



Artículo de Investigación

La reinterpretación del mito de Narciso en la obra de Humberto Díaz-Casanueva

The reinterpretation of the myth of Narcissus in the work of Humberto Díaz-Casanueva

Recibido: Octubre 2015 **Aceptado:** Mayo 2016 **Publicado:** Noviembre 2016

Diego Sanhueza

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

pielago123@gmail.com

Resumen: En este ensayo, nos proponemos examinar el mito de Narciso en la obra del poeta chileno Humberto Díaz-Casanueva (1906-1992). Nos interesa resaltar la originalidad de su reinterpretación del mito griego. En nuestra opinión, la peculiaridad de este Narciso reside en que él no se enamora de su reflejo en el espejo, sino del espejo mismo. En nuestra lectura, esto último significa que el sujeto, ante el espejo vacío, reconoce su propia muerte. Esta tesis, que podría sonar puramente negativa, debe sin embargo entenderse de una manera positiva: el poeta intenta pensar una subjetividad que no esté regulada por el principio de identidad.

Palabras clave: subjetividad - identidad - muerte - espejo - ojo

Citación: Sanhueza, D. (2016). La reinterpretación del mito de Narciso en la obra de Humberto Díaz-Casanueva. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26(2), 163-169.

Dirección Postal: Detective Barahona 40, Playa Ancha, Valparaíso, Chile

DOI: [dx.doi.org/10.15443/RL26013](https://doi.org/10.15443/RL26013)



Abstract: In this article, we aim at examining the myth of Narcissus in the work of the Chilean poet Humberto Díaz-Casanueva (1906-1992). We are interested in emphasizing the originality of his reinterpretation of the Greek myth. In our opinion, the peculiarity of this Narcissus is that he is not in love with his reflection in the mirror, but with the mirror itself. From our point of view, this means that the subject, before the empty mirror, recognizes his own death. This thesis, which may sound purely negative, should be understood in a positive fashion: the poet tries to think of a subjectivity that is not governed by the principle of identity.

Keywords: Subjectivity - Identity - Death - Mirror - Eye

1. Introducción

Si nos ceñimos a la versión estándar del mito, aquella que nos ha sido transmitida por el poeta latino Ovidio y por interpretaciones filosóficas como las de Plotino, Narciso es el símbolo del “amor a sí mismo”, del egoísmo, la soberbia, de la imposibilidad de contacto con el mundo externo, etc. Se trata de una lectura profundamente moralizante que ha tenido amplia repercusión en el mundo occidental. En efecto, se puede rastrear hasta el día de hoy la influencia que esta idea de Narciso ha ejercido en diversos y muy heterogéneos ámbitos del pensamiento contemporáneo: desde autores como L. Lavalle hasta el psicoanálisis (Freud, Lacan), pasando por poetas como Valery, Lezama Lima y, hace no mucho, G. Millán. Pues bien, la interpretación estándar del mito da por supuesto aquello que Díaz-Casanueva problematiza: la identidad o mismidad del muchacho, su “enamoramamiento de sí”. La relectura de Díaz-Casanueva es radical y profunda, y afecta a los tres elementos que podemos encontrar en esta narración: el rostro del muchacho, el espejo y la relación entre ambos (identificación). A continuación, revisemos cada uno de estos elementos en la obra del poeta chileno. No nos ceñiremos a ningún texto en particular, sino que nos moveremos de una obra a otra, intentando con esto demostrar que esta “escena” (la de Narciso) es transversal en su poesía.

