

Ahora bien, para que la tarea de dicho instinto se lleve a cabo, para que aquel instinto de autodestrucción cumpla su cometido, es imprescindible que haya vida, y así como las primeras células se convidaron el caldo de las aguas porque vieron que les hacía bien, todos los otros organismos hemos seguido ese ritual (o uno idéntico) para, si no conservarnos a nosotros mismos, conservar, cuando menos, a nuestra especie. La pulsión de vida, que conforma la dicotomía de las pulsiones ideada por Freud, se sustenta en la necesidad orgánica de autoconservación, que a un tiempo va enlazada con los instintos sexuales (*Más allá* 26). En efecto, la transmisión del ADN por medio del acto sexual es la manera más eficiente, aunque impersonal, de preservarnos en el tiempo. Lo orgánico, viendo la imperante -no digo

necesidad- obligación de volver a lo inanimado para nivelar el estado de la materia, ve en la reproducción la posibilidad de prolongar su existencia, y así nosotros, una más de las tantas ramificaciones de lo orgánico, nos situamos como herederos, no solo de una condición evolutiva, sino además de un cúmulo de instintos que nos divide entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado.

Y pese a que los instintos se sostienen, nuestra manera de llegar al mundo es mucho más compleja que la vivenciada por las primeras células. Nueve meses pasamos al interior del vientre materno, envueltos en un líquido tan favorable como aquel que presenció el milagro. Dos gametos, uno por cada sexo, se fusionan en el embrión, que después derivará en el feto. Y en cuanto llega el momento de dar a luz, el niño surge de entre los genitales maternos, inhala su primera bocanada de aire, y llora.

¿Qué hace llorar al recién nacido? ¿Por qué llorar cuando se entra a la vida? Posiblemente, por lo mismo. El niño llora, como si en el más puro sentido romántico de verdad hubiera sido arrojado al mundo y obligado a vivir una vida que jamás pidió a nadie. ¿Pero es siquiera posible que el niño comprenda lo que sucede? Si no fuéramos criaturas conscientes, quizá nada de esto tendría sentido. Se supone que alrededor de los cinco meses cobramos consciencia y somos capaces de procesar ciertos estímulos, sean externos o internos; y allí, en ese espacio reducido donde se nos suministran todas las comodidades imaginables, reconocemos un verdadero paraíso. Pero en esos instantes, pese a estar vivos, todavía no hemos entrado al curso de la vida. Suspendidos en el líquido amniótico, desconocemos por completo lo que ocurre en el exterior, o bien no contamos con las habilidades suficientes para dar cuenta de ello. Las funciones ligadas a la conservación son solventadas por la madre, y el instinto primario de autodestrucción aún no es percibido ni por las nuevas células ni por la mente. Sin embargo, llega la instancia del nacimiento a interrumpir esos meses de reposo. La experiencia a la que el niño se ve sometido es del todo distinta a lo que había vivenciado hasta entonces, y a tal punto que cierto psicoanalista ha llegado a catalogar el nacimiento mismo como un trauma.

Para Otto Rank, el trauma del nacimiento o trauma primitivo surge gracias a una fuerte impresión psicobiológica (14-15) que el acto de nacer hace padecer al niño. Y es que

el niño, al separarse de la madre, al separarse de aquel paraíso donde todo se le concede a la hora y en el instante en que lo necesita, sufre lo que su recién formada consciencia nunca pudo predecir. El evento traumático es tal, que nada recordamos de todo esto: el trauma, imposible de ser simbolizado según Freud (“Conferencia 32” 87), tensiona y excede al aparato psíquico, que lo reprime y lo pasa al inconsciente.

Pero todo trauma es recursivo y poseedor de una temporalidad propia, existiendo “una obsesión de repetición que va más allá del principio de placer” (*Más allá* 13). A esta misma repetición se refiere Rank cuando expone la angustia experimentada frente a determinadas situaciones o animales (26), considerando incluso los juegos infantiles (34-35): todo, absolutamente todo, evoca la angustia primitiva. Al fin y al cabo, el niño teme hallarse en dicha situación, teme vivenciar la misma placidez del útero y que lo expulsen de nuevo. Por lo demás, recién con el complejo de Edipo y la amenaza de castración el niño podría librarse y superar esta tendencia, depositando en otro la libido que antes mantuvo sobre la madre (“Seminario V” 178). Mas, por el momento, allá en la temprana infancia, se sigue conservando una relación íntima y medianamente inestable entre los dos, lo que propicia la perdurabilidad del trauma y su fijación en las elaboraciones mentales.

Y así es como, luego de tantas ilaciones, llegamos al tema del sueño, que debemos entender como una de tantas elaboraciones mentales. Al respecto, Freud plantea que el proceso traumático persigue al enfermo hasta en sus mismos sueños, manifestando así las tendencias masoquistas del yo y apartándolo (al sueño) de su misión primera (*Más allá* 6): la de realizador de deseos reprimidos (*La interpretación de los sueños* 136). Para Freud, el sueño de por sí implica una realización de deseos inconscientes; pero el trauma, que se halla particularmente asentado en ese apartado mental y que mantiene en perpetua fijación la totalidad del aparato psíquico, puede también tranquilamente manifestarse por medio del sueño, teniendo en él un claro acceso a la consciencia. Entonces, el deseo inconsciente del sujeto y el deseo del trauma, que Rank llama sueño-deseo y sueño-angustia para diferenciarlos, respectivamente, según el deseo de volver al útero o según la angustia tras la expulsión del paraíso intrauterino (79), se contraponen, aun cuando son indivisibles el uno del otro.

Ahora bien, si todos estamos heridos, quizá, sólo quizá, sea posible que dicha herida haya sido ocasionada por el nacimiento y el trauma que implicó la expulsión del vientre de la madre, que no en vano podría definirse como fuente de toda angustia. Asimismo, el retorno del trauma, al tiempo que su exteriorización en las actividades infantiles, daría cuenta de cómo esta herida fundamental se encuentra ligada al deseo insatisfecho de volver y, por lo mismo, a la pulsión de muerte, cuyo propósito es reproducir un estado anterior de lo orgánico y replicar en el ahora, no la muerte misma, sino la inexistencia, la no vida, el no ser. El sueño, entonces, que se delata desde su doble concepción, nos permitiría evocar las instancias propias del deseo y satisfacer así lo que de otro modo sería imposible.

El mito: creación y trauma

¿Por qué la omnipresencia del mito¹? ¿Por qué todos los pueblos y las civilizaciones, sin importar el tiempo ni el espacio, cuentan con su propia mitología? La mayoría coincidirá en que la finalidad del mito no es otra que la de suplir, por medio de evocaciones comprensibles, lo incomprensible, y ello según la colectividad determinada a la que se adscriba el mito. ¿Y qué puede haber más incomprensible que la creación del mundo y de la especie? Ningún pueblo hubiese sido capaz de explicar por qué se asentó en determinado sitio, cómo entró en relación con las fuerzas elementales, o por cuál motivo se creó su mundo, sin antes acudir a la ideación maravillosa de un suceso que es anterior a todo tiempo, indicio, o testigo.

Por otra parte, si de algo nos sirve establecer una jerarquización de los mitos de acuerdo a un orden, tenemos que siempre, en todas las culturas con el suficiente afán para plantearse inquietudes sobre su existencia, ha habido un mito que se antepone y del que se derivan todos los otros: el mito creacional. Este mito, que versa sobre el origen del universo y de las fuerzas primordiales, o de alguna deidad que las simbolizara, aparece bajo las más

¹ Según el diccionario Web de la Real Academia Española (RAE), el mito es una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Habría, por tanto, al menos dos ejes principales a considerar dentro de la narración del mito: uno, el tiempo; dos, el protagonista.

variadas formas y representaciones, no coincidiendo nunca los sucesos de determinado mito creacional con los de otro. Sin embargo, toda cosmogonía está, de una o de otra manera, emparentada por un principio fundamental y que posiblemente, dado el carácter maravilloso, ficticio, del mito, se sustente en nuestra apreciación humana, cuya naturaleza quizá solo varíe según las vivencias propias de cada pueblo y su relación con el ambiente: el nacimiento. ¿No llama la atención que un mismo principio se evidencie en la mitologías nórdica, griega y egipcia? ¿O que lo haga en la mapuche y en la azteca? Ginnungagap era el vasto abismo de los nórdicos, Caos la deidad del vacío y de la nada absoluta, Nun el oscuro océano inhabitado. Estos tres espacios primigenios responden a idénticas características: el vacío, la oscuridad, la inexistencia de todo salvo de ellos mismos; y constituyen el punto de aparición de las primeras entidades, que la humanidad acabaría por reducir a conceptos mucho más plásticos como lo son las figuras de los dioses. Los sucesos que enmarcan el surgimiento del gigante primordial Ymir, así como el de los seres posteriores a Caos y el de Ra mismo, el dios solar que apareció entre las aguas, semejan en todo a la división de las primeras células y al inicio de la materia orgánica, donde de la nada apareció un primer ente que después conformó otro u otros varios a partir de su cuerpo. Y así, igualmente por un designio imposible de esclarecer, como por generación espontánea, comenzó la vida. Sin tanta elaboración previa aparecen los mitos americanos, cuyos testimonios posiblemente se perdieron durante el proceso de conquista. Sin embargo, en ellos se encuentra el mismo principio creador: antes de todas las cosas, quizá en el mismo vacío de la inexistencia, para los mapuches estuvo Ngenechén, y para los aztecas, Ometéotl; y ambas divinidades consideraban en su persona la dualidad del todo, lo femenino y lo masculino necesarios para la procreación, logrando así concebir por sí mismas a los otros dioses y a las otras causas creadoras.

El nacimiento fue, en efecto, lo primero que tuvieron nuestros ancestros para referir el origen de la vida y, aún más, de la vida orgánica, y tal vez por ello guarde dicho proceso tanta relación con la mitología. Las concepciones del vacío, del abismo, de la oscuridad, estando la existencia todavía en inasible suspenso, son fácilmente sustituibles por la estadía al interior del vientre de la madre; y una vez que el vacío -o su deidad- confabula consigo mismo para poner en movimiento el curso de la existencia, nacen, tal como nace el niño, las siguientes abstracciones.

Pero, ¿qué ocurriría si hiciéramos equiparables el nacimiento de un dios al de un niño? Si lo pensamos, son más las semejanzas que las diferencias. Antes del niño solo está el vacío intrauterino, y antes de eso, nada. Es cierto: cuando estamos por nacer, ya hay un universo conformado, un mundo; pero, acaso, cuando el feto despierta a la consciencia, ¿puede saber que hay un afuera y un adentro? Para el feto lo único que existe a ciencia cierta es el útero, y ello sin llegar a comprenderlo en su totalidad. Y una vez que sale a la luz, abriéndose camino por entre la oscuridad que lo circunda, podemos decir sin temor a equivocarnos que se halla en igualdad de condiciones frente a las entidades surgidas del abismo. Así, pues, todo feto se desarrolla en la atemporalidad del vacío intrauterino, y todo mundo en el que es concebido el niño pasa a ser mundo cuando el niño nace, por cuanto el niño lo define y erige en él el ciclo de la vida. El niño, que no conoce nada del mundo, entra en él, lo atestigua por medio de los sentidos, y lo concreta.

No es casualidad, por tanto, que el primer poema de *El cántaro vacío* se titule “El Mito de la Creación”. El comienzo de toda simbolización está aquí. Los mitos no podrían - como decía antes- sustituir una realidad incomprensible por otra comprensible si no se valieran de los símbolos, con los que los pueblos adaptan el mundo a sus posibilidades de comprensión. Para Freud, los símbolos se hallan insertos en el representar inconsciente, sobre todo del popular (*La interpretación* 291), y para Rank, constituyen la forma de adaptarse al mundo por aloplastia, modificándolo según los modelos provistos por el inconsciente (100-101). Los símbolos, entonces, serían capaces de interrelacionar el mundo y ese apartado de la psique donde sabemos se almacenan los deseos reprimidos y las pulsiones.

