

## SEGUNDA ESCENA: LA PIETÀ

### I

Que en lo ínfimo como en lo grandioso, el inconsciente diga lo mismo, lo ínfimo sin dejar de ser ínfimo, esto es, cotidiano, lo grandioso sin dejar de ser grandioso, y grandioso ante todo, las obras de arte, entonces, alegría, placer, juego de la capacidad asociativa: comprendemos el terror del hombre de bien ante la sola existencia de Georg Groddeck.

No es este el lugar para hablar de su vida, de la historia de su increíble relación con Freud y con el psicoanálisis: los documentos comenzaron a ser accesibles, Groddeck es de nuevo leído<sup>1</sup>. Tampoco podemos exponer aquí su pensamiento en forma extensa, su idea del Ello creador y constructivo, anterior a la conciencia y al cuerpo, esos dos modos de su expresión, anterior ciertamente a la división sexual, Ello situado más atrás que el inconsciente freudiano –reconocimiento por el mismo Freud de esa posibilidad (carta de Freud a Groddeck del 17 de abril de 1921). De Groddeck, sólo su interpretación de la *Pietà* y su interpretación de *Der Ring des Nibelungen*, una misma insistencia. De Groddeck, de un hombre que, según él mismo decía –su capacidad de asociación–, “no veía las fronteras entre las cosas sino sólo su confusión”<sup>2</sup>, una asociación más, una confusión más, porque, sin duda, una asociación me-

---

1. Con todo, algo se dirá sobre esa relación y sobre el fundamento de la oposición Freud-Groddeck en el *Capítulo Segundo, Primera Parte*.

2. “*Mit ander Worten, ich sehe die Grenzen zwischen den Dingen nicht, sondern nur ihr ineinanderfließen*”, carta de Groddeck a Freud del 6 de agosto de 1921, en G. Groddeck, *Der Mensch und sein Es*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1970, pág. 46.

nos, una confusión menos, asociación, confusión de las que Groddeck se guardó, e hizo bien en guardarse.

*La Pietà*, ensayemos un movimiento. Escribe Groddeck: “Es una escultura extraña, extraña porque acaso nadie que no conozca las circunstancias cae en la idea de que la hermosa mujer joven sea la madre del hombre muerto que reposa en su regazo. ¿Es acaso por sed de belleza<sup>3</sup> que el artista representó de ese modo a la madre? La determinación podría ser otra”<sup>4</sup>. Extraña, entonces, sólo si se sabe, como se sabe, lo que representa. “En sí”, como olvido de ese saber –que María no puede ser tan joven o que esa joven es María: el inconsciente la contempla colocando entre paréntesis el saber de la conciencia–, ¿qué es, ante todo, la *Pietà* sino esto: conformidad? Y si conformidad, ¿con quién esa conformidad sino con la Vida, se apresura a decirnos el inconsciente, la *Pietà* obligándonos, por su parte, a escribir Vida con mayúscula? Pero, en realidad, esa dulzura, esa tranquilidad, ese descanso –como un recuerdo: yo sé de eso, a eso aspiro, como significando un “entonces cuando”–, ¿es eso la Vida? ¿Es eso la Vida, la *Pietà*? Prosigamos con Groddeck; poco más adelante, en el mismo texto, Groddeck va a hablar de la Crucifixión: “La cruz sólo puede ser la madre. En alemán llamamos cruz al hueso en que se sitúa el dolor de las contracciones del parto; los latinos lo llamaban, mucho antes de que hubiera cristianos, *os sacrum*, el hueso sagrado. La cruz es la madre, que abrazaría al hijo si no fuese ella madera, y a cuyo insensible ademán de amor está clavado, en amor, el hijo viviente, a fin de que él muera por causa de este amor para la resurrección. Y así podría ser: el Hijo del Hombre se vuelve Salvador cuando muere en la cruz y cuando, tras el descendimiento de la cruz, es depositado en el regazo de la tierra para la resurrección. Tal vez acuciaban el alma oscurísima de Miguel Ángel sentimientos parecidos, al poner él el cuerpo muerto del crucificado sobre las rodillas de una mujer joven. Esta mujer no está triste, sino resignada; el movimiento de su mano lo dice”<sup>5</sup>. Y en un artículo anterior (*La compulsión de simbolización*) había escrito: “La escultura griega intentó constituir un canon del cuerpo masculino y, ya en la antigüedad se le definió como tal al *Doriforo*, el hombre desnudo con la espada, símbolo fálico universal. Y en el más grande escultor de los tiempos modernos, Miguel Ángel, el símbolo se impone de nuevo, independientemente de su conciencia, cuando en su *Pietà* acuesta

---

3. Se ha dicho repetidamente, ingenuamente, que Miguel Ángel representó a María joven para expresar así su pureza: mera racionalización. (Nota nuestra)

4. Groddeck, *Vom Leben und Sterben*, en *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, Limes Verlag, Wiesbaden, 1964, pág. 331.

5. *Id.*, págs. 331-332.

el cuerpo muerto de Cristo en la falda de María, esculpida tan joven como el Hijo (esto es), el falo que reposa en ella flácido, muerto”<sup>6</sup>.

Comprendemos: ya el esquema compositivo triangular de la *Pietà* es símbolo de la mujer, y dos seres que se han amado están ahí, en esa atmósfera de sosegada paz. Pero si, primeramente, relación sexual, esto es, descanso después de la relación sexual, comprendemos también que no únicamente relación sexual ese descanso. Si triángulo, si mujer, la *Pietà* dice los tres momentos de una relación única, la única relación que es la relación única: la madre con el hijo, la mujer que es madre del amante que reposa entre sus brazos y la madre que recibe al hijo muerto. El ciclo entero de la vida, ahí en la *Pietà*, pero –un “pero”, al parecer, decisivo– exclusión, de la Vida, del trabajo. El engendramiento, el nacimiento ya fue, el acto de amor ya fue, la agonía ya fue<sup>7</sup>. Olvido del trabajo, descanso, la *Pietà* identifica al hombre con un antes como trabajo y llama a la mujer –la invoca y la voca– con este nombre, como su nombre: después, la dulzura de un después. Pero, entonces, ¿acaso en la *Pietà* la mujer es vista desde el punto de vista del hombre? Las cosas no son tan simples. Si ella es el después, la mujer como *Pietà* sabe del hombre; pues si, según la identificación del lenguaje, el hombre conoce la mujer, la trabaja, y la mujer debe dejarse trabajar<sup>8</sup>, si el hombre es idéntico a su sexo en la relación sexual –teoría de Ferenczi a la cual nos referiremos inmediatamente–, por su parte, la mujer, como después del acto sexual, sabe, como callar, sobre el hombre, sabe cómo callar sobre el hombre: el hombre, ese niño afiebrado, ella, la mujer, como calma; eso calla, eso sabe, su silencio, la *Pietà*. Pero si calma, entonces, afirmación fundamental de Groddeck, la mujer es la muerte, la muerte del hombre, la muerte del hijo, ella madre, Vida universal: la *Pietà* es, entonces, también, el hombre visto desde el punto de vista de la mujer.

Entonces, ¿extraño status de la *Pietà* y de la interpretación de Groddeck de la *Pietà*? Pues, si con todo, la vida es trabajo, trabajo y descanso, trabajo

---

6. G. Groddeck, *La compulsion de symbolisation* en *La maladie, l'art et le symbole*, trad. de R. Lewinter, Gallimard, Paris, 1965, págs. 283-284 (traducimos del francés).

7. No sólo plena coherencia, precisión de Groddeck, sus palabras sobre nuestra ética del trabajo, nuestro valorar al hombre por su trabajo: “La confusión entre hacer, ocuparse y trabajar es fatal. Jamás he visto ni escuchado que los niños trabajen. Sin embargo, se ocupan ininterrumpidamente, cuando no duermen. Y tampoco encuentro en el Nuevo Testamento la menor indicación de que Cristo haya trabajado, palabras que, parece, tienen el mismo sentido, pertenecen a la vida humana, pero no es pertinente tomarlas como el sentido más hondo de la vida”. G. Groddeck, *Vom Leben und Sterben*, ed. cit., págs. 312-313.

8. “Y Eva sintió que rugían / De placer sus entrañas / Cuando Adán afiebrado vertía / En ella el germen de la vida”. Adán, Huidobro, *Obras Completas*, ed. Andrés Bello, tomo I, pág. 213, Stgo., 1976.

y pequeñas y grandes alegrías, ¿la *Pietà* como el después no representaría, más que la esencia de la Vida, la necesidad de creer en una esencia de la Vida, que esa esencia es un después? Proyección de una necesidad, ¿Groddeck interpreta la vida como la *Pietà* y la *Pietà* como ontología –el *Stirb und Werde* goetheano– reposa luego, y no pregunta más? ¿Tentación, búsqueda de una seguridad, de una seguridad tan voluptuosa como la voluptuosidad del amor, ésta, ante todo, la seguridad de una “muerte propia”: “el hombre muere sólo cuando él quiere morir”<sup>9</sup>? ¿O Groddeck, pese a su gusto por la ontología, tiene razón, la “esencia” de la mujer, una cierta esencia de la mujer es ser el después y su ontología goetheana, su *Gottnatur*, sólo esto, un *poema*? ¿Groddeck, con su afirmación fundamental: la mujer, la muerte del hombre, dice otra cosa que la muerte propia?

DOS VECES CECILIA, 2/06/83. Texto escrito, salvo la *Primera Escena*, todos los capítulos al mismo tiempo, texto meditado más inconsciente que conscientemente, escribiéndolo o reescribiéndolo con o como la música que escucho. Mi intento por desbordar lo objetivo y lo subjetivo, toda esa serie de nociones habituales. La necesidad de mi escritura, mis reiteraciones, mis elipsis; imposibilidad de escribir de otra manera; escribiendo de otra manera, otra cosa sería lo que diría y no podría dejar oír, como lo no dicho, lo que quiero que se oiga y no podría, creo, o lo espero, dejar oír, eso, que no sé qué es, lo que no quiero que se oiga. Texto que quisiera, curiosidad, terminar y que no quisiera, temor, terminar. Curiosidad y temor: saber si podré decir o no el fin de las M.M., el fin del duelo de las M.M. propuesto, dicho con seguridad al final de la *Primera Escena*, no vacilaba por lo visto, ese día, al escribir, ¿qué música había oído ese día? ¿O acaso, tal vez –¿por qué no?– no se me impondrá, finalmente, pues se me ha impuesto ya, cuando ideas sobre el final, ese nombre que, como el silencio de la música de Wagner –Dios de Dioses es Richard Wagner– retengo, es decir, retenía, insistencia en una M. de las M.M.: M.L.; su nombre está dicho, está escrito ya, y no será borrado, en *Desolación Tres* (su nombre: no “su” nombre, sino, “su nombre”: esa forma de decir “mi nombre”, “su nombre” = “mi nombre”, “mi nombre” que, sin ella, por cierto, no “sería”; ella que, por su parte, “es” en “mi nombre” dicho por ella, que, por tanto, “es”, también, gracias a mí). Tiempo de escritura, tiempo de espera, de sorpresas: ¿por qué, de pronto, por ejemplo, tres Claudias (pág. 63 y *Desolación Uno*) comenzaron a circular por el texto? Y si escribo este párrafo, causa, visita inesperada, ayer, de una cuarta C. y la sensación, simpatía, ternura, que me dejó su partida. Texto sobre Groddeck y luego sobre Don Juan, cuyo ritmo, es decir, su contenido, debo por esa visita, esa sensación, modificar y dos textos: DOS VECES CECILIA, agregar.

