



Atopología del poema en Humberto Díaz-Casanueva

Diego Sanhueza Jerez

Resumen

En el primer poemario de Díaz-Casanueva, el poema mismo pondrá en juego una experiencia irreductible. El poema –y no otra cosa– sería el momento en que el poeta hace la experiencia de un segundo olvido (una noche, una muerte), un olvido que hace eclosionar los márgenes de su subjetividad para “dar salida” a lo Otro que está en él. El poema es la experiencia del no-lugar, del des-calce del sujeto que ve en ello ya no su imposibilidad para ser-el-que-es, sino la producción de su verdadera subjetividad entendida como permanente des-quicio.

1. Introducción.

Díaz-Casanueva (1906-1992) debe estar entre los mejores poetas chilenos del siglo XX. Su calidad es inversamente proporcional al conocimiento público de su obra. El siguiente trabajo pretende elucidar la nervadura más íntima del trabajo de Díaz-Casanueva en su primer estadio: el poemario *Vigilia por dentro* (1931)¹. Intentaremos demostrar que en él se dibuja ya con toda claridad el *asunto* que atormentará a esta poesía a lo largo de su vasta trayectoria: la “(a)localidad” del poema y de la experiencia poética. En este sentido, será para nosotros lo que Hölderlin era para Heidegger²: el poeta del poeta, el poeta que poetiza sobre el acto de poetizar.

Sin embargo, antes de comenzar, una aclaración: *Vigilia por dentro* no es en estricto rigor el primer poemario de Díaz-Casanueva. Le precede *El aventurero de Saba* (1926)³, libro publicado cuando el poeta contaba apenas 20 años. Ahora bien, el mismo Díaz-Casanueva refiere que es sólo a partir de *Vigilia* que sus propios temas salen a la luz: “En esa etapa de mi vida escribí *Vigilia por dentro* (1931), un extraño libro traspasado por el problema de la identidad, del doble, de la sombra. Allí están las claves de mi poesía posterior”⁴. Este libro marca el verdadero inicio de su compleja trayectoria poética. Pero marca también el inicio de la incomprensión de los lectores y de la crítica con respecto a su obra, incomprensión que no dejará de acosarlo hasta

¹ Citamos a partir de DÍAZ-CASANUEVA, H., *Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998. En adelante, *Vigilia* (a menos que se indique lo contrario).

² HEDEGGER, M., *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1992. “Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo.”

³ *El aventurero de Saba*, Editorial Panorama, Santiago de Chile, 1926.

⁴ Entrevista concedida por el autor a José Olivio Jiménez y publicada en *Blasfemo Coronado* (Segunda edición), Editorial Oasis, México, 1981.

sus últimos días⁵. En efecto, se queja tempranamente en la ya célebre *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Teitelboim y Anguita: “Este último libro /se refiere a Vigilia/ es el resultado de un largo esfuerzo y nada hay en él que sea azar o juego. En sus líneas generales responde a una conciencia lírica vigilante y tiene un contenido estético y filosófico. Pero esto en Chile apenas fue visto o más bien negado o torcido”⁶.

2. La situación inicial: el dolor.

El ejercicio poético de Díaz-Casanueva principia con la constatación de la situación en la que él mismo se encuentra. Esta situación es de completa y absoluta menesterosidad. Dice en el comienzo de su poema *Los ritos*:

“Como en el principio de las cosas, cuando el corazón no vivía
por tiempos ni sentía necesidad de espacios
Sin el pecho o el tamaño de su muerte, antes que la corriente
Del miedo fuera su vida”⁷

En este fragmento, la caracterización del “ahora” se realiza por medio de un contrapunto con un hipotético “antes”, que es denominado “el principio de las cosas”. Sobre la importancia de este “Principio” nos extenderemos más adelante. Por ahora sólo es importante retener qué tipo de “ahora” se dibuja en contraposición a ese “antes”. El *ahora* está determinado por su espacialidad y temporalidad. Para el ser humano, esto significa estar determinado por su cuerpo, lo que no es otra cosa que su finitud, vale decir, por su determinación a ser-el-que-muere. En tanto es-el-que-muere, el ser humano es una *soledad*⁸: nunca se muere en compañía de otros, siempre se muere sólo. En consecuencia, carga con el miedo como estado de ánimo fundamental. El ser humano es el que debe morir y, a la vez, el que teme dicho final pues en él no se extingue *algo* del hombre, sino su entero ser. Su vida no es otra cosa que el miedo a que la vida sea desgarrada por la violencia de la muerte. El ser humano es el ente desgarrado, y no sólo desgarrado, sino aquel que vive en el desgarramiento y no es otra cosa que ese desgarramiento.

Ahora bien, que el ser humano haya de morir lo entrega a una peculiar paradoja. El ser humano es el que muere, el que tiene en la muerte su más propio destino. El ser humano tiene un inicio –el nacimiento- y un fin –la muerte. Esto quiere

⁵ “El adjetivo que me viene a la cabeza para calificar las palabras de *Vox tatuada*: gratuitas”. Con esta dura sentencia el reputado crítico chileno Ignacio Valente despacha el último libro de poemas publicado en vida por Díaz-Casanueva *Vox tatuada*. (Diario El Mercurio, 29 de marzo de 1992, Revista de los libros, p.,5.)

⁶ *Antología de poesía chilena nueva*, Anguita y Teitelboim, Zig-zag, Santiago de Chile (1935). Segunda Edición: LOM Ediciones, Colección Entre Mares, Santiago (2001).

⁷ *Ibíd.*, p., 72.

⁸ La soledad es un tema importante pero un tanto tangencial en el texto. Hay un poema que le está dedicado íntegramente: *Tentativa de soledad* (p., 57). En un sentido, el poeta se experimenta como una soledad existencial que sólo puede vivir la angustia de la muerte en primera persona. Así, puede escribir en el poema *La bella durmiente* (p.,80): “Alma mía, ahora en esta soledad (...)”. Pero, como veremos más adelante, esta situación existencial primaria será también interpretada como una alienación: sentirse habitado por algo extraño. Es por eso que, en otro sentido, la soledad será experimentada como un anhelo, especialmente en este poema (nos referimos a *Tentativa de soledad*): deseo de estar sólo con-sigo, deseo de reencontrarse, reapropiarse. Dice en una cita que será fundamental para nosotros a lo largo de este trabajo: “Quiero estar sólo en mi gran espectro, mis miradas desiertas/ (...) quiero ser mi propio testimonio, la realidad de mi signo” (p., 57). En suma: hay en el poema un padecimiento por la soledad existencial y, a la vez, un anhelo de soledad trascendental.

decir que la muerte es aquello que “cierra” la existencia humana sobre sí misma y la determina a ser tal. La muerte “completa” a la existencia en el sentido de que esboza el perfil que le es propio. Pero la “completa” justamente en la medida en que la deja esencial y necesariamente incompleta, la determina precisamente en la medida que la deja indeterminada. He allí la paradoja. Gracias a la muerte, la existencia humana “completa” su definición como “lo incompleto de por sí”. No otra cosa quiere decir que, en *Ser y Tiempo*, Heidegger defina al ser humano por su *existencia*, rehusándole cualquier sustancialidad pre-determinada⁹.

2.1.- Carencia y exceso

Esta paradoja hará vacilar constantemente al sujeto que aparece en *Vigilia*. Éste se experimentará a sí mismo como una soledad que no calza con-sigo, como aquello que no puede cerrarse definitivamente sobre sí. En suma, como aquello que carece de *identidad*. La identidad aparece siempre en el poemario como un objetivo a conseguir y no como un hecho pre-establecido. A su vez, el poema se configura como una carta de navegación, como un mapa que permitiría arribar a ese lugar (el reconocimiento) que tanto se anhela. Esta falta de identidad inicial y este movimiento del poema por reestablecer dicha identidad determinarán en el corto plazo la escritura de este poemario y, en el largo, la escritura de Díaz-Casanueva en su integridad.

Pero el descalce que el poeta experimenta en su interior será plasmado en dos registros: el de la carencia y el del exceso. Así, por ejemplo, dice en el poema *Elevación de la cima*: “tal vez porque esos repetidos sueños tiran de la nada esa/ parte mía que todavía no tengo,/ la unidad de mi ser no consigo aún a costa de su propio destino ” (p., 53) y un poco más adelante, en el poema *Tránsito ciego* (p., 58) se refiere a sí mismo como “soy la mitad más trémula de cosas que por debajo/ asume mi completo ser sobre súbitas llamas”. El poeta es una “mitad” que ha quedado fuera de la unidad consigo mismo. El ser humano como una “mitad” nos remite directamente al *Banquete* (diálogo dedicado al amor) de Platon y al mito del andrógino narrado por Aristófanes.¹⁰

⁹ Para el asunto de la mortalidad del sujeto, remito al lector al primer capítulo (vale decir, del párrafo 46 al 53) de la segunda sección de *Ser y tiempo* y para la definición del sujeto como existente el primer párrafo (número 9) de la primera sección del mismo texto.

