



## PIEDRA ESCRITA

### A PROPÓSITO DEL RÉQUIEM DE H. DÍAZ-CASANUEVA

Diego Sanhueza Jerez\*

#### Resumen

El trabajo analiza lo que el poema *Réquiem* de Díaz-Casanueva dice sobre sí mismo, vale decir, sobre el poema y el estatuto del lenguaje en general. En este sentido, el proceso de escritura/lectura muestra al poeta/lector una ambigüedad fundamental en la naturaleza del lenguaje: éste *a la vez* como condición de posibilidad y de imposibilidad del sentido. Elucidar el tipo de relación entre estas tres nociones –poema, lenguaje y sentido– es el principal interés de este escrito.

**Descriptor:** poema-lenguaje-muerte-sentido-subjetividad

*Las palabras han ofrecido a la ansiedad poética  
tanto su opacidad material, esas letras arbitrarias  
y fascinantes, como la claridad del concepto.*

Bonnefoy

#### Introducción

La anécdota que da origen al poema es relativamente conocida, pero merece ser reproducida. En el año 1942 el poeta reside en Canadá y cumple funciones diplomáticas en la embajada chilena. Tiene 35 años. De pronto, recibe un telegrama que anuncia la muerte de su madre, doña Manuela Casanueva de Díaz. Díaz-Casanueva dice que escribió todo el *Réquiem* esa misma noche<sup>1</sup>. La anécdota es importante porque cifra la clave del poema en un hecho que le precede: una *pérdida*.

---

\* Licenciado y profesor de Filosofía por la Universidad de Chile. Actualmente, doctorante en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Becario Conicyt.

<sup>1</sup> “Réquiem fue escrito en una sola noche, en Ottawa, Canadá, después que recibí el telegrama anunciándome la muerte de mi madre.” Entrevista con Blanca Espinoza, Revista *Lar*, Nº 8-9, Mayo 1986, Concepción. p.5.



Una vez instalado ese escenario las preguntas se precipitan: ¿cómo es que una experiencia en general –y la experiencia de una pérdida en particular– está en el origen de un poema? ¿Qué relación tiene el poema mismo –o su producción– con la experiencia que supuestamente le da origen? ¿La experiencia es la causa – y el poema, el efecto?

Estas, son preguntas importantes si se pretende aprehender lo propio de un poema como éste. Pese a lo que suele decirse, soy de la opinión de que el *Réquiem* oculta algo oscuro y difícil. En efecto, no dejan de ser un misterio las razones por las cuales alguien escribe un poema a raíz de la pérdida de un ser querido. ¿Qué se busca? Que la persona experimente todo tipo de padecimientos ante un hecho semejante es absolutamente comprensible. Por el contrario, la no-composición de un poema a raíz de un hecho semejante no extraña a nadie. Es muy entendible asumir el dolor en *silencio*. Entonces, ¿cómo explicar este *Réquiem*?

## Desarrollo

El *Réquiem* de Díaz-Casanueva consta de doce cantos<sup>2</sup>. En lo que sigue perseguiremos la respuesta a nuestra pregunta examinando lo que el poema pueda decir sobre sí mismo. Para ello nos centraremos en los primeros 13 versos del canto tercero (pp., 86-87).

### a) Subjetividad finita y lenguaje como posibilidad de sentido

El primer fragmento reza así:

“¿Puede callar el hombre si está roto por los hados? ¿Jactarse  
De rumiar su polvo? ¿Le basta el silencio como un caudal sombrío?  
¿No pertenecen los sordos himnos a los vivos de la coraza partida?”

En esta serie de preguntas, el ser humano es caracterizado por su finitud y ésta se describe con rasgos negativos: finito es aquel que está “roto por los hados” y tiene la “coraza partida”. Estos rasgos han sido precipitados por un hecho: la pérdida de la madre. El poeta siente que con dicha pérdida ha extraviado al “centro del tiempo”<sup>3</sup>, un “bien”<sup>4</sup>. La muerte del otro ha afectado el núcleo vital del sobreviviente. Lo más interesante, sin embargo, es la sugerencia que hace Díaz-

<sup>2</sup> DÍAZ-CASANUEVA, H., *Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*. Editorial Universitaria. Chile. 1998. De ahora en adelante se citará VRP.

<sup>3</sup> Ídem. p. 90

<sup>4</sup> Ídem. p. 89.



Casanueva: este ser dañado no podría callar. Esto significa que al ser finito el lenguaje le sería inherente. ¿Por qué? Porque para él la posibilidad *del sentido* pasaría justamente por el lenguaje. Sin lenguaje la existencia humana quedaría confinada a una contingencia y precariedad literalmente in-significante. Y por eso a este sujeto no le basta el silencio ante un acontecimiento semejante. Aquí la palabra “silencio” es ocupada como opuesto al lenguaje y para describir su contenido se ocupa una metáfora: “caudal sombrío”. El silencio sería un “caudal sombrío” porque el lenguaje siempre tiene un sustrato *apofántico*.

El poeta también se pregunta si el ser finito puede “jactarse de rumiar su polvo”. La expresión “rumiar su polvo” quiere decir “demorarse” en la propia finitud, en la propia insignificancia (=polvo). Además la frase incluye el verbo “jactarse”, que implica una valoración. Es decir, ya no se trata sólo de la renuncia, sino de creer que tal renuncia está “bien”. A esta decisión se llega entonces por medio de un juicio, *como si*, ya una vez establecido el hecho de que somos finitos, lo mejor y lo más acorde con nuestra naturaleza fuera callarse; *como si* la palabra y el sentido fueran para nosotros una imprudencia o una tontería.

Pero no es así, señala Díaz-Casanueva. Ese exceso, para nosotros, es justamente el acceso al sentido. Tenemos que hablar. En el *Réquiem*, tal hablar asume la forma precisa de una *pregunta* por el *lugar* de la madre muerta<sup>5</sup>. La pregunta puede ser analizada en dos aspectos. El primero, formal: la pregunta está dirigida a la muerta. En segundo lugar, la pregunta tiene un “contenido”: inquiriere por el *lugar* de la muerta. Analizaremos el primer aspecto. En los análisis posteriores retomaremos el segundo.

El lenguaje como acceso al sentido y el poema como pregunta, es decir, como “acto de habla” que cuenta con la presencia de alguien para obtener una respuesta. En su inicio, entonces, el poema está concebido bajo el supuesto, no puramente retórico<sup>6</sup>, de que recobrar el contacto con la madre muerta significa restablecer el orden del sentido.