9. Groddeck: “*Der Mensch stirbt nur dann, wenn er sterben will*”, en *Der Mensch und sein Es*, ed. cit., págs. 162-167.

– “Ud. me aferra a mi idioma. Pero, ¿si no existiera el idioma? Si eso tuviera la estructura del pelo, el (mi) idioma, si fuera tan lábil como él, sería necesario soltarlo inmediatamente... Pero las marcas de escritura –los guiones, los ‘paréntesis’ (las comillas)– agarran también, con un mismo golpe desdoblado, a la madre”. *Entre crochets*<sup>10</sup>, entrevista a Derrida, fundamentalmente sobre *Glas*, libro que, cuestión de calcular el tiempo para la entrega final de este texto, no alcanzaré a leer *bien*, es decir, a saber lo que entendí y lo que no entendí, lo que extraje de él sin darme cuenta, esas debilidades que me hubiera evitado si lo hubiera leído *bien*, suponiendo, suposición insensata, que leer *bien Glas* tiene algún sentido –Cecilia que cree, hay otros ingenuos como ella, que yo entiendo a Derrida.

– Cambio rápido de *Pietà*, la *Pietà de Avignon* ahora, continuación del *poema* de María Magdalena. María recibiendo el cuerpo de Cristo, Juan y, ajena a todo contacto con Cristo, María Magdalena. Palabras de Cristo que consuelan a María y a Juan; María y Juan se consuelan: según la tradición María habría seguido a Juan y muerto en Efeso. Sola, entonces, sola siempre, sola para siempre, María Magdalena. ¿Por qué el inconsciente del cristianismo, por qué el cristianismo, por qué nosotros los alguna vez –¿y si el inconsciente es intemporal, siempre?– cristianos, por qué el cristianismo

14-XII-82. Decisión, orden recibida, sobre el ritmo con que escribiría este texto y cómo reescribiría las partes ya escritas, cuestión de ti, Soledad Sola tu nombre.

como el (su) inconsciente, insiste, una y otra vez, en María Magdalena sola –Soledad el más bello, para mí, nombre de mujer? *La Pietà de Avignon*: Cristo reposa en María, pero también reposa, su cabeza reposa, en la mano de Juan, Juan, contacto corporal con

Cristo, su recibir de Cristo su misión. Necesidad de recordar, de no olvidar ese olvido, la exclusión del *Evangelio de Juan* de la frase de Cristo: “En verdad os digo, dondequiera que sea predicado este evangelio, en todo el mundo, se

10. *Diagraphe*, Nº 7, Flammarion, Paris, abril 1967, pág. 99.

hablará también de lo que ha hecho ésta, para memoria suya" (Mateo 26, 13). Lo adelantamos: Juan como olvido de María Magdalena. ¿Qué significa ese olvido? ¿Cómo -ese olvido? ¿Ese olvido no está representado, no es, acaso, la *Pietà de Avignon*? ¿Un secreto, un oculto saber, de la *Pietà de Avignon*? ¿Cuál puede ser ese saber? No se pasará por alto, entre esta *Pietà* y la *Pietà* de Roma, si resignación, diferente la resignación, porque claramente un diferente después, ahora la muerte del hijo. Por su parte, Juan expresa, lo acabamos de decir, más que la hora de dolor, la hora de la acción; nuevamente sola -¿fuera de la historia?- María Magdalena. Comprendemos, entonces, lo que el inconsciente del artista anónimo de la *Pietà* se preguntaba en o como su representación de María Magdalena; esa misma pregunta surge en nosotros, inevitablemente, como nuestro amor: "¿Por qué Juan, el discípulo amado, no atendió, no siguió, no cuidó, no amó a María Magdalena -natural, hermoso, divino, hubiera sido ese amor?"; "¿Por qué no tú, Juan?" Entonces audacia, audacia escrita en la *Pietà de Avignon*, la *Pietà* inscribe esta relación, ya no relación entre Cristo y María Magdalena, relación, esta vez, entre María Magdalena y Juan; relación, primero, como no-relación; relación, luego, después, como esta relación: Juan parte, pero Juan volverá, Juan volverá como búsqueda de María Magdalena. Pues, comprensión, como esa frase: "¿Por qué no tú, Juan?", ningún azar, absurdo sería pensar aquí en azar: de Juan viene, herencia de la escena de la Pasión, como herencia del nombre, de Juan, Don Juan<sup>11</sup>. En la *Pietà de Avignon*, saber del gesto y del lugar que Juan, partiendo, dejó, sin embargo, trazado, inscrito. Juan vuelve a recoger su nombre, y, como grandeza de la grande España, Don Juan. Don Juan como la pérdida de María Magdalena; cómo se entienda esa pérdida, origen de la diversidad de las representaciones de Don Juan, diversidad de las mujeres seducidas, amadas, abandonadas -ningún azar, no sólo motivos históricos, el rapto de una novicia- por Don Juan; pero, al mismo tiempo, cambio -historia- de Don Juan y

11. "Hay una incredulidad miserable que parece poseer una gran virtud curativa", Kierkegaard escribiendo sobre *Don Giovanni* en *Introducción superflua a Los estadios inmediatos del eros y la música o el Eros y la música en La Alternativa, Oeuvres Complètes*, vol. 3, trad. Tisseau y Tisseau, Éditions de L'Orante, 1970, pág. 47 (traducimos del francés).

cambio –historia– de las mujeres por su relación con Don Juan. No fuera de la historia, María Magdalena como nuestra historia.

– ¿Por qué la certeza de la asociación: Juan, Don Juan y si Don Juan, *Don Giovanni*, tristeza? Tristeza, y si tristeza, Mozart. Pero, imposibilidad de olvidarlo, si alegría, también, y ante todo, Mozart. ¿Qué pasa con Mozart? Pues, sin duda, dos o tres compositores más grandes; sin embargo, si música de la música, Mozart –esas palabras de Mahler muriendo: *Liebe Mozart!* Mozart que, con una misma mano, esto es, como lo mismo escribió *Don Giovanni* y el *Requiem*, *Il mio tesoro* y el *Benedictus*<sup>12</sup>. Esa línea continua, evidente para quien sepa del dolor, del amor y de música: El *Evangelio de Juan*, el olvido de Juan de las palabras de Cristo sobre María Magdalena, el *Retablo*, la *Pietà de Avignon*, el retorno de Juan como Don Juan, las transformaciones de Don Juan, *Don Giovanni*, el *Requiem* y el Quinto Movimiento, *Resurrección*, de la *Segunda Sinfonía*<sup>13</sup>. ¿Hasta qué punto nuestro inconsciente no hace sino repetir esa gran escena, el *Evangelio* del discípulo amado, Juan, Jehojanan, “Jahvé fue benigno contigo”?

– Y recuerdo de ese día en tu casa, Leonora. M. era hermosa y hermoso era contemplarla, hablarle; pero, ante todo, hermosa era la situación, la conversación. De pronto, desde el fondo, la Tercera Sinfonía –Mahler, Mahler y Mozart. Mi silencio, mi sumergirme en la música y en el alcohol, fin de la belleza de M., fin de la situación, de la conversación. Te dije, sabía que entenderías: “Odette era un pretexto del inconsciente de Swann para volver a oír la *petite phrase*. Y para mis adentros: “Mahler ¡qué te he hecho! –cuestión de pronunciación, es otra la exclamación que se pue-

12. El entusiasmo de Groddeck por *Don Giovanni* en una carta a Emmy von Goil (5-5-1926), en G. Groddeck: *Der Mensch und sein Es*, ed. cit., pág. 102.

13. *Anotaciones de Mahler*: “Estamos otra vez plantados ante todas las terribles preguntas y ante el acorde final de la primera frase. Resuena la voz del llamador. Ha llegado el fin de todo lo viviente, anúnciase el Juicio Final y el total terror del día de todos los días ha irrumpido... llaman las trompetas del Apocalipsis. En medio del espantoso silencio creemos percibir un lejano, muy lejano, ruiseñor, como un eco último y tembloroso de la vida en la tierra. Quedamente entona un coro de santos y seres celestiales: “¡Resucitarás, sí, tú resucitarás!”... Y ved: no hay juicio alguno, ningún pecador, ningún justo –ningún grande ni pequeño– ¡no hay castigo y no hay premio! Un todopoderoso sentimiento de amor nos atraviesa con saber y ser bienaventurados”.

de escuchar. (Pero, necesidad de no olvidarlo, de darse cuenta, de no confundir, el mio tesoro, aria que canta Don Ottavio y no Don Giovanni, confusión que explica algo más que esa sola escena...).

Descanso, pero si descanso, volvamos a Groddeck, que Groddeck sea la *Pietà*: la necesitamos.

¿La mujer, la muerte del hombre? ¿Cómo interpreta Groddeck la relación sexual? Escribe en el capítulo 18 del *Buch vom Es*: “Der Beischlaf ist ein Tod, der Tod am Weib”. Problema de su traducción; la edición francesa elige: “*Le coït est une morte, la morte par la femme*”<sup>14</sup>; la edición española traduce: “El coito es una muerte, la muerte en una mujer”<sup>15</sup>. Pero Groddeck se opone a la concepción y a la interpretación (en el sentido de interpretar, por ejemplo, una obra musical) que implica llamar a la relación sexual “coito” (del latín *coire*: ir juntos). Estudiando<sup>16</sup> las denominaciones del acto sexual en diversas lenguas, después de señalar, ese sentido seguro de la lengua griega, la belleza de la expresión *meignysthai*: mezclarse y, sobre todo, la profunda poesía de *syneinai*: ser juntos, critica la expresión *coire*. Que la expresión siga siendo aceptada, señala, es propio de nuestra época ignara en asuntos de amar; pues, contra la idea que implica el *coire*, movimiento de ambos, silencio e inmovilidad de la mujer que verdaderamente sabe amar y es amada con saber. Señala, luego, la expresión sueca *samlaga*: estar extendidos juntos, y sus casi equivalentes, el alemán *begatten* y el inglés *together*. Y agrega a continuación lo decisivo: “De las profundidades del inconsciente surgió la expresión alemana *Beischlaffen* (a la letra, dormir con, dormir junto a). Ella indica uno de los misterios más profundos del hombre y la mujer, que, hasta donde me es conocido, ninguna otra lengua contiene (¡sí el español!). En la mayoría de las palabras está acentuado el goce conjunto del placer, y nuestra palabra rinde homenaje al pensamiento de que el hombre, en el comercio sexual, se vuelve niño indefenso, menesteroso de protección, cuyo sueño vela la amada como su madre”<sup>17</sup>.