2. El Narciso de Díaz-Casanueva

2.1. Rostro

Díaz-Casanueva, quien fuera alumno de Heidegger en Friburgo en los años 30, hereda de éste la convicción de que el ser humano se define por su finitud, por su mortalidad. En su obra *Ser y tiempo* (1927), el alemán indica que el ser humano debe ser considerado como un ser-para-la-muerte (*Sein-zum-Tode*). Esta misma posición se refleja en algunos ensayos de filosofía que Díaz-Casanueva publicó en su juventud¹ y, al menos a partir de *El blasfemo coronado* (1940), vertebró gran parte de su producción poética. En efecto, en esta obra se produce de manera totalmente explícita una afirmación de la immanencia, es decir: del tiempo, del sujeto finito, del cuerpo, de la muerte, de la nada, etc. Expresado en términos metafóricos, lo podemos poner así: sí, en tanto que seres humanos, nuestra condición esencial reside en que somos mortales, entonces la muerte será precisamente nuestro “rostro”: “Mirad su faz donde hormiguea la muerte”, refiere Díaz-Casanueva precisamente en *El blasfemo coronado* (1981: 25). La muerte en nuestro rostro: somos los mortales, la muerte nos define, ella se exhibe en cada uno de nuestros gestos y ademanes.

Ahora bien, y por muy paradójico que esto pueda sonar, que la muerte sea nuestro rostro significa que, en realidad, *carecemos rostro*. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que estamos determinados por algo cuya naturaleza ignoramos. En efecto, jamás podremos “saber” algo de la muerte, pues –como decía ya el griego Epicuro– cuando nosotros estamos ella no está, y cuando ella llega nosotros ya no estamos. Ser mortales: estar determinados por nada, o por la *nada* misma.

En este sentido, la figura de Narciso tiene algo de ejemplar en la obra de Díaz-Casanueva. En efecto, las dos veces que Díaz-Casanueva se refiere explícitamente a Narciso en su obra poética (en el libro *La estatua de sal*), lo hace destacando su falta de rostro: “Narciso tiene el rostro hueco como la hoja carcomida del árbol de la vida” (1947: 9). También: “Narciso tiene el rostro hueco como nido de súbito abandonado” (1947: 34). Narciso carece de rostro y, de esta manera, es el más mortal de los mortales, es la mortalidad misma de los mortales. La ejemplaridad de esta figura consiste, entonces, en que resume –por decirlo así– la condición finita del ser humano en la obra de nuestro poeta. Por lo mismo, si bien sólo aparece nombrada explícitamente en *La estatua de sal*, podemos aventurar la hipótesis de que está presente en toda su producción.

2.2. Espejo

En este punto, debemos hacer mención a un elemento esencial en la reinterpretación que Díaz-Casanueva hace de este mito: este Narciso no mantiene una relación con las imágenes del espejo, sino con el *espejo mismo*. ¿Qué es un espejo en sí mismo? Hay allí un misterio, uno que ya había inquietado el poetizar de Rilke y que Díaz-Casanueva conocía con toda seguridad: “Espejos: hasta ahora nunca, con conocimiento, se ha descrito qué es lo que en esencia sois” (2002: 107). En este misterio, una sola cosa es segura: el espejo no es ninguna de las imágenes que refleja. Pero, ¿qué queda del espejo si obviamos sus imágenes? Si una imagen es “algo que aparece” con tales y cuales características, entonces aquello que el espejo sea en sí mismo no podrá “aparecer”, no podrá tener tales o cuales características. En definitiva, se tratará de una suerte de indeterminación absoluta, de transparencia total: de nada. Este insólito espejo aparece en varias oportunidades en la obra del poeta chileno. Hasta donde yo sé, las dos veces en que lo hace de modo más directo es, primero, en *Los penitenciales*, donde lo denomina “espantoso espejo” (1998: 103), agregando que es “más cierto que aquello/ Que refleja” (1998: 103); la segunda vez es en *La medusa*, donde se refiere a él como “un espejo cada vez más negro” (2006: 41) y lo describe así: “espejo ennegrecido donde no aparece efigie alguna” (2006: 64)².