¹⁰ Relata Aristófanes (189e): “Primero, es preciso que conozcáis la naturaleza humana y las modificaciones que ha sufrido, ya que nuestra antigua naturaleza no era la misma de ahora, sino diferente. En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una sola cosa en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, sitiados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho”. A continuación, Aristófanes relata que en virtud de tan magnífica composición física, los seres humanos eran muy poderosos y que incluso, llevados por la soberbia, intentaron atacar a los dioses (190c). Por ello, Zeus decidió “cortar en dos mitades a cada uno y así serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos” (190d). Desde este momento, entonces, el amor es innato a los seres humanos y funciona como “restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana” (191d). (Estoy citando a partir de PLATON, *Diálogos*, v. III, Editorial Gredos, Madrid, 2000.)

A su vez, por lo que respecta al exceso, escribirá en el mismo poema *Elevación de la cima*: “Ser mío, me consumes por tu exceso, cuando hacia ti voy con esta mi despierta indigencia” (p., 53). El poeta va (nuevamente, la identidad como una orientación) hacia él, pero su ser le parece excesivo. Se siente, en consecuencia, consumido, borrado, sobrepasado por sí mismo.

La lógica de la carencia supone un sujeto que se experimenta como algo incompleto y que para estar completo, postula fuera de él “algo” que, agregado a su no-ser, lo hace ser. Es un sujeto pre-heideggeriano, podríamos decir, que estima que solamente lo que está por fuera de él, vale decir algo que no está gravado por el poder de la muerte, le pertenece realmente y le hace ser el que es. Busca su plenitud, su sí-mismo, su “centro” (p.81) en el más allá de la muerte. Es una mitad que debe completarse. Busca un *complemento*.

Por otro lado, la lógica del exceso plantea de entrada un sujeto completo, un sujeto que comprende que su identidad radica en esta falta de identidad, pero que paradójicamente siente la “suficiencia” de su ser como una “incompletitud” y busca en una falta de definición un modo de ser que le sea más satisfactorio. Asume que su ser completo, como tal, es insuficiente para atestiguar por su propio ser. Asume, por tanto, que el sí-mismo es insuficiente para atestiguar por su ser. El sujeto está plenamente constituido, pero una vez constituido siente una tensión que lo empuja a ir más allá de sí, como si este más allá de sí (que es más allá del sí-mismo) fuera su sino más íntimo.

En suma, podríamos decir que con el régimen de la carencia el sujeto busca, por un lado, la asunción definitiva de su identidad, su círculo perfecto¹¹, eliminando cualquier resto de negatividad que pudiera haber en él. Por el contrario, con el régimen del exceso el sujeto plenamente constituido, plenamente sí mismo, es acosado por una tensión que lo empuja hasta sus límites no para reapropiarse, sino para disolverse. No busca cerrar el círculo, sino romperlo. Ahora bien, es muy significativo que tanto la caracterización del poeta como una “mitad” como aquella según la cual se siente consumido por sí mismo estén en un mismo poema. Y si bien ambos modos de experimentarse son radicalmente distintos (y marcarán una notable diferencia a lo largo de todo el poemario), son no obstante el síntoma de aquello que, en términos muy generales, Derrida ha identificado como economía del “suplemento” (y no del complemento): hay la experiencia de una exterioridad “desorbitada” que el sujeto no sabe muy bien dónde ubicar: si fuera o dentro de él. A su vez, el sujeto no sabe dónde ubicarse con respecto a sí mismo, no sabe si está o no está en él. El suplemento hace completo a un sujeto que está incompleto y hace incompleto a un sujeto que está completo¹².

¹¹ Como muy bien se sabe, Hegel describe en la *Fenomenología del Espíritu* a lo verdadero como “el devenir de sí mismo, el círculo que presupone y tiene por comienzo su término como su fin y que sólo es real por medio de su desarrollo y de su fin”. *Fenomenología del espíritu*, Fondo de cultura Económica, Ciudad de México, 1994., p., 16. El círculo es también la forma que, según el relato que Aristófanes hace en el Banquete, los seres humanos tenían antes de ser partidos por la mitad. (ver nota 8)

¹² DERRIDA, J., *De la gramatología*., Siglo Veintiuno Editores, México, 2000. Remito al capítulo segundo de la segunda sección del libro. Una sola pequeña cita, en relación con algo que nos preocupará en todo este ensayo: la diferencia entre suplemento y complemento: “Se añada o se sustituya, el suplemento es exterior, está fuera de la posibilidad a la que se sobreañade, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él. A diferencia del complemento, dicen los diccionarios, el suplemento es una “adición exterior””(p., 186)

2.2.- Lo inédito extraño

Pero simultáneamente Díaz-Casanueva se va dando cuenta de la existencia de otro factor en su "situación inicial". El poeta no sólo se encuentra (para decirlo con Heidegger) arrojado al mundo, sino que -situado en este mundo- se siente habitado violentamente por otra cosa. Este sentirse habitado por algo extraño (que no es el sentirse "deshabitado" de la *Residencia* nerudiana) es una de las experiencias transversales a todo el poemario. El mismo Díaz-Casanueva hace mención a él en la cita de la entrevista que ofrecíamos en la introducción. Las citas que podemos extraer del poemario son numerosas. Escojo algunas al azar:

"¿Cuál es la leña que hizo de mi corazón un fuego negro?
Me visitan pies violentos, alas secretean en mi redoma, un
Dedo azul arranca mi frente como una cáscara vana"¹³

También, aunque de modo personificado:

"Adivino que él se empaña cuando mis ojos se abren
porque en el día la boca lleva su sabor funesto y noble"¹⁴

Y así sucesivamente, el poeta siente que su pecho está turbado por "ajenas sustancias" (57), siente que su frente asila "malignos nudos" (idem), que su frente está ocupada por "leguas ardientes" (56), por un "veneno" (66), que entre sus cejas corren "leguas de este perdido mundo" (66), etc. La experiencia del desgarró es reinterpretada como experiencia de una alienación: sentirse atravesado de punta a cabo por lo "inédito extraño" (p., 69).

El poeta, entonces, no sólo se siente incompleto. No es sólo una mitad que busca su otra mitad, sino una mitad que busca su *verdadero* complemento pues se siente poblada por otra mitad, se siente invadida por otra cosa: por un elemento alógeno, extraño que, a juzgar por las figuras que usa para describirlo, se asocia generalmente con el mal.

Pues bien, tenemos en primer lugar un sujeto acosado por el descalce de su propio ser, que experimenta este descalce ya como carencia de un verdadero ser, ya como tensión hacia otra cosa que ser (sí mismo). Y tenemos, en segundo lugar, a un sujeto que experimenta este descalce, esta falta-de-identidad como una enajenación ontológica: se siente habitado por lo que él mismo denominará un poco más adelante lo "inédito extraño".

2.3. Espejo y testimonio

El poema en general (o "canto") será caracterizado bajo dos categorías: la del testimonio y el espejo. El poema dará testimonio del poeta, o sea, será el documento por medio del cual el poeta da cuenta de su estado: "Este es el testimonio doliente del que no puede labrar sus formas puras, / Porque se lo impide su ser hecho de peligros y sobresalto" (p.53). Se tratará de que el poema exhiba el estado del poeta, vale decir, vierta con toda fidelidad la experiencia que el poeta tiene con respecto a su desgarró y/o alineación (de ahí que sea un testimonio "doliente"). Esto quiere decir que el poema debe reflejar íntegramente lo que el poeta "es" en ese momento. Si quiere ser

¹³ Del poema *Seguridad del sonámbulo* (p.,69).

¹⁴ Del poema *Libertad* doliente (p., 74)

un verdadero testimonio, no debe mentir con respecto a lo que intenta reproducir. Debe ser fiel, completamente fiel con respecto a la idea que el poeta tiene sobre sí mismo.