Comprensión profunda, trabajo del sicoanálisis sobre el sentido, ya no sólo sobre las etapas de la evolución sexual como Freud en sus *Tres*

14. G. Groddeck, *Le Livre du Ça*, trad. de L. Jumel, Gallimard, Paris, 1973, pág. 183.

15. G. Groddeck, *El Libro del Ello*, trad. G. Manar, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pág. 197.

16. G. Groddeck, *Vom Leben und sterben*, ed. cit., pág. 319.

17. *Id.*, pág. 319.

*Ensayos sobre una teoría sexual*. Trabajo iniciado por Ferenczi que, en la *Introducción* a su obra fundamental, *Thalassa*, señala la necesidad de “una explicación más profunda de la función de acoplamiento que en los *Tres Ensayos* fue presentada por Freud como constituyendo la etapa terminal de toda la evolución sexual, pero sin que el proceso de la evolución misma haya sido estudiado en sus detalles”<sup>18</sup>; e insiste al comienzo de la *Primera Parte*: “Igualmente, las preocupaciones analíticas han tratado sobre todo y con mayor profundidad, por una parte, sobre la preñez y el dar a luz, por otra parte, sobre los actos preparatorios al coito y las perversiones, más bien que sobre la explicación y la significación del proceso del coito mismo”<sup>19</sup>. Distinción de Ferenczi entre el sentido, sentido en sí, del acto sexual y su sentido para la conciencia; y como su interpretación del acto sexual, ésta: cuando, por medio de las caricias, identificación mutua del hombre y de la mujer, el cuerpo del uno es el cuerpo del otro, cuerpo que no hará daño –sobre todo, cuerpo de la mujer que cuidará del sexo del hombre–, entonces, el Yo, el Yo-placer del hombre, identificado a su sexo, penetra al sexo femenino, volviendo así al sexo, al seno, de la madre, identificándose finalmente con el semen que queda en el cuerpo de la mujer. Regresión individual y de la especie y, detrás de éstas, regresión de todas las especies al lugar de su origen primero, el mar; el mar, de ahí el nombre del libro, *Thalassa*, experiencia griega del mar. De este modo, para Ferenczi: “El deseo edípico es la expresión síquica de una tendencia biológica mucho más general que impulsa a los seres vivos a retornar al estado de reposo que gozaban antes de su nacimiento”<sup>20</sup>; así, el acto sexual, es, doble tendencia, “la repetición de la experiencia penosa del nacimiento y su feliz final y el restablecimiento de la situación intrauterina todavía perfectamente en paz, al penetrar de nuevo en el seno maternal”<sup>21</sup>. Acto de amor, acto ritual, entonces: repetición victoriosa del trauma del nacimiento y el victorioso regreso al antes. Ahora bien, si la interpretación de Ferenczi es ciertamente profunda e irrefutable en cuanto a lo que dice sobre la experiencia del hombre al penetrar a la mujer, su interpretación, la explicación del sentido del acto sexual para la mujer, resulta, al menos como experiencia universal, discutible. Si señala

---

18. Sandor Ferenczi, *Thalassa, Essai sur la Théorie de la Génialité*, en Ferenczi, *Oeuvres Complètes, Psychanalyse 3*, trad. del húngaro de J. Dupont et M. Viliker, Payot, Paris, 1974, pág. 250 (traducimos del francés).

19. *Id.*, pág. 254.

20. *Id.*, pág. 265.

21. *Id.*, pág. 277.

con razón el carácter oral y el carácter anal, en sentido sicoanalítico de los términos, del acto sexual para la mujer, la mujer debe, sin embargo, piensa Ferenczi, también, identificarse al hombre, al sexo, que la penetra, penetrarse ella misma; ella misma como madre y como hombre, o niño, su identificación con el sexo masculino, sexo victorioso –Hermann hablará, al contrario, con mayor razón, su mejor interpretación, de una voluntad activa de penetración por parte del hombre y de una voluntad activa de ser penetrada por parte de la mujer, Unidad Dual<sup>22</sup>. De todos modos, Nicolas Abraham al presentar, en 1962, la primera traducción francesa de *Thalassa* –traducción de la edición húngara que fue la última edición revisada por el autor– debe confesar el desconcierto que, primero, su lectura produce. Pero, agrega: “Después, poco a poco, se penetra en un universo extraño y atrayente. Entonces, en cada página, surge una evidencia inesperada, que responde a otras, ya entrevistas, confirmando-las encima, aumentándolas con sentidos nuevos. Terminamos por quedar conquistados; y nuestra adherencia jubilatoria marca una liberación. Las trabas de nuestros prejuicios severos se han relajado y henos aquí cumpliendo con el autor una inmersión en lo más profundo de nosotros mismos. Ferenczi nos pone en presencia de lo que vive en nosotros oscuramente, desde la noche de los tiempos, de lo que está inscrito en nuestro cuerpo, en nuestros gestos, en nuestros mitos”<sup>23</sup>. Y, casi al término de su *Presentación*, escribe: “Aquel que niega a *Thalassa* toda validez científica puede ver en él todavía una poesía, un mito, un objeto de meditación. Esta extraordinaria epopeya cosmogónica –¿por qué no tomarla también por tal?– surgida del sicoanálisis, caminando con placer al paso del pensamiento creador, produce en nosotros los mismos efectos liberadores y terapéuticos que anteriormente producían las mitologías folclóricas y religiosas. Y, si es así, es porque la verdad científica y la verdad poética se revelan aquí como siendo de una misma esencia. La alegría y el *élan* optimista procurados por la lectura de *Thalassa* no hacen sino manifestar el desplomarse progresivo del tabique hermético que, en el seno de nuestro Yo, prohibía el contacto de la parte ‘racional’ y la parte ‘irracional’”<sup>24</sup>.

Ahora bien, si Ferenczi insiste en el sentido del acto sexual como vuelta al seno de la madre, Groddeck, como lo señalamos, hace consistir, más bien, la relación hombre-mujer –otra interpretación– más que

---

22. Hermann, *L'Instinct filial*, ed. cit., pág. 225.

23. N. Abraham, *Présentation de "Thalassa"*, en *L'Écorce et le Noyau*, ed. cit., págs. 15-16.

24. *Id.*, pág. 23. La importancia de *Thalassa* para la constitución de la teoría del símbolo de N. Abraham, es señalada por María Torok en *L'Écorce et le Noyau*, págs. 13-14 (Sobre el símbolo en Abraham, *Capítulo Segundo, Primera Parte*).

en el acto sexual mismo, en el después del acto sexual: como si el hombre trabajara solo y la mujer esperara sola, como si ambos esperaran solos, para unirse después, un esperar y un después, origen, sentido y fin, gloria, podríamos decir, de todo “esperar”, de todo “después”, un cierto “origen” del tiempo, del tiempo verdadero, tiempo del inconsciente; interpretación que, si no se opone a la de Ferenczi, es, con todo, otra interpretación, otro “esperar”, otro saber del amor o, al menos, otro explicitado esperar, otro explicitado saber del amor –amor del amor.

Pero, prosigamos con la *Pietà*. Si la *Pietà*, del triple éxtasis, representa, ante todo, la consumación del éxtasis erótico –*Pietà* querida, para enseñar a amar, para eso tú existes; tu ternura inunda mi ternura, mi respeto, “entonces cuando”–, la relación madre-hijo en su triple éxtasis, es decir: madre que da a luz a su hijo, madre-amante de su amado, su hijo, y madre que acogiendo el cuerpo muerto del hijo acoge su alma, su recuerdo, esa relación, ese triple éxtasis, en el movimiento de su unidad, ha sido expuesto como nadie por Wagner en *Der Ring des Nibelungen*; sin duda no lo sabríamos si Groddeck no lo hubiera dicho. Comentaremos el ensayo de Groddeck, su título, precisamente, *Der Ring*<sup>25</sup>, e insistiremos, al final del comentario, en lo que a ese ensayo, como final, falta al fin, si es que falta, si es que es una falta, cuestión de la muerte de Brünnhilde. Si *in medias res*, regla de oro de la interpretación, dice Groddeck, entonces interpretación de *Der Ring* a partir de *Siegfried*, tercer acto, tercera escena. Cuando Siegfried encuentra a Brünnhilde, no es a una amante, es a su madre a quien encuentra; por cierto, no se trata de su madre real, Sieglinde –damos por conocido el argumento de *El Anillo*. Relación de Brünnhilde y Siegfried como el apasionado “amor entre madre e hijo y la fatalidad terrible que sigue a esta pasión”, ese contenido, escribe Groddeck, “el más profundo contenido de nuestro conocimiento del inconsciente”. Y fundamento del amor madre-hijo, esa pasión: “una pasión ardiente de una fuerza y una profundidad como el hombre no la experimentará nunca más en ninguna otra circunstancia de la vida... la vida, es lo que cada uno siente por su madre, si logra clarificar esa pasión hasta tal punto que ella no lo quiebre”.

Ahora bien, ese amor que Siegfried y Brünnhilde viven como amor de amantes, ¿cuándo tiene lugar como relación madre-hijo? ¿Acaso en ese tiempo, el tiempo del hijo en el vientre materno? Groddeck insistiría, entonces, en la célebre tesis de Rank en *El Traumatismo del Nacimiento*:

---

25. G. Groddeck, *Der Ring*, en *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. cit., págs. 135-156.

toda angustia, todo trauma, repetiría el trauma fundamental, la separación del hijo del seno de la madre; y por ello, como sentido de todo acto humano, el retorno simbólico a ése su primer estado y el re-nacer como superación del trauma. Es interesante recordar lo que Jones señala sobre el origen de la teoría de Rank: “Estas ideas de Rank habían germinado lentamente. Recuerdo muy bien que en marzo de 1919, cuando me encontré con él, y su mujer entonces embarazada, en Suiza, provocó mi asombro al afirmar en un tono angustiado, que los hombres no tenían importancia en la vida: la esencia de la vida era la relación entre madre e hijo”<sup>26</sup>. Pero Groddeck es más cuidadoso y sutil que Rank. Si insiste, la evidencia misma, en la felicidad del niño en el seno materno y en la necesidad de la mujer –su felicidad– de llenar su cuerpo que siente como cuerpo fundamentalmente vacío –y nada la llena tanto, tan continuamente, como un hijo–, sin embargo, Groddeck describe también, en otros escritos, todo en todo, asociaciones, confusiones, la situación inversa: el desagrado del hijo por la estadía en el seno materno, sentida tantas veces como prisión, y la serie de actos de rechazo de la madre hacia el hijo: desde los vómitos hasta los abortos llamados “naturales”, su origen efectivo, el inconsciente; por eso, el acto mismo del nacimiento se convierte, así lo describe Groddeck, en la decisión mutua de la separación. Pero tampoco la relación madre-hijo tiene lugar en la época de la educación del hijo por la madre. En su mismo ensayo, *Der Ring*, Groddeck lo dice: todas las madres mueren en el o del nacimiento de su hijo. No en el sentido inmediato en el que Siegfried pregunta: “¿Mueren las madres de los hombres / por el nacimiento de / sus hijos, todas? / ¡Triste ello sería, triste!”<sup>27</sup>, sino en este sentido: al año, más o menos, del nacimiento, la madre muere al convertirse, así la llama Groddeck, en educadora (*Lehrerin*) del hijo. Pues, olvidando su relación de amor, la madre ve a su hijo como su posesión, como algo de ella, no como un ser “simplemente amado”, sino como un ser amado con avidez, avidez de posesión, dominación. ¿Cuándo, entonces, la relación madre-hijo? Cronológicamente sólo quedaría el primer año de vida. Pero, precisando lo que Groddeck no precisa<sup>28</sup>, pensamos que en la relación madre-hijo se trata, ante todo,

---

26. E. Jones, *Vida y Obra de Sigmund Freud*, ed. Nova, Buenos Aires, 1962, tomo III, pág. 69.

27. Utilizamos la edición de *Siegfried* y de todo *Der Ring*, ed. bilingüe, trad. francesa e indicaciones de leitmotiv realizada por Jean d'Ariéges, *Prefacio* de M. Doisy, Aubier-Flammarion, 4 vols. *Das Rheingold*, 1968, *Die Walküre*, 1970, *Siegfried*, 1971 y *Gottdämmerungen*, 1972.