## **b) Finitud como anhelo infinito y lenguaje como imposibilidad de sentido**

Los versos que siguen señalan:

---

<sup>5</sup> “*Pero dejadme repetir “madre, ¿dónde estás?” VRP. op.cit. p. 88. La misma pregunta en la misma página y el mismo canto, un poco antes (“Madre, ¿Dónde estás? (Yo esperaré hasta que vuelvas, me dijiste)”, Canto X (“¡ay madre! Te implora el niño ¿dónde te encuentras ahora? ¿Dónde velas, donde cuelgas los nidos vacíos y cómo me dictas/la sagrada lección? (Ibíd. p. 94)*

<sup>6</sup> Y, de hecho, no se trata de algo retórico. Una vez que recibió telegrama con la noticia, confiesa: “Solitario, recorrí las calles nevadas, y advertí en mi cierta disponibilidad oscura, irracional, de vincularme con lo Invisible, con la abolición del tiempo y del espacio.” *Entrevista con Blanca Espinoza. op.cit. p. 5.*



*“Aunque las palabras no puedan guiarnos debajo de las piedras  
Porque están llenas de saliva,  
(son los carozos que arroja la caravana)  
Yo he cantar porque estoy muy triste, tengo miedo y las  
horas mudas mecen mi alma”*

El poeta, en la serie anterior de preguntas, ha propuesto el cantar como una posibilidad *mejor* que el mero callarse. Ahora la perspectiva es bien distinta. En este caso, el lenguaje es una suerte de estorbo. El poema lo señala claramente: las palabras no pueden “guiarnos debajo de las piedras”. ¿Qué es esta piedra? La figura de la piedra es utilizada como “metáfora” de la dureza y resistencia de la muerte. Las palabras no han sido capaces de penetrar la resistencia de la piedra, esto es, no han podido restablecer el contacto con la madre. La pregunta ha quedado necesariamente sin respuesta<sup>7</sup>.

Ahora bien, pongamos atención en lo siguiente, ¿no es también este anhelo insensato de querer traspasar las barreras de la muerte algo muy propio de la finitud? Y por lo mismo, ¿no hay en la finitud una dimensión que ha sido desatendida? Ciertamente, hay en la finitud un impulso hacia la infinitud. El ser humano, en tanto que ser finito, tiene a su disposición un abanico de posibilidades, entre las cuales se cuenta también el anhelo insensato de lo infinito: solamente alguien finito puede tener este impulso hacia lo infinito... sin alcanzarlo jamás y sin que deje de ser impulso hacia el infinito. En esta descripción, la subjetividad humana aparece redefinida. Ya no es más ese ámbito recluido a la miseria de su in-significancia. Por el contrario, es una transgresión de sus propios límites: el ser humano finito anhela un sentido total (recuperación de la madre muerta). Pues bien, lo significativo es que en función de esta “sobreexigencia” el lenguaje aparece como incapaz de cumplir el objetivo (el poema como estorbo). Y pese a todo, insiste el poeta, “yo he de cantar”. Más, ¿por qué ha de hacerlo? Según aclara el poema, la razón inmediata de su canto es que “está triste”, “tiene miedo” y “horas mudas” mecen su alma. La pérdida del bien lo arroja a lo más áspero de su finitud. Son las mismas razones esgrimidas al inicio del análisis: para la subjetividad frágil, herida por la pérdida, el lenguaje es promesa de sentido. Pero ya se ha constatado que, simultáneamente, el poema no puede sino fracasar en su

---

<sup>7</sup> “Te implora el niño y tú no vienes.” VRP, op.cit. p. 94. Sobre el “sin respuesta”: “La muerte es la desaparición, en los seres, de esos movimientos expresivos que les hacen aparecer como seres vivos, esos movimientos que siempre son *respuestas*. La muerte afecta, sobre todo, a esa autonomía o expresividad de los movimientos que llega a cubrir el rostro de alguien. La muerte es el *sin respuesta*.” LÉVINAS, E., *Dios, la muerte y el tiempo*, op.cit. p. 19.



afán. La pregunta queda sin respuesta. En consecuencia, las razones esenciales del “yo he de cantar” por el momento se nos escapan.

**c) Orfismo.**

En las páginas anteriores nos hemos topado con una aporía. Por un lado, Díaz-Casanueva describe la finitud como insignificancia y al lenguaje como posibilidad del sentido. Por otro lado, caracteriza la primera como anhelo de un sentido absoluto y al segundo, como un obstáculo. Y esto da paso a una dificultad aún mayor: el poeta afirma que él ha de cantar. ¿Por qué ha de hacerlo? Es el mismo Díaz-Casanueva el que se encarga de aclararnos su intención. Escribe:

*“Yo vuelvo el rostro al lugar donde la sombra cubre a su  
Recién nacida”.*

El rasgo órfico de esta caracterización es apenas disimulable<sup>8</sup>. El poeta-Orfeo busca a su madre en la sombra y buscándola no encuentra sino sombra. ¿Qué significa encontrar una sombra? ¿Puede encontrarse una sombra? La sombra es considerada por la tradición filosófica como un no-ser. Encontrar un no-ser es lo mismo que no encontrar nada. Entonces sería imposible encontrar una sombra. A menos que... se trate de Orfeo. Orfeo es precisamente aquel que hace de esta experiencia negativa una positiva. ¿A qué nos estamos refiriendo?

Debemos retomar un asunto que habíamos dejado pendiente en el capítulo anterior: el contenido del poema. Recordemos que, en su aspecto formal, el poema se revelaba como un “fracaso” porque la madre no ha podido responder a la pregunta ¿dónde estás? Ahora bien, si la madre no ha podido dar su testimonio, ¿cómo se explican los siguientes versos del poeta? Escribe Díaz-Casanueva:

---

<sup>8</sup> La atribución no es arbitraria. Díaz-Casanueva, en *Correspondencias entre poesía y filosofía*, caracteriza al poeta como un Orfeo contemporáneo: “*El poeta descubre y al mismo tiempo enmascara el ser, y en este juego, que arrastra una desdicha, la experiencia poética aparece como un viaje órfico, y la poesía muestra el rostro alucinante de Euridice*”. En: Revista *Pro arte*, N°42, 26/03/1952, p., 6. También: “En estas condiciones, el trabajo poético es un ejercicio órfico. Siento a Euridice en mis brazos, pero si la miro, la mato. Huye la visión si el pensamiento ilumina demasiado su desnudez. Para mi el poema ha sido siempre una lucha, una agonía, un amargo juego dialéctico.” En: *El proceso de la creación artística, El Mercurio. 25 de Marzo de 1956.*