Pero el poema no jugará solamente un rol re-productor. Pues como bien decíamos, debe *reflejar* un estado de ánimo. Pero no solamente un estado de ánimo, sino *el* estado de ánimo que caracteriza a la existencia humana como tal. En otras palabras, debe ser un espejo que refleje la condición humana. Pero esto también quiere decir que el poeta –aquel que no tiene un sí mismo, y que sabe que no tiene sí mismo y se sabe traspasado por algo desconocido, y que busca plasmar este “saber” en un poema- se buscará en este espejo, en esas páginas, aunque sea al costo de no encontrarse una y otra vez. Lo dice claramente: “tal vez este espejo y sus pequeñas aguas muertas devolvieron mi más perdido rostro” (p.53). ¿Por qué la tentación de comparar al poema con un espejo? ¿No debiera el poeta quedarse satisfecho con saberse-como-tal y traspasar este saber a su poema? Sí y no. Sí: efectivamente es lo que hace: escribe poemas atravesados por el dolor y la incertidumbre de no saber quién es. Pero en este hacer se cuela inevitablemente la tentación de la que hablábamos: buscarse en su propio testimonio doliente. Lo cual curiosamente presupone que el poema no es sólo el lugar en que se transcribe fidedignamente una experiencia ya conocida (el poema no es sólo copia de una experiencia vivida con anterioridad a él, no es sólo testimonio de su falta de identidad), sino que es un lugar en que se busca una experiencia inaudita, nueva, no reducible a las anteriores (la recuperación de su *rostro*). Esto es lo que introduce una especial ambigüedad. El poema como testimonio es una “materia” que recibe la “forma” que el poeta le asigna. En el mejor de los casos, el testimonio reproduce exactamente la forma que el poeta quiere traspasar allí y esto quiere decir: reproduce fidedignamente la nada que el poeta se siente ser. Pero, acto seguido, el poeta va al poema a buscar-se. ¿Acaso olvidó que él es el que no sabe quién es? El poema sólo podrá ofrecerle una nada como respuesta. Por eso es absurdo que el poeta pretenda encontrarse allí. El poeta busca en el poema algo que necesariamente no puede encontrar: un objeto perdido que se le rehúsa completamente.

Así, al escribir el poema, el poeta está sometido a un doble régimen de olvido: el primero, el más doloroso, el de su Origen: no tener una identidad; el segundo, menos doloroso y más ambiguo, el de olvidar que él es el que ha olvidado, el de olvidar el olvido y creer que el poema puede conducirlo a sí, puede ofrecerle el rostro que tanto ansía. Este doble régimen del olvido cifra la estructura del deseo: orientarse hacia un objeto que de antemano nos ha sido arrebatado.

3. Primera aproximación al poema: el ritual.

Recapitemos: el poeta se siente arrojado al mundo, carente de una identidad determinada y traspasado por una heterogeneidad. ¿Cuál será la función que el poeta asigna al poema en este panorama? Ya hemos señalado que intenta pensar al poema bajo las categorías de “testimonio” y “espejo”. Además, realizando esta caracterización hemos dado bastantes pistas respecto a todo lo que el poeta pone en juego al escribir su poema (todas sus esperanzas). Pero simultáneamente hemos dado cuenta de la una ambigüedad fundamental que atraviesa íntegramente esta caracterización. Bajo el signo de esta ambigüedad el poeta comprenderá al poema y al ejercicio poético. La poesía jugará un doble rol. En un primer momento, antes de que empiece la escritura del poema, será la herramienta que el poeta estima imprescindible para recuperar-se a sí mismo. El poema será su esperanza. En un segundo momento, en cambio, una vez

que el poema comience a ser escrito, será el medio por el cual el poeta sienta que su identidad nunca más será recobrada.

Comencemos por la primera de estas aproximaciones.. El poeta ve en el poema la posibilidad de salvación. El poeta *quiere* recuperar-se mediante el poema. Lo mueve el *deseo* de ser una identidad. Está intención es manifiesta: “Quiero ser mi propio testimonio, la realidad de mi signo” (p.57). En el poema *Tabla de las vacilaciones* el poeta se reconoce “ávido de una fría forma, un número inexorable” (p., 77). También, un poco más adelante: “quiero (...) la frente reconquistada como armadura blanca” (Ibíd.) La “frente” es la constante metáfora que el poeta ocupa para referirse a la subjetividad del sujeto¹⁵. El poeta estima que mediante la poesía superará el hiato que lo difiere de sí mismo: de este modo será su propio testimonio, es decir, superará la distancia que hay entre él y los signos que emite, entre él y sus reflejos, entre él y su cuerpo: será una armadura blanca, sin mácula. Simultáneamente, el poema deberá expiar a la existencia de esa presencia extraña, el canto debe borrar esto Otro, debe dispersar esa “traidora sombra” (p., 72) con el objeto de liberar la pureza de una Identidad sin mácula. Y cuando, por una parte, la distancia que hay con respecto a sí mismo sea superada y, por otra, se borre la sombra que lo acosa, se mitigará el dolor y el miedo.

Podríamos poner en una sola cita la intención general del poeta que se apresta a escribir. Anota: “¿Acaso mío es el ser? Disperso está, el canto es su más armoniosa expiación.” (p., 56.) El canto tendrá entonces una función ritual.

De hecho, a la caracterización expresa de la función ritual del poema le está dedicado un poema que precisamente se intitula *Los ritos* (p.,72) El poema se inicia con el fragmento que ya hemos citado a propósito del “ahora” y del “antes”. El poema empieza, entonces, con la postulación de este “antes” en que el sujeto no estaba atormentado “por el tamaño de su muerte” (Ibíd.). Pero el poema es una comparación. “Como” ese principio -al que le es absolutamente ajeno cualquier rastro de negatividad-es lo que se describe a continuación: la caracterización del poema como un rito. Cuando el poeta escribe su poema, “ahí”, en ese momento, “con labios grandes y terribles adivino la clave de tantos ecos perdidos/ Mientras un oscuro sello hace saltar mis sellos, me instruye de visiones” (p., 72) El poema ofrece la “clave” al Yo para interpretar todos esos “ecos perdidos” (significantes dispersos, carentes de significación), la experiencia le ofrece “visiones”. Se trata desde todo punto de vista de una experiencia “iniciática”: el poeta aprende, “ve”, va recuperando su ser hasta el punto de descubrir la “urna abierta” de su memoria. Esto es importante. La “memoria” es el vínculo que reestablece las ligaduras con el pasado mítico. “Todo lo recuerdo”, exclama triunfalmente en otro poema que se llama no por casualidad *Retorno* (p., 71). El poema le devuelve la memoria al poeta: le instruye sobre su verdadero origen, “antes” o “más allá” de la mortalidad en que yace postrado, mortalidad que hace que sus reflejos, sus ecos se paseen por el mundo sin cohesión ni unidad. El poema lo *retorna* a su ser. La memoria es la clave que urde sus reflejos y los orienta hacia el retorno al verdadero origen, el verdadero sí-mismo.

La visión (p., 79) es otro de los poemas en que puede encontrarse el “testimonio” de esta experiencia. El título es ya decidor. Allí se afirma que en este “momento” el poeta experimentó que el poema era “el camino más puro y era la luz ya sólida”, sentía que gracias a él “resbalaba hacia sus orígenes”. Incluso afirma sentirse expuesto a una “blancura enorme” y que, en ella, “por primera vez fui lúcido sin mi lengua ni sus ecos”. Así como en el poema anterior se trataba de una experiencia de la memoria, ahora se trata de una experiencia de la Significación completa, indemne: una blancura enorme que hace que el poeta se deslice lúcidamente por un camino – hecho de luz “sólida”- hacia sus orígenes sin su lengua ni sus ecos, vale decir, sin

¹⁵ Por ejemplo, el poeta describe a la muerte como “abandono de la frente” (p., 74)

aquello que introduce ambigüedad en la significación (el cuerpo, en definitiva). El poema como un rito de purgación: el poeta se limpia de lo impuro (la lengua, los ecos, los reflejos, su propio cuerpo, la materialidad) y accede a un estado de lucidez plena, máxima y total.

3.1 Redención total: la Mujer.

Díaz-Casanueva realiza un intento serio por expiar esta negatividad que lo consume. Los poemas dedicados a la Mujer que el libro contiene dan cuenta de ello. Casi todos ellos en su conjunto (ocho poemas dedicados a la mujer¹⁶ y uno dedicado al feto¹⁷) presentan una característica formal que es el índice más evidente de la intención que los anima. Casi ninguno de ellos tiene una conjunción adversativa. Liberado el discurso de todo “pero”, “mas”, “sin embargo”, “no obstante”, etc., el poema parece zafarse de toda negatividad y construirse según un ritmo al que nada se le opone.