28. Si en su ensayo Groddeck escribe: “todas las pasiones y las exigencias de la posesión crecen en la mujer que ha olvidado desde hace tiempo lo que ella sintió durante el

de un modo de amarse que ocurre en parte cuando el hijo en el vientre materno, sobre todo cuando el hijo recién nacido y también más allá de cuando la madre se convierte, en la terminología de Groddeck, en educadora. Modo de amarse que se define, entonces, por la no posesión, por el no dominio: como ojos de adultos que se encuentran por primera vez y dicen, en su dilatarse, la alegría que el encuentro sea, la complicidad del encuentro, el presente como fusión del pasado y un futuro; “hay tiempo”, presente que como futuro tiene la dulzura del pasado, ese instante antes de la caída en la avidez y en el deseo de posesión.

Así, el encuentro de Siegfried y Brünnhilde. Si Siegfried, todo búsqueda, pregunta por la madre que no conoció, por el ser humano femenino (“*ein Menschenweib*”) que no conoce, lleno de presentimientos: “Murmillos del bosque” (*Waldweben-Motiv*), esto es, recuerdo, resonancia del amor madre-hijo que busca reencontrarse, Brünnhilde, por su parte, necesita, ante todo, que se la saque de su sueño mágico; la mujer, insiste Groddeck, despierta por la relación amorosa. Vuelta en sí, ella marca su saber, saber expuesto en el poema wagneriano como saber de hechos objetivos: la historia de Wotan y el anillo, de Siegmund y Sieglinde, el castigo de Brünnhilde por Wotan, etc.; pero, ese saber es obviamente otro saber, saber de Brünnhilde que ella es la madre de Siegfried. Entonces, nombre del presentimiento de Siegfried y del saber de Brünnhilde en su unión, como su unión: voluptuosidad.

Voluptuosidad –la realidad entera es voluptuosidad. Primero, el héroe que no conoce el temor (“*der das Fürchten nicht gelernt*”) conoce el temor ante la primera mujer que ve:

“¿Es esto el temor? / ¡Oh madre! ¡Madre! / ¡Tu valiente niño! / Una mujer yace, durmiendo: / ¡Es ella quien le ha enseñado el temor! / ¿Cómo hacer yo que el temor acabe? / ¿Cómo coger yo valor? / ¡Para que yo mismo despierte, / debo despertar a la doncella!”. Brünnhilde despierta y canta su saludo al sol, al día: “¡Salve, sol! / ¡Salve, luz! / ¡Salve, esplendente

---

embarazo...”, se puede pensar, entonces, que el embarazo constituye el tiempo de la relación madre-hijo, afirmación que contradice la teoría general de Groddeck sobre la relación entre la madre y el hijo expuesta en otros textos suyos. *Der Ring*, el ensayo de Groddeck, es un texto, al parecer, rápidamente escrito –o, tal vez, sólo esto: apasionadamente escrito– y, a veces, como aquí, en contradicción con otras afirmaciones del autor en otras obras. Pero la interpretación que presentamos es, pensamos, es nuestro propósito, una interpretación enteramente groddeckeana, sólo como problema, lo adelantamos, el final del *Crepúsculo*, la muerte de Brünnhilde. Igualmente, quisimos fidelidad al exponer la interpretación de Groddeck de la *Pietà*, interpretación a la cual le hicimos un agregado, agregado esencial en la medida en que se dice el nombre que falta, y es hermoso ese nombre, el nombre de la mujer: después, tú-después.

día! / Largo fue mi sueño; / ya he despertado. / ¿Quién es el héroe / que me despertó?”. Y luego su saludo a los Dioses, al Mundo: “Salve, Dioses! / ¡Universo, salve!”. Respuesta de Siegfried, maravilla de la seguridad del amor de su madre siendo su propio ser: “Oh, gloria a la madre que me dio a luz!”; y confirmación de Brünnhilde: “¡Oh, gloria a la madre / que te dio a luz!”. Por ello, pregunta de Siegfried: “¿Entonces no murió mi madre?, / ¿dormía la querida solamente?”. Palabras de Brünnhilde: “¡Delicioso niño! / Tu madre no volverá más a ti. / Yo seré tú mismo / si tú a mí, bienaventurada, me amas. / Lo que tú no sabes, / lo sé yo para ti; / mas sólo soy sapiente — / ¡porque te amo! / ¡Oh Siegfried! / ¡Siegfried! / ¡Triunfante luz! / Te he amado siempre”.

Pero, luego, después del largo y frenético encuentro, otro tiempo, otro después, cambio en la relación madre-hijo. Pues si el amor de la madre hace del hijo un héroe —sólo como héroe puede corresponder el hijo a la mirada orgullosa de la madre— el héroe es niño, y eterno niño: irresponsable, afán de placer, de lucha, sin otro fin que la lucha misma; Siegfried, como héroe, se comporta —extrapolación, su conducta— con toda la realidad como con su madre, como si toda la realidad fuese su madre. Pero, sabemos muy bien que otra cosa es la realidad; y Brünnhilde, por su parte, comienza a transformarse rápidamente de madre, en educadora; obligada a dejarlo partir, insiste en juramentos de fidelidad. Así, Segunda Parte del *Prólogo* de *El Crepúsculo de los Dioses*, palabras de Brünnhilde:

“¿Cómo héroe querido, / te amaría, / si no te dejara ir / a nuevas gestas?”; pero, entonces, necesidad de juramentos:

“Piensa en los juramentos / que nos unen; / piensa en la fidelidad / que nos tenemos; / piensa en el amor / porque vivimos”.

Brünnhilde se porta, entonces, como todas las mujeres; pues si hace, con su amor, de su hijo, un héroe, no acepta que el héroe, su hijo, la abandone, la abandone para morir, abandonar que ya es morir; como educadora, Brünnhilde le reprocha a Siegfried ser héroe; error de la mujer, escribe Groddeck, que no entiende lo que mueve a un hombre realmente hombre: “Tan escasamente conoce la mujer al hombre, que ni siquiera sospecha cuán poco piensa él del pensamiento y cuán altamente estima al sentimiento, la calidez del amor y la despreocupación y alegre serenidad. Una y otra vez vuelve Siegfried a decirlo: yo soy zozco e incapaz de aprender; con toda sinceridad expresa él este sentimiento de todos los hombres”<sup>29</sup>. Pues, continuamos citando a Groddeck, toda

---

29. G. Groddeck, *Der Ring*, ed. cit., pág. 146.

la relación hombre-mujer reside en esto: “El hombre sólo es viril en la excitación, sólo cuando su virilidad se vuelve hecho, en la embriaguez del amor; recién despierta la mujer cuando el varón ha muerto, cuando ha cesado su embriaguez amorosa, cuando es, de nuevo, niño, y cuando aquélla se siente madre suya y él se ha convertido en su hijo, que descansa en su regazo. Quién pudiera concebir y tener presente siempre que el amor es amor de madre y niño, que todo lo demás es juego e inesencial, que el amor mismo no está jamás presente en el acto sexual y que la fidelidad nunca es quebrantada en él, que todo acontece en la profundidad del inconsciente, de lo nunca sabido, habría reconocido buena parte de la vida y del sí-mismo. Pero ningún mortal podrá jamás concebirlo ni jamás vivir lo concebido así. Brünnhilde lo vive, mas sólo una vez que Siegfried ha muerto. Es experiencia de todos los días que sólo la viuda es sapiente, libre y feliz”<sup>30</sup>.

Debemos dejar de lado en este comentario del ensayo de Groddeck, su interpretación de otros momentos de *El Anillo*: interpretación del significado de los enanos, de los gigantes, de ese anillo que trae la muerte, anillo en el Rhin, en el agua: tema del homúnculo, el ser humano engendrado sin una mujer y sin el amor de una mujer, etc. Debemos insistir en el destino de Siegfried. Si dos caminos se abren al hombre: persistir como héroe o someterse al poder –poder, dominación, avidez del padre y de la madre como educadora–, sabemos que Siegfried, al elegir el primer camino, ese primer camino que es el amor a su madre, que es el amor de su madre, al comportarse así, al desear toda la realidad como si la realidad fuese su madre –deseo por su madre, aliento de todo su ser–, Siegfried necesariamente morirá, y morirá rápidamente. Sobre este tomar posesión de la realidad como tomar posesión de la madre, Groddeck escribe: “El Ello en nosotros conserva sin cesar el recuerdo del estado de perfecta unión (en el vientre materno); presiona en busca de una repetición; rompe la plenitud del sentimiento del amor infantil en mil fragmentos, siempre otros, que transfiere a los hombres, a los animales, a las plantas, a los seres animados o inanimados, a ideas y creaciones que reúne, aquí, allá, en complejos afectivos más vastos”<sup>31</sup>. Esto es, la misma relación entre la madre y las cosas, las cosas como suplemento de la madre, que leíamos en Hermann como deficiencia fundamental del hombre, Groddeck la lee como amor de la madre, amor a la madre, cosas que son sólo por nece-

---

30. *Id.*, pág. 148.