*“¡Ay, madre! ¿es cierto entonces? ¿te has dormido tan profundamente que has despertado más allá de la noche, en la fuente invisible y hambrienta?”<sup>9</sup>*

En este pasaje se describe el lugar ontológico en el que “está” la madre. Ella ha entrado en un sueño tan profundo que logra atravesar la noche entendida como mera negación del día. Ese sueño profundo desemboca en un “despertar”, sin que eso implique el retorno al día. Despertar fuera del día y de la noche. Despertar en esa noche que Blanchot ha descrito como la “otra noche”: “*pero cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la otra noche*”.<sup>10</sup> El lugar de la muerte es el lugar de una paradójica aparición de la desaparición, esto es, la presencia de la *nada*. En palabras de Díaz-Casanueva, la nada de la muerte es una “fuente invisible y hambrienta”. *Invisible* porque la nada es la no-visibilidad en sí-misma y *hambrienta* porque todo lo vivo retorna a ella. Las razones por las cuales esa nada es una “fuente” sólo podrán aclararse en lo que sigue.

Ahora bien, insistamos con la pregunta que planteábamos en un comienzo: ¿cómo ha logrado el poeta obtener esta respuesta? Utilizando un juego de palabras podríamos decir: *nada* ha respondido. El poeta ha hecho la experiencia de esa nada. Por ello el poeta, cuando formula la pregunta por el lugar de la muerta, marca el fin de la “impaciencia” por la respuesta con la preposición *hasta*:

*“Pero dejadme repetir “madre, ¿dónde estás?”, e impacientarme  
Hasta que el arpa rociada de sangre comience a sonar”*

La impaciencia por la respuesta tiene un límite. Este límite, consignado en el *hasta*, *significa que hay una respuesta*. En efecto, hay una respuesta, sólo que en este caso la no-respuesta (=arpa rociada de sangre) es *ya* la respuesta. Dice un poco más abajo:

*“No responde nadie sino mi corazón que tiran reciamente  
con una larga sogá.  
Nadie sino el musgo que sigue creciendo y cubre las puertas.*

<sup>9</sup> VRP. Op.cit. p. 86.

<sup>10</sup> BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1969. p.153.



*Tal vez las almas desprendidas anden en busca de moradas  
nuevas.*

*Pero no hay nadie visible, sino la noche que a menudo entra  
en el hombre y echa los sellos”<sup>11</sup>*

Tal vez las almas desprendidas (muertas) estén en búsqueda de una morada, de un *lugar*, tal vez incluso arriben a un tras-mundo. Pero nada de eso puede saber el hombre finito, pues para él la muerte es un límite. Nada podemos saber de esta dimensión, pero precisamente esta nada no es una “pura nada” sino que, sin perder su carácter negativo, nos concierne positivamente: la nada *nadea*<sup>12</sup>, al decir de Heidegger. Aunque cabría agregar: la nada *nadea* para el hombre, él es el curioso ente que toma noticia de esta nada y es afectado por su negatividad: *la noche entra en el hombre y echa los sellos*.

#### **d) Piedra escrita**

Orfeo es la figura de la cual el poeta se sirve para caracterizar esa dimensión humana que es capaz de experimentar la nada en tanto que nada. Ahora bien, ¿en qué medida esta experiencia es positiva? ¿Y qué relación guarda con el poema? Dice Díaz-Casanueva:

*“Palpo la piedra oscura que junta los labios, la mojan lágrimas  
Y se enciende un poco y tiembla como si todavía quedarán  
Sílabas cortadas.”*

Pero hay que precisar que Orfeo no es Orfeo solamente por haber experimentado la piedra de la muerte, sino porque hace de esa experiencia la condición de posibilidad de la aparición del

---

<sup>11</sup> VRP. Op.cit. p. 85.

<sup>12</sup> “*Das Nichts nichtet.*” HEIDEGGER, M. *Was ist die Metaphysik?* GA 9 (=Wegmarken) Se usa la versión de Zubiri (M. HEIDEGGER, *¿Qué es metafísica? Y otros ensayos*, Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1996., p., 50), pues justamente destaca la insistencia en la nada expresada por medio de un sustantivo y un verbo. En cambio, la traducción de A. Leyte y H. Cortés pone simplemente: “la nada desiste.” (M. Heidegger, *Hitos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008. p. 100.)



poema. Orfeo es el que permite entender a la nada como “fuente” (cuestión que, recordemos, había quedado pospuesta). He ahí su verdadero rasgo positivo.

La piedra le junta los labios, dice Díaz-Casanueva. La experiencia de la muerte de la madre tiene un “efecto” en el poeta. Evidentemente, este efecto es el “silencio”. Uno podría pensar entonces que la muerte calla al poeta. Lo cual impediría explicar el hecho de que Orfeo tiene un rasgo positivo que lo define. ¿Qué otras posibilidades de interpretación se ofrecen? Se puede hacer una distinción entre *callar* y *silencio*<sup>13</sup>. Callar es simplemente cerrarse a la posibilidad de hablar. En cambio, el silencio sería una dimensión propia del lenguaje. Según esto, la experiencia de la piedra descubriría una solidaridad entre el silencio y el lenguaje. ¿En qué medida el silencio “comparte un espacio” con el lenguaje? ¿Y en qué medida la muerte hace posible comprender aquello? Para responder la primera pregunta sería demasiado fácil decir que sólo a aquel que tiene la posibilidad del lenguaje tiene la posibilidad del silencio. Sería demasiado fácil y, a la vez, incorrecto, pues se supondría que uno y otro son distintos. Que el silencio pertenezca al lenguaje quiere decir que el lenguaje mismo tiene necesariamente un momento “in-significante”. Ahora bien, ese momento sólo se hace inteligible por medio de la respuesta a la segunda pregunta. ¿Por qué? La muerte de la madre hace que las palabras aparezcan como un obstáculo: un montón de grafías inútiles que no pueden *causar* la presencia del ser querido. Estas grafías, separadas además por pausas y blancos en el papel, son aquella intransitividad que pertenece necesariamente a la esencia del lenguaje. En definitiva, “palpar la piedra que junta los labios” significa, según esta interpretación, que Orfeo puede fijarse en la opacidad del lenguaje sólo una vez que ha visto la sombra de la madre muerta como tal. Por esta razón Orfeo es Orfeo.