Temáticamente este conjunto de poemas intenta pensar tanto la experiencia del feto como la del amor bajo el signo del retorno al origen, origen que purgará toda alteridad. Este origen será la Mujer, al modo tanto de la “madre” como de la “amada”. En uno de estos poemas (*Nudo creciente*, p., 78) Díaz-Casanueva compara a la belleza de la mujer con el “principio del mundo”. No podemos detenernos mucho en estos motivos (pues en este trabajo nuestro objetivo es otro), pero es evidente que en estos poemas la Mujer aparece claramente idealizada.¹⁸ Ella es siempre la ocasión para una *claridad* (p., 68) pues “el día aún la tiene en su trono (73). De la mujer amada Díaz-Casanueva tiene la sospecha de que “acaso la mitad de su alma nunca ha sido de este mundo” (p., 65). La mujer, como el poeta, también tiene el alma partida: una parte en este mundo y la otra en el más allá. En razón de este más allá la Mujer es la promesa de una redención: esa mitad que la mujer tiene en el más allá es la mitad que al poeta le falta, es su complemento. Con la parte de “más acá” el alma del poeta haya un territorio común, territorio común que es, por así decirlo, la promesa

¹⁶ En orden de aparición: *Trova de invierno* (p., 59), *Caída de ángel* (p., 62); *Cáliz de hombre* (p., 65); *Canción*, (p., 67); *Serenata del hielo* (p., 68); *Retorno* (p., 71); *Temor* (p., 73) y *Nudo creciente* (p., 78).

¹⁷ *Cause de la vida* (p., 64)

¹⁸ A guisa de ejemplo: “Pero he aquí un pecho que suelta sus sinos puros esperando/ que el enigma haga cantar sus poderes./ Viene entonces un rostro y crece, adentro el rocío baja al mundo,/ el más bello de los mares corre por su dulce pie./ Tal vez una mujer durmiente en la ignorancia de su oráculo/(...) viene hacia/ una sola centella a que asirse y halla la mano de un hombre./ Nuestras almas temblando como las plumas de dos pájaros/ que se aman en el espacio./ Por su mano de venas en mis manos ya secretos respiraban, / acaso la mitad de su alma nunca ha sido de este mundo” (*Cáliz de hombre*, p., 65). Es notable cómo en este hermoso poema aparecen tan vivamente imbricados los motivos esenciales a los cuales, ciertamente, nos quisiéramos referir más extensamente: el cantar del poeta, el cantar del poeta a su amada, su amada que baja al mundo a “buscarlo”, cómo el poeta presume que la mitad el alma de su amada no es de este mundo, como esta condición del alma de su amada es el enigma, el enigma que el poeta presupone para cantar, etc. Ahora bien, para ser justos con Díaz-Casanueva cabría también matizar un tanto la homologación Mujer-Origen. Uno podría rastrear en el texto también una experiencia de la Mujer de otra índole si leyera con detención este fragmento: “ah! Mi enamorada en la profundidad del frío/ respira con ese aliento frío de las estatuas” (*Canción*, p., 67). Acá la experiencia de la amada es la experiencia de Ofelia, la Muerta, vale decir, de una pérdida. A ello habría que agregarle la figura del “frío”, que en todo el poema es bastante insistente: “El terrible frío ya es visible, sostenido entre mis manos brilla /más que mi íntima potencia.” (p., 56).

de una esperanzadora redención: el amor, la fusión de la mitad del poeta con la mitad del alma de su amada.

Algo parecido ocurre con el poema dedicado al feto. En él se puede leer que el feto es aquel que “posee ese secreto que es anterior al alma” (p., 64). El feto está cobijado en la matriz maternal, que es calificada como una “tierna pausa de la muerte”. Allí el feto, protegido de la muerte, no tiene experiencia alguna de la negatividad. No experimenta secreto, ni enigma, ni obstáculo alguno en el progreso de su ser. Que el feto posea el secreto “anterior al alma” no puede sino significar que posee el secreto que es anterior a la subjetividad misma. Poseer el secreto quiere decir vivir en el secreto, no haber tenido jamás conciencia de que el secreto existe. Vivir en el secreto es vivir pero no al modo del sujeto. Y vivir al modo del sujeto es entonces vivir en la conciencia de un secreto que ya es impenetrable para siempre: el útero de su madre, el Origen.

El poema finaliza con la imagen del feto que ya está listo para salir al mundo y que le “sopla” su nombra a la madre. En este punto Díaz-Casanueva remata: “su memoria está olvidando su verdadero origen.” O sea: el sujeto como tal está definido por una “pérdida de memoria”. Este olvido es el mismo que se le presenta como secreto: ha olvidado el secreto, ya no está en el secreto: vive fuera de él. Pero sólo estando fuera del secreto, vale decir, sólo habiendo sido expulsado de la Madre, el Yo es Yo. Éste se define por esta pérdida. Y, a su vez, sólo un sujeto labrado por el olvido es un sujeto que tiene que hacer el ejercicio de la memoria. El feto no tiene memoria. La memoria es sólo para aquel que ha olvidado el secreto. Por ello el “secreto” será un recuerdo, pero un recuerdo que paradójicamente es “anterior a la memoria” (p., 69), vale decir un recuerdo absolutamente irrecuperable para él. Nuevamente, el poeta se revela expuesto a un deseo de lo imposible, a un deseo que es imposible.

Ambas temáticas intentan resolver la angustia del poeta. Su angustia es causada por la conciencia de la finitud, esto es, por la conciencia de ser un ente incompleto, una mitad. Se trata de lo que ya habíamos diagnosticado como lógica de la carencia. En ambos casos tenemos a un sujeto que no puede ser enteramente sujeto. En ambos casos esta “deficiencia” gana un horizonte de redención en la promesa de acoplamiento que ofrece la Mujer. El feto simboliza un pasado en que el “humano” yacía perfectamente urdido con su entorno, un pasado en que ninguna interferencia perturbaba el circuito de comunicación perfecta entre él y su madre. Por su parte, la amada –en tanto ella es “la que “aún no supo de la soledad” (62), vale decir, la que también habita el secreto- representa la posibilidad no ya de un pasado, sino de un futuro que gracias al amor puede conjurar las fuerzas oscuras, pueda aliviar el dolor de ser “individualmente” una pura mitad sin definición ni contorno. Por ello se obliga a cantarle: “cántale, cántale alma mía sin límite” (p., 78). Y tan sólo unas líneas más abajo agrega “mis labios moveré en su sentido más puro” (ideim) cuando debe referirse a ella.

Reparemos en lo siguiente: Díaz-casanueva ha usado el poema como herramienta para re-encontrarse. ¿De qué modo? Ha usado al poema como testimonio y espejo de su condición. Se ha buscado en/con el poema. En el caso que analizamos particularmente, le ha cantado a la Mujer tanto en la figura de la amada como en la figura de la madre elevándola al rango de complemento perfecto de su propio ser. Con el poema, entonces, ha intentado evocar esa peculiar experiencia de unión con el otro: el otro es mi verdadero sí mismo, es el lugar en que recobraré *mi* identidad y de este modo, me borraré, me borraré pues yo no soy yo mismo: yo mismo soy otro que debe superarse para ser verdaderamente.

4. El fracaso y el otro inicio

Pero el proyecto fracasa. Díaz-Casanueva, cantándole al Otro en que cree ver la verdadera sustancia de su sí-mismo, no alcanza a ser “su propio testimonio”, no puede ser la “realidad de su signo”. Y, ¿cómo habría de serlo, si él mismo ha reconocido que no es sino la “mitad de sí mismo”? Se lamenta: “mis cantos me duelen por no terminar en su propio delirio, / apenas reluzco en ellos, apenas voy escurriéndome/ como el rocío baja de los ojos de las sombras” (p., 57). También, en otro poema: “lo logrado es apenas un destello bajo el agua” (p., 77). “Apenas reluzco en ellos”, “un destello bajo el agua”: cual Narciso, el agua es el espejo en que el poeta ha añorado encontrarse, pero esta agua sólo le ha entregado pálidos reflejos de lo que es; no logra reconocerse en esa imagen vaga y espectral que aparece frente a él. El poema es entonces sólo un espejo “cerrado” (p., 69), un espejo “ciego” (p., 77) que le duele. La distancia entre él (una identidad inmaculada) y sus reflejos no ha sido salvada. La identidad no ha logrado cuajar pues la memoria (el vínculo con el pasado) está irreversiblemente perdida: “casi recuerdo cuando era apenas un pequeño aire entre mi/ padre y mi madre./ Mas ya no puedo, que di mis venas a una sombra la que/ alarga sus ramas” (p., 56). La memoria ha sido ocupada por las ramas de una oscuridad que le impiden ver *quién* es. Sólo por un artificio formal –no poner casi nunca una partícula adversativa en el discurso- los poemas dedicados la Mujer han podido dar la impresión de espantar toda negatividad. Por el contrario, esta estructura adversativa aparece insistentemente en el final de casi todos los otros poemas¹⁹, como seña de que el “pero”, el “no obstante”, vale decir, el *desfondamiento* tiene siempre la última palabra y, de este modo, cifra el movimiento más peculiar del poemario: el desánimo progresivo que va invadiendo el poeta al ver su sueño frustrado por el mismo ejercicio en que depositó sus esperanzas. Todo va ocurriendo como si el propósito general de la obra fuera deshecho a cada paso por la escritura misma del poema.