31. G. Groddeck, *Le ça*, en G. Groddeck, *La maladie, l'art et le symbole*, ed. cit., pág. 69 (traducimos del francés).

sidad de expandir ese amor; así, si la madre, en la teoría de Groddeck, aparentemente se va, ella (se) queda como su amor: “Tanto como se extiende en nosotros el deseo de amar como el deseo de ser amados, él está condicionado por este período de íntima comunidad (entre la madre y el hijo). La idea de la ‘madre’ rige nuestra vida afectiva en nuestras relaciones con los otros; la nostalgia de esa comunión tal como la conocimos nos acompaña continuamente”<sup>32</sup>. Pero si la madre es nostalgia, nostalgia diferente a la pérdida, ¿cómo quiere primeramente el hijo a la madre? Escribe Groddeck en el capítulo II del *Buch vom Es*: “...puesto que cada erección representa el deseo por la madre –yo insisto, según la ley de transferencia, cada erección sin excepción– ella es acompañada de la fobia de castración”. Amor y castración ante la madre; si así los otros hombres, no así Siegfried. Y si se objeta que Siegfried, que se sabe y se define como el hombre sin temor, siente temor delante de Brünnhilde, respuesta: ese temor es otra cosa que el temor a la castración, ese temor es veneración: “*Der Mann empfindet, und je mehr er Mann ist, um so mehr Furcht, die man Ehrfurcht nennt*”<sup>33</sup>. Y, por eso mismo, Siegfried amará, como a su madre, a las mujeres que sean substitutos directos de ella, y amará, además, lo que resta de su madre, esto es, a la “realidad” como sublimación. Siegfried es, entonces, porque héroe sin pausa, el hombre sin castración, el más puro de los hombres; niño, pura erección, erección pura, niño sublime, “*du wonniges Kind*”, niño delicioso. Y, porque erección-sublimación, tránsito, paso continuo, de la erección a la sublimación; pues, ¿qué son el *Siegfried-Motiv* y el *Schwert-Motiv* sino descripciones musicales de la Erección-Sublimación?:



32. *Id.*, pág. 69.

33. *Id.*, pág. 156.

Entonces, ¿qué hizo Wagner al escribir *Der Ring des Nibelungen* sino escribir, en el mismo sentido en que la Sonata de Vinteuil era el Himno Nacional de los amores de Swann y Odette, el Himno Nacional o, más bien, la Internacional de la Erección-Sublimación? Por cierto, la música de *El Anillo* no dice el sentido del movimiento de la Erección-Sublimación –¿qué sentido puede tener ese movimiento, si ese movimiento constituye, al contrario, una de las condiciones del sentido?– sino, más bien: música, ella, que acompaña, que es la fuerza y el ritmo de la Erección-Sublimación; nostalgia, meditación, fuerza del después como inmenso presente, serenidad, conformidad, Vida, Paz –sabemos que los Hagen, los asesinos de Siegfried ¡cómo apestan ellos! rechazarán con desprecio, ese es su terrible miedo, este modo de entender, de escuchar, la música de Wagner.

Y Conformidad, Vida, Paz, esa Paz que, como trabajo de escritura, Proust describió, su célebre texto: “Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n’était qu’une église résumant la ville, la représentant, parlant d’elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu’un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d’un trait aussi parfaitement circulaire qu’une petite ville dans un tableau de primitif... C’était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration”<sup>34</sup>.

Proust que describe como tensión, como lucha de la escritura, lo que calladamente el hombre cristiano vivió al contemplar la iglesia en los campos, en las pequeñas aldeas; iglesia, madre ella, que culmina en la Cruz, en el campanario, en el gallo; su aparecer como la perfecta unión, mujer-hombre, naturaleza que culmina, que se refleja, que se habla a sí misma como verdad, como religión<sup>35</sup>.

Ahora bien, si Wagner, como Groddeck, marca como destino de la mujer el ciclo: hija, virgen, madre, educadora, madre-muerte, viuda –y como relación de la hija con el padre, el grandioso diálogo de Brünnhilde con Wotan en *Die Walküre*–, sin embargo, Brünnhilde en vez de

---

34. M. Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, ed. de la Pléiade, vol. I, págs. 48 y 64.

35. Sobre la visión de la iglesia por el inconsciente, Groddeck, *Conférences psychanalytiques à l’usage des malades*, ed. cit., vol. I, pág. 10; igualmente, en *Le ça*, ed. cit., pág. 72.

llegar al saber y mantenerse en él: "¡a mí el más puro / tenía que traicionarme, / para que llegara a ser sapiente una mujer!", mujer viuda de su hijo, Brünnhilde da muerte a los Dioses y se da la muerte, como su muerte por su hijo. Final de *El Crepúsculo*, palabras de Brünnhilde:

"Grane, mi corcel, / yo te saludo! / ¿Y sabes tú, también, amigo, / hacia dónde te conduzco? / Fulgiendo en el fuego allá / tu Señor yace, / Sigfried, mi héroe sublime. / ¿Das relincho, alegre, / por seguir al amigo? / ¿Hacia él te seduce / la flama riente? / Siente mi pecho, también, / cómo arde él; / ¡claro fuego / me coge el corazón, / por abrazarlo a él, / y, por él estrechada, / en potentísimo amor / desposarme con él! / ¡Eiaioho! ¡Grane! / ¡Saluda a tu señor! / ¡Siegfried! ¡Siegfried! ¡Mira! / ¡Bienaventurada, tu mujer te saluda!"

Entonces, la muerte de Brünnhilde, ¿contradice lo que Groddeck enseña, la mujer como Vida universal? ¿O tal vez porque Siegfried único hombre fiel a su madre, su destino no sólo es excepcional, sino que es tan excepcional que hace una excepción más, hace excepcional a su madre? ¿Brünnhilde, madre que, porque fidelidad a su hijo, al hijo al cual ella da la muerte, a ese hijo excepcional ella responde, como su fidelidad, muriendo con él? Pues, así sus palabras, el elogio, sólo ella puede hacer el elogio de su hijo:

"Más verdadero que él / jamás nadie hizo juramento; / más fielmente que él / nadie mantuvo un pacto; / más sinceramente que él / ningún otro amó: / ¡y, sin embargo, todos los juramentos, / todos los pactos, / y el más fiel amor, / ninguno defraudó como él!"

Pero, entonces, ¿Brünnhilde muriendo por su hijo, muriendo por o para la grandeza de su hijo, muriendo antes de morir, repite el gesto de María Magdalena? ¿María Magdalena y Brünnhilde, distintas pero idénticas en su relación de fidelidad a sus hijos?, ¿María Magdalena y Brünnhilde, madres que mueren por sus hijos?

Ahora bien, ¿por qué Groddeck, asociación de más o de menos, confusión de más o de menos, calla, silencio de más o de menos, sobre la muerte de Brünnhilde?<sup>36</sup> En cambio ¿qué duda cabe? Wagner sabía muy bien que con la muerte de Brünnhilde hacía posible la reaparición, en realidad, una formidable transformación, de María Magdalena en

---

36. Groddeck se ha referido, sin embargo, en otro texto, a la muerte de Brünnhilde, a propósito del deseo de la mujer de consumirse en su amor, amor de la mujer por el fuego; pero esta explicación general no da cuenta del final de *El Anillo* (G. Groddeck, *Conférences psychanalytiques à l'usage des malades*, ed. cit., vol. II, pág. 417).

Kundry: necesidad que Wagner, que el inconsciente de Wagner, sintió de intervenir el inconsciente del cristianismo, de trabajar con la acción inconsciente de la Virgen María y de María Magdalena. ¿Qué relación existe entre Kundry y Alemania, Alemania pensada por Wagner? Visión profunda de Wagner de Alemania, Wagner pensó a Alemania, entendió a Alemania, pensó el destino alemán, el inconsciente alemán, con aterradora profundidad. Wagner que sabía cómo Alemania nacía de su arte, lo dice el coro final de *Los Maestros Cantores*:

“¡Honrad a vuestros maestros alemanes, / y os enlazaréis buenos espíritus! / ¡Y si dais favor a su acción, / aún si en polvo se disipara / el sagrado Imperio Romano, / permanecerá para nosotros de igual modo / el sagrado arte alemán!”

Wagner que se dio cuenta que Alemania, como un nuevo Reino Alemán, necesitaba de una fundación esencial, de una fiesta esencial, esto es, de un nuevo Dios; entonces, así, como Parsifal, pensó Wagner ese Dios, su idea –reiteración de ideas de su antiguo maestro Feuerbach– de una Reforma de la Reforma. Pero, de esa Alemania, ¿Parsifal iba a ser verdaderamente el nuevo Dios? ¿Parsifal o no, más bien, esa mujer, maldad y perfección, Lilith y Virgen María alternadamente, no María Magdalena, esa mujer, Kundry, su atroz espectáculo, su escena de Betania, mujer que no vive, que muere a los pies de Cristo-Parsifal? ¿No era así, Kundry, el destino de Kundry, lo que Wagner y los alemanes en Wagner pensaron, en su inconsciente, como su nuevo Dios o Diosa, esto es, como su voluntad de muerte: esa atroz reaparición, esa reafirmación en los Tiempos Contemporáneos de la antigua Diosa-Madre como pura madre-muerte esta vez, retocada –retoque perverso, pero esencial– por la figura de María Magdalena? Y si anotaciones, éstas, que dejamos abiertas, en todo caso resulta evidente, al menos, que sólo por ingenuidad se puede intentar tratar de la historia de Alemania sin referirse a lo que, como esa historia, en Wagner se pensó; e ingenuidad también de ignorar a Wagner en un estudio sobre la filosofía alemana. Wagner no sólo en relación con Nietzsche, Wagner en relación con el fin de la filosofía alemana, con Heidegger, evidentemente. Heidegger insistiendo: “Sólo cuando logremos concebir el pensamiento de Nietzsche independiente de la representación de valor, entonces, únicamente, alcanzaremos un lugar desde donde la obra del último pensador de la Metafísica llegue a ser una tarea del preguntar y se haga comprensible la rivalidad de Nietzsche contra Wagner como la necesidad de nuestra historia”. (M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, en *Holzwege*, pág. 94; Heidegger que

había consagrado ya antes páginas y páginas a Wagner, recogidas en su *Nietzsche I*).

Pero, insistamos, ¿qué salvó a Groddeck de su extraño olvido de la operación de María Magdalena en el inconsciente del cristianismo o, lo que es lo mismo, que lo salvó de un entero entregarse a la madre en general –a la antigua (pre y post-cristiana) Diosa-Madre– y a sus consecuencias (no se olvidarán sus teorías racistas expuestas en *Nasamecu* (1913)); esto es, ¿qué lo salvó de la asociación, de la confusión fatal, de un terrible –fascista– todo en todo (Groddeck murió, sacado de Alemania por amigos clarividentes, en Suiza en 1934)? ¿Qué sino, sin duda, su seguro instinto, su sana asociación, esto es, de un modo esencial, su modo de leer a Goethe? Entonces, placer de imaginar esta escena: Groddeck leyendo el final del *Faust*, pero leyéndolo con la música de Mahler; música de Mahler transformando, arcaica es la música, el éxtasis musical, la *Jungfrau* en una madre de otro modo, en madre arcaica, madre que es entera fidelidad. Pero, si cumplida esta conversión, ¿no resulta, entonces, evidente –no es, por cierto, esta la única razón– que el uso por Groddeck de la ontología de Goethe, del *Gottnatur*, era sólo un *poema*? Y si nos hemos referido a la *Octava Sinfonía*, no se olvidará, no es al pasar que lo decimos, que Mahler la destinó a los pueblos alemanes; su don, dijo, a la Nación Alemana, don de un judío a la Nación Alemana, sublime don. Así, entonces:

Doctor Marianus

Blicket auf zum Retterblick,  
Alle reuig Zarten,  
Euch zu seligem Geschick  
Dankend umzuarten.  
Werde jeder bessere Sinn  
Dir zum Dienst erbötig;  
Jungfrau, Mutter, Königin,  
Göttin, bleibe gnädig!