Expliquemos un poco más esto y recurramos a Heidegger. En un conocido análisis de *Ser y tiempo* (parágrafos 15 y 16), el alemán señala que una herramienta sólo aparece cuando “falla”. Esta “falla” es la *causa* de la visibilidad de la herramienta<sup>14</sup>. En el caso del poema, éste se hace visible cuando la respuesta de la madre muerta no llega, es decir, cuando la pétrea nada de la muerte se hace patente. Pero hay que ser cuidadosos con la comparación, porque existe una diferencia muy grande entre la herramienta y el lenguaje. En el primer caso, la herramienta se

---

<sup>13</sup> “Hay un silencio de complicidad, que es cuando un hombre se queda callado u otros cometen grandes injusticias. Ese silencio no es un silencio artístico (...) Hay muchas formas de callarse, pero callarse es una cosa y el silencio es otra. El silencio tiene relación consigo mismo, y tanto el lenguaje como todas las manifestaciones del sonido serían imposibles sin estos espacios, estas pausas”. “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra”. Entrevista realizada por R. Brodsky a J.L. Martínez. En: MARTÍNEZ, J.L., *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003, pp., 75-76.

<sup>14</sup> “El ente inmediatamente a la mano puede presentarse en la ocupación como imposible de usar, como no apto para el fin a que está determinado. Una herramienta puede estar averiada, el material puede ser inapropiado (...) En ese descubrimiento de la inempleabilidad, el útil llama la atención.” HEIDEGGER, M., *Sein un Zeit*, M. Niemeyer Verlag. Tübingen. 2001. p. 73. Usamos la traducción española de Rivera *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria. Santiago. 1998. p. 100.





revela como no-herramienta cuando falla. Con respecto al poema, ocurre todo lo contrario. Cuando el poema falla aparece como lo que es: lenguaje. Podría pensarse que la falla exhibe aquellos “hiatos” del lenguaje que impiden una completa transparencia. Incluso se podría pensar que el lenguaje es tal *pese a* estos momentos. Pero sucede al revés: el lenguaje es *gracias a* ellos<sup>15</sup>.

Esto obliga a repensar la metáfora de la piedra. La piedra no es tan sólo esa muerte *ante* la cual el poeta ha quedado expuesto (nada nadeante), sino también el poema. Como dice Rosamel del Valle, el poema mismo es una “piedra escrita”<sup>16</sup>. Pues, en efecto, ¿qué aparece cuando aparece el lenguaje? Aparece su silencio ínsito, su negatividad intransitiva. El poema es un producto del lenguaje en que el aspecto opaco de las palabras es subrayado e intensificado. Ello no significa que el otro aspecto del lenguaje –la apertura a la significación– sea obviado, sino que el aspecto generalmente invisible es puesto, por así decirlo, en “igualdad de condiciones”<sup>17</sup>.

Prosiguiendo con el análisis, Díaz-Casanueva señala que la piedra-poema está “mojada con lágrimas”, se “enciende un poco” y “tiembla como si todavía quedaran sílabas cortadas”. Está mojada por las lágrimas: está empapada, esta anegada por la finitud del sujeto. Es, curiosamente, una piedra permeable que sin dejar de ser piedra acoge el perfil humano y su finitud. Y se enciende un poco: por eso el silencio no es solamente “caudal sombrío”, se enciende, es una manera de hablar, es de algún modo apofántico, pero especial: no se niega al sentido, accede a él de un modo singular. Da luz, pero sin dejar de ser piedra y piedra mojada más encima. Ofrece una luz frágil, umbrosa: húmeda o petrificada. Es lo mismo que señala Rosamel del Valle: “*El lenguaje de ‘Réquiem’ es el mismo de sus libros anteriores, sólo que aquí la piedra interviene en todo su silencio y esplendor*”<sup>18</sup>. El lenguaje ofrece silencio y esplendor. Y finalmente, la piedra *tiembla*. Y tiembla como si... todavía quedaran sílabas. Y no sólo sílabas, sino sílabas cortadas. En oportunidades anteriores se ha rozado una fórmula semejante. Por ejemplo, cuando se decía que de la afirmación de la finitud se desprendía la prohibición del sentido... *como si* ser finito significase estar privados de sentido. En este caso, “como si” significaba con la “apariencia de”. De este modo, que la piedra *tiemble* como si aún quedaran palabras, querría decir que hace como si quedaran sílabas, pero en realidad no quedan. Esta piedra hace como si el lenguaje fuera posible, pero no es posible. Más ese no es el único modo de entender el “como si”. Pues puede

<sup>15</sup> Díaz-Casanueva: “*El silencio es una preñez que da vida al lenguaje*”. En: *Algunas consideraciones sobre el silencio Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la lengua*. En: *La Medusa y otros textos inéditos*, Editorial Cuarto Propio. Chile. 2006. p. 188.

<sup>16</sup> Del Valle, Rosamel. *La violencia creadora*. Ediciones Panorama. Santiago. 1959. p. 90.

<sup>17</sup> Sobre la ambigüedad esencial de la poesía: “*De repente ella {la poesía} es un desgarramiento, un tatuaje desesperado, pero también es una iluminación y una terapia*”. Entrevista con Blanca Espinoza, en Revista Lar. Op. cit. p. 5.

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 88.



que el “como si” sea precisamente el *modo* en que el lenguaje regala sentido al hombre: como una promesa en la cual nunca se puede confiar del todo, pero de la cual nunca se puede prescindir.

En los párrafos inmediatamente anteriores debieran estar formuladas las razones para responder en parte la pregunta principal. ¿Cómo explicar la escritura del *Réquiem*? Dándole al poema una experiencia irreductible. Dicha experiencia concierne a cierta idea de sentido que ahora debe ser precisada<sup>19</sup>.

En el transcurso de este trabajo, la finitud ha mostrado un impresionante rostro bifronte: ya como finitud in-significante, ya como subjetividad que aspira a la infinitud. En exacta correspondencia con estos dos momentos (aunque de modo invertido), el lenguaje se mostraba como lo que abría y cerraba el sentido. Abría al sentido al transgredir la finitud entendida como contingencia; lo cerraba, al impedir que la subjetividad cumpliera sus expectativas insensatas. Sin embargo, en esta descripción el sentido aún es aprehendido de modo teleológico. Su posibilidad radica en la restauración de un bien extraviado y su imposibilidad en la pérdida de contacto con él. Pues bien, el hecho de que esta descripción sea *contradictoria* debiera hacernos pensar. En efecto, el lenguaje no es unas veces apertura y otras veces cerrazón, él es *simultáneamente* condición de posibilidad e imposibilidad, es el *tránsito* in-finito de uno a otro, la contradicción efectuada y nunca resuelta. Nótese: tránsito in-finito. Ello implica que el sentido nunca se gana ni se pierde del todo. En definitiva, el sentido tiene una naturaleza a-teleológica *porque* siempre debe efectuarse no en función de un bien preestablecido sino en contacto con aquello que lo niega.