2.3. Relación de identidad

Entonces, tenemos por un lado un hombre cuyo rostro es un no rostro y un espejo que no tiene imágenes, que es pura transparencia. Curiosa situación. Ahora tenemos que saber qué tipo de *relación* se da entre ellos dos. Pues bien, esta relación no es otra que la que se da, en la versión estándar, entre el muchacho y el reflejo de su rostro: *identificación*. En la poética de Díaz-Casanueva, hay una palabra técnica para referirse a esta relación: *semejanza*. ¿Qué es esta semejanza, esta identificación? El sujeto que carece de rostro no satisface su “sed de sí” en las imágenes de sí mismo (valga la redundancia); él sólo puede identificarse en la transparencia del espejo, allí donde su no-rostro se ve (no) reflejado. Léanse con atención las siguientes palabras de *La hija vertiginosa*:

Pero levanto vacío el espejo ante mi rostro
Vacío
Estoy al otro lado (1954: 58).

El poeta “está” al otro lado: en el espejo vacío. Narciso se *identifica* con ese vacío: es ese no-rostro, esa no identidad. El poeta encuentra su sí mismo cuando se pierde totalmente: su fibra más íntima es, en realidad, la más ajena.

El poeta también simboliza esta identificación con la nada del espejo apelando a la muerte de Narciso: el poeta-Narciso naufraga en las aguas del río-espejo: “Me hundo en el espantoso / espejo” (1998: 103). También: “Me voy sumiendo en un espejo/pintado de amarillo” (1984: 17). Aquí se puede ver con toda claridad que, en esta reinterpretación, Narciso no reingresa al circuito de la identidad, sino que se expone a la más radical alteridad.

3. El Narciso de Minard

El mito de Narciso juega un rol muy importante en el análisis que E. Minard le ha dedicado a la poesía de Díaz-Casanueva. Sin ir más lejos, la especialista francesa confiesa que este motivo constituye “la piedra angular” de su análisis (1988: 25). No obstante ello, su interpretación es relativamente distinta a la nuestra, y creemos pertinente realizar una comparación entre ambas.

La hexégesis de la especialista francesa se basa en el sicoanálisis lacaniano, específicamente en el texto “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia sicoanalítica”³. Apoyándose en este escrito, Minard diagnostica una cierta “fijación en el estadio del espejo” (1988: 18) en la poesía de Díaz-Casanueva. Formulado en términos muy simples, el estadio del espejo es una etapa en el desarrollo de los sujetos en que un “yo” aún inexistente (neonatos de entre 6 y 18 meses) debe formarse en la contemplación de su reflejo en el espejo. El problema surge, sin embargo, cuando el sujeto es incapaz de cumplir tal identificación. Escribe Minard:

Este paso capital [se refiere a la identificación] puede verse saldado por un fracaso, cuando la discordancia entre la “imago” y el “yo”, es decir, entre la percepción del reflejo y del yo (inevitable en virtud de la incoordinación motriz de los yoes neonatales), no se resuelve favorablemente (1988: 17).

Y esto es precisamente lo que habría pasado con el sujeto poético en Díaz-Casanueva. Con bastante elocuencia, la especialista demuestra que, en la obra de nuestro poeta, este “reflejo” corresponde al de un cuerpo fragmentado, herido, desorganizado; el poeta no habría podido reconocerse en este cuerpo fragmentado, y de allí se derivaría un constante déficit identitario.

Tal es el “diagnóstico” de Minard. Reparemos primero en las similitudes entre nuestro análisis y el de ella. Son dos, y atañen a los dos elementos anteriormente considerados: rostro y reflejo (espejo). En relación con lo primero, tanto para nosotros como Minard se trata de un sujeto “sin identidad”: en nuestro caso, porque la muerte es nuestro no-rostro, y en el caso de Minard, porque el sujeto neonato aún no ha construido el suyo. En relación con lo segundo, el espejo representa en ambos casos a la muerte. En nuestro caso, se trata del espejo vacío; en el caso de Minard, y tal como lo demuestran otros pasajes de su obra, esta imagen del cuerpo fragmentado es precisamente la imagen de la muerte del sujeto⁴.