Por otra parte, es evidente que la simbología utilizada no refiere directamente a lo que está manifiesto en el poema, sino al trasfondo, a las ideas que operan detrás de las palabras – considerando que toda palabra es, a fin de cuentas, un símbolo- y al sueño latente. Qué nos asegura que tras bambalinas hay un sueño y no un mito, teniendo presente que ambos relatos se sustentan en procesos similares, es el hecho de que el hablante, poseedor de la suficiente fuerza actancial como para decir y hacer a un tiempo, es quien va, una y otra vez, tras el “huevo mágico”, relatando en primera persona sus peripecias. Este poema también tiene, sin embargo, algo del mito: el huevo es un símbolo íntimamente ligado al principio creador, y el

hecho de que, igual a una serpiente², el sujeto repte en dirección al huevo, a la espera de que su deseo se cumpla, recrea desde todo ámbito una posible escena mítica del nacimiento, esto es, de la creación del mundo. Todo esto no es, entonces, más que un sueño con asentamiento en la escena primordial.

Asimismo, el que la serpiente del poema intente llegar al lugar del huevo mágico puede ser interpretado de dos maneras: la primera, que la serpiente intentará adentrarse una y otra vez en el lugar del huevo con el fin de cumplir su deseo, no siendo el objeto de su deseo más que el huevo mismo y cuya satisfacción solo hallará ante la muerte, que aquí constituiría el vacío sin nombre ni tiempo donde está el huevo; la unión, en fin, de los dos genitales, en un proceso del todo similar a la unión entre el espermatozoide y el óvulo. La segunda, en cambio, guardaría relación con el deseo de volver y el trauma del nacimiento: la serpiente, capaz de ser figurada como el niño, se acerca al huevo, del que podemos presuponer que nació, con el deseo de volver a experimentar la satisfacción de estar en el vientre de la madre sin preocuparse por el mundo, pero a costa de volver eternamente a ese lugar que parece expulsarla apenas se acerca al huevo y cuya inaccesibilidad emula el trauma primitivo.

Esta segunda interpretación tiene aún algunos componentes que vale la pena esclarecer. Lo único inmutable en el poema, aparte de la tendencia (el verbo, la acción) a ir hacia allí por parte del sujeto, es el punto de llegada -y de partida-: el lugar del huevo mágico. El sujeto mismo, en cambio, que inicia el poema de manera performativa, diciendo y haciendo simultáneamente la acción de reptar, va gradualmente desdibujándose en su afán por el cumplimiento del deseo, volviéndose al final imposible saber a ciencia cierta si es él o alguien más quien perdura en la acción; o, cuando menos, si hay alguien. Qué ha implicado el deseo de volver, nada, acaso, aparte de su dispersión, de la pérdida de su identidad en un

² No deja de ser interesante lo que plantea Chevalier sobre la serpiente en su diccionario de símbolos: “Si el hombre se situara al término de un largo <<esfuerzo genético>>, deberíamos también, necesariamente, situar a semejante criatura fría, sin patas, ni pelos, ni plumas, en el comienzo del mismo <<esfuerzo>> (925)”. Sumado a ello, la serpiente, como guardiana de la vida, la eternidad y la resurrección, está también asociada a lo femenino. Su carácter fálico es otro elemento que la delata. Este animal se refugia en madrigueras, penetra en la tierra, sustituto de la madre, del mismo modo que el falo penetra en los genitales de la mujer. El falo y el feto se vuelven así, en apariencia, sinónimos, concepción se vale Lacan para formular su teoría del falo imaginario que supuestamente adquiere la madre con la presencia del niño.

ser indefinido que, efectivamente, podría estar compuesto por él solo o por la humanidad completa, como si estuviese hablando por la boca de la especie y como si la acción de reptar fuera universalmente compartida. Respecto a esto, me pregunto: ¿y no será que la voz adquiere el tono del profeta? No solo en este poema se sugiere que el sujeto es esto o lo otro, o que es esto y lo otro al tiempo que dice y hace cuanto le viene en gana para cumplir su objetivo. Si aquí se halla el origen de toda simbolización, se halla también el de toda futura compenetración con el mundo, con el que el sujeto se relaciona por medio de la simbiosis. El niño es y el mundo nace, y en ellos se consolida el sentimiento oceánico (*El malestar en la cultura* 3) del primer narciso (*Introducción al narcicismo* 3), cuyos límites no hemos precisado todavía.

Es posible evidenciar que el acceso al huevo está vedado; por lo mismo, el sujeto nunca llega a estar cerca de él. Sin embargo, el deseo inconsciente de volver, aquí plasmado en su persistencia, se sostiene a través de los versos y se opone a la imposibilidad de hallar un cumplimiento para dicho deseo. Pero una fuerza misteriosa, la imposibilidad misma si se quiere, hace del deseo por volver el deseo en sí, desplazando al sujeto hacia al camino que debe recorrer y no hacia su fin concreto, lo que devela, como en el trauma, la misma obsesión ritual. Y si el fin concreto del hablante es el útero, la vida es el camino al que se lo sujeta y sobre el que debe regresar para intentar alcanzar su objetivo. Luego, el regreso, que aparenta ser imposible, dispone como único sustituto viable a la muerte. Pero la muerte, si se vive, llegará de igual modo; entonces, ¿por qué obligarla, si ni siquiera es lo que efectivamente se desea? Según Rank, la muerte no es conceptualizable ni capaz de ser guardada en el inconsciente, viéndose considerada solo como una ausencia parcial o absoluta del sujeto muerto en cuestión (35-36). Pues bien, ¿cuántas religiones de los más diversos pueblos no han creído en un más allá, en una vida después de la muerte? El cuerpo puede quedar y someterse a la finalidad orgánica; pero el espíritu, eso que llaman alma, ¿no está siempre destinada a una continuación de la existencia, suspensa en un paraíso o en un páramo donde ya se desconocen los sufrimientos de la carne y no se viven las necesidades de la tierra? A ello precisamente apunta el modo subjuntivo³ futuro: la duda está puesta en el cumplimiento

³ Modo gramatical con el que pueden expresarse afirmaciones hipotéticas e/o inciertas, posibilidades, deseos, entre otros.

del deseo por medio del huevo, como si el hablante intuyera la incapacidad de llegar a él, mientras que la convicción se halla recién frente al acto de obligar a la muerte a cumplir dicho deseo. Así, la muerte, pese a ser el territorio desconocido y carecer de representación inconsciente, es, irónicamente, de lo único que se tiene certeza, y si se la obliga a cumplir el deseo que el huevo está imposibilitado de cumplir, no es sino debido a las posibilidades sustitutivas entre el útero y el más allá de la muerte, sea o no esta última el paraíso primitivo ideado por la conceptualización humana.

Este poema es, en fin, un sueño donde se manifiesta tanto el deseo del sujeto como la angustia derivada del trauma, que se contraponen. Por otra parte, las imágenes, que podríamos determinar como procedentes de un proceso de deformación onírica y simbolización, conforman un mito creacional no porque expliquen el origen de la vida (que también está: el huevo), sino porque le confieren a la vida un determinado propósito, universalmente compartido: la muerte.

Así, el poema encarna un sustituto, pero también sella el destino del poemario. Y si el retorno es imposible desde el principio, no es de esperar que se consiga más adelante.

Pero incurramos nuevamente en el mito para profundizar en las aptitudes simbólicas del poemario. El *mirmecoleón*⁴, criatura mitad león y mitad hormiga que da título a uno de los poemas, es todo un fenómeno, y también el más claro ejemplo de cómo la realidad puede ser definida por medio de los símbolos. Esta criatura posee, sin ser ni lo uno ni lo otro, la cabeza de un león y el cuerpo de una hormiga, y muere al no poder consumir carne ni hierbas. Nace, en suma, y he aquí lo interesante de todo esto, para morir. ¿No se revela aquí el secreto de toda existencia orgánica? Recordemos la pulsión de muerte: el primer instinto orgánico es el de retornar a lo inanimado, a la materia inmóvil; y el hecho de que el *mirmecoleón* muera

⁴ Su origen, del que habla Borges en “El libro de los seres imaginarios”, estaría relacionado con una curiosa traducción de un pasaje del libro de Job: “El viejo león perece por falta de presa”. En hebreo, león es *layish*, y los Setenta parecen haberlo dejado como *mirmecoleón* tras evocar cierto león al que se había denominado *myrmex*, término usado por los griegos para hormiga. Finalmente, la traducción oficial de la bestia habría quedado como “león-hormiga”, para regocijo de los bestiarios medievales que no vieron sino un cruce anómalo entre especies. La cópula entre ambos resulta imposible, pero permite la reelaboración de una visión que los griegos habían plasmado hasta el cansancio: producto de un deseo no canónico, de la transgresión de niveles, surge lo sorprendente, lo monstruoso. En tal caso, basta solo la mención de Asterión para evocar el laberinto de su existencia y la sangre derramada de sus víctimas, de las que se alimentaba como si fueran verdes briznas de hierba.

al poco tiempo de nacer habla de cómo esta pulsión nos propulsa al término de la vida. Pero hay algo aún más llamativo en el trasfondo: el *mirmecoleón* muere por causa de alimento, la necesidad -y satisfacción- primera del niño.

¿Desearía vivir el niño si tuviera fuera del vientre la misma satisfacción que al interior, esto es, a toda hora y en todo momento? Yo creo que sí. No habría necesidad, pues, de pensar en el retorno ni en el sustituto que concebimos bajo la forma del paraíso si tuviésemos esa seguridad en el día a día. Pero si nos apoyamos en el poema, un hombre y una mujer, aquí trocados por un rey y una esclava negra (león y hormiga, respectivamente), copulan, satisfacen sus deseos sexuales sin importarles que de esa pulsión insaciable nacerá una criatura, un niño; están absortos en su deseo, “ajenos al orbe, a la estepa, al falo nuevo”, ajenos al mundo y a la vida que traerán a habitar el mundo. Y el niño, el falo, el niño-falo, que no hallará satisfacción en el mundo porque está destinado a morir, incapaz de ser igual a su padre o a su madre, bastardo, orgánico, animado, sin meta ni pretexto, acaba acorralado en el laberinto de la sábana y de la existencia, ese canje entre los genitales paternos que ponen en pie la creación con el solo fin de destruirla. El niño es el resultado del deseo de sus padres, consciente o inconsciente; lo que él quiera o deje de querer poco importa, y si decide volver o no, da igual, pues tiene los días contados. De la cúpula del castillo -o de la catedral- del sueño, se dejan caer, se abalanzan cimera y faja, derrumbándose el deseo sexual de los padres para ser sustituido por lo traumático, que ellos levantan (aunque, ajenos como están, lo ignoren) como dédalos para el hijo. Y será allí donde lo hallará la muerte: en el laberinto de lo animado, en la sabana deslucida, en la tierra yerma que solo se humedece con la sangre del *mirmecoleón*, que solo vive ante la humedad, la vitalidad efímera del niño, muerto entre tantas otras criaturas.

Se trata del deseo de los padres como de un deseo sexual recíproco y cuya consecuencia es la venida del hijo al mundo. Y que este deseo, tal como nos lo plantea Rank, sea causa esencial del desarrollo de las neurosis, tiene que ver con su aproximación a la situación primitiva, que logra ser restablecida en una parte (ya que no enteramente) de su significado infantil, y justo en el momento en que se creía posible aliviar el trauma del nacimiento (40). El acto sexual, como decía en un inicio, propicia la perdurabilidad de la especie y de su material genético; sin embargo, al descubrir el niño el goce y la exaltación

ofrecidos por el acto en sí, tal como Freud comenta que debieron experimentarlo los primeros seres cuando vieron que dicho acto mejoraba su rendimiento y aptitudes (*Más allá* 26), se le hace imposible no vislumbrar en el acto sexual una satisfacción similar a la de aquel paraíso perdido, que además consigue en el mismo lugar al que pretendió regresar en su momento: los genitales femeninos, o al menos un sustituto. Después de todo, tal como dice José Emilio Pacheco en su poema “A los diez años”: “Ahora sé por larga experiencia el lugar común: / en realidad no hay adultos, / sólo niños envejecidos” (Elbuenlibrero.com). El deseo de volver al útero puede transformarse a lo largo del tiempo en un deseo sexual, pero conservará siempre el rastro de su etapa anterior, dado que el ser humano sigue siendo niño en el abismo de su consciencia.