### e) Tres contrapuntos

A continuación presentamos tres “contrapuntos”. Cada uno de ellos, a su modo, da cuenta de la manera usual en que la crítica ha entendido el *Réquiem*. El rasgo común de estas tres interpretaciones consiste en destacar la función “positiva” del poema en relación con la pérdida: el poema es ya recuperación de la madre, ya un acto creativo que nos aleja de las fauces del tiempo. Por el contrario, nuestra interpretación insiste en el carácter negativo del poema, esto es, en el fracaso del proyecto de una invocación “mágica” de la presencia de la madre. Esta insistencia no tiene por propósito demorarse en algún motivo mórbido, sino que surge del convencimiento de que sólo el énfasis en esta negatividad hace aparecer el verdadero rostro del

---

<sup>19</sup> Díaz-Casanueva: “*el poema, no sólo tiene la virtud de comunicar sugestión a lo que en él está implícitamente contenido, sino que él mismo y por sí, es una realización de sentido*”. *Correspondencias entre filosofía y poesía*. Op. cit. p. 6.



poema. El comentario y crítica de cada una de estas interpretaciones permitirá que los argumentos de la nuestra se hagan totalmente explícitos.

e.1) Godoy

Miguel Ángel Godoy, en su libro dedicado íntegramente al *Réquiem*<sup>20</sup> comenta cada uno de los cantos y, en su capítulo n° 3, se ocupa exactamente de los mismos versos que se han revisado aquí. Sin embargo, las dos interpretaciones son diametralmente opuestas. Según Godoy, la muerte de la madre conduce al poeta a un estado de desesperación, el que, a su vez, lo hace buscar refugio en el lenguaje. Anota: *“Recorre al lenguaje como único parapeto que le permita pastorear agobios y en el monólogo reedificar lo que es ido”*<sup>21</sup>. El modo específico que asume esta búsqueda consiste en que el lenguaje desvía la orientación del tiempo hacia la muerte y, de este modo, conduce al ser humano a unidad y permanencia:

*“En este contexto, el quehacer creativo apunta a fijar, a inmovilizar la dinamicidad de un tiempo que conduce indefectiblemente a la muerte; es decir, perpetuar instantes de modo que pervivan a sus estragos y estropicios, recoger unitaria e integralmente cuánto deviene de manera habitual en ser vestigio, fragmento, atomización(...) Así es entonces como Díaz-Casanueva se abroquela en las palabras para que realicen algo más que un nominar circunstancias, a entender, que es una forma de remontar hacia atrás el río de las edades para aspirar a la permanencia de lo fugaz”*<sup>22</sup>.

En definitiva, el lenguaje poético tendría ciertas propiedades *mágicas* que dotarían al poema de la capacidad para borrar las fronteras del tiempo y entablar comunicación con la madre muerta:

*“Junto a la dualidad vida muerte, se sitúa otra que ha venido perfilándose progresivamente hasta alcanzar un carácter definitivo que habrá de ser, en última instancia, el soporte sustentador de todo el Poema: la comunicación. Aunque ella ha dejado de ser, el poeta alma y corazón ardiente se dispone al rescate de los signos, concediéndole supervivencia y el don de continuar irradiando, a través de la afectividad y la magia transmutadora de la poesía*

---

<sup>20</sup> Godoy, Miguel. *“Elegía de la ausencia y del rescate”*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile. 1983.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 30.

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 31.



*que resisten así aquellos pretéritos presagios que ahora se materializan y tensan la vigilia”<sup>23</sup>.*

Y no sólo eso. Las facultades mágicas del poema incluso hacen de él un medio de visibilidad absoluto –no en vano Godoy compara en varias oportunidades a Díaz-Casanueva con Novalis<sup>24</sup>– y de restitución de lo vivo por sobre lo muerto:

*“En medio de la congoja que alcanza al poeta, es posible destacar que el tono dubitativo que había presidido el canto primero, da lugar a un reconocimiento ya definitivo, de aquel que se escondía en el tiempo: su propia madre. Las interrogaciones dejan paso a la visión directa y a la afirmación concreta. La extrospección se nos muestra como otra forma de restituir a la vida lo escamoteado por la muerte, porque en el acto de ver se pone en operación la voluntad de apropiarse de aquella sutil y trascendente intimidad que nos permite seguir siendo más allá del acabamiento de lo que fue juzgado”<sup>25</sup>.*

Por eso el libro de Godoy se llama *Elegía de la ausencia y del rescate*: según su interpretación, el poema describiría el movimiento que va de la pérdida de la madre a su rescate.

Nuestra interpretación se opone abiertamente a una exégesis semejante. El poema no es un vehículo de restitución ni de comunicación. Cierto: en el poema hay un rasgo semejante. Pero dicho rasgo jamás se hace predominante porque el despliegue del poema toma otra dirección: el poema como fracaso. Y sólo a partir de las cenizas de este fracaso se hace inteligible el carácter ateleológico del sentido.

## e.2) Foxley

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 33.

<sup>24</sup> La comparación entre la noche blanchotiana que aparece en el *Réquiem* y la noche de Novalis no puede ser más equívoca. Pues si bien es cierto que tanto *Los himnos a la noche* como el *Réquiem* están contruidos sobre la base de una pérdida (en 1797 había fallecido Sophie von Kühn, la novia del poeta), Novalis experimenta la noche como un perfeccionamiento ocular. Canta: “*Más celestes que esos brillantes luceros nos parecen los ojos infinitos que la noche ha abierto en nosotros*”. NOVALIS, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Ed. Pretextos. Valencia. 1995. p. 29. La exaltación de las cualidades ópticas de la oscuridad llega a su culminación en el canto tercero, en que la amada muerta se le aparece efectivamente al poeta y éste, satisfecho, declara: “*Y desde entonces tengo una fe eterna, inalterable en el cielo de la noche y en su luz que es mi amada*”. *Ibíd.* p. 37.

<sup>25</sup> *Elegía de la ausencia y rescate*. *Op.cit.* p. 35.