Reparemos ahora en la diferencia entre nuestro análisis y el de Minard. Como se sospechará, esta diferencia dice relación con el tercer elemento estructural, la *relación* entre el sujeto y el reflejo (espejo). Nosotros estimamos que el sujeto se identifica en el espejo vacío; Minard, por el contrario, ve allí una relación fallida, un proceso incompleto, una meta que no ha sido alcanzada. Nuestro examen es “positivo”, y el de ella, “negativo”. Y es tan negativo, que esta situación incluso empujaría a Díaz-Casanueva al los bordes del suicidio. En sus palabras (y sirviéndose ella misma de la imagen del espejo vacío):

Entonces se produce la más trágica renunciación: frente a ese espejo vacío, que rehúsa devolverle la imagen, frente a esa página en blanco y a la certeza de una esterilidad definitiva, que no conduce a nada salvo tal vez a la muerte, la conciencia procura aniquilarse totalmente, desapareciendo en el espejo. Hay aquí una gestión suicida (1988: 22).

Ver solamente un asunto negativo en esta identificación, constatar exclusivamente el pathos dramático y angustioso de esta poesía es, en mi opinión, demorarse en una sola de las dimensiones de este fenómeno. Por el contrario, estimo que el mito de Narciso permite leer *en positivo* el vislumbre de una subjetividad distinta en Díaz-Casanueva, a saber, la posibilidad

de una subjetividad que no esté regulada por el principio de identidad: “Yo soy Uno/pero no idéntico” (1980: 20)⁵.

4. Los ojos de Narciso

En uno de sus artículos dedicados a la poesía de Díaz-Casanueva, el poeta E. Anguita la caracteriza de la siguiente manera:

Allí {se refiere a VpD}, advertíamos una poesía con voluntad de conocer y expresa; su lenguaje tendía a la luz (la luz en medio de lo oscuro). Pronto, parece que la luz le reveló no claridad, sino una oscuridad mayor (1981: 6. Paréntesis entre corchetes nuestro).

Como se puede apreciar, Anguita entiende que la poesía de Díaz-Casanueva se puede describir apelando al motivo de la “luz”, la “visión”, el “ojo”, etc. A su vez, discierne dos momentos dentro de este motivo: un primer momento “en que su lenguaje tendía a la luz” y un segundo momento, “en que la luz le reveló una oscuridad mayor”.

En lo que sigue, me gustaría profundizar un poco en esta tesis, y ligarla al motivo de Narciso que estamos revisando. Narciso es, como se sabe, un paradigma de la visualidad. ¿Qué pasa, pues, con los ojos de Narciso?

Analicemos el primer momento que consigna Anguita, y utilicemos como ejemplo el poema “La visión” de *Vigilia por dentro* (1931). Allí el poeta describe su contacto con la muerte. Dice, en efecto, al final: “estoy seguro que he tentado las cenizas de mi propia muerte” (1998: 79). Sin embargo, la manera en que se produce este contacto es muy curiosa: se trata de una verdadera *iluminación*. Reparemos en el vocabulario: “en una *blancura* enorme se perdieron mis sienes”, “mis huesos *resplandecieron*”, “era el camino más *puro* y la *luz* ya sólida”, “por primera vez fui *lúcido*” (cursiva nuestra). El ojo ve la nada de la muerte –blancura enorme– y se regocija, se solaza, como si de un arrobamiento místico se tratara: “tocaba aquella cima donde el *alba* mana suavemente” (1998: 79. Cursiva nuestra). Aquí Narciso se reconoce –o cree hacerlo– en la sustancia de la luz: es un ojo que goza de su transparencia como el entendimiento gozaría de la inteligibilidad.