En “La Última Ondina”, este deseo de satisfacción sexual lo experimenta el sujeto con la doncella del agua⁵. La ondina y el cuerpo de agua son prácticamente una sola existencia, y esto permite que no haya mayores complicaciones por el hecho de que el hablante se dirija al agua del estanque antes que a la ondina, cuya presencia como mujer no se percibe sino hasta el final, y aun así vagamente; el hablante, en suma, habla al agua, pero por intercesión del agua alude a la mujer.

“Vuelvo”, dice el hablante, y lo dirá otras tantas veces a lo largo del poema, variando tan solo en el tiempo verbal. Pero quien vuelve y vuelve lo hace de una manera específica: regresa sobre la mujer, sobre el agua, tal como los primeros juncos. Y si así dice que lo hace, ¿no se está, acaso, comparando con esta planta por cuanto sus aptitudes son las que él requiere para penetrar en el estanque? Los juncos se han simbolizado, en efecto, como eminentemente fálicos, y el que se los utilice como referente de aproximación a la ondina, habla de cómo estos se prestan para la manifestación del deseo sexual.

Pero como sabemos, este deseo sexual es también el deseo por tornar al vientre, y no podría ocurrírse nos mejor manera de pensar el vientre que como un estanque, equiparándolo

⁵ Las ondinas, en la mitología griega, fueron criaturas con aspecto de mujer que se suponía poblaban todos los cuerpos de agua, a excepción del mar, siendo sus nombres los mismos que el del río, lago o estanque donde habitaban. Por otra parte, una extremada belleza y un carácter altamente libidinal las ha abandonado, tradicionalmente, bajo la voluptuosidad del hombre.

al líquido amniótico en que se desarrolló el feto. A fin de cuentas, toda fuente de agua, en su más íntima apreciación, sirve para tal práctica sustitutiva.

El mundo del niño era el agua; sin embargo, dicho mundo acabó sumido en el inconsciente. Así, si el agua es lo inconsciente, y si la ondina es una personificación del agua, podríamos decir que el volver sobre la ondina una y otra vez implica necesariamente que el sujeto está regresando no solamente sobre ella, sobre la mujer cuyo cuerpo desea poseer, sino además sobre el inconsciente y los eventos reprimidos asociados al trauma. La fijación, pues, del trauma, lo incita a volver sobre el inconsciente para recrear en la ondina un evento inverso al de nacer.

El héroe, sin embargo, durante la satisfacción sexual, jamás cumple verdaderamente su deseo. Los primeros juncos se hallan insatisfechos por no poder penetrar en la noche, como quien habla, y su necesidad de satisfacción los hace insistir hasta el último momento. Por otro lado, el estanque ha sido estremecido por las más diversas sustancias, y de ello se ha derivado un entramado de ondas. Lo primero que ingresó en el agua fue una piedra “de piedra quizá rehuendo / no sabe qué del fondo o de la orilla”, cuyo volumen inanimado penetró la superficie. Luego, en el mismo lugar de donde la piedra y las ondas, se superpusieron peces, insectos, ramas, pájaros, y planetas. Se dice que el agua es fuente de toda vida orgánica: mas, aquí, el agua es también el término de toda vida y, aún más, de todas las cosas existentes y medianamente aprehensibles por el ser humano. La necesidad del “eterno retorno”, marcada por el trauma del nacimiento, compete así a la totalidad de la materia⁶, trastocada por su reflexión en el estanque.

El mínimo héroe del poema vuelve, a sabiendas de lo que le espera. El pez invertido es el que está muerto, el que prontamente se hundirá en la ingravidez de anémonas y corales,

⁶ Cuando hablo de “materia” como tal, no me refiero a la división orgánico/inorgánico, sino a las materias elementales sobre las que cada poema se formula. Plantas, animales, cuerpos celestes, fenómenos propios de la naturaleza, son concebidos en cada verso y cobran vida entre las páginas, y las pocas materias creadas por el ser humano no entran sino bajo las múltiples posibilidades de lo simbólico para restituir, a través de la idea del profeta, un estadio anterior de lo aparentemente retratado. Bien mirada, es harto precaria la tecnología del libro. Y esta involución del acontecer humano hace perceptible un tiempo sin tiempo, a merced de los principios naturales y de la configuración mítica, que al menos aquí puede también catalogarse como fuente de angustia y de deseo.

restituyendo un estado anterior del agua donde el estanque era mar y el mar el caldo del principio. Y así como los peces, los planetas se reflejan en el agua y no pueden volver a flote.

En estos versos apreciamos una correlación entre todas las cosas existentes, desde los insectos hasta las estrellas. En la sola imagen del agua, de donde todo surge, la vida se aglomera y se esfuma. Y la vida, con esa brevedad que la define, solo dura lo que duran las ondas al haberse estremecido la superficie del estanque, para luego quedar el agua sola y muda, inmutable, en el vacío helado de la inexistencia. Y así, el deseo sexual y la vida se acaban cuando ya no hay Dios ni gloria; el ir y venir sobre la mujer se convierte en un acto infructuoso, que no remite por entero a la madre y que acaba cuando ya se tiene la certeza del fin. Quizá la voz, como en cierto soneto de Garcilaso: “que o no podréis de lástima escucharme, / o convertido en agua aquí llorando / podréis allá de espacio consolarme” (122); debiera convertirse en agua para acceder a la naturaleza de la ninfa; pero entonces ya no sería más que una parte compositiva del agua y de la madre.

Toda creación implica destrucción, y lo que vive tiene que morir en algún momento. Sin embargo, entre el principio y el fin, la vida. Y si lo pensamos bien, la vida, ante la cercanía de la muerte, es tiempo suficiente para reconfortarse pensando en una existencia superior, en un más allá, siempre tras la muerte, donde ya no haya que padecer los sufrimientos terrenales. Veíamos que se espera siempre la llegada a un paraíso. Pero este paraíso, este más allá místico y maravilloso se halla custodiado siempre por una figura divina, un padre a cuya fe se debe el sujeto. Este esquema, que podemos hallar replicado en cada ser vivo, considera entonces tres seres primordiales: la madre, el hijo, y el padre; y parece estar arraigado en una concepción del todo biológica: la madre, que, guarda al hijo por un tiempo determinado, está en contacto estrecho con él, pero el padre, cuando depositó sus genes en la madre, se desentendió por completo del proceso de gestación. El niño nace de la madre y está, por tanto, en comunión con ella; pero el padre, caso contrario, le atrae como un misterio por cuanto, sin ser él el hijo, puede entrar en posesión de la madre y dejarla cuando se le antoje. De estas tres figuras se derivan el complejo de Edipo y la amenaza de castración, donde el niño se supone que sepulta su amor por la madre y empieza a seguir los pasos del padre. Sin embargo, ¿qué ocurre si el padre resulta ser insuficiente para separar a los dos, al hijo y a la madre?

El pronunciamiento del héroe

En una familia normativamente establecida, el psicoanálisis nos llama a considerar tres actantes primordiales: la madre, el niño y el padre. La madre, por todas las implicancias que hemos visto anteriormente, mantiene una estrecha ligazón con el hijo, nada fácil de romper: ella, como la mujer que lo tuvo nueve meses en su vientre, lo común es que profese por él un amor incondicional, y lo mismo viceversa, por cuanto es la madre la que propicia al niño todas las primeras satisfacciones de su infancia. Sin embargo, esta relación casi incestuosa no puede ser: representa lo prohibido. Y es aquí, precisamente en este punto, donde madre e hijo parecen amarse más allá de los límites, que el padre interviene y los distancia. Estos fenómenos, si bien no son precisamente conscientes, hacen que el niño perciba la desproporción entre él y el padre, quien sí tiene acceso a la intimidad con la mujer. Así, llega un momento en que el niño varón teme la castración por parte del padre, si insiste en semejante amor por la madre, puesto que la figura paterna reclama a la madre para sí. La separación, entonces, resulta inminente, y como el niño no puede satisfacer su deseo por la madre en la madre misma, se espera que busque dicha satisfacción en una mujer futura, sobre la que depositará la libido que antes mantuvo sobre la madre.

Ahora bien, la teoría desarrollada por Lacan profundiza en el complejo de Edipo. Establece, primero, y considerando los planos de lo real, lo imaginario y lo simbólico, que la madre hunde sus raíces en lo real, mientras que el padre lo hace en lo simbólico (“Seminario V” 176-177). Si la madre hunde sus raíces en lo real, que para Lacan es inimaginable e imposible de ser simbolizado, entonces la madre pasa a ser un continuo universal que calza particularmente bien con la idea de Aristóteles sobre el primer motor inmóvil (53), una fuerza inconceptualizable e inaprehensible, la existencia misma, el impulso secreto por el que vida y muerte se relacionan; por su lado, si el padre es simbólico, significa que su articulación se da al nivel del lenguaje y que por tanto es apenas una fantasía para dar sentido a la vastedad de la madre. Esta frase está en el imaginario popular, y aunque suene a chiste, tiene mucho de verdad cuando se la mira a través de los ojos de Lacan: “Madre hay sólo una; padre puede ser cualquier aparecido”. El padre, que se articula al nivel de lo simbólico, da igual quien sea, pues lo que efectivamente se necesita no es el padre mismo, si no la función que cumple dentro de la relación triádica respecto a las figuras del hijo y de la madre. Mas, para Lacan,

lo que vuelve aún más importante a la figura paterna no es precisamente que de resolución al complejo de Edipo haciendo temer al niño la castración, sino que castre, de una vez y para siempre, a la madre, a aquella que jamás poseyó falo y que se imagina en posesión de uno frente a la llegada del hijo (“Seminario V” 191). Esta exteriorización de un falo imaginario en la mujer es hasta cierto punto creíble: ella y el niño fueron un solo ser durante el embarazo, de modo que el niño, aunque sea inconscientemente, puede delimitarse como una extensión de su cuerpo.

Pero por qué debe la mujer ser castrada, es algo que (hipotéticamente) en términos freudianos tendríamos que definir de esta manera: porque la mujer es una criatura envidiosa que, en un intento por equipararse al hombre, plasmaría en el niño sus deseos insatisfechos de mujer. Sin embargo, Lacan nos hace ver un camino por el que la mujer transita con todo su potencial: la mujer, una vez convertida en madre, es como la boca de un cocodrilo que está siempre abierta esperando reintegrar su producto, es la expresión misma de su deseo (“*Seminario XVII*” 118). Rank también nos advierte, aunque no de manera tan explícita, sobre el riesgo que implica la madre, y es que de ella se derivan el trauma del nacimiento y la primera agonía tras salir del vientre, y aún más, el universo que ella ofrece al niño con su llegada.

¿No parece la madre, conceptualizada desde esta teoría, un abismo? En efecto, su poder resulta ilimitado. De ella surge la vida, pero su deseo es también que dicha vida se someta a su voluntad y a sus designios, hallándose dispuesta a devolver al niño a su estado anterior si las circunstancias le son propicias. Si la función del padre fuera insuficiente para desunir al niño de la madre, no habría ya escapatoria. Sin embargo, no debemos atribuir maldad alguna a la madre: estos fenómenos teóricos ocurren de manera inconsciente, y nadie, ni el niño ni la madre, los han creído válidos o tan siquiera posibles ni por un segundo, ni han pensado en ellos durante las horas de ocio. Pero los deseos, aunque inconscientes, están ahí, y la tendencia, la tentación por volver, así como la tentación de reintegrar el producto, quizá no sean más que una manifestación de la pulsión de muerte, saliendo a relucir los instintos masoquistas del yo.