Chorus Mysticus

Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;  
Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier isy's getan;  
Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan.

## II

¿Era realmente necesario recorrer, trabajar, toda esta larga *Escena*, tan ajena, así parece, a la poesía de Gabriela Mistral? Sin duda, y por una doble razón. Necesidad, por una parte, primero, de escuchar otro *poema* sobre la madre y, segundo, necesidad de soltar el escuchar del inconsciente, y difícilmente otro autor como Groddeck nos capacita para perder las ataduras de la lógica paternal y nos hace entrar en el reino de la asociación, de la confusión “maternales” –“maternales”, las asociaciones y las confusiones, “maternal” el inconsciente creando *poemas* (*Capítulo Segundo, Primera Parte*). Y si *poemas*, no se pensará que, primeramente, hemos expuesto ideas de Groddeck; las “ideas” de Groddeck constituyen, más bien, momentos, puntos de repetición, insistencias, encuentros, de sus asociaciones, de sus confusiones. Y, por otra parte, lo dicho en esta *Escena* constituye ya un conocimiento directo de los *poemas* del poeta de *Desolación*. Pues si la *Pietà*, la de Miguel Ángel, su escena: cuestión del después o de su ausencia, del significado del acto sexual para la mujer, del triple éxtasis de la mujer, las relaciones entre el “conocer” (el hombre) y el “saber” (la mujer), si todas las relaciones simbólicas que “son” la *Pietà* y *El Anillo* constituyen momentos del inconsciente de todo hombre, de toda mujer, constituyen, por tanto, momentos del inconsciente de Gabriela Mistral. Todo el juego, las equivalencias: madre-hijo, madre-amante, madre-muerte, y todas las trans-

formaciones simbólicas o, más que simbólicas, reales, ante todo, ésta: un poema es un hijo, son relaciones que trabajan su texto; no se diga, entonces, o se precise el decir al decir que es originalidad mistraliana lo que es sólo un antiguo y seguro saber. Por eso, injustificada sorpresa de Jorge Guzmán en su lectura de la poesía del *poeta*. Analizando *Ceras Eternas*<sup>37</sup>, poema del *poeta* como madre-muerte del amado, escribe, al examinar la cuarta y quinta estrofa, su incredulidad:

---

37. Jorge Guzmán, *Por hambre de su carne*, ensayo de 1980 que será publicado en su libro: *Diferencias Latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, Santiago, 1984; ensayo que su autor, su generosidad, puso a nuestra disposición hace ya más de dos años y que constituyó el origen directo de la idea de escribir este libro. Y, puesto que criticaremos inmediatamente los supuestos del ensayo de Guzmán –crítica fuerte porque respetuosa, crítica que, tal vez, no se entenderá completamente sin conocer el texto criticado, otra invitación, entonces, para su lectura–, necesidad de señalar que, escribiendo estas páginas en los momentos en que el libro de Guzmán estaba en prensa, sólo conocemos de él, además del ensayo sobre la Mistral, el ensayo sobre García Márquez y la [Nota Previa](#).  
Transcribimos el poema:

#### CERAS ETERNAS

¡Ah! Nunca más conocerá tu boca  
la vergüenza del beso que chorreaba  
concupiscencia, como espesa lava!

Vuelven a ser dos pétalos nacientes,  
esponjados de miel nueva, los labios  
que yo quise inocentes.

¡Ah! Nunca más conocerán tus brazos  
el mundo horrible que en mis días puso  
oscuro horror: ¡el nudo de otro abrazo!...

Por el sosiego puros,  
quedaron en la tierra distendidos,  
¡ya ¡Dios mío! seguros!

¡Ah! Nunca más tus dos iris cegados  
tendrán un rostro descompuesto, rojo  
de lascivia, en sus vidrios dibujado!

¡Benditas ceras fuertes,  
ceras heladas, ceras eternas  
y duras, de la muerte!

¡Bendito toque sabio,  
con que apretaron ojos, con que apegaron brazos,  
con que juntaron labios!

¡Duras ceras benditas,  
ya no hay brasa de besos lujuriosos  
que os quiebren, que os desgasten, que os derritan!

“Lo cierto es que a esta altura, el lector tiene más de alguna noticia sobre el verdadero sentido de la transformación del amado; al leer en la cuarta estrofa ‘sosiego’ y ‘quedaron en la tierra distendidos’, a la imagen posible de alguien que simplemente descansa sobre el suelo, se le agrega el ‘nunca más’ y se piensa en la muerte. Con todo, imaginar a una enamorada que estuviera manteniendo este discurso a propósito de su amado muerto es tan inaudito, que en algún nivel se siente una resistencia a entender lo que el poema realmente dice, a saber, que una enamorada le está diciendo a un muerto que por la transformación que la muerte le ha ocasionado, para ella sus labios son ahora ‘dos pétalos nacientes, esponjados de miel nueva’ y sus brazos, ‘puros’ y ‘seguros’” (págs. 17-18). Tan extraña le parece a Guzmán esta compleja, coherente, pero “evidente” relación que agrega en una nota: “Quizá la prueba más palmaria de la abrumadora originalidad y la terrible violencia de esta idea poética la dé una mala lectura de un buen lector”. Guzmán cita, examina, comenta la lectura propuesta por el profesor Oroz que, sin duda, leyó, no mal, sino pésimo, y concluye: “Que una persona como el Profesor Oroz pueda haber leído tan mal, me parece prueba suficiente de la enormidad que el poema comete con el lector, tan grande, que obstruye su propia comprensión a fuerza de originalidad y grandeza escalofriante” (pág. 18).

Así, piensa Guzmán, discurso inaudito, abrumadora originalidad, terrible violencia, fuerza de la originalidad y grandeza escalofriante. Y escribe, más adelante, sobre el mismo poema, sobre la relación de amor de la joven madre-muerte y el amado, el fin de sus celos: “...aquí comienza el amor entre estos dos amantes. Es un inicio; ahora sí que ella puede gozarse en la inocencia y el carácter reciente de los labios de él, que tienen la belleza de una flor. / Semejante pensamiento poético produce una verdadera consternación. Ahora, es bueno insistir en este punto en que este análisis funciona al nivel del texto exclusivamente. Ninguna de estas afirmaciones tiene como objeto los sentimientos que tuvo o dejó de tener la poetisa. Es, como se dice hoy, el trabajo del texto el que produce una significación inaudita cuando se la coloca, no en la biografía de una mujer que nació en el Valle de Elqui, etc., etc., sino en el contexto de la imaginería poética occidental” (págs. 19-20). Y como conclusión de su análisis de *Ceras Eternas* y *Vol verlo a Ver*, escribe: “De la confrontación de los dos poemas resulta una situación que entendemos central para comprender el juego de transformaciones en que consisten los textos poéticos de la Mistral. Hay una mujer que deseó y que celebra la muerte de su amado. Sin embargo, no hay en ello desamor, al

contrario, ella lo ama más porque lo entiende purificado por la muerte y entiende, además, que su relación amorosa con él sigue existiendo. A su vez, este amor acrecentado le produce un deseo contrario al deseo anterior de muerte: quiere intensamente volverlo a ver. Sin embargo, los celos son tan violentos y acendrados que no llega a imaginar al amado resurrecto o glorificado más allá de la muerte, sino que se hace la idea de una eternidad en que ella lo abrazara y él siguiera muerto. De semejante situación no hay salida. Esto es lo que podríamos llamar una neurosis textual” (págs. 21-22, subrayamos nosotros<sup>38</sup>).

Ahora bien, ciertamente, Guzmán lee lo que el texto del *poeta* dice y que tantos lectores se han resistido a leer. Pero, ¿es tan inaudito, tan original, lo que el *poeta* dice? En todo caso, necesidad de precisar: ¿qué se entiende, por ejemplo, por “el contexto de la imaginería poética occidental”? ¿De ella, su contenido manifiesto únicamente o también su contenido latente? Guzmán se atiene, es evidente su intención, al contenido expreso. Por nuestra parte, no tenemos un conocimiento de la poesía occidental que nos permita asegurar si lo que dice Gabriela Mistral es tan inaudito, es decir, así piensa Guzmán, “original”. En todo caso, a nivel del contenido latente, ninguna originalidad del *poeta*. Pero, nuevamente, necesidad de precisar. Es ahora, después de Freud y de Groddeck, que podemos ver la no originalidad del contenido latente poetizado por el *poeta*. Y, en todo caso, además, en tanto ese contenido latente es poetizado como contenido primero, evidentemente puede ocultar, y oculta en los poemas mistralianos, otro contenido latente, que es necesario interrogar y que Guzmán –lectura, la suya, de la poesía que ignora de la poética, su fundamento, el inconsciente<sup>39</sup>, y su energía, la fuerza de los nombres propios– no interroga. Y así, entonces, problema general de la lectura de Guzmán, pensar que sólo “está presente” en los poemas lo que está dicho con su nombre aparentemente propio.

---

38. Señalemos que Guzmán escribe sobre la comprensión de *Ceras Eternas* y *El Primer Soneto de la Muerte*, “que su total comprensión coincide con la lectura de todos los poemas de la Mistral” (pág. 24). Esto es renuncia a un hijo real –su causa: la traición del amado, el horror a la sexualidad y los celos del *poeta*–, el nacimiento o la producción de un niño poético y la transformación de ese niño en todos los entes de la realidad. Escribe Guzmán: “Todo, pues, tal como en el resto de la cultura occidental, sale de un elemento masculino, pero lo que aquí consterna es que la masculinidad básica de estos poemas está muerta desde un principio, por acción de una mujer y porque la afectaba el mal, y que ha sido esa misma mujer la “yo” de los poemas, la que ha restituido el sentido a la realidad y también sus objetos, en un acto de creación propiamente divino” (pág. 45, subrayamos nosotros). O sea, lo que llamaremos inmediatamente el “falocentrismo desatado” de Guzmán.

39. Esto es, el *poema* como “solución ejemplar de conflictos (contenido manifiesto y contenido latente) ejemplares”, según dice Abraham (*Capítulo Segundo, Primera Parte*).