La teoría que se expone en este escrito también está en las antípodas de la expuesta por C. Foxley en su *Prólogo* a la VRP. Allí señala que la figura de la madre “*en el curso del poema va adquiriendo presencias sustitutivas que intentan compensar el dolor y la herida ocasionada al “árbol de la vida”, y vencer la muerte*”<sup>26</sup>. También sostiene que los cantos son para “aliviar la tristeza”<sup>27</sup>. La muerte causa en el poeta un dolor y una herida, pero éstas, según Foxley, no serían las causas inmediatas de la elaboración del poema. La causa directa es el intento de generar un abanico de presencias sustitutivas con/en/gracias al poema para compensar el sentimiento de dolor. Se trata pues de anular el dolor en el intento vano de reestablecer el *régimen del sentido* que imperaba “antes” de la muerte de la madre. Desde el punto de vista de esta “lógica de la compensación”, el poema no puede sino ser un fracaso. En efecto, ella misma habla unos párrafos más abajo de una “patética compensación” y una “irrisoria ganancia”<sup>28</sup>. Evidentemente, la madre no puede regresar de la muerte como piensa Godoy. La lógica de la compensación no puede explicar al *Réquiem*. Por supuesto, no hay que ser injusto con la crítica: su interpretación se reduce a pocos párrafos (seis, para ser exactos) y en tan poco espacio no es posible profundizar lo suficiente. Pese a ello, la idea de una “compensación” orienta en general la interpretación de Foxley y esa idea, si bien no del todo ausente en el mismo *Réquiem*, no le hace justicia. Además, la misma autora –casi a contrapelo– destaca un elemento que será fundamental en la interpretación que se propone aquí: pese a los intentos por recuperar a su madre a través del poema, “quedan el hueco de la impotencia y el silencio que ha dejado su ausencia”<sup>29</sup>. Ese *hueco* y ese *silencio* dicen mucho más sobre la naturaleza del poema que su supuesta vocación resucitante.

### e.3) Minard

---

<sup>26</sup> VRP. Op.cit. p. 29-30.

<sup>27</sup> Ídem.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 30.

<sup>29</sup> Ídem. También se podría citar como ejemplo de lucidez de la autora el siguiente párrafo: “*El lenguaje de esta poesía no pretende que agotemos su significación, que recorramos todos los vericuetos del sentido. Al revés, es una palabra opaca y enigmática como es de hecho la existencia, que no facilita la comprensión y la retención de sentido, pero busca la homología entre significante y significado como un espectáculo hecho de lenguaje*”. (VRP. Op.cit. 17) El pasaje ofrece claves importantes para la lectura de los poemas de Díaz-Casanueva (que no pueden ser analizadas detenidamente aquí por cuestión de espacio y de tiempo): opacidad del lenguaje, imposibilidad de un sentido absoluto, énfasis tanto en el significado como en el significante, etc. Por lo mismo causa perplejidad que unos párrafos más adelante la misma autora señale que la clave de la lectura del poeta descansa en los símbolos: “*Y, efectivamente, lo que me ayudó a encontrar el hilo conductor del “contenido imaginativo desplegado en esta poesía, fue el manejo de unos cuantos símbolos de la tradición*”. (*Ibíd.* p. 18)



El libro de E. Minard sobre la poesía de Díaz-Casanueva<sup>30</sup> es sin duda el texto más completo del que disponemos en español. El análisis es riguroso y exhaustivo. Por lo mismo sería insensato contraponer sistemáticamente la lectura que aquí se ofrece con la de ella. Pese a ello, hay dos cuestiones que sería importante contrastar. Una referente al método; otra al contenido. La primera de ella concierne pues al “camino” que la investigadora ha escogido para penetrar en el *laberinto* del poeta. Ese hilo es el sicoanálisis. En sus propias palabras:

*“Al decidir adoptar las teorías de Freud sobre el sueño, estaba convencida de que no había otro medio para lograr esa experiencia [“penetrar en el laberinto íntimo del poeta”]. Lo que me fascinaba era aproximarme al misterio de la escritura. ¿De dónde brotaba, había acaso, como me lo figuraba, alguna relación entre el simbolismo del sueño, y la organización de un poema? Otros críticos en Francia ya habían ideado antes esta teoría. Charles Mauron, hace años, propuso un sistema de superposición de textos, que evidenciaba las “metáforas obsesivas” que se repiten, se cruzan a través de la obra, y así le dan su verdadero sentido: signos que nos relacionan con el inconsciente del poeta”<sup>31</sup>.*

Aquel cruce entre el “simbolismo del sueño” y la “organización del poema” para el esclarecimiento del “misterio de la escritura” no parece justificado, pues se basa en un compromiso tácito con una cierta idea de escritura que no ha sido discutida debidamente: ella como “símbolo”. Sólo si la escritura es considerada como “simbólica” puede utilizarse una metodología para descifrar símbolos (el sicoanálisis) con el objeto de desentrañar su misterio. De hecho, ella señala –plegándose a lo que dice Mauron– que este método pone en evidencia aquellas “metáforas” que son las que le dan “verdadero *sentido*” a la obra. Todo parece indicar que Minard entiende a la escritura poética como “expresión” del universo imaginario que puebla al inconsciente. Así al menos lo hace S. Yurkievich en el Prólogo al mismo libro:

*“En la poesía de Humberto Díaz-Casanueva no hay efemérides. La vida anecdótica está descartada. Ella no discurre sobre la historia exterior; alegoriza la intrahistoria personal mediante una dramaturgia simbólica que busca remitirse no a la historia social o mundana sino al teatro entrañable, trasladarse a la escena primordial donde se representa el drama atávico”<sup>32</sup>.*

---

<sup>30</sup> MINARD, E. “*La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*”. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1988.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 13-14.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 9-10.



En definitiva, el *sentido* se juega en esta hermenéutica que reconduce la palabra al símbolo y el símbolo a un significado (o imagen) relativo al inconsciente.