¹⁹ Algunos ejemplos. Por supuesto, las frases adversativas serían aún más numerosas si uno contase las que aparecen a lo largo de todo el texto y no sólo al final de cada poema: “Pero fatigado estoy y en piedra ya desangrada caen los ojos/ saciados” (*Elevación de la cima*, p., 53); “Pero es la noche y sólo brilla ese cristal piadoso que corre en/ el instante de la muerte o del olvido” (*Presencia*, p., 55); “Mas ya no puedo, que di mis venas a una sombra la que alarga sus ramas./ Y los pies han perdido el rastro que seguían (*Don sin gloria*, p., 56); “Pero el que está desvelando en mi lagar sin descanso/ pisa tantas uvas negras hasta rebosar mi destino” (*Descenso*, p., 61); “Mas, de nuevo por mis cejas corren leguas de ese mundo perdido” (*Cáliz del hombre*, p., 66); “Pero el corazón descende de viejas dinastías de secretos/ y cantando sigo en el recuerdo de lo que jamás he visto...” (*tabla de las vacilaciones*, p., 77). Particularmente interesante es este des-decirse cuando el poeta acaba de narrar la experiencia con la cual, se supone, mitigará su dolor. Por ejemplo, hemos usado antes el poema *Los ritos* para ejemplificar la tendencia del poeta a considerar al poema como un objeto de salvación. Pero en ese mismo poema, justo luego de describir cómo es que tiene “visiones”, cómo se le ha sido entregada la “clave” para descifrar “ecos perdidos”, cómo encuentra la “urna abierta” de su “memoria”, intercala un significativo “hasta que”. Todo lo “positivo” se lleva a cabo *hasta que* “la sien cede sin fermentar todavía/ y la noche abre mi frente para su mineral” (p., 72) La frente no ha podido fermentar: no ha podido cuajar un poema, un espejo que le traiga su verdadero “rostro” de vuelta. La frente (la subjetividad) es violentada “antes” que haya podido terminar su labor; la noche se ha anticipado a las intenciones del poeta: es así como la voluntad general del poema comienza a ser lentamente minada por una experiencia de otro cuño, más radical, perturbadora y molesta.

4. 1. Una experiencia de salvación distinta

El poeta ha perdido los vínculos que lo ataban al Origen: “los pies en el vino han perdido el rastro que seguían” (p., 56). El extravío lo invade, la memoria se apaga. Un olvido tenaz se asienta en el fondo de su ser y lo traspasa. Se hace la noche en su espíritu: no recuerda ese recuerdo anterior a la memoria y el vínculo amoroso no puede cumplir su promesa de borra la negatividad²⁰. En esta tupida oscuridad, cuando todos los horizontes parecen cerrarse, cuando la soledad parece hacerse cada vez más densa, acaso haya una última posibilidad de salvación. Escribe: “pienso que quise perderla para aprender a cantar” (p., 71). La “confesión” de nuestro vate nos puede dejar un tanto perplejos. ¿Quiso perderla? ¿Su anhelo –acaso- no radicaba en recuperarla y, a través de ella, recuperar-se?

Tal vez este sea el punto más delicado de todo nuestro argumento. Es el momento en que –postulamos- el poeta presiente que puede haber otra “vía de salvación” que no tiene que ver con la proyección, por un lado, de un Origen immaculado y, por otro, con el postulado –indemostrable, en definitiva- de que su ser pertenece más a ese Origen que a “esta” realidad. Es el punto en que el poeta columbra la posibilidad de que el poema no esté ya en función de la recuperación de la Unidad perdida del sujeto y, a su vez, de que el sujeto esté definido por este descentramiento.

La recién enunciada es la hipótesis central de este trabajo. Tiene, como puede apreciarse, dos momentos: uno relativo al poema y otro al sujeto. Ahora nos compete “demostrar” que esta hipótesis en sus dos vertientes es así en el poemario de Díaz-Casanueva.

4.2. La economía del sujeto

Comenzaremos por la hipótesis relativa al sujeto sólo por una cuestión de comodidad. El sujeto del poemario *Vigilia por dentro* estará determinado bajo una categoría: la de ser un sujeto descentrado. No obstante, esta fórmula puede conducir a error. No se trata de que el sujeto sea “algo” que tenga la propiedad de ser descentrado, pues el sujeto simplemente no es antes de este descentramiento. El sujeto es en este no-lugar que el poema le propicia. Ahora bien, el estudio de esta condición estará guiado por tres figuras: la del olvido, del exceso y de la muerte.

4.2.1. Duplicación del olvido

Veamos el asunto con detención: Díaz-Casanueva acaba de reconocer que quiso perder su vínculo con el Origen. En primera instancia, este olvido es absolutamente imprescindible para que el sujeto sea tal. Sólo un *sujeto*, vale decir un ente labrado por el olvido, puede cantar. Pero, ¿qué significa el canto en relación con este olvido inicial que hace que el sujeto emerja como tal? Ya hemos visto que el intento por cantar entendido como pretensión de “superar” ese olvido (vale decir, el poema visto como un olvido del olvido) ha sido infructuoso. El olvido es constitutivo y el poema no puede suturar los desgarros del Yo ni disipar las sombras que lo

²⁰ “Tal vez si tuviera ese sueño que cultiva ojos para el amor más/ lejano/ vería el último cisne cayendo al agua como sobre una virgen/ Y ese rayo de sol que dobla una paloma mientras mi sortija/ se funde con el crepúsculo, /Pero es la noche y sólo brilla ese cristal piadoso que corre en/ el instante de la muerte o del olvido” (p., 55). La cita no puede ser más elocuente: la pretensión del poeta de que, por medio del amor (la sortija), podría “fundirse” es violentamente desmentida por la noche.

atormentan. El poema no puede ser la prótesis o el complemento que le devuelve su Identidad. ¿Qué es lo que queda entonces? ¿Cantar se transforma en una suerte de pálido mecanismo para paliar el dolor que genera el olvido: un remedio que no cura pero alivia los síntomas? ¿Sólo queda como alternativa cantar *sobre* el olvido y todos los desánimos que genera? En absoluto. Queda aún una tercera opción, la más radical de todas y la que validará nuestra hipótesis de trabajo. Si no se puede cantar para olvidar el olvido, pero tampoco para “atenuar” sus efectos, acaso se pueda para redoblar el olvido, para hacerlo *productivo*²¹. Escribe Díaz-Casanueva: “acaso no pueda responder de lo que escribo/ en esta oscuridad de su ausente efigie” (p., 68) La ausente efigie es la Mujer, que yace tachada en el fondo de su memoria. Recordemos que el poeta quiso perderla. ¿Para qué? Para aprender a cantar. En este momento la partícula “acaso” mide todo el titubeo del poeta ante su descubrimiento: “acaso” no pueda dar cuenta de lo que escribe cuando escribe. El poeta quiso perderla para aprender a cantar. Olvidar a su Mujer es propiciarse una oscuridad, una no-inteligibilidad: cortar definitivamente con su vínculo con el Origen. Y esta oscuridad es la que le permite cantar. O mejor dicho: esta oscuridad es su canto mismo, pero justo en el punto en que no pueda responder de ella. El “Yo” sólo puede hacerse responsable de *su* palabra, de la palabra que él entrega. En este sentido, el poeta podría hacerse cargo del poema como testimonio fidedigno de lo es, cree, siente, piensa, etc. Pero en este momento, en este “acaso” la situación es más difícil: “acaso” cuando el Yo *canta* no puede dar cuenta de lo que canta pues siente que no es él quien está cantando (en él). Justamente cuando canta, cuando escribe *su* poema y pule *su* espejo, en ese momento produce un escrito que no es su testimonio (pues siente que no la ha escrito él) y que no refleja su imagen. Cantar es olvidar-se. Lo cual no quiere sino decir que esa suerte de nada, esa suerte de vacío y de no-lugar que el poema despliega es el *lugar* más íntimo del “Yo”: es paradójicamente su verdadero testimonio y su verdadero espejo, pues no hay algo así como una identidad fija y establecida que traspasar al poema. El Yo tiene lugar en la falta-de-lugar. El poeta se escribe, al escribirse se borra y ese olvido expone más profundamente su intimidad: en su intimidad no guarda los tesoros más preciosos y delicados de su sí mismo, sino que aguarda lo “inédito extraño”. El poeta no olvida que es el-que-olvida, vale decir, no intenta olvidar que es una estructura abierta e indeterminada (pretensión del poema en la economía de la unidad del sujeto), sino que olvida que es (sólo) un sujeto dándole cabida, en su fuero más íntimo, a algo que no-es-él y que, simultánea y