Por eso mismo, fundamentalmente, radical falso planteamiento de la cuestión del padre en su interpretación de la poesía mistraliana. Guzmán en su lectura, cree poder constatar la ausencia del padre, esa “diferencia latinoamericana”: una lengua, el español que, como las lenguas europeas fundamentales, postula el poder del padre, origen del sentido; una realidad, la sociedad latinoamericana, donde el padre no es en la función que la lengua le impone; por ello, trabajo de Guzmán sobre la poesía mistraliana: ésta constituiría un drama simbólico, el “drama textual de una feminidad chilena” (pág. 13), cuestión, entonces, de “el ser femenino latinoamericano” (pág. 14), cuestión de nuestro mestizaje, la experiencia de nuestra “violencia racial”. Supuestos filosóficos de Guzmán, su desatado “falocentrismo”\*, el término es, se sabe, de Derrida.

Así escribe sobre los textos mistralianos como textos “donde el padre no ocupa el lugar que la cultura judeo-greco-latina le dio como centro de la realidad, origen y mantenedor del orden y del sentido, y se ha convertido en una pura ausencia... Si lo llamamos ausente es tanto porque en el trabado textual que permite leer estos poemas el padre debería estar presente, todo lo requiere y lo postula, como porque esencialmente carece. Su presencia plena permitiría a cada cosa ser lo que es en el seno de una jerarquía disponible: hombre a los varones, mujer a las hembras, patria a los países. En cambio, falta, y así convierte el simplísimo hecho de ser lo que se es en problemático y complejo, en una pesada empresa de significación. Aquí los padres sangran y lloran, llevan y dejan. La palabra *padre* está, pues, desplazada y vacía” (pág. 64, subr. por Guzmán). E igualmente: “El padre ausente es el centro vacío de estos poemas, como lo es de la vida de toda mujer latinoamericana. No hay padres, carece del elemento central de la red de significaciones en que consiste nuestra cultura occidental” (pág. 76). Pues, origen de todo sentido, piensa Guzmán, los padres; así, comentando el gran poema *La Cabalgata*, escribe: “Los espíritus de estos hombres (los héroes, en el sentido de Carlyle) forman nuestra cabalgata, que así puede decirse formada por los padres por excelencia, pues tienen la voluntad de sentido y de ellos depende que lo haya” (pág. 74); y poco más adelante:

---

\* Estamos en Chile, aclaremos, entonces: en el análisis del “falocentrismo” se juega la desconstrucción práctica del motivo trascendental en sus formas clásicas (significado trascendental, idealismo trascendental) o modernas (el falo o “significante trascendental” del psicoanálisis lacaniano o el “materialismo trascendental”, incluso el “inconsciente trascendental” de *L’anti-Oedipe*). Respuesta de Derrida en: *Entretien de L. Finas avec Jacques Derrida: “Avoir l’oreille de la philosophie”*, en *Écarts, Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Fayard, 1983, Paris, pág. 311.

"*todos* (subrayado por Guzmán) los sentidos del mundo dependen de la existencia y movimiento de la cabalgata" (pág. 75).

Ahora bien, Guzmán piensa su texto ajeno a toda afirmación ontológica; escribe: "Por eso, pocas cosas más difíciles que describir cómo es que las palabras significan en esta poesía. No es que originalmente, alguna vez, ellas hayan mostrado el verdadero ser de las cosas que mientan y que luego esta patencia se haya olvidado y se haya convertido en ocultación. Es que se trata de un código adaptado, que cuando mejor designa y cuando designa cosas mayores, más disloca a sus componentes. Pero donde 'designar mejor' consiste justamente en hacer perceptible cuán inadecuado es el léxico español de Europa para que a él se traduzca lo que resultó de la implantación de ese léxico a la realidad que la propia implantación originó. Y donde, además, la designación de cosas que son mayores en la cultura europea es siempre, en definitiva, un fracaso" (pág. 70). Esto es, como si –ese estar fuera Guzmán del pensamiento filosófico que se origina en Nietzsche y a partir de Nietzsche– entre la "ontología" y la "descripción de códigos" existiera una distinción fundamental, como si entes, esencias y códigos no pertenecieran a la misma "clausura falocéntrica". Al contrario, el *poeta* –pensamiento de lo arcaico el suyo, pensamiento de los momentos "primeros" de todo pensar– supo, y lo supo siempre, como lo intentaremos mostrar a lo largo de todo este libro, que la "realidad originaria" era la falta de madre –espuma, el sentido–, la "muerte de la madre", la perdida Unidad Dual, como tantos años después lo dirá Hermann; y supo también, un mismo saber, que el padre –o "el centro masculino", como dice Guzmán– es otro nombre, un nuevo nombre, es decir, una "realidad nueva", esto es, una fuerza nueva para el nombre perdido de la madre; así, impugnación, su poesía, la lectura de su poesía, del "falocentrismo" en su principio. Por ello, el *poeta* distinguió con claridad entre el nombre de su padre o de los padres en general y el nombre del padre, el padre como nombre, su fuerza, su creatividad porque efectiva suplencia de la madre –"anasémico" (término de N. Abraham que explicaremos oportunamente) es, en su poesía, el uso de la palabra "padre": si no se ha entendido esto, nada se habrá entendido. Así, y por eso mismo, utilizó –porque otra insistencia– otros nombres para el padre como nombre, ante todo, fundamentalmente, éste: "río". Así, entre tantos otros ejemplos: "Oigo el Ródano / que baja y me lleva como un padre / ciego de espuma ciego" (*La Medianoche*) y, precisamente en *La Cabalgata*, como padres, como héroes, como río, la cabalgata, río que pasa "a veces solamente / por las crestas del alma"; hambre de fábula, de poesía, entonces, y no, en el caso del *poeta*, hambre de la carne

de los padres, sea dicho esto contra la interpretación de Guzmán de este poema y de toda la poesía del poeta. Pues, ¿por qué si no acaso por una “diferencia –o más bien, una imposición ‘machista’– latinoamericana”, es posible afirmar que la mujer latinoamericana no puede desear la fuerza, que la mujer latinoamericana sólo puede crear por su fracaso personal-sexual –“reactiva” sería su creación–, como lo piensa y lo dice, a la letra, la conclusión del ensayo de Guzmán: “una realidad (la latinoamericana) que al castrar a sus hombres robándoles su destino, su identidad, su autorrespeto, su creatividad, condena a la feminidad al heroísmo poético” (pág. 7, subrayamos nosotros).

– poeta que sabía, al contrario, de la necesidad de su decisión, esto es, de la decisión antes que “ella”<sup>40</sup>:

Un río suena siempre cerca.  
Ha cuarenta años que lo siento.  
Es cantarí de mi sangre.  
o bien un ritmo que me dieron.

## COSAS

Y sobre la cuestión en la que Guzmán insiste al final de su interpretación, cuestión “del mestizaje racial y verbal” y “la violencia racial” (los términos son del *poeta*) y nuestro estar determinados por una ausencia de edad patriarcal y de Edad Media, este párrafo del *poeta* del *Colofón* de *Ternura*, que Guzmán pese a declarar, por razones que en nada convencen (pág. 14 de su texto) que no examinará los textos en prosa, cita y hace bien en citar: “Una vez más yo cargo aquí, a sabiendas, con las taras del mestizaje verbal. Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial”.

Ahora bien, sobre este texto, esta consideración fundamental: el status teórico de los términos: “sangre”, “raza”, “mestizaje”, “mestizaje verbal”, “violencia racial”, “indígena”, “criollo”, “oriental”, “español”, que el *poeta* utiliza a cada instante en su prosa, no ha sido establecido

---

40. Su estar dominado, hasta su descubrimiento de Goethe, por la cuestión, por la necesidad, de la “propiedad” absoluta del nombre.

por nadie, y, por eso, no podemos saber hasta qué punto constituyen un conjunto sistemático y un todo coherente. Por esta razón, a ese pasaje del *Colofón* sobre nuestra ausencia de Edad Media, se le pueden oponer otros; éste, por ejemplo, extraído de su ensayo: *Benjamín Subercaseaux y su libro "Chile o una Loca Geografía"*, en el que el poeta escribe, contra Subercaseaux, su defensa de la clase campesina chilena, "manadero, dice, de las virtudes criollas" y que lo es "aunque (o porque) éstas sean virtudes medioevales"<sup>41</sup>. Pero, en todo caso, y pese a lo anterior, al menos de esto no cabe dudar: sobre el "mestizaje racial y la violencia racial", claridad del poeta que el problema no era sólo cuestión de latinoamericanos; cuestión, también, de esos pueblos que los pueblos que se llaman, ellos mismos, pueblos del "centro" o "europeos" llaman –y en sentido filosófico, precisamente, y eso es violentísima "violencia racial"– "pueblos de la periferia"<sup>42</sup>. Así, escribe el poeta: "...en la orilla oscura del Mediterráneo donde el hombre parece un primo hermano del indígena americano" (pág. 100). Y si en este pasaje el poeta se refiere al tipo humano físico, sobran los pasajes sobre nuestro parentesco cultural con los hombres de "razas mezcladas" o "impuros", hombres "oscuros del Mediterráneo", sobre nuestro "orientalismo", sobre el "orientalismo" –en su judaísmo insiste, ante todo– del "español", etc. Contentémonos con citar un solo texto, valorización del "mestizaje verbal": "Porque el mestizaje, que tiene varios aspectos de tragedia pura, tal vez sólo en las artes entra-

---

41. Texto recogido en *Gabriela (Mistral) piensa en*, ed. Andrés Bello, Santiago, 1979, págs. 95-108 (texto de 1941), pág. 103.

42. "En sentido filosófico": ¿aterra que la filosofía misma asuma esa violencia o acaso el pensamiento occidental es, por o como un gesto decisivo suyo, esa violencia, según piensa Lévinas (*Totalité et Infini*)? Violencia incluso en la voz de un pensador que levantó valientemente su voz contra la barbarie fascista. Escribe Husserl en su conferencia en Viena, mayo de 1935: *Die Philosophie in der Krisis der europaischen Menschheit*: "la razón es un título amplio. Según la adecuada y antigua definición, el hombre es el ser viviente racional, y en ese amplio sentido es también el Papú hombre y no animal... Pero así como el hombre y el Papú mismo representan un nuevo grado en la animalidad, precisamente frente al animal, del mismo modo la razón filosófica representa un nuevo grado en la humanidad y su racionalidad". (*Husserliana*, Band VI, Martinus Nijhoff, La Haya, 1954, págs. 337-338). Y cuando Husserl (págs. 318-319) entiende "la figura espiritual de Europa" no geográficamente, agregando a ella los "dominios ingleses, los Estados Unidos, etc.", pero excluyendo a los esquimales, a los indios y a los "gitanos que vagan perpetuamente por Europa" (vagabundeaje al que, es común olvidarlo, Hitler también quiso poner "fin"), no sabemos si nosotros –o algunos de nosotros–, los latinoamericanos, alcanzamos a entrar en ese "etc". Por cierto, nada es simple y menos tratándose de un tan grande pensador como Husserl; pero, ¿acaso el idealismo no está obligado a hablar, sean cuales sean los matices que se deban marcar, como Husserl?