Ahora bien, esto es conflictivo precisamente a la luz de la segunda cuestión, la referida al “contenido”. En el libro de Minard hay un capítulo entero dedicado al problema de la muerte (Cap. IV, *La muerte*). En él, es la misma Minard la que conecta el *Sein zum Tode* con “*la pulsión de muerte*”:

*“Evidentemente, es posible preguntarse acerca de la influencia de Heidegger, de quien se sabe, Humberto Díaz-Casanueva fue alumno en Alemania y ver en el surgimiento obstinado del motivo la expresión purísima de una doctrina que convirtió al “ser-para-la-muerte” en el corazón mismo del destino del hombre. Pero suponiendo que uno se ciña a esta interpretación, resta por descubrir de qué manera se ha articulado la visión filosófica en la “cadena significante” del sujeto y cómo llegó a formar parte de la simbología de su inconsciente. Salta entonces a la vista que se trata de algo que no es completamente diferente, sino de una verdad complementaria en la que las teorías de Freud sobre el “Instinto de Muerte” llamado con más frecuencia en nuestros días “pulsión de Muerte desempeñan un papel de primerísima importancia”<sup>33</sup>.*

Posteriormente, en el acápite 4 del Cap. IV (*Muerte y creación*) ella señala que la obra poética: “*Es una manera de alcanzar la eternidad, (...) que le permite trascender su ser en ruinas y prolongarse en el tiempo*”<sup>34</sup>. En definitiva: “*crear es así escapar momentáneamente a la pulsión muerte*”<sup>35</sup>. Este evadir tiene sin embargo un significado preciso: “*vencer la muerte es, ante todo, vencer a la muerte primera, es decir, a ese estado de congelamiento, de parálisis del ser*”<sup>36</sup>. Lo que la autora denomina aquí *primera muerte* (hay un capítulo entero dedicado a ello: Cap. II. *La enajenación. El cuerpo extraño o la muerte primera*) es la experiencia de esa nada puramente negativa, es decir, el sentimiento de la pérdida de un “bien”. Puede apreciarse entonces que el poema es pensado solamente en conexión con aquella subjetividad entregada a su radical insignificancia: el poema es visto como *capacidad* de dar sentido sobre un trasfondo de sin-sentido. Esto se hace completamente transparente en lo que sigue: “*la muerte propicia el poder creador, enriquece con su aporte el alma del poeta, le comunica, mediante el tormento y la aflicción, la*

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 105.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 120.

<sup>35</sup> *Ídem.*

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 130.



*materia misma de su obra, puesto que sin ella, sin su acción, no habría tenido que afirmar su existencia a través del acto creativo*<sup>37</sup>. La poesía como un “acto creativo” que permite obviar – aunque sea por un segundo– el “tormento y la aflicción” de la vida mortal. También: “*Sin embargo, esta afirmación no se impone más que como un segundo aspecto de ese juego mortal hecho de atracción y repulsión. A cambio de aquellos pocos versos de esperanza y fe, cuánta certeza desconsolada, cuántos gritos lancinantes donde se manifiesta más bien la presciencia del poeta de su “ser-para-la-muerte”, irremediable y trágico*”<sup>38</sup>. El ser-para-la-muerte heideggereano es entendido aquí solamente como *fin*, como finitud in-significante. Y sin embargo, según se ha hecho notar, en la mortalidad del ser humano existe la posibilidad de una aspiración insensata a la infinitud. Y con respecto a ese anhelo infinito el poema se muestra como un obstáculo.

En suma, nuestra posición consiste en declarar que la experiencia del lenguaje como *ambigüedad* hace que el poeta aprehenda que el sentido no puede pre-suponerse. Las palabras no son en primer lugar símbolos y el sentido no se juega originariamente en metáforas que apuntan a lo que fuere (en este caso, al inconsciente). El sentido se efectúa no-simbólicamente<sup>39</sup>. Este rasgo le da un carácter definido al poema de Díaz-Casanueva desde el *Réquiem* hasta sus últimas producciones (puede pensarse, por ejemplo, en el *Pájaro Dunga* (1982), poemario en el que el aspecto material de las palabras es fuertemente subrayado) y es aquello a lo cual Minard no ha puesto atención por su decisión metodológica. Sin embargo, no puede dejar de reconocer esta otra dimensión en la palabra y precisamente en lo referido a la muerte: “*La muerte, nos dice el poeta, lo ha “amordazado para siempre, rompiendo los puentes que lo unían con la vida, con el*

<sup>37</sup> Ídem.

<sup>38</sup> *Ibíd.* p. 121

<sup>39</sup> Lo que se está afirmando no excluye la posibilidad de que el mismo Díaz-Casanueva haya interpretado su obra bajo la categoría de símbolo. Léanse las elocuentes palabras: “*Definitivamente, mi poesía ha seguido un curso simbólico muy agudo, luego, el ámbito visionario que logro crear (esto me ha sido reconocido) y el verbo que en su descoyuntamiento produce significación. (...) El símbolo, en comparación con la imagen, tiene más trasfondo, cualidad imaginativa, emoción, magia verbal. Algo, lo inefable, se revela mejor a través del símbolo que en la expresión directa o en el símil*”. *Entrevista con Blanca Espinoza*. Op.cit. p. 6. Esta cita podría usarse como objeción. Pero nunca se ha dicho que el autor sea el mejor intérprete de su propia obra. De hecho, insistir en el carácter simbólico lleva a otra objeción que sí parece estar justificada. La fórmula Valente y, aunque no use expresamente la palabra *símbolo*, se refiere al problema que se aborda aquí. Dice refiriéndose a *Vox tatuada* (1991): “*Confieso que sólo alcanzo una débil comprensión de ellas [las palabras del poema]. No sé bien por qué la Mente, y el Maniquí, y el cirio, y el conciliábulo, y el hijo. Y así ocurre con los demás poemas de este libro: el sentido se nos escapa, y sólo transitoriamente una imagen brilla, sea por su belleza en sí, sea por su sugerencia de algún significado posible*”. VALENTE, I., *Un sobreviviente de la oscuridad poética*. En: *El Mercurio, Revista de los libros* Nº152, 29 de marzo de 1992, p. 5. Dos párrafos más adelante esta imposibilidad de atisbar los referentes de las palabras lo lleva a la siguiente conclusión: “*El adjetivo que me viene a la mente para calificar las palabras de Vox tatuada: gratuitas*”. (Ídem.) Si los poemas de Díaz-Casanueva están escritos bajo el registro de lo simbólico, entonces la crítica es acertada y, de hecho, puede extenderse a toda su obra. Que ello no es así se ha intentado demostrar en este escrito.





otro, clausurando las puertas que se abrían hacia el universo simbólico del lenguaje”<sup>40</sup>. Esta clausura no es una cuestión puramente negativa pues, al cerrarse la puerta del símbolo, el lenguaje accede a otro tipo de registros. Atiéndase por ejemplo a las palabras de Minard: “*hemos utilizado numerosas citas, que sería monótono examinar una tras otra, ya que algunas de ellas, que tienden a definir la presencia de la muerte en la vida del poeta, no poseen imagen en sentido estricto del término. Se comportan más bien como una afirmación reiterada de la obsesión del creador, sin intentar transcribirla más que mediante una sensación de pesadez envolvente y agobiante*”<sup>41</sup>. Para entender el *Réquiem* esta pesadez es de mayor ayuda que una hermenéutica simbólica (cualquiera sea su filiación).