El segundo momento que reconoce Anguita cristaliza en *Los penitenciales* (1960), y se extiende a los desarrollos posteriores de su poesía. Aquí se trata de todo lo contrario: de una extrema violencia en contra del ojo: “Visión! La llaga ve donde no veo / El ojo es un lago reventado” (1998: 119). ¿Qué es lo que ha ocurrido? El ojo es una llaga, un lago reventado; el ojo está destruido por algo que ha visto o, formulado con más exactitud, el ojo destruido está viendo algo que no puede asimilar. ¿Qué es lo que ha visto? Lo sabemos: la muerte, la nada: “nada veo pero es una majestuosa Visión” (1991: 26). El ojo que nada ve, ve la nada, ve su propia imposibilidad de ver: aquí Narciso (se) observa (en) su propia muerte –el espejo vacío– y, quemándose los ojos, se identifica con ella hasta el punto de que “el espejo/es el tercero de mis ojos” (1998: 128).

En definitiva, el motivo de la visión y del ojo varía en la medida en que se radicaliza la experiencia de la muerte en esta poesía: a mayor presencia e identificación con la nada, mayor violencia al ojo. En el primer momento, el poeta aún confiaba en su capacidad de ver, y esta visión –creía el joven Narciso– le permitía incluso *vislumbrar* lo más oscuro e inaprehensible de sí mismo: su propia muerte. Pero el Narciso de *Los penitenciales* entra en crisis, y su visión sólo le arroja ceguera; sin embargo, este Narciso comprende que la ceguera no sólo es *privación*, sino un modo positivo de contactarse con aquello que, por su misma naturaleza, no puede ser visto: su propia muerte.

Ahora bien, última cuestión relevante, este trastocamiento del régimen visual implica también una *transición* hacia otro régimen estético: el de lo táctil. El ojo precisa de cierta distancia para ver lo que tiene que ser visto; pero cuando Narciso cae al agua y muere, cuando Narciso se rompe los ojos en el espejo, éstos ya no pueden ver, sino solamente *tocar*: “Mis ojos son un poco

táctiles” (1980: 124). Este Narciso táctil está ahogándose en su propia muerte, y allí se *contacta* anónimamente con-sigo.

5. Conclusión

En las páginas que acaban de pasar, hemos revisado la figura de Narciso en la poesía de Díaz-Casanueva. Su profunda reinterpretación del mito consiste básicamente en desmantelar el dispositivo identitario del mismo, dispositivo gracias al cual Narciso siempre ha sido sinónimo de “egoísmo”; en su reemplazo, se sugiere que, ante el espejo vacío, el sujeto (se) reconoce (en) su íntimo anonimato: semejanza con la nada. Como hicimos ver, este Narciso también pone en crisis el régimen de la visualidad poética que le es solidaria, y la reemplaza por un paradigma táctil.

En esta misma línea, hemos señalado nuestros reparos a la lectura de Minard. Para la especialista francesa, el Narciso de Díaz-Casanueva daría cuenta de una imposibilidad en el poeta. En el fondo, allí habría siempre algo truncado, algo que no alcanza su forma definitiva y que, por lo mismo, genera malestar y dolor. Muy por el contrario, nosotros sostenemos que este Narciso vislumbra lo que busca: una subjetividad que no esté gobernada por el principio de identidad (ni por el régimen de la visualidad, por consiguiente). Como ha dicho claramente Rosamel del Valle, estamos aquí en presencia de un “segundo Narciso”, uno “sin la menor intención de contemplarse a sí mismo” (1959: 139).

Bibliografía

- Anguita, E. (1981). *Los Veredictos*. Santiago: El Mercurio.
- del Valle, R. (1959). *La violencia creadora*. Santiago de Chile: Editorial Panorama
- Díaz-Casanueva, H. (1926). *El aventurero de Saba*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama.
- Díaz-Casanueva, H. (1947). *La estatua de sal*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- Díaz-Casanueva, H. (1954). *La hija vertiginosa*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- Díaz-Casanueva, H. (1966). *El sol ciego*. Santiago de Chile: Editorial Grupo Fuego.
- Díaz-Casanueva, H. (1980). *El hierro y el hilo*. Toronto: Editorial Oasis. Ilustraciones de Susana Wald y Ludwig Zeller.
- Díaz-Casanueva, H. (1981). *El blasfemo coronado*. México: Editorial Oasis. 