ña una ventaja y la seguridad de enriquecimiento”<sup>43</sup>. Por eso, si Guzmán escribe que ese pasaje del *Colofón* –esa “cita”, dice, pues Guzmán cita indirectamente ese pasaje, su rechazo tan sin justificación de leer los textos en prosa del poeta sobre Latinoamérica (pág. 14 de su texto, como ya lo señalamos)–, si ese pasaje o cita, escribe: “merece un volumen”, ese volumen debiera tratar, antes que nada, sobre las condiciones de posibilidad de su lectura: de su textura.

– y si escribo estas líneas leyendo *Du désert au livre* de Edmond Jabès –mi primo hermano, racial y cultural, de la orilla oscura del Mediterráneo, habría dicho el poeta– lo hago pensando en qué sería de la cultura europea sin esos “impuros” que escriben en lenguas europeas-imperiales; y pensando, también, cómo Jorge Guzmán puede equivocarse tanto cuando señala –causa: el encegamiento que las metrópolis producen– “que cuesta advertir cuánto hay de necesariamente torcido en leer a César Vallejo como Derrida ha leído a Mallarmé o como Julia Kristeva” (pág. 9). Dejando a un lado que Derrida no ha “leído” –en el sentido “universitario” usual– a Mallarmé, sino, lo que es enteramente otra cosa, ha trabajado la noción de diseminación con o en textos de Mallarmé y de Platón y aunque –pero ¡qué insolencia la conjunción!– sí ha leído al poeta francés –y demasiado “universitariamente”– esa búlgara, la Kristeva, en todo caso, esto: Derrida, ese sefardí que nació y pasó toda su juventud en Argel, otro primo hermano de la orilla oscura del Mediterráneo, sonreiría el poeta, su incredulidad, escrita en sus textos, ante las “diferencias latinoamericanas” como “exclusividades latinoamericanas”...

Ausencia, entonces, de un trabajo filosófico nietzscheano, ausencia de un trabajo sicoanalítico que le impiden leer a Guzmán en su radical profundidad lo escrito por el poeta. Así señalemos dos errores –es decir, dos “interpretaciones débiles”– de su texto: cuando Guzmán cree poder ver la figura del padre del poeta como figura miseranda en *La Cruz de Bistolfi* (pág. 62), ello es sólo posible por una confusión entre el contenido manifiesto y el contenido latente del poema (véase nues-

---

43. *Recado sobre Pablo Neruda en Gabriela (Mistral) piensa en...*, ed. cit., pág. 130 (texto de 1936).

tra interpretación en *Árboles*). Y sobre los “terribles celos” del poeta en *Ceras Eternas* y *Voloverlo a ver*, ¿qué pasaría si esos celos correspondiesen sólo al contenido manifiesto y sólo a un estrato, al más superficial, y, de ninguna manera, al estrato más profundo, al más importante, del contenido latente (*El Sendero, El Padre*)? Por ello, como lo veremos, lo único extraño y digno de ser interrogado sobre el poeta de *Dolor* es por qué, tan joven, el poeta, eligió, de las tres formas de la mujer, centrar sus poemas en *poemas* de madre-muerte; eso, únicamente eso, pero, alguna vez, eso (*El Sendero, El Padre*).

Oposición, por tanto, de una poética que trabaja con el inconsciente y una que lo ignora, contentémonos, por vía de ejemplo, con leer dos estrofas de la *Primera Parte* del *Poema del Hijo*. Pues ¿qué se podría entender sin el concepto de Unidad Dual de esta estrofa –tercera estrofa del *Poema*– descripción del hijo que ella hubiera deseado, para siempre ella madre de ese hijo, verdadera madre de ese hijo?

Sus brazos en guirnalda a mi cuello trenzados;  
el río de mi vida bajando a él, fecundo,  
y mis entrañas como perfume derramado  
ungiendo con su marcha las colinas del mundo.

Hijo al cuello “trenzado” en “guirnalda”, “perfume derramado”, obvias metáforas de la Unidad Dual. Entonces, después de nacido, su hijo, cogido a su cuello, ella, madre que hubiera continuado unida a él, el río –la fuerza– de su vida en continuo bajar a él, fecundo. Hijo, entonces, que no hubiera sido abandonado por su madre; por eso, hijo que no hubiera abandonado a su madre, transformándose, como todo otro hijo, en un hijo abortivo. Así, ella unida a su hijo, su hijo unido a ella, hubieran transformado al mundo, lo hubieran redimido: “ungiendo con su marcha las colinas del mundo”; “colinas del mundo”: el mundo transformado en colinas, en suavidades. Entonces, el instinto filial de la madre hubiera colmado absolutamente el instinto filial del hijo, de tal modo que ese instinto, de filial se hubiera transformado, se hubiera podido llamar, antes que nadie por el hijo, instinto maternal, verdadero amor maternal.

Por su parte, la cuarta estrofa del *Poema* poetiza el origen natural del deseo de un hijo:

Al cruzar una madre grávida, la miramos  
con los labios convulsos y los ojos de ruego,  
cuando en las multitudes con nuestro amor pasamos.  
¡Y un niño de ojos dulces nos dejó como ciegos!

Transcribiremos el comentario de Jorge Guzmán de esta estrofa. Escribe: “Lo que dice en ella (en esta estrofa) es la codicia temblorosa y suplicante con la que la ‘yo’ del poema mira a las embarazadas, pero lo dice utilizando la persona ‘nosotros’ por única vez en todas estas estrofas. Como el español es lenguaje que no tiene posibilidades léxicas de expresar la inclusividad o exclusividad del ‘nosotros’, hay que decidir cuál es el significado en casos como éste, por el solo contexto. Escogemos en este caso, la posibilidad exclusiva de lectura del ‘nosotros’, es decir, ‘yo + ellas’, aunque también, formalmente, es aceptable la exclusiva ‘yo + él’. La razón es que siendo así que toda la estrofa está en ‘nosotros’, sólo en la frase ‘con nuestro amor pasamos’ puede entenderse que ‘nosotros’ = ‘yo + él’. En ‘la miramos (a la madre grávida) con los labios convulsos y los ojos de ruego’, sería simplemente absurdo incluirlo a ‘él’, y también lo sería entender que ambos encegucieron al ver a ‘un niño de ojos dulces’. Y más adelante: ‘En nuestra estrofa, entonces, lo que se hace es una reflexión sobre el ansia maternal de las mujeres enamoradas en general, como grupo contrapuesto al de los varones. En este contexto, habría, entonces, que leer el difícilísimo cuarto verso de la estrofa, primero como una inversión de la figura de Cupido, el niño ciego que enamora. Segundo, como una declaración de que el ansia de maternidad de las mujeres es una suerte de ceguera; la feminidad y el amor roban a las mujeres el entendimiento, no les permiten ver el contorno real de las cosas y ellas se dejan prender en el ansia materna por la mirada de ‘un niño de ojos dulces’, un niño cualquiera” (pág. 28-29, subrayamos nosotros).

Pero, frente a lo que Guzmán considera simplemente absurdo: incluirlo a él, al amado, en el “nosotros”, señalemos que en una versión anterior a la versión definitiva, la estrofa decía así:

Cuando en las multitudes con nuestro amor pasamos,  
un niño de ojos dulces nos dejó como ciegos;  
al pasar una madre grávida nos miramos,  
yo con la boca trémula, tú con los ojos de ruego.

Y a continuación seguía una estrofa que no fue, como la anterior, modificada, sino enteramente desechada:

y olvidando la muerte, el odio, la gangrena,  
el mundo de ceniza henchido de locura,

el cielo descendido a ras de nuestras venas  
cantando al hijo enorme de nuestras sangres puras<sup>44</sup>.

Así, el paso de una mujer embarazada hace que sus miradas se encuentren, ella con la boca trémula, él rogándole con los ojos, rogándose ambos un hijo; y, en la estrofa suprimida, el cantar es el canto al hijo de ambos; si es así, entonces, y ninguna retractación del *poeta* al modificar el texto, “los ojos de ruego” de la versión definitiva es el pensamiento, que es el ruego de ambos, por el hijo. Pues, razón, teoría sicoanalítica y saber del *poeta*, el inconsciente, al contemplar una mujer embarazada, reacciona como ternura o como molestia –en más de algunos casos pensando en ese primer estado. Por lo demás, y ello es decisivo, cuando Guzmán, después de declarar que “formalmente” es aceptable la exclusiva “yo + él”, decide que “sería simplemente absurdo incluirlo a ‘él’”, esa decisión, aparentemente pura arbitrariedad, no está, en realidad, sino repitiendo, no lo que dice el *Poema* en esta estrofa, pero sí, esta vez desde la mirada de un hijo, lo que el *Poema* dice como totalidad, esto es, que el hijo real no sea porque será un hijo que no estará en Unidad Dual perfecta con la madre. Por cierto, insistimos y precisamos, diferencia decisiva: el *poeta* decide ese no ser desde el saber de la impotencia de la madre (*El Sendero, El Saber*); Guzmán, su texto, lo decide desde el rencor del hijo. Así, escribe: “ellas (las mujeres) se dejan prender en el ansia materna por la mirada de ‘un niño de ojos dulces’, ‘un niño cualquiera’”. “Un niño cualquiera”: palabras que no diría una mujer enamorada que desea un hijo, “el niño cualquiera” imaginado ya como hijo propio; palabras que sólo un hijo puede decir, como su reproche, como su rencor, a su madre –confirmación espléndida, ciertamente involuntaria, por el comentario de Guzmán a esta estrofa del *Poema* del saber del *poeta* de la operación del inconsciente. Pues el ensayo de Guzmán, la única interpretación global, seria e importante de los poemas mistralianos, no es sino, como todo ensayo universitario, un *poema* que intenta encubrirse como tal, pero cuyo contenido latente no es difícil, entre líneas, leer. Pero si todas estas críticas al *poema* de Guzmán, reconocimiento: en sus errores inaceptables –es decir, en las debilidades de su lectura–, sin embargo, y a cada paso, en todo momento, el texto de Guzmán obliga a pensar. ¿De cuántos ensayos universitarios en las “ciencias” poéticas se podría decir lo mismo? ¿Acaso su trabajo no muestra y demuestra la “clausura” del Discurso Universitario, la

---

44. R. E. Scarpa, *La desterrada en su patria*, ed. Nascimento, Stgo., 1977, vol. II, pág. 12.

necesidad de excederlo, única manera de poder comenzar, de esperar, algún día, poder comenzar a pensar?

– Pero si la *Pietà* de Miguel Ángel y el saber o *poema* de Hermann trabajan el texto del *poeta*, también lo trabaja, y fundamentalmente, es necesario decirlo desde el comienzo, la escena de la *Pietà de Avignon*, el *Evangelio de Juan*, todo lo que hemos llamado el olvido de María Magdalena –no entenderá a Gabriela Mistral quien olvide, pasión que se oculta, energía que se transforma, la operación de María Magdalena en su texto.