²¹ Véase el diálogo *Fedro* de Platón (275a-275b), en que éste relaciona la escritura con el olvido: “Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismo.” (Platon, op. Cit., p., 399) Y siguiendo esta misma trama, el comentario de Derrida al diálogo platónico: “Un poco más allá, Sócrates, compara con una droga (*fármakon*) los textos escritos que Fedro ha llevado. Este *fármakon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizamiento pueden ser –por turno o simultáneamente- benéficos y maléficos. El *fármakon* sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptaza que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la anti-sustancia misma: lo que resiste a todo filosofema, lo que excede indefinidamente como no-identidad, no-esencia, no-sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo” (*La diseminación*, editorial Fundamentos, Madrid, 1975, p., 103). La escritura es un *fármakon*, y la ambigüedad que ella detenta es precisamente la que explica el hecho de que lo *contradictorio* (el poema como testimonio/espejo) se pueda leer en ella.

paradójicamente, es lo más propio de él. El sujeto, por así decirlo, se entrega a la producción de su propio olvido como producción de su propia subjetividad.

Pero hay que tener muy en claro que este “olvido” de sí no es el olvido que pretende obviar el hecho de ser un sujeto. Este olvido presupone que el sujeto ya está constituido. Por lo mismo, significará algo en relación con este sujeto. Formulado claramente: será una especie de muerte para él. Pero una muerte es algo muy distinto a querer-ser-el-que-aún-no-ha-nacido.

4.2.2. Muerte

Refiriéndose a la experiencia poética escribe Díaz-Casanueva: “estoy seguro que he tentado las cenizas de mi propia muerte” (p., 79) Esta cita es particularmente interesante por lo siguiente: se trata del final de aquel poema –*La visión*– que habíamos utilizado como paradigma para pensar al poema como ritual para la redención del Yo. ¿Cómo pensar esta aparente inconsistencia en nuestro argumento? En verdad no hay contradicción alguna, sino, por el contrario, la más profunda coherencia. En efecto, con este final el poema adopta un sentido completamente distinto. Recordemos lo que habíamos dicho de él: el poema era la experiencia de una “blancura enorme” en que el poeta se hacía de una “lucidez” “sin mi lengua ni sus ecos”, o sea, el poeta hacía la experiencia de una Significación total, absoluta, que no dejaba margen de alteración ni permitía un rastro de discordia: sin lengua ni sus ecos, sin significantes y sin el soporte material que la hace posible. Esto se confirma cuando el poeta asocia el color blanco con el color del dios (p., 56 y p., 69), con el color que su frente debe adoptar una vez que sea recuperada como una “armadura” y con el color que tomará su lengua cuando descubra la urna abierta de su memoria en el poema *Los ritos* (p., 72). El poeta escribe expresamente que en aquel momento: “tocaba aquella cima de donde el alba mana suavemente/ con mis manos que traslucían un mar de orden mágico” (p.79) En suma, es la experiencia de intersección con una esfera divina de significación: el poeta roza con sus manos esa alba (esa blancura) que mana desde una altura (la altura, la dimensión de lo divino: el Origen). Pero, ¿qué puede significar esto –esta esfera del ser intacta– sino la muerte del sujeto como tal? ¿Qué puede significar esta experiencia de la blancura “enorme” sino la experiencia de una deposición del sujeto con todos sus atributos? La experiencia de un “contacto” con el Origen no puede ser descrita por el sujeto más que en términos negativos: “esto seguro que he tentado las cenizas de mi propia muerte”. El poeta ha tentado, ha tocado, ha contactado con sus manos esa dimensión, pero sus manos se vuelven desde entonces “manos insomnes” o, también, “manos fuera de mí como una fuerza sólida que no/ comprendo” (p., 75. Las manos del poeta son manos que no pueden conjurar el sueño, manos que, en la noche, tienen otra experiencia de la noche.

Como decíamos, el poema que él escribe lo borra como “Yo”: es la experiencia del contacto con una heterogeneidad absoluta. Ahora bien, este contacto en su momento fue interpretado como un contacto con lo divino, como una esfera del ser absolutamente intacta. Pero luego –incluso en el mismo poema, como veíamos– el poeta reconoce que tal experiencia para un sujeto es imposible y que se traduce solamente en una especie de muerte. Entonces, que el poeta “muera” al escribir su poema quiere decir que su Yo es borrado por este poema, lo cual, a su vez, quiere decir que el poema hace emerger un sector del sí mismo del poeta que para él es absolutamente heterogéneo. Entendámoslo bien: no es que el poeta “experimente” su muerte, pues para experimentarla debería estar fuera de sí y “ver” desde la distancia como su Yo muere. Ello, sin embargo, significaría que hay otro Yo sobre el cual el vate se parapeta para observar su muerte. El espectáculo de su propia muerte no puede, en consecuencia, ser jamás auténtico. Experimentar la muerte significa comprender que la subjetividad del poeta no se reduce simplemente a su Yo, a su actividad, sino

que tiene una pasividad, una heterogeneidad fundamental que lo traspasa íntegramente.

4.2.3. Doble garganta

Podemos abordar esta cuestión tomando el siguiente camino. Un camino por el que se destaque aún con mayor precisión el hecho de que este “olvido” y esta “muerte” no cifran una “pérdida” o una pura negatividad en el sujeto. Un camino por el cual se revele lo positivo de considerar que el Yo no se define totalmente la subjetividad del sujeto.

Escribe el poeta en *Descenso*: “en el canto, mi frente deposito en mi lengua” (p., 61). Se trata de una afirmación: cantando, lo que el poeta hace es depositar su subjetividad en el lenguaje o, si se prefiere, su “alma” en su “cuerpo”. Pero: “El poeta olvida su lengua materna cuando debajo del alma/ cavan!” (p., 53). El poeta cantando deposita su “alma” en el lenguaje, pero siente que su lenguaje se des-fonda cuando canta: pierde su “lengua materna”, o sea, el lenguaje en tanto herramienta que presupone significados estabilizados en sus respectivos significantes. Cantando, el “Yo” sufre un proceso de enajenación ontológica. El Yo se deposita sobre una especie de abismo o de vértigo, sobre una suerte de vacío: la muerte y el olvido. ¿Se destruye acaso la subjetividad, expuesta al vértigo de verse des-fondada? Muy por el contrario. El poeta experimenta este “momento” como una exuberancia: “sólo reconozco la doble garganta que centelleando me pide/ sonidos” (p., 75) El alma, expuesta al temblor de su propia materialidad, reverbera. “Poeta” es quien es capaz de una doble garganta: que cante él en cuanto persona determinada pero que, a su vez, cante otro, cante eso otro, ese “canto sin morada” (p., 68) que lo borra en tanto persona determinada. Morirse, olvidar-se no es otra cosa que transformarse en un ser con dos gargantas.

En suma, el poeta, escribiendo su poema, descubre que es un sujeto descentrado. Este sujeto es aquel que, en un comienzo, identificábase regido por una lógica del exceso (en contraposición a la lógica de la carencia): no busca un más allá en el cual redimirse y encontrar su verdadera figura sino que, teniendo ya una figura (una memoria), se siente incómodo en ella y busca una interrupción (un olvido) por la cual escribirse, morirse: esa doble garganta que le pide sonidos. El poeta es el que “desde su nacimiento tiene la frente prófuga” (p., 75). El poeta es el que reconoce que su subjetividad no es otra cosa que esta continua desfiguración de su rostro, esta continua falta de identidad, este derrame: “pero el que esta desvelando mi lagar sin descanso/ pisa tantas uvas negras hasta rebosar mi destino” (p., 61) El poeta es un lagar (piénsese en la posterior utilización de esta metáfora en Gabriela Mistral) lleno de uvas, pero hay *algo* o *alguien* que pisa esas uvas y extrae el jugo (el poema), extrae ese “vino” en el que las pisadas se extravían. El destino del poeta es ser borrado como destino, como persona o determinación.