La función del padre se muestra insuficiente para separar al hijo de la madre, para castrarla. Pero, ¿por qué? He aquí la novedad: porque el hijo ha “renegado”, tal como se dice en “Templanza”, del padre. No es que la función del padre no exista o no sea capaz de regular el trance entre hijo y madre, sino que el padre, revelado como una mera simbolización del más allá de la muerte, del paraíso a cuya naturaleza podría atreverse el sujeto una vez liberado del abismo materno y del trauma, es apenas una ilusión que no logra satisfacerlo. La idea de la liberación se considera irrealizable, y un camino paralelo, aunque igual de desdichado, se abre ante la mirada ansiosa del niño. El hijo, en efecto, experimenta aquí tal fijación por la madre, por el trauma primitivo, por la oscuridad (del útero), que le es imposible desprenderse de ella y siquiera dimensionar algo que se le oponga o que la complemente. Esto es, en fin, el estrago materno al que se refiere Lacan, y la razón por la que la madre se define como la boca siempre abierta del cocodrilo.

En los primeros versos de “Extracto de la Noche” observamos que la voz está dormida y que emplea la conjunción condicional “si” para delimitar el curso de sus acciones, esto en el supuesto de que “arribare luz a grito de campanas” y le fuere factible despertar. Pero el despertar, si viene, vendrá a futuro, como se desprende del modo subjuntivo en que reincide este poema. La incertidumbre acapara el interés del durmiente, que, pese a renegar del padre y encomendarse a la madre, desconoce por completo lo que uno y otro le deparan verdaderamente al término del camino.

Los ángeles son en las religiones abrahámicas los hijos más cercanos a Yahveh, Dios único y padre de todo lo existente; además, culturalmente portan el valor de intermediarios entre los humanos y el Padre. Por otro lado, sabemos que en el sueño se realizan los deseos inconscientes reprimidos y que es posible considerarlo una vía de aproximación tanto al trauma primitivo como al deseo de volver a la madre. El ángel, entonces, tras despertar al durmiente, debería necesariamente transportarlo por medio de la fe, de la adoración, ante la presencia del Padre y la promesa del paraíso, al fin desligándolo del trauma. Sin embargo, el hablante intuye algo que sabrá de manera definitiva cuando el ángel lo despierte, y esto es el reproche en que cundirá la luna y el cómo la voz de su ángel adorado hará temblar sobre la noche el poderío de Dios. Antes de que la luna sea vista, ya habrá arrugado el ceño y dispuesto que un ángel haga caer a Dios desde la altura. Cabe preguntarse si el ángel se ha vuelto contra

su padre. No es tal, sin embargo: parece ser que existe un ángel ajeno a la voluntad divina y que incluso puede hacerla palidecer. La luna se halla asociada en la mayoría de tradiciones a una figura femenina: así como el sol es hombre, la luna es mujer. Este ángel no es hijo de Dios, sino de la luna, de la noche, de la fehaciente oscuridad que impera y que debe imperar en el entorno, y que la luna preserva contra la luminosidad del Padre. Por otro lado, la adoración parece ir supeditada al ánimo del durmiente, que encuentra en la voz del ángel de la madre la guía de su existencia; y así como el ángel hace temblar a Dios con sus palabras, el hablante se predispone también para la lucha que pudiere verse obligado a afrontar, a favor, ciertamente, de la madre. Y si ella, por intermedio de la voz del ángel, dispone que es hora de abandonar la vida, los sueños y las palabras, él está completamente dispuesto a obedecer.

Pero lo cierto es que este pequeño Segismundo todavía sueña, y quizá sea sueño todo lo que intuye durante el reposo. Lo mismo da: incluso si así fuera, su disposición por medio del sueño, donde se espera que realice los deseos reprimidos, es la de acompañar al ángel materno, adorarlo, y seguir su voluntad. Si el hablante despertara, lo haría para morir, pues ese es su deseo; a tal punto llega la fe y la consagración a la madre, de la que se desprende como una mera palabra dicha y no dicha a través del mutismo angelical.

Otro tanto ocurre en “La Última Ondina”. La refracción es el fenómeno por el que los rayos de luz cambian de dirección, y esto debido a la variación de la velocidad de propagación de ondas que experimentan al pasar de un medio a otro: del aire al agua, por ejemplo. Por su lado, el hueso es una de las partes estructurales del cuerpo, y el que esté a la vista, no recubierto de carne, sino al desnudo, es una alusión explícita a la muerte y a lo que queda tras ella. Ahora bien, si se dice que el hueso está siendo profanado, entonces el hueso es un objeto sagrado, y un objeto que al parecer ha sido consagrado por la muerte. Entonces, el que los mosquitos se refracten en el hueso no quiere decir sino que los mosquitos se hallan desfasados en relación a la muerte, cambiando su dirección y su sentido sin lograr penetrar en la verdad del hueso, profanándolo, eludiendo su carácter sagrado para transmitir en vano lo que sea que tengan que decir como símbolos solares. Y es que el sol, tal como decía antes, es una representación primordial del padre, que si bien es hijo primero del abismo, también es padre de todo lo que lo sucede; sin embargo, la sacralidad del hueso desprecia los símbolos solares por hallarse volcado sobre la auténtica fe, a saber, la pulsión de muerte y el retorno a

lo inanimado, a los que se opone el paraíso infundadamente asequible por medio de la figura paterna.

Pero no es sino en “Templanza”, que no en vano lleva por título una de las cuatro virtudes cardinales, donde mejor y más directamente podemos evidenciar semejante desprestigio. El hablante afirma que ha renegado de la luz, e incluso en los versos donde el verbo brilla por su ausencia (y miren qué curiosa esta frase: la ausencia “brilla”), se entiende que efectivamente reniega de ella. La luz es ilusoria, pero la ilusión parece tan real que aparenta ser una cuenta de mármol, una cuenta como las del rosario donde lo terrenal y lo divino entran en comunión; y la profecía del padre, que promete el paraíso y, por extensión, la liberación por parte del hijo de la figura materna, no se halla sino subordinada a las urdimbres de la araña, que “disimula” y “especula” en su nidal blanco la única cuenta. Asimismo, ocurre con la araña algo a lo que no puedo dejar de hacer mención, y es que la araña y la mujer parecen formar una especie de simbiosis conceptual: así, cierta araña lleva por nombre “Viuda negra”, y la caracterización de la *femme fatale* como araña estriba en la similitud entre las telarañas y las maquinaciones femeninas. De aquí que, estando subordinado a la araña, desprendamos que el padre no se halle sino subordinado a la mujer, y más precisamente a la madre. De hecho, la araña se refugia en el color blanco para disimular la cuenta, el color por excelencia de la luz, pero su red se extiende hasta la noche, donde ella decide los sucesos. Y si se apropia de la figura del padre, de sus implicancias, de la ilusión tras la cuenta, no lo hace sino para “elidir en la noche el síntoma faltante”, para encubrir en la noche la enfermedad o el trauma. Y esta enfermedad que se elide, que se encubre, quizá no sea otra cosa que el estado degenerativo propio de la vida orgánica, para lo que el padre cree hallar una salida con el paraíso.

Hay, en efecto, una única cuenta; tres veces se nos dice, como las tres veces que Pedro negó a Cristo. Sin embargo, dicha cuenta es ilusoria en la profecía del padre y se define de verdad cuando entra en contacto con la araña, siendo esta la que la disimula frente al hijo. Y si el padre, que se supone debería interceder a través de la cuenta, promete el paraíso, ¿no sería factible pensar que la araña promete, a través de la misma cuenta, la muerte? El paraíso del padre es una de las posibles aspiraciones, a la que el sujeto podría abocarse por medio de la fe. Pero por mucho que se lo desee, no sería posible hallarlo más que tras la muerte; y si

dicho lugar es una ilusión, entonces, ¿qué queda? La nada. La madre solo puede ofrecernos la nada tras la muerte, una imposibilidad de definición, una inconsciencia total de los fenómenos físicos y mentales; y el hijo, que lo descubre, no puede menos que asumirlo para no vivir en la falsedad, siguiendo así el único camino que verdaderamente se le ofrece en la cuenta, cuyo mármol solo sirve para camuflar la nada que se extiende, tal como la red de una araña, por el cielo nocturno.

Que la luz se halla subordinada a la oscuridad, eso lo saben todos los pueblos. Recordemos los orígenes míticos del primer dios creado: su padre/madre es la nada, el vacío, la oscuridad. Incluso el Antiguo Testamento lo dice: “Hágase la luz”. Lo único preexistente es la oscuridad universal, y la oscuridad misma no es sino una de las atribuciones de la gran madre (pro)creadora. Y si la luz es una invención, ¿de dónde obtiene su fuerza para desafiar a la madre? ¿cómo logra el padre consolidarse como vía alternativa? Pues, precisamente, porque su imperio es el de lo simbólico, y porque la oscuridad, si no existiera la luz, no podría ser atestiguada ni definida. La madre se vale de lo imperecedero, lo preexistente, lo real, pero el padre es quien le da sentido, quien permite expresar la amplitud y la trascendencia de la madre en el discurso; quien da, en suma, esperanza, aunque sea infundada, de que hay algo más, por más ínfimo que sea, una existencia con la que poblar el vacío.

En este poema es posible evidenciar las dos entidades de manera independiente, aun cuando he dicho que el padre se halla en clara subordinación respecto a la madre; sin embargo, lejos de dar la esperanza para la desvinculación de la madre, lo cierto es que la luz del padre solo ilumina la agonía experimentada dentro de la habitación, y que podría fácilmente considerarse como un claro síntoma del trauma. La luz revela la insaciabilidad de las bestias de granito y el destrozo que han hecho con el pájaro, que se ilumina a través del vientre; revela ante los ojos de las bestias la fijación con el evento traumático, por el cual están destinadas a agonizar eternamente dada su condición inanimada de criaturas de granito. Dice Freud que la banda fraternal, al devorar al padre, lograba identificarse con él y apropiarse de una parte de su fuerza (*Tótem y tabú* 143-144). Este fortalecimiento por medio de la unificación, del alimento, de la (re)incorporación (como ocurre en el caso del estrago materno) de un otro al sujeto mismo, podríamos entenderlo como un proceso por el cual la energía vital, aquel extraño espasmo del que se despertó la materia, se acumula y compromete

la esencia de dos seres, que ahora son uno. Pero en “Templanza”, el único alimento de las bestias, de la horda, ha sido el pájaro, y lo único que se sabe de él es que ha perdido la inocencia al exponerse a la luz. Las bestias, entonces, que se supone han interiorizado la vitalidad del pájaro, han también perdido la inocencia, y por tanto han dejado de creer que la potestad del padre les permitiría satisfacer su único y auténtico deseo, que es el de la muerte.

Por lo demás, las bestias son de material no orgánico, de granito, y el retorno a la madre no implicaría sino el retorno a la tierra de la cual se extrajo su materia prima. Esta es la insaciabilidad misma de lo inanimado, que se afana en reestablecer el equilibrio y nivelar las fuerzas materiales, como dice Freud. Vida y muerte acaban de este modo superpuestas en la existencia de las bestias de granito, y su certidumbre, contraria a la ilusión paterna, la depositan en el curso de lo material, que ha de tornar en algún momento al lugar primero. Y la templanza, que debería contrariar este hecho como virtud para alcanzar al padre, aparece como una cualidad propia del reposo al que las bestias se afanan en volver, puesto que la luz certifica la insaciabilidad de las bestias, que probablemente no sería tal si pudiesen solo recogerse en la oscuridad del cuarto y dormir y soñar eternamente en la plenitud de sus deseos. El dormir, el soñar, satisfacen los deseos de las bestias, y si bien lo hacen sin medida, también es cierto que mientras sueñan no ansían nada que no les sea permitido ni que realmente afecte al resto de la creación.