#### f) **Reconstrucción descriptiva**

El poeta está en su escritorio. Le acaban de avisar que su madre ha muerto. Para él, eso significa que no sólo una persona ha muerto: el mundo en su integridad está dañado severamente. Su propia finitud lo ahoga, siente que extravía el hilo en medio del laberinto. Y de pronto, el lenguaje. El lenguaje que lo saca de ese horrible enclaustramiento, que atiza las brasas en su espíritu y le devuelve el aliento. Inspiración. Empieza a escribir rápidamente. El entusiasmo incluso lo seduce con la idea de retomar *mágicamente* el contacto con su madre. Y todo ello en un segundo, un instante plétórico en que la *hybris* se calza una corona y formula la pregunta: *¿Madre, dónde estás?* Pero cuando termina de anotar el punto que cierra el signo de interrogación el poeta siente una sacudida y constata lo evidente: su madre ha desaparecido, es *ya* un enigma<sup>42</sup>. La experiencia de este enigma –la experiencia órfica– le revela lo pétreo del lenguaje: las palabras como muecas que no conducen a ninguna parte, como callejones sin salida.

Ya han pasado algunas horas y ha terminado de escribir. Tampoco entiende muy bien por qué ha proseguido la escritura. Pero el poema está ahí. Él ya no podrá leerlo y la madre nunca pudo. Sin embargo, a través de ese poema, otros y otras podrán leerlo a él, podrán compartir esa palabra arrojada al silencio de la nada. Curioso: leer esa palabra que se estrelló contra la nada. El poema tiene un *hacia* imposible, pero fue escrito *entre* y *para* semejantes. Allí compartimos y nos repartimos el sentido o, al menos, su posibilidad: justamente ese *hacia* a-teleológico.

#### **Conclusión**

---

<sup>40</sup> *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Op.cit. p. 119.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 122.

<sup>42</sup> “*Sentí que regresaba, con angustia, a mi propia infancia: el terror de separarme definitivamente del seno materno, y de que el lugar de mi madre era ocupado por la Esfinge*”. *Entrevista con Blanca Espinoza*. Op.cit. p. 5.



Tal vez ahora están las condiciones para responder a la pregunta principal. ¿Por qué cantar? ¿Cómo entender el “yo he de cantar” después de una pérdida? Cantar es la actividad de un ser finito. Cantando el poeta no sólo descubre el secreto del poema, sino que, en el poema, descubre el secreto del lenguaje. Orfeo descubre el fundamento negativo del lenguaje, gracias al cual (y no pese al cual) el lenguaje es el que es. A su vez, la “ambigüedad” ontológica del lenguaje dice algo sobre el modo en que el ser finito accede al sentido. Para el ser finito el sentido siempre *hace* sentido en intersección con el no-sentido, es a-teleológico. Ahora bien, cantar consiste justamente en *hacer* un producto de lenguaje en que estos dos momentos son llevados a connivencia y, por lo tanto, el sentido siempre se *gana* en el poema. El poema nunca está en función de un régimen de sentido que le precede y que se basa en su vinculación con tal o cual “bien”, cualquiera sea la figura que lo encarne o el valor que se le asigne. El lenguaje no es una herramienta que opere en función del sentido; él lo inaugura. ¿Por qué cantar? Al cantar el hombre hace un poema, es decir, una promesa: pese a que estamos expuestos al sin-sentido de la muerte propia y de los otros, el sentido es posible. Siempre, para todos y cada uno: aquí, en este mundo.

### Proyección

Por supuesto, el análisis aquí propuesto no quiere adolecer de ceguera. Señalo esto porque se puede replicar con facilidad que, al menos desde el canto VIII, predomina en el *Réquiem* otro *pathos*: “De súbito me siento extrañamente confortado”, escribe en canto IX. Este nuevo *pathos* tiene relación con todo un desarrollo poético que es propio del *Réquiem*, pero que, por razones de tiempo y de espacio no se han podido exponer acá. Se trata de un nuevo acceso al fenómeno de la vida. Paradójico: en realidad el *Réquiem* termina con una nueva idea de la vida. La madre muerta deja de ser la madre particular del poema y se transforma en “Madres”<sup>43</sup> (en plural y con mayúscula). La impersonalidad de la madre, esta vez, tiene que ver con la impersonalidad de la vida que toma forma de mujer: madre, esposa, hija<sup>44</sup>. Incluso los dioses son también mujeres: “¿Por ventura los dioses son también madres y el cetro que nos golpea crece en las entrañas?”<sup>45</sup>.

No pretendo negar nada de eso. Al contrario. Lo único que, me parece, sería oportuno agregar es que esos desarrollos sobre la idea de *vida*, que ciertamente habría que entroncar con lo ganado en *El blasfemo coronado* (1942) y proyectar hacia *La hija vertiginosa* (1954), son estrictamente solidarios de la nueva idea de la muerte que se trabaja en el *Réquiem* y que se ha intentado dilucidar aquí.

---

<sup>43</sup> VRP. Op.cit. p. 92.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 92.

<sup>45</sup> *Idem.*

## Bibliografía

- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969.
- Del Valle, Rosamel, *La violencia creadora*, Ediciones Panorama, Santiago, 1959.
- Díaz-Casanueva, Humberto. *Correspondencias entre poesía y filosofía*, En: Revista Pro arte, N°42, 26/03/1952.
- El proceso de la creación artística*, El Mercurio. 25 de Marzo de 1956.
- Entrevista con Blanca Espinoza*, En: Revista Lar, N°8-9, Mayo 1986, Concepción.
- La Medusa y otros textos inéditos*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2006
- Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*, Editorial Universitaria, Chile, 1998.
- Godoy, Miguel Ángel, *Elegía de la ausencia y del rescate*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1983
- Heidegger, Martin, *Sein un Zeit*, M. Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001. (*Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago, 1998.)
- Was ist die Metaphysik? GA 9, =*Wegmarken*, Klostermann Verlag, 1976. (*¿Qué es metafísica? Y otros ensayos*, Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1996 e *Hitos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008. p., 100.)
- Lévinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Martínez, Juan Luis, *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2003.
- Minard, Evelyn, *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1988.
- Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, Ed. Pretextos, Valencia, 1995.
- Valente, Ignacio, *Un sobreviviente de la oscuridad poética*. En: El Mercurio, Revista de los libros N°152, 29 de marzo de 1992.