4.3. El poema

Hemos terminado la revisión del sujeto. Toca ahora pasara a revisar la parte de la hipótesis que se refería al poema. Éste será pensado bajo la categoría de “atopocidad”. Ahora bien, esta categoría tendrá a su vez también tres figuras: la noche, el secreto y la herida.

4.3.1. La noche

En el poemario, la experiencia del poema es una experiencia expresamente nocturna. “Noche” es una palabra que se repite en varias ocasiones en todo el poemario -14 veces en total²²-. Ahora bien, esta insistencia, si bien revela una clara orientación y, por así decirlo, una declaración de principios, no basta para otorgarle al poemario una unidad formal (como será el caso de *Réquiem*). La experiencia fundamental de *Vigilia* es el progresivo descubrimiento de que el poema no es lo que el poeta quisiera que fuera: el poema no es una prótesis. El poema se revela a lo largo del poemario determinado por la impronta de la noche, pero su descubrimiento es lo que en *Vigilia* se nos confiesa, no su experiencia explícitamente tematizada.

El poema como noche. ¿A qué nos referimos? Así como la luz se opone a la oscuridad, el día se opone a la noche. La luz abre un horizonte desde el cual las cosas pueden ser descifradas, identificadas, fijadas en un contorno. La oscuridad, por el contrario, nos hurta todo tipo de identificación: nos hurta ese horizonte y nos vemos expuestos por un lado, a que las cosas nos ataquen repentinamente y, por otro, quizá a algo peor: lo indeterminado. En el día trabajamos y por la noche, generalmente, dormimos. En uno somos activos y en la otra, generalmente, pasivos. Ahora bien, con el objeto de aproximarnos a una noción acabada de “oscuridad” y, con ello, poder responder a las demandas hermenéuticas del poemario, se trata de pensar lo siguiente: deslindar aquella definición que ve en la oscuridad sólo una falta de luz, vale decir, que ve en la noche sólo un día en potencia con el objeto de la oscuridad de un modo autónomo. El pensamiento clave en este momento nos la brinda Blanchot. En el día las cosas aparecen. En la noche, desaparecen. Pero, agrega Blanchot: “Cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del “todo ha desaparecido”²³. La noche, entonces, es la figura

²² La palabra es muy significativa. Cifra una suerte de “clave” para acceder a lo más profundo de la obra del poeta. Como señalaba, la palabra aparece mencionada unas 14 veces aproximadamente. Habría que hacer un estudio detallado de esta metáfora, pero lamentablemente supera el objetivo de esta investigación. He aquí, sin embargo, una alusión intrigante. Aparece en el poema *Don sin gloria*. Dice así: “Al llenarme de lobos que piensan por mí y esparcen hasta el /milagro una noche blanca” (p., 56) La alusión a los lobos es interesante pues incorpora cierto *plural* a la experiencia de la noche (también presente en el poema *Tentativa de soledad*: “Quiero ser mi propio testimonio, la realidad de su mi signo, /mas ¿qué pueblo inmenso galopa, respira, sufre?/ El pecho de raíz está turbado con ajenas sustancias” (p., 57)). Habría que pensar este *plural* en relación con lo que dicen *Deleuze y Guattari* en *Mil mesetas* a propósito de la *multiplicidad* pensada como un cuerpo sin órganos (justamente, en polémica contra Freud y su incapacidad para pensar al lobo como una multiplicidad): “Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos (¿lobos, ojos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos brownianos, bajo la forma de multiplicidades moleculares. El desierto está poblado. El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización. Unas pulgas de mar saltando en la playa. Las colonias de la piel. El cuerpo lleno sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades.” (*Mil mesetas*, editorial Pre-textos, Valencia, 2002, p., 37).

²³ BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p., 153. En Lévinas –el amigo de Blanchot- encontramos la misma idea bajo la denominación del *hay*, que no es otra cosa que una peculiar traducción de la diferencia ontológica del pensador de Selva Negra: “Una negación que se quisiera absoluta, al negar todo lo existente –hasta el existente que es el pensamiento que efectúa esa negación misma-, no podría poner fin a la “escena” siempre abierta del ser, del ser en sentido verbal: ser anónimo no reivindicado por ningún ente.” (*De la existencia al existente*, Arena Libros, Madrid 2000, p., 10). Y precisa unas páginas más

en la que se cifra la experiencia de todo lo negativo, de todo lo indeterminado, de todo lo absolutamente distinto. Y es esta noche la que el poema pone en juego: la noche que trastoca los lugares, la noche de la a-topicidad que está en contra del régimen diurno que asigna identidades, o que piensa a la identidad como una suerte de “estar-en-su-lugar”. La noche es justamente la falta de lugar.

La noche, escribe, Díaz-Casanueva, “se lleva la parte más misteriosa de mi alma” (p.,53) Sólo *en* y *con* la noche (*en* y *con* el poema) la parte más misteriosa de su alma –lo inédito extraño- emerge y reverbera. Antes y por fuera del poema (de la noche) esa parte no es, no aparece, no prospera. El poeta no puede convocar a voluntad esa zona pues está fuera de sus poderes, fuera del perímetro de su Yo: la noche es “ese sitio donde el sueño precede al alma” (p., 55). La noche es que lo que anticipa siempre al poeta en su voluntad de recuperar-se (véase nota 18) El poeta, además, vincula explícitamente la noche con las experiencias que hemos descrito un capítulo más arriba. Por ejemplo, en lo más profundo de la noche “brilla ese cristal piadoso que corre en/ el instante de la muerte o del olvido” (p., 55). La muerte, a su vez, es ese “poco de muerte que me calma cada noche” (p., 76)²⁴.

Es en la noche que el poeta hace la prueba de la *Vigilia por dentro*, vale decir, la prueba de sondear los abismos de su propio ser, hace la prueba o al menos el intento de iluminarse por dentro, en sus recovecos más profundos: intenta arrojar luz a eso “inédito extraño” que lo habita. Justamente, en Díaz-Casanueva el poema será un el modo de “alumbrar” esa intimidad sin tergiversar lo que en ella aparece. El poema será el modo de mostrar, exponer o exhibir aquello que se resiste a la luz: la noche, la oscuridad de la noche, su indeterminación profunda y radical. Ahora bien, esto debe quedar muy claro: el poema no es la exhibición o la narración que el poeta hace de la experiencia de la noche. Eso supone que la experiencia de la noche y la escritura del poema son dos cosas distintas. Pero ocurre que el poema es esa experiencia: la producción de una opacidad, de una oscuridad, de una indeterminación.

adelante: “Este análisis no consiste en ilustrar las tesis del profesor Mosch Turpin de los *Cuentos* de Hoffman: la noche es la ausencia del día.” (*De la existencia al existente*, op.cit., p., 79).

²⁴ Curiosa esta calma que el poema brinda al poeta. También, en una fragmento que hemos ocupado en repetidas ocasiones, el poeta señala que en el momento de la muerte “sólo brilla ese cristal piadoso” (p., 55) de la muerte y el olvido. ¿Calma con respecto a qué? ¿Piedad con respecto a qué? Probablemente se trate de una calma con respecto a algún malestar (que en el poema aparece indeterminado) que le provoque la soledad. El poema, al hacer hablar lo Otro-que-él que hay en él, hiere infinitamente la Identidad del poeta y, por tanto, impide el cierre del poeta sobre sí. Tal vez haya un cierto temor “claustrofóbico” (por llamarlo de algún modo) a la soledad, entendida tanto psicológica como trascendentalmente (ver nota 6). Ello permitiría explicar dos cosas. De una parte, la cita de Yeats que abre el poema, por ejemplo: “Oh! Yo quería romper esta red que los dioses han tejido con voces y con sueños”. El Yo sería una “red” (el círculo de Aristóteles y Hegel) de voces, sueños, imágenes, deseos que encierran al poeta que es menester “romper”. De otra, la curiosa fórmula que aparece en el poema *Cáliz de hombre*. En la primera de sus estrofas se sugiere que el poeta anda en busca de “la salida del ser” (p., 65). Y se interprete ya psicológica, ya trascendentalmente esta fórmula (en correspondencia con la soledad puramente psicológica: salir del Yo y la soledad trascendental: salir del Yo trascendental), apunta siempre en la misma dirección: hacia una cierta salida de las formas cerradas y suficientes. Es la misma fórmula que mucho años más tarde Lévinas adopta para su toda filosofía y que toma de la aún más compleja máxima platónica *epekeina tes ousías*. Anota el filósofo en el prólogo del libro que hemos venido citando: “La fórmula platónica que sitúa el Bien más allá del ser es la indicación más general y más vacía que guía esas investigaciones. Ella significa que el movimiento que conduce a un existente hacia el Bien no es una trascendencia por medio de la cual el existente se eleva a una existencia superior, sino una salida del ser y de las categorías que lo describen: una excedencia” (*De la existencia al existente*, op.cit., p., 9).