Quiero retomar ahora algo que considero necesario para profundizar aún más en la figura materna: la madre solo puede ofrecernos la nada. ¿Pero de dónde proviene semejante sentencia? Para simplificar el asunto, podría decirse que del simple pensamiento empírico: del mismo modo en que lo vivo muere, la madre, que da vida al niño, predispone al niño para su muerte; y si bien no cumple su deseo en sí, el deseo de volver, sí satisface la primera pulsión orgánica. De aquí que, mientras el dominio de la madre se consolida en todo cuanto ha sido concebido por ella, el dominio del padre no sea otro que el de la esperanza de un más allá de la muerte, de un paraíso donde el sujeto podría librarse de la sujeción materna y experimentar una vida trascendente, que no satisfaga el deseo de la madre (la reincorporación) y que aparte al hijo de la angustia experimentada por el trauma primitivo. Pero esta vía de escape es imposible en este poemario, pues el sujeto reniega de la falsedad del padre y se aboca por entero a la adoración de la madre, cuya verdad es absoluta; incluso

el padre, articulado como está desde lo simbólico, no existiría si la madre no hubiese conferido al niño el poder necesario para su formulación, quedando el padre en la evidente subordinación de la que hablaba anteriormente.

En cierto momento planteé también una interrogante que quiero dejar ahora estipulada como afirmación: la madre no parece ser un abismo; la madre es un abismo, con todas las implicancias que este hecho conlleva. Una profundidad secreta, que existe quién sabe por qué ni para qué, pero que existe pese a todas las cosas y previa a todas las cosas: eso, y muchas otras cosas más, es la madre, porque en ella vida y muerte confluyen como parte de un mismo ciclo vital, una misma energía que quizá se remonte al mismísimo principio de la materia animada, y aun antes, a ese vacío irrepresentable donde el universo entero se hallaba condensado en un único sitio y que recién al explotar conformó el cosmos.

Cuando se trata de la madre, decir esto es decirlo todo, pero sin decir nada: así de paradójica y ambigua se nos manifiesta. Por lo mismo, no resulta imposible que lo aquí escrito sobre ella sea a la vez nuevo y redundante, y que la escritura se asemeje a una espiral perfecta sin fin ni principio. El tema puede más que quien escribe. Pero he de ser fiel a quien he intentado retratar tan vivamente, pese a que no exista modo certero de hacer tal cosa; y por ello, pretendiendo acercarme cuanto sea posible y sin importar si es o no mediante el desgaste de las palabras, persistiré en la figura de la madre como en el eje esencial en torno al cual gira la existencia, para luego desembocar en aquello que la define: el hijo. Y así como el niño desea volver al vientre y como vuelve una y otra vez en los reveses de su vida anímica, al tiempo que lo animado regresa y regresará siempre a su anterior estado de mutismo; así, yo, retorno.

En “Camino a Babilonia” la madre es un bosque, y un bosque solo en la plenitud de su existencia, punto de referencia para la partida o la llegada. Pero además ese bosque que viene a ser la madre se caracteriza por ser un bosque de sauces donde se sueña “en la lágrima y el beso”. Recordará el lector que la madre es a un tiempo fuente de angustia y de deseo. ¿No es esto acaso lo que vemos precisamente aquí, en los primordiales gestos del llanto y de la dicha? Hay, además, un antiguo texto que está presente en los cimientos mismos del poema y que no podemos pasar por alto. Este es el Salmo 137: 1-6:

- 1 Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos y aun llorábamos, acordándonos de Sion.
- 2 Sobre los sauces, en medio de ella, colgábamos nuestras arpas.
- 3 Y los que allí nos habían llevado cautivos nos pedían un cántico, y los que nos habían desolado *nos pedían alegría, diciendo*: Cantadnos algunos de los cánticos de Sion.
- 4 ¿Cómo cantaremos el cántico de Jehová en tierra extraña?
- 5 Si me olvido de ti, oh Jerusalén, olvide mi diestra *su destreza*.
- 6 Mi lengua se pegue a mi paladar si de ti no me acuerdo, si no enaltezco a Jerusalén como preferente asunto de mi alegría.

Setenta años de exilio vivenció el pueblo de Judá gracias a Babilonia, siendo al mando de Nabucodonosor que se destruyó la ciudad y el templo. Todo exilio, toda “salida”, puede traducirse como un evento traumático, y ello iguala la expulsión del niño del vientre de la madre a la expulsión de la tierra prometida. A su vez, el ansia por volver se manifiesta como deseo, y el deseo acaba reprimido por el trauma allí donde los judíos cuelgan sus arpas de los sauces y donde el soñar en el poema implica la lágrima y el beso. Dicho deseo se verá, sin embargo, realizado en el aparato psíquico, sea en el sueño (en el caso del poema) o en el pensamiento (en el del salmo). Y a esta misma realización se adhiere la figura de los sauces.

El sauce babilónico o sauce llorón es un árbol de recónditas raíces y de largas ramas arqueadas, y basta con ver un solo sauce de este tipo para saber por qué lo llaman así: sus ramas alicaídas besan la tierra y se estremecen al más leve soplo del viento, como si estuvieran constantemente temblando por tristezas subterráneas. Asimismo, su relación con el agua es innegable: se desarrolla muy bien cerca de ríos y estanques, llegando sus raíces a beber del mismo cuerpo del agua. Más allá de la simbología que se le pueda atribuir a este árbol (que sí, es en mayor parte femenina), quiero enfocarme en sus atributos biológicos, a los que seguramente debe sus implicancias como posible símbolo: cierto es que este árbol no solo se caracteriza por satisfacer su deseo inmediato expandiendo el entramado de sus raíces hasta el agua -agua que, tal como he dicho antes, también se puede asociar con el inconsciente y lo reprimido-, sino que además vuelca sus ramas sobre sí y crea una bóveda alrededor del tronco, constituyendo una especie de barrera semiabierta que separa lo interno de lo externo. Cualquiera que haya estado bajo un sauce sabrá cuán íntima es la atmósfera. La placidez bajo un árbol así no es sino comparable a la del útero, donde el feto se mantiene imperturbable

ante lo que pueda ocurrir en el exterior. Por otro lado, la idea del árbol suele estar asociada al lugar de la hierofanía (10) y del pilar fundamental (34) que plantea Eliade, pues se ven los árboles como puentes de comunicación entre el cielo y la tierra, el ser humano y la divinidad de turno; pero el sauce, que crece, sí, hacia arriba, tal como sus hermanos árboles, parece no desear más que volver a la tierra, entrando en contacto tanto sus raíces como sus ramas con el suelo del que en algún momento salió a la superficie.

La madre es, entonces, un bosque de sauces en el que es posible soñar con la realización del deseo por volver; pero es también una existencia movilizada por el deseo, y el deseo tanto de traer la vida al mundo como de poseerla totalmente. En “Silogismo”, la orden de la madre es clara: “tú, niño, ven conmigo, y ven aquí donde estoy a mirar lo que estoy mirando”. Por si fuera poco, el lugar hacia el que lo atrae la madre no es otro que el agua misma, de modo que tanto la vista como el cuerpo del niño deben adentrarse en el agua por mandato de la madre. Todo niño es, hasta cierto punto, este niño. Todo niño es, como dice Yourcenar, un rehén (10). Ninguno de nosotros ha pedido la existencia, del mismo modo que ninguno ha pedido nacer una vez cobrada la consciencia de la satisfacción del vientre. Pero la madre, ajena a los pretextos, hace del niño un vasallo al que le es imposible alcanzar cualquier otro estrato, vedándolo para siempre de una arqueología emancipatoria.

Debo esclarecer aún otra cosa: no es la luminosidad de un cielo azul lo que prevalece en el libro, sino la oscuridad nocturna por la que los poemas deambulan como verdaderos sonámbulos. De aquí que, aunque no se especifique, la visión del niño en “Silogismo” no sea más que la de la noche, que él contempla al ir y mirar el agua y que se erige entonces como esa otra acepción de la madre, igual en profundidad y misterios. Algo similar ocurre en “Ofrenda”, donde lo alto y lo bajo, la mar y la noche, se relacionan, siendo el hijo el resultado de la unión entre ambas.

En este último poema, además, se presenta a la madre como poseedora absoluta del hijo, reteniéndolo en lo profundo al olvidar la misión que debía cumplir. Luego, tras el olvido del mar se extiende la noche con “su doble gesto de santidad y de amenaza”. Por otro lado, y considerando que los genitales femeninos han sido tradicionalmente asociados con los moluscos, el hijo, más que ser su guardián, lo sería de lo materno, a lo que se supeditan esas

otras mínimas cavidades. Todo lo femenino y relacionado con la madre parece congregado en el mismo punto, apareciendo superpuestas la madre universal y la madre noche a la madre mar en el misterio de la procreación del niño. Pero el mar, la virgen que está “ida en su profundidad cóncava”, ha perdido la razón, se halla en la plena satisfacción de sus deseos como madre, impidiendo que el niño salga del encierro y desempeñe el rol para el que está predestinado. Y si noche y mar son equivalentes, visible la figura de la madre en ambas direcciones, ¿no sería oportuno traer a colación ese poema de Pizarnik, donde dice: “¿Cómo no me extraigo las venas / y hago con ellas una escala / para huir al otro lado de la noche?” (*Poesía Completa* 73). Ambas entidades son una misma fuerza primordial, y la mar, que ha sido inseminada mas no penetrada, y que por tanto sigue siendo virgen, agrupa en sí el deseo de ambos planos. El posible fluido seminal ha pasado de una cavidad a otra, haciendo que el niño surja allí donde las profundidades altas y bajas se unifican.

Y el hijo, como me he afanado en manifestar, no se opone mayormente a los designios de la madre, sino que los asume como verdaderos e indiscutibles. Crucemos el telón de cualquier simbología y vayamos al punto: en “Decantación de la Pureza”, la voz canta, y no canta porque sí, sino que canta para prender de la mordida de la madre –de la que depende tanto la vida como la muerte- la hora que ella quiera, esto es, la hora que ella decida para llamarnos a su lado y reincorporarnos de una vez y para siempre. La voz asume que su destino pende de ella y que a ella debe la totalidad de su adoración, así como el hecho de que dicho destino, cante o no, llegará. Por lo demás, el hablante se considera victorioso ante la mordida de la madre, de la muerte.

Resulta interesante la idea de que el héroe sea coronado cuando al fin lo muerda la madre. El héroe, entendido como aquel personaje mítico y/o legendario que, siendo humano, realiza hazañas inhumanas, se certifica ante la madre y se vuelve héroe por ella, siendo el retorno la más grande hazaña que podría imaginarse. Y es que con la muerte se ha alcanzado la cima, el punto culminante de la existencia, el saber que, aunque imposible de transmitir, nos devora por completo y nos reintegra al curso de lo inanimado. No hay pues, para el niño, aparentemente ninguna otra meta que cumplir ni que valga tanto esfuerzo como la finalización de la vida. La muerte se vuelve así el premio absoluto, el logro definitivo del

héroe, que ha sabido sortear las dificultades en su recorrido para llegar a ese momento de coronación.

¿Y no será a eso precisamente a lo que apunta el “síntoma” en “Templanza”? ¿Por qué no creer que la vida misma es la posible enfermedad del ser humano y que todo acto vital es un síntoma de nuestra paulatina degeneración? Como dijo Epicuro: “El peor de los males, la muerte, no significa nada (,) porque si somos, la muerte no es; si la muerte es, no somos” (“Las palabras de los otros” 153). La muerte, que no significa nada porque ya nada sentimos cuando ella llega, nos hace ver en la vida el más largo padecer, quizá asociado al trauma del nacimiento y a la expulsión del paraíso intrauterino; y así, la muerte vendría por fin a liberarnos de cualquier pesar, consciente o inconsciente, que hayamos podido experimentar cuando nos hallábamos bajo la voluntad de la carne.

Pero este conocimiento que se deriva de la culminación de lo animado, no está a nuestro alcance, convirtiéndose, tal como en “La Casa de Narciso”, en una palabra asequible solo mediante la vista: “Anoche un ojo de niño dio con la palabra”. La muerte tiene un lenguaje secreto, y cada formulación nueva que pudiésemos establecer nos llevaría al mismo fin infundado. No hay forma de referir lo que ocurre tras la muerte; tampoco la hay, como intuía Pizarnik, de referir lo esencial, a pesar de que se lo intente por intercesión de la poesía. La muerte es y nosotros no somos, y en esa disolución de la carne es cuando se conoce –o, más bien, se es parte de- la naturaleza de las cosas. Por lo demás, el que sea el niño quien dé con la palabra no implica más que la eterna fijación con el trauma y la imperecedera condición que caracteriza al hijo frente a los ojos de una madre: el niño salido de sus entrañas, siempre, mientras la madre sea madre, será su niño.

La vida y la muerte del héroe, sin embargo, son tan solo percances en el devenir de la materia. Aun así, su presencia sirve para expresar la subdivisión del espacio en diversos estratos diferenciables uno del otro, y en los que, como vocero fidedigno de la madre y como profeta, no solo reconoce su existencia, sino además la de toda la creación. Por si fuera poco, los estratos se acoplan, se unifican, se vuelven una única instancia perceptible cuando el héroe transita por el medio; y allí, en esa unificación del mundo, pasa a formar parte de una

colectividad y estipula su compromiso con la especie, que no va sino por la misma, incierta, e ineludible senda que él traspone hacia ninguna parte.

Después de todo, como escribió Charles Bukowski: “La raza humana / exagera todo: / sus héroes / sus enemigos / su importancia” (3). Somos seres pequeños, sumamente pequeños ante la presencia universal, y si poseemos una sola característica inmanente, ella es nuestra insignificancia. Pero asumir una realidad como esta requiere tal muestra de valentía, que solo un héroe, con todas las implicancias que conlleva, podría lograrlo.

Un cántaro, una incongruencia

Pese a que se diga que el cántaro está vacío, lo cierto es que se halla en posesión de los poemas. Un cántaro es un recipiente cuya principal función es la de contener o transportar líquidos. Y bien mirado, más de algunas de estas palabras con las que lo vengo a definir pueden causarnos cierta impresión luego de haber llegado a este punto, palabras que directa o indirectamente refieren a la potestad materna. ¿No resultaría factible la idea de relacionar el cántaro con la madre? Aún más, la madre aparece de por sí como un contenedor para el niño, como la mujer que lo tiene en su vientre los nueve meses que dura el embarazo; pero es también, y esto no hay que olvidarlo, el lugar donde el niño deposita su mayor afecto y la mayoría de sus deseos inconscientes. Por lo demás, el cántaro se nos manifiesta físicamente como representación posible de la madre, como símbolo, dadas sus proporciones: una cavidad oscura y hueca se conecta con el exterior por una única abertura, usualmente estrecha, que es por donde entra y sale el líquido en cuestión.

Por lo anterior, resulta del todo factible que Cántaro y madre puedan considerarse equivalentes; sin embargo, el conflicto que nos compromete no queda del todo resuelto: si los poemas están ahí y si el título da lugar a los poemas, si estos se conciben a partir de él, ¿por qué caracterizar el cántaro como un espacio vacío? ¿se aludirá con ello a la instancia en que nada se sabía del embrión, desplazándose ya como figuración de lo materno? ¿o simplemente a una carencia que se mantiene estática a pesar de la continuidad de los poemas

y que, por lo mismo, los compromete? Algo de razón hay en ambas inquietudes. El que el cántaro aluda al momento que precede a la comunión de los gametos, es un hecho y no hay cómo negarlo; es más, así lo afirma el primer poema del conjunto para enmarcar ese surgimiento de la vida a partir del espacio vacío que es el cántaro. Pero hay también, y esto es igual de efectivo, un vaciamiento del recipiente, pues nadie se fijaría en que el cántaro está verdaderamente vacío si no pretendiera hallar algo en su interior. El cántaro, entonces, puede haber sido separado del contenido, carecer de algo que antes tuvo y que ahora deja ver el vacío de su ausencia.

Ahora bien, lo más interesante de estas dos percepciones complementarias es el hecho de que el contenido del cántaro está ausente, sea por su inexistencia o por su desaparición. Y como el cántaro es equiparable a la madre, el contenido debería ser equiparable al niño. Además, si se aúnan las dos teorías anteriores, vemos que el tiempo del niño parece ser realmente breve, pues lo que tarda en leer el título tarda el niño en no existir, existir, y dejar de dicha existencia nada más que el vacío: el agua, el niño, es vertida al mundo y enmarca la vacuidad del cántaro.

Pero del mismo modo en que el agua se transforma infinitamente durante su ciclo, pasando por los estados de la materia, así el niño sale del cántaro y vuelve bajo distintas formas. “En el mismo río no es posible entrar dos veces”, dijo Heráclito (57). Y tenía razón: nunca el agua tendrá los mismos componentes o las mismas condiciones. El agua fluye, no son una misma agua la nieve de la cordillera y el vapor oceánico; pero también es cierto que el agua en su totalidad se adscribe a las reglas de la física y que, sin ser esencialmente el agua que acabó vertida, constituye y constituirá parte material de las cosas, sometidas como están a un intercambio constante de sus atribuciones.

Que la madre y la materia⁷ están emparentadas, lo podemos comprobar rápidamente revisando la etimología; también, revisando la innegable correlación entre la madre y las imágenes propias de la naturaleza ante las que nos sitúa el héroe. La madre es ese principio

⁷ En Chile tenemos grandes exponentes de una poesía abocada a lo “material”: he ahí, por mencionar algunos, a Neruda con *Residencia en la tierra* y a Mistral con *Tala*.

creador desconocido, y desconocido tanto por nuestra incapacidad para comprender la totalidad de su significado como por nuestra incompetencia a la hora de dar una respuesta al enigma de su perpetuación cíclica. La madre lo es todo porque en ella residen el vacío y la existencia que efímeramente puebla ese vacío, y que a través del doble acto de vaciado y llenado, vida y muerte, si se quiere, se declara poseedora e intermediaria de las transformaciones materiales. El cántaro vacío se manifiesta entonces como el estado previo a la existencia, pero también como el estado intermedio de los ciclos que sostienen el equilibrio universal.

Esto último es precisamente lo que expone la voz en “Decantación de la Pureza”: tal principio corona al héroe, permitiéndole experimentar verdadera plenitud ante la seguridad y la inevitabilidad de la muerte. La decantación de la pureza es, en suma, la reducción a la mínima expresión de lo animado, la extracción de lo fundamental que refieren los poemas “extracto”; y esto, de vuelta sobre el cántaro vacío, alude evidentemente a la efimeridad de la condición humana, que se ve compensada por su reintegración a la materia, a un todo que colecta nuestra energía vital y que la eterniza en una transmutación sin fin.

Esto en relación al título del poemario. Pero la subdivisión interna distingue dos partes: la una, la de *El Cántaro Vacío* como tal; la otra, la de *La Piedra Horizontal*. ¿Qué implica la piedra? ¿Y a qué debe su horizontalidad? Pues bien, para quien escribe, la piedra horizontal no expresa otra cosa que el punto de conjunción de dos estratos, de dos planos que van y se superponen en la mismísima materialidad de la piedra; el sitio destinado al sacrificio donde entran en juego, tal como Gonzalo Rojas lo escribió en *La miseria del hombre*, “las leyes humanas y divinas”, que comercian y se traicionan cuando “la muerte mete su mano corruptora” (Gonzalorojas.uchile).

El vacío que define las leyes humanas y divinas se concentra en la piedra, que actúa como un espejo para lo que hay más arriba o más abajo de su superficie. No es coincidencia que en “Silogismo” el niño pregunte por el cielo tras mirar el agua: agua y cielo son un mismo cuerpo, una misma profundidad que se bifurca a partir de la piedra, yendo en todas direcciones y dominando lo alto y lo bajo; una única existencia que contiene todo lo que existe, sea bajo el agua o sobre el agua, bajo el cielo o sobre el cielo. Si aseguramos la

prevalencia de un punto inicial, del vacío, del mito sobre la creación, siempre daremos con que ambos se desprendieron de dicho vacío como una sola materia, que luego fue transformándose hasta adquirir características identitarias propias y aparentemente opuestas.

Me sorprendería si alguno de nosotros desconociese las implicancias del sacrificio, que todos los pueblos practican y/o practicaron en algún momento de su historia como acto ritual para establecer un nexo entre lo divino y lo terrestre. Sacrificar algo, sacrificarse a uno mismo, incluso, es siempre una permutación, un canje de favores en pos de un bien mayor o de la satisfacción de una necesidad urgente que, además, involucra a todo un colectivo, a todo un pueblo que suplica y espera ser oído en la voluntad de la ofrenda y del oficiante. Tal acto parece una réplica de la naturaleza misma de las cosas. Somos conscientes de los ciclos vitales: depredación y muerte; y luego, todo lo que queda sobre la tierra acaba descompuesto. Otra frase célebre de Heráclito: “Todo es uno” (31). Comprender a qué punto nos hallamos compenetrados con la existencia, con la creación, con el universo, es comprender gran parte de las implicancias de la figura materna. Las transformaciones que involucran a lo material son todas transformaciones superficiales, que no modifican nuestra verdadera condición como herederos del vacío y de su voluntad creadora. Un ser es todos los seres, y todos los seres son un único ser condensado en el vientre de la madre universal.

“Extracto del Silencio” pretende ser una alusión (in)directa a esta afirmación. ¿Acaso la mariposa y el sujeto no se vuelven indistinguibles al finalizar el poema? El hablante quiere oír a la mariposa, cuya agonía ella espera y demora. Pero la agonía llegará, no importa qué, y con ella el inevitable alarido en que habrá de prorrumpir cuando suceda al fin lo inevitable. El término “agonía” puede ser reemplazado por “angustia”. No hay mayor angustia que la adscrita al deseo de volver, y la muerte replica esa condición al direccionarse hacia territorio desconocido, quizá el mismo del que el niño se desprendió con dolor. La mariposa, pues, experimenta el trauma y el sufrimiento del nacer, pero extrapolado a la muerte. Sin embargo, es curioso lo que aquí sucede: a la mariposa la esperan, y la espera quien la oye y la sabe tras el sueño; aún más: la espera quien la oye y la sabe, sabiendo que la mariposa sabe, oye y espera. Supongamos que el hablante está dormido y que el sueño, como una pared, como una piedra horizontal, lo separa de la mariposa, que aletea por detrás de dicha superficie. Luego consideremos que la mariposa, tal como dice la voz al finalizar el poema, “no alarida

sino hasta oír lo que ya sabe”, siendo este saber la certeza de que quien la oye agonizar agoniza de igual modo. La escena, que se asemeja bastante a la del poema “Réquiem de la mariposa muerta”, de Rojas⁸, también se parece a la descrita por cierto filósofo chino:

Una noche Zhuang Zhou soñó que era una mariposa: una mariposa que revoloteaba, que iba de un lugar a otro contenta consigo misma, ignorante por completo de ser Zhou. Despertose a deshora y vio, asombrado, que era Zhou. Mas, ¿Zhou había sonado que era una mariposa? ¿O era una mariposa la que estaba ahora soñando que era Zhou? (53)

La mariposa y el hablante del poema, igual como ocurre con la mariposa y Zhuang Zhou, se confunden al entrar en contacto durante el sueño, carecen de distinción; se desconoce, en suma, quién es quién. Pero lo cierto es que la mariposa es al hablante dormido lo que el hablante dormido es a la mariposa: ambos se conectan y se valen mutuamente para reflejar la agonía del otro. Y si mariposa y hablante son indistinguibles dada su condición de reflejo mutuo, entonces el sufrimiento y la fragilidad de la mariposa son los mismos que los del hablante, que sufre con tanta intensidad como aquella cuando la destroza.

No es primera vez que en el poemario se representa un vínculo semejante. Ya en “El Mito de la Creación”, el hablante parece diluir gradualmente su voz y su protagonismo con cada verso; de ahí la importancia del verbo “reptar” y su traslación hacia una indefinición paulatina. El sujeto está, pero lejos de definirse como un uno, se difumina hasta formar parte constitutiva de un todo que lo excede.

El poema determinante para tratar este asunto es aquel cuyo título da lugar a la subdivisión del libro: “La Piedra Horizontal”. El argumento de este es más o menos el que sigue: un hombre al que una multitud expectante cree su dios, entona música y danza en dirección a la cima de un templo, donde será sacrificado para volver al reino de la noche y del vacío; sin embargo, lejos de aceptar sus circunstancias, se revela contra la muchedumbre

⁸ “Sucio fue el día de la mariposa muerta. / Acerquémonos / a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos / que iban volando libres, y esto es decirlo todo, cuando /sopló la Arruga, y nada / sino ese precipicio que de golpe, / y únicamente nada” (*Oscuro*).

y los oficiantes del ritual y destruye su corazón con sus propias manos, invocando a un demonio en vez de a la divinidad esperada; y una vez que el demonio ha tomado dominio del templo y de la noche, informa a todos los presentes que la noche durará por siempre y que nada podrán hacer para escapar, quedándoles únicamente dos opciones: acompañar la música, aceptar su verdad, o estremecerse, sin más ocupación que sufrir por lo inevitable.

Debo hacer un alcance antes de continuar: el ritual vivenciado se sustenta en un verdadero acto ritual practicado por el pueblo azteca para homenajear a Tezcatlipoca, dios de la noche y de lo material y cuyo nombre se traduce como “espejo humeante”. Para dicha ceremonia se preparaba a un esclavo de guerra, que luego pasaría a denominarse *ixiptla* -pues así se llamaba a quien emulaba la figura de un dios-, con el propósito de que personificara a Tezcatlipoca. Pero este no era cualquier esclavo: debía ser joven, tener notables aptitudes físicas, buen porte, prestancia, y facilidad para adquirir los conocimientos necesarios para su actuación en el lapso de un año; además, recibía durante ese mismo espacio de tiempo el trato merecido por la divinidad misma, pudiendo pasearse por el pueblo como el más alto de los nobles y gozar de todos los lujos imaginables. Y una vez llegado el momento del sacrificio, debía ascender al Templo Mayor danzando y tocando las flautas con las que había practicado durante el año, donde un sacerdote aguardaba para arrancarle el corazón y ofrendarlo al astro diurno. Por último, todo esto ocurría en el contexto de “La fiesta de Toxcátl”, que además de estar dedicada a Tezcatlipoca, divinidad de lo nocturno, se dedicaba a Huitzilopochtli, divinidad de lo solar, para dejar atrás las sequías y rogar por las lluvias.

Es necesario destacar cuán importante era esta ceremonia para la civilización azteca. Se sacrificaba a los *ixiptlas* para homenajear a los dioses y rogar por que las condiciones ambientales les fueren favorables a futuro; de lo contrario, escasearía el agua, se secarían los cultivos, y las personas morirían. Y más allá de todas las posibles implicancias que el ritual tuviese en su momento, las razones para realizarlo se resumen de manera simple: ese solo esclavo entregaba su vida por la vida del mundo. La supervivencia del mundo, por ende, dependía de que el esclavo muriese sobre el altar y según el rito que supuestamente placía a Tezcatlipoca.

Esto es, aunque con algunas variaciones, lo que deja traslucir el poema. Bien mirado, “El Mito de la Creación” y “La Piedra Horizontal” marcan los dos extremos de un viaje en que el sujeto va adquiriendo consciencia sobre esta compenetración con el mundo que lo rodea y que parece ser una reafirmación del sentimiento oceánico. El modo subjuntivo del verbo en el primer poema evidenciaba la angustia y la incertidumbre con las que miraba hacia el futuro; sin embargo, al final, absolutamente convencido de lo que debe hacer, toma su propio corazón entre las manos y lo estrella contra la piedra antes de que lo haga el sacerdote. El hombre, con este solo acto, acepta la muerte, pero lo hace obligándola a ser según sus propios términos. Y tras él, la noche, tan cierta como la muerte del primer poema, se extiende sobre el cielo.

A simple vista parece que la noche es un verdadero castigo y que nada peor podría suceder. Sin embargo, Tezcatlipoca, según el mito de sucesión de los cinco soles, ayudó en la conformación del mundo y reinó sobre él como el primer sol. ¿No nos remite esto de inmediato a las figuraciones de la madre? La noche, el sol que dio lugar a la primera edad de la especie y que desde tiempos inmemoriales domina el destino de los seres humanos. Así, Tezcatlipoca pasa a ser desde todo ángulo una evocación de la pulsión de muerte y de la figura materna asociada al trauma primitivo.

Pero esta noche, que ni siquiera parece ser la de Tezcatlipoca por cuanto es un demonio ajeno a él quien la posee, certifica la senda paralela del héroe y aún el eje planetario con la nada, haciendo rebotar en la concavidad del aire el sonido de la música que antes se dedicaba a la deidad. Por lo demás, el que la música rebote implica que no alcanza los límites del cielo y muy probablemente tampoco a las divinidades de allá arriba. ¿No se presenta aquí, otra vez, la insuficiencia del padre y la desobediencia del hijo que no se resigna a seguir su tentativa de escape al trauma? Los oídos de las divinidades son inalcanzables, y el planeta, diríase que cubierto por un domo de dimensiones extraordinarias, se ve cercado por la oscuridad nocturna, que se extiende hacia los cuatro puntos cardinales cantados por la flauta.

Pero hay más: todas las civilizaciones de tradición oral se valieron de la música y de la poesía para expresar el ritual, la comunión, la unificación del colectivo bajo un mismo deseo. Y esta música, que se sostiene pese al incumplimiento del acto, revela lo que

podríamos llamar una melodía del mundo, de la que todos formamos parte. Incluso el libro, visto de esta manera, constituiría un pentagrama infinito donde cada poema equivale a un “extracto”, a una partitura del cosmos. ¿Y no es precisamente eso lo que anuncia el profeta? Todos somos uno y nos es imposible liberarnos del verdadero ritual, por lo que solo nos queda acompañarlo entonando una misma melodía. Y si es cierto que todo vuelve una y otra vez, indefinidamente, a la placidez del abismo, entonces todo se halla en absoluta sincronización.

“Qué era el hombre?”, se preguntó Pablo Neruda en la piedra de Machu Picchu⁹. Yo ahora me pregunto: ¿qué es, aquí, el hombre? Una bestia, un demonio que se apodera de la noche y que lo hace porque no desea seguir formando parte de la proliferación de lo divino. Una sola razón de ser existe, y esta es la de hallarse bajo la noche y sobre la tierra, a la altura de la piedra del sacrificio; volver una y otra vez, rebotar en el suelo y en la concavidad del aire para entablar relación con la piedra y perpetuar así el ciclo sin fin de vida y muerte, siendo el todo ese solo punto concentrado, el planeta, el universo con que se anuncia la despedida y que el demonio dispone ante nosotros como única expresión de adoración y de deseo.

No es, entonces, la piedra lo que en la piedra hallamos, sino el nexo, el pacto por el que cielo y tierra y tierra y cielo se vuelven semejantes y reflejan mutuamente su afiliación al deseo de volver. El retorno, muy por el contrario de lo que se piensa sobre la sola figura de la madre humana, es ineludible: más temprano que tarde nos lo demuestran los ciclos y las múltiples transformaciones a los que la materia se ve sometida por la secreta disposición de las cosas. La consciencia se duerme para siempre en el mutismo, pero la carne logra su objetivo al entrar en equilibrio las fuerzas materiales.

Y esta noche que, lejos de atraer al héroe, se propulsa hacia él hasta lograr cubrir la totalidad del mundo, acaba erigiéndose como suma gobernanta de la existencia. No es ya del simple deseo del héroe de lo que estamos hablando, sino del cumplimiento del deseo de la

⁹ "Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta / entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos / vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?" (*Canto General* 25)

madre, que se moviliza a partir del estrago para consumirlo todo. Esa es, a fin de cuentas, la única respuesta, la única salvación verdaderamente asequible.

Pero antes de terminar se me ocurre aún una última analogía: para Rank, en su afán por negar la separación de la madre, la humanidad ha establecido un sustituto de la misma en la civilización (104), con la que paga el peaje por el trauma primitivo. Sin embargo, la civilización que conocemos ha hecho hasta lo imposible por evadir la selección natural, sobreexplotando sin misericordia los recursos naturales y las capacidades del planeta. ¿Qué podría significar, entonces, que el *ixiptla* fuera el último de una larga sucesión de sacrificios y que extienda la noche sobre nosotros? Una cosa es morir individualmente; otra, muy distinta, es ocasionar un genocidio, erradicar de una vez todo lo que conocemos. La muerte, no importa qué, acecha del otro lado, pero el distanciamiento que creímos adoptar al inicio de la civilización amenaza con la aniquilación total de nuestra especie. El fin es doloroso, sí; necesario, también; mas la aceleración del proceso es de lo que verdaderamente deberíamos preocuparnos. Y, al ritmo que la humanidad avanza, llegará un punto en que acabemos, sin pena ni gloria, olvidados bajo una noche desierta.

Muchas incógnitas quedarían entonces sobrevolando el espacio. Pero ya el cántaro, tal como el vientre de la madre que parió al universo y que concentra la energía de la materia, se llena y se vacía sin que nada lo refrene.

- Neruda, Pablo. *Canto General*. Alicante, España: [s.n.], 2000. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 10 Dic. 2022.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Alicante, España: [s.n.], 2000. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 10 Dic. 2022.
- “Ngenechén”. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Web. 10 Dic. 2022.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. s.l.: [s.n.], 2022. *Elejandria*. Web. 10 Dic. 2022.
- “Nun (mitología)”. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Web. 10 Dic. 2022.
- “Ometéotl”. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Web. 10 Dic. 2022.
- Pacheco, José. “A los diez años”. s.l. 16 Jun. 2021. *El buen librero*. <<https://elbuenlibrero.com/a-los-diez-anos/>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Paerilis, Caleumbra. *El Cántaro Vacío*. Santiago, Chile: [s.n.], 2022. Archivo pdf.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. s.l.: [s.n.], 2017. *Libros chorchá*. <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/11/poesia_completa.pdf>. Web. 10 Dic. 2022.
- Pizarnik, Alejandra, y Becciu, Ana, eds. *Prosa completa*. 1a. ed. Barcelona, España: Lumen, 2002. Impreso.
- Rank, Otto. *El trauma del nacimiento*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1961. Impreso.
- Rojas, Gonzalo. *La miseria del hombre. U de Chile*. <<https://www.gonzalorojas.uchile.cl/antologia/index.html>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Rojas, Gonzalo. *Oscuro. U de Chile*. <<https://www.gonzalorojas.uchile.cl/antologia/index.html>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Santa Biblia Reina-Valera*. Salt Lake City, Utah, E.E.U.U.: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2009. Web. 10 Dic. 2022.
- “Tezcatlipoca”. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Web. 10 Dic. 2022.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesías Castellanas*. Madrid, España: [s.n.], 2008. *Fundación Garcilaso de la Vega*. <<https://fundaciongarcilasodelavega.com/wp-content/uploads/Poesias-Castellanas-Garcilaso.pdf>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. s.l.: [s.n.], 2006. *Biblioteca Virtual Universal*. <<https://biblioteca.org.ar/libros/130156.pdf>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Yourcenar, Marguerite. *Fuegos*. s.l.: [s.n.]. *Cronopios*. <<https://www.cronopios.com.gt/javier/grecolatina/Fuegos.pdf>>. Web. 10 Dic. 2022.
- Zi, Zhuang, y Preciado, Iñaki, trads. *El libro de Zhuang Zhi*. 1a. ed. Barcelona, España: Kairós, 1996. Impreso.

Anexos (Poemas)

El Cántaro Vacío

El Mito de la Creación

Repto hacia el lugar del huevo mágico
que habría de concederme mi deseo:
que al reptar hacia el lugar del huevo mágico
pudiere concedérseme un deseo:
que de reptar hacia el lugar del huevo mágico
no se buscare conceder otro deseo
que no fuere el de reptar hacia el lugar del huevo mágico
y obligar a que la muerte lo conceda.

Extracto de la Noche

Si arribare luz a grito de campanas
y aún silfos pendularen de la noche
y hubiere risas debajo de la almohada
y la luna igualare al sesgado brote
mil ojos bebiendo en la mañana
lo sombrío de un labio frente al goce
despiérteme ante el clamor de la batalla
y sean la muerte la cuerda y el revoque
de la vida los sueños y palabras
la voz de un ángel que yo adore
pues si acaso no fueren las campanas
las que nacieren luz en mis albores
si en fuegos no se abriere la mañana
y no los silfos pendularen de la noche
cómo sabría que antes de mirada
la luna cundiría en su reproche
y habría de ser bajo la amada
celeste efigie de sanciones
voz terrible y bienhadada
la voz de un ángel que yo adore
al temblar en su palabra
poderío y dios sobre la noche

para entonces ya más nada
salvo la melodía que se esconde
tras el fervor de la granada
y si no me despertare frío roce
ni me sostuviere pronto su mirada
fuere muerta boca la gran noche
en que un ángel mudo diere al alma
a luz y grito cuantos sonos
hubiere debajo de mi almohada
siendo él un ángel que yo adore
y yo un decir de su palabra

Mirmecoleón

Más

o menos

cercanos a las ampulosas cercas de Mahoma

ajenos al orbe, a la estepa, al falo nuevo

ajenos

al pacer sobre humildes miembros de hiedras y de juncos

desgarbados bajo el cuerpo de himenópteros tardíos

se han oído los conciliábulos del rey y de la esclava negra

se han oído

al caer cimera y faja desde la cúpula del sueño

y alzarse dédalos sobre el llano infértil de la sábana

o ante el niño alzarse la sabana deslucida

donde mueren las ampulosas cercas de Mahoma

y donde las húmedas criaturas nacen muertas.

Decantación de la Pureza

I

Ven a oír tus dientes roer sobre el cartílago
la boca una oscura diadema de silenciado héroe
ahora que has probado mi ángulo dulcísimo
mi ángulo creciente; ahora
que se enmarca y tiembla un nuevo astro
por entre el ramaje florecido; el índice
horadando la silueta de la flora
mientras se abre camino por el sauce
la voz desde la rama: “¡No es canto
sino la luna que se inclina ante el corazón y su delito!”.
Es al héroe el corazón cual sauce a la tortura, llanto
fiel a la sangre de la espada y al guerrero
que en la liza florece con espasmos
y que luego se estremece ante la nada.

¡Ya álzate, bestia de esperanza y de locura!

II

La sangre es negra ruina, negro espanto,
y está la consigna de la hora en que el sepulcro y el vacío

dispondrán a ti mi esperanza y mi locura. Hoy canto
para prender de tu mordida la hora que ella quiera.
Luego vendrán la hora y el vacío y vendrá el vacío desandado
ya por el silencio sin oficio y la hora del destemple.

Mas por mi ángulo yo hallo
el ángulo del calcio y de la tierra
donde imprimes tu diadema
cuando callo.

Lo hago
para prender de tu mordida la hora que ella quiera.

Extracto del Silencio

Sucio fue el día de la mariposa muerta. Acerquémonos (...)

Gonzalo Rojas

Pretendo oír a la insomne mariposa, oírla

a ver qué dice, en cuánto tarda su alarido

en cuánto tarda su agonía; si la demora

si la demora aunque la espere, si agoniza

aunque la espere, o si por ello mismo

la espera y la demora.

Qué dirá al saberse que agoniza

qué sabrá decir tras la demora

debe saber lo que le espera, saber

lo que al oído, oyéndola de prisa

revela tarde su agonía

y su alarido. Y la espera

quien la oye tras el sueño, quien la sabe

tras el sueño, y quien sabiéndola despierta

la destroza. Mas no alarida

sino hasta oír lo que ya sabe:

el tardar de su alarido

y si demora en su agonía

si agoniza si la oyen

y si la oye el que agoniza.

La Última Ondina

Vuelvo sobre ti como los primeros juncos
como la hoja que disimuló tu cuerpo
salvaje al alba, a la impudicia
fósil del agua y al estanque
sereno del aire, serena
al saciarse la mantis absoluta
en las ondas concéntricas del vicio
en la solemnidad de fosa, en la visión
de piedra quizá rehuyendo
no sabe qué del fondo o de la orilla.

Sobre ti antes de los primeros juncos
volví sediento a tocar el agua
a sentir su profundidad de selva vieja
volví allí como las ramas secas
y desmenuzadas en otro continente
igual a los peces sin forma e invertidos
que los insectos ungen en su plegaria
volví en vergüenza al ritual de la vergüenza
soportando el peso de la superficie
y antes de penetrar la ya olvidada

ingravidez de anémonas y corales.

Allí como las larvas blancas
del pantano al que se arrojan las gaviotas
volví en la constelación oculta
que la pupila inmóvil redescubre
en su sitial de brea y árboles ahuecados
allí a la profanación del hueso
donde los mosquitos se refractan
como vanos símbolos solares
volví y volví de nuevo
con la fascinación de los planetas
que no pueden volver a flote.

Y volveré sobre ti como si nada
insatisfechos los primeros juncos
en su ademán secreto hacia la noche
al acunarlos el pasar de las ojivas
en el vacío helado donde sola
muda, se esfuma Dios
y te recoges.

Camino a Babilonia

Madre:

un bosque solo

donde verter las lágrimas los sauces

y soñar así en la lágrima y el beso

un luengo bosque, una patena

sola de sauces, madre mía,

solo los sauces

bajo el sueño.

La Piedra Horizontal

Silogismo

- Niño, ven a mirar el agua.

.....

- ¿Qué es el cielo, mamá?

La Casa de Narciso

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la lluvia transcribe cuánto demora la circunvalación de los árboles partidos.

Anoche la lengua del niño acarició las hojas.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la lluvia encubre con dulce mano los esponsales de los perros.

Anoche la piel del niño transparentó el agua.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la lluvia manda humedecer a los cómplices de madera.

Anoche un pie de niño columpió la fruta.

Llueve a cántaros llovió anoche sobre la lluvia llueve; y la lluvia cala en el corazón de la ceniza.

Anoche un ojo de niño dio con la palabra.

.

Ofrenda

Dice un molusco a los de enfrente: Hermanos, nada importa, pero ha de saber el mar por qué rompe la cerviz de las estrellas sobre el agua, así que tan sólo digámoslo y que lo olvide. Decidlo:

¡Mar, virgen ida en tu profundidad cóncava! Te insemina la noche, enterneces, y guardas al hijo que habría de ser nuestro guardián; pero olvidas y de tu olvido se despliega la noche con su doble gesto de santidad y de amenaza, y así van contorneándose los náufragos y la orilla donde los cetáceos blancos ennegrecen.

¡No recordarás nunca!

Hermanos, no volverá ya nunca la certeza a su recuerdo, salvo cuando la luna vare segmentando los pentagramas de la arena, aclare el fondo, y lo descubramos refractado en nuestras valvas. Hasta entonces, no fustigaré a la noche sino nuestro deseo inútil; no lo hará sino nuestra espera ciega.

¡No recordarás nunca!

¡Mar, virgen ida en tu profundidad cóncava! Mar, oscuro fondo de lo más alto todavía...

Templanza

Renegué de la luz cuando las últimas bestias de granito cayeron dormidas en la habitación de los abalorios familiares y sobre los resquebrajados anaqueles, para siempre silenciadas en la incesante búsqueda de las formas.

Renegué de la luz cuando el colmillo penetró la sombra como una roca menguante, como un tardío médano que escindió del agua el camino que habrán de recorrer los futuros fósiles menstruados por la niebla allí donde la niebla fuera violentada bajo una lengua bárbara e invariable.

La luz, la luz un proyector de espejismos que aparentan ser en la profecía del padre una única cuenta marmoleada, una única cuenta, una única cuenta que la araña sitiada por las protuberancias del silencio disimula en su rincón blanco, especula en su nidal blanco de cavidades blancas para elidir en la noche el síntoma faltante.

La luz, la luz; yo renegué de ella el día de los murciélagos en vilo, criaturas que iban por ráfagas sangrientas a esperanzarse con la fruta puesta a secar sobre arbustos lánguidos de cobre, que al tiempo incendiaban y reverdecían los paraísos mecánicos de la estepa.

Luz. Renegué de ella para encubrir mis bestiarios crapulares, mis especularios verdes, para predecir en la oscuridad la diagonal descrita por la piedra; y cuándo; y por qué.

Renegué, pero ella insiste y se cuela por el vientre del pájaro deshecho, por él entona vilmente la culminación de su inocencia, por él ahora o nunca, por él esto y lo otro mientras se niega que nada sacia a las bestias de granito...

...y aquí, precisamente aquí, donde la única verdad es que nada sacia, nada nos sacia a las bestias de granito.

La Piedra Horizontal

-¡Algarabía y danza para el señor de los astros! ¡Vida al dios de los espejos! Muerte... ¡Vida al dios de los ojos imposibles! ¡A él se consagran la melodía y el baile, la música y la locura! Odio... ¡Oíd la música manando de su pecho y cómo donde debiera estar el corazón no hay sino una flauta penetrada por los cuatro puntos cardinales! Desprecio... ¡Mirad! ¡Escalona su baile en dirección a la cima; sus ropas describen los semicírculos de la noche; la piel de leopardo sujeta a su cintura cobra vida y va y viene sobre una estela de fuego y humo! Desgracia... ¡Oh, dios sin nombre, el pináculo parece uno con el cielo y vas tras él con tus pisadas imprimiendo símbolos en la piedra allí donde a nuestros pies sólo la sangre sabe cumplir al polvo su deseo! Ruina... ¡Librate! ¡Eleva nuestro dolor y haznos crédulos de lo invisible, tú a quien el recuerdo y la música hacen acompañar el baile y la melodía que vas entonando un escalón tras otro como si fueras atado en el tardío remanso del aire! Perezcan... ¡Sumo profeta, tu sombra rasga el lienzo del horizonte y tu voz es la de la flauta que llevas en el pecho! Sucumban... ¡Danza! ¡Quema en tu cuerpo la inmovilidad de las estrellas! ¡Quiébrate! ¡Rompe la boca encarnada del gozo y dinos si mereceremos de tu imperio un solo retazo de la noche, pues el suelo es frío y despiadado y estamos hartos de amoldar los huesos a la tierra! Ya basta, basta... ¡Oh, escúchanos y lleva en el corazón esta común ansia de latidos ahora que asciendes por la escalinata y te antepones a la luna! Silencio... ¡Ensombrece la luz de nuestros ojos, guíanos por el través del templo, y dinos dónde y cómo plantar el baile! ¡Cállense...! ¡La cima es tuya! ¡Cierra los ojos e imagínala hundirse bajo el peso de nuestros corazones, cavidades que sabrás interpretar cuando te nos unas en sufrimiento y agonía! No... ¡Prepárate! No... ¡La hora llega! No... ¡Sostenedlo! No... ¡Ante ti, oh, noche, te inclinas y asumes tu regreso por los corredores del vacío! ¡Lame la flauta en que resides! ¡He la daga! ¡Recíbela y vuelve a...!

-No. No es mía, pero aun así la recibo y vuelvo sobre vuestros corazones. Ved cómo la luz refractada os enceguece. No esperéis nada. No creáis nada. El horizonte divide el sueño entre los cielos y la tierra, pero yo no sé cuándo, ni qué, ni cómo, ni si iré ni si vendrá aquel al que desean. Yo era un hombre, pero es un demonio el que se ha apoderado de la noche. Yo era un hombre, pero despedacé mi corazón sobre la piedra. Yo era un hombre, pero quité a los hombres el placer de estremecer mi corazón contra la piedra. Desde ahora la noche durará por siempre. Ved cómo la flauta es el prisma inflamado por el miedo, cómo toda música rebota en la concavidad del aire, cómo una única nota pulsiona el eje planetario hasta aunarlo con la nada. Esto es lo que os queda, esta flauta: ahora, elegid si acompañarla o estremeceros.