El poema, entonces, está abocado a producir lo que no puede mostrarse: aquello que es refractario a la luz. Pero exhibir lo que no puede mostrarse, alumbrar lo que abomina la luz quiere decir, entonces, producir una mella en las formas que hacen posible la exhibición de algo en general, provocar un cortocircuito en el lenguaje en tanto estructura apofántica. Hay en todo el poemario alusiones a esta violencia para con los órganos del cuerpo humano que permiten “la visión”: “disuelvo los ojos en medio de las aguas” (p., 72). Los ojos son los órganos que se sirven de la luz; el agua es la metáfora del espejo, que es a su vez el poema: el poeta entonces “disuelve” su capacidad de “ver” (su capacidad para determinar algo como lo-que-es) en el poema. El poema es la producción de esta oscuridad y como tal, provoca una fractura en el sistema de exhibición (identificación) de las cosas. O formulado más precisamente: no provoca una fractura, la es. Desde este punto en adelante, la escritura de Díaz-Casanueva estará siempre signada por una cierta necesidad interna de experimentación, de violencia con respecto a los modos más tradicionales de escritura.

Pero este acto, esta necesidad de escribir con violencia este orientada según un propósito determinado (de otro modo, no tendría por qué escribir poemas): “tengo los ojos cortados para verme el alma” (p., 75), escribe enfáticamente. El único modo para ver su alma es no viéndola, sino permitiéndole emerger como ese sector indeterminado de sí mismo: ese punto ciego, ese secreto.

4.3.2. El secreto

En el análisis del poema dedicado al feto, decíamos que éste vivía en el secreto. Esto quería decir que para él no hay ningún secreto. Esta región es secreta para quién está fuera de él: para el “Yo”. Sólo él puede hacer la experiencia del secreto, de lo impenetrable y difícil. Ahora bien, el poema, en cuanto duplicación del olvido, hace que la existencia misma sea un secreto, se transforme en algo impenetrable e inhóspito. Escribiendo(se) el poeta no proyecta la impenetrabilidad, la oscuridad o la inteligibilidad (para nuestros efectos son lo mismo) fuera del sujeto en un “lugar” inaccesible y tampoco le atribuye propiedades ontológicas positivas. No le canta al secreto, como si fuera un tema que debiera ser abordado con la “forma bella” del poema. El poema hace que el Yo experimente su propia vida como algo cerrado, traspasado por algo que no conoce. Escribiendo, el poeta siente su frente “porosa” (p., 58). Un *poro* es un pequeño agujero que permite la comunicación. Por ejemplo, una situación en la que no se vislumbran posibles vías de solución es una situación aporética, sin espacios vacíos que permitan la construcción de estas vías de solución. Pero un poro es una vía de comunicación cuando está inscrito en una superficie que para un sujeto es más o menos problemática. Un sujeto siente que una situación es aporética cuando no puede ver por donde salir, cuando ve una oscuridad, una impenetrabilidad fuera de sus ojos, ante su visión. Pero cuando el poeta escribe siente que los poros (los agujeros, los vacíos) se inscriben sobre la visión del sujeto, perforándola; cuando el poeta escribe el poema fisura el yo del poeta. El poeta escribiendo siente que se llena de orificios, de vacíos por los cuales no puede responder. Esos agujeros son vías de comunicación para *algo* que el poeta debe necesariamente desconocer, algo absolutamente distinto y heterogéneo: algo que le es impenetrable, incognoscible e inteligible: un secreto. El poeta no puede cerrarse sobre sí pues el poema lo traspasa al modo del secreto, al modo de lo intraducible. El poeta es herido por el poema.

4.3.3.- La herida

Incluir el poema en la dimensión de la herida es sumamente importante. Ya desde el gesto de violencia que el poeta tiene con respecto a sus ojos esta dimensión debiera haber sido sospechada. Las figuras de la herida de todo cuño abundarán en el poema y se transformarán en una metáfora importante en el desarrollo posterior del trabajo de Díaz-Casanueva. Sólo por poner algún ejemplo, el poeta indica que escribiendo el poema el poeta queda “tan privado de luz” que “solamente sufre las quemaduras/ que la sombra le va haciendo hasta producir su carbón” (p., 74)

Situémonos ahora en el poema *La visión*. Ya hemos escrito bastante sobre él. Pero analizar un último fragmento es imprescindible. Lo que hemos dicho hasta el punto es lo siguiente: el poeta hace la experiencia de una significación absoluta (del contacto con su Origen), pero ello tiene como resultado una pequeña muerte para él. Sus manos del alma son manos “insomnes”.

El último fragmento de ese poema que quisiéramos citar es el que sigue. El poeta nos revela que, en esa oportunidad, comprendió que la frente se formaba como “una lenta costra sobre una herida que mana sin cesar” (p., 79). Lo que el poeta nos acaba de señalar no debiera sorprendernos, pues es absolutamente coherente con lo que ha estado señalando durante todo el poemario. La subjetividad del poeta no es sino la costra que se forma sobre una herida: esa costra es el Yo del sujeto, es una fijazón necesaria, es la identidad, o es, mejor dicho, la identidad entendida como un *proceso*, como una tarea, como una orientación, pero no como un dato definitivo. La identidad, al igual que las costras, siempre es frágil. Y es frágil pues se forma sobre una herida: el poema no termina nunca de manar, la herida no termina nunca de herir suficientemente: el poema abre al sujeto: lo hace olvidar. Le escribe una suerte de muerte, hace que le salga otra garganta, le impide ver. El poema hiere al sujeto, pero al hacerlo le señala que su subjetividad no se reduce a su costra, a su Yo. Ese Yo es Yo, pero atravesado de heridas, agujeros, secretos. Es más: de otro modo no podría serlo. Un Yo que se cerrara perfectamente sobre sí sería un Yo en soledad, un Yo hipertrofiado.

En suma, el poema es una noche, un secreto y una herida para el sujeto, es decir, es el momento en que se produce su descalce con respecto a sí mismo. El poema es un “espejo ciego”: revela que el rostro más propio del Yo es la falta de rostro, la transparencia misma del espejo²⁵.

5. Conclusión.

Vigilia por dentro, según la confesión del propio poeta, es el primer poemario de en el que afloran todos sus temas. ¿Qué temas? En primer lugar el tema de la producción poética considerada en sí misma y desde sí misma. Por ello hacíamos la comparación con el Hölderlin de Heidegger. En Díaz-Casanueva hay una tematización explícita del problema del poema, su poema es, por así decirlo, un poema “reflexivo” que se vuelve sobre sus propias condiciones de producción. En *Vigilia por dentro* podemos ver el nacimiento de esta veta poética y por ello reviste un interés peculiar. En el poemario vemos al poeta que se apresta a escribir y vemos, también –y esto es lo más interesante- las consecuencias que el poeta va extrayendo y padeciendo a lo

²⁵ Estamos en un momento iniciático en la escritura de Díaz-Casanueva. El reconocimiento de este potencial es aún titubeante. Sin embargo, en el libro *Los penitenciales* el poeta señala claramente que esa transparencia del espejo es “más cierto que aquello/ que refleja” (*Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*, op.cit., p., 103).

largo de su escritura. El poemario entero está bajo el signo del fracaso: el poeta deseaba escribir su identidad y así ahuyentar los fantasmas que lo acosaban, pero no consigue sino borrarse infinitamente. A partir de este momento, el poema será siempre para Díaz-Casanueva el vector de una cierta negatividad que no podrá ya nunca subsumir. El poema tendrá su categorización más justa en la a-topicidad que pone en juego. Por su lado, el sujeto que es instalado en esta intriga es un sujeto que se descubre determinado por el descentramiento.

Bibliografía

- ANGUITA y TEITELBOIM., *Antología de poesía chilena nueva*, LOM Ediciones, Santiago, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.
- DELEUZE y GUATTARI. *Mil mesetas*, editorial Pre-textos, Valencia, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología.*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2000
- -----, *La diseminación*, editorial Fundamentos, Madrid, 1975.
- DÍAZ-CASANUEVA, Humberto. *Blasfemo Coronado* (Segunda edición), Editorial Oasis, México, 1981
- -----, *El aventurero de Saba*, Editorial Panorama, Santiago de Chile, 1926.
- -----, *Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1994
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1992.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De la existencia al existente*, Arena Libros, Madrid 2000.
- PLATON. *Diálogos*, v. III, Editorial Gredos, Madrid, 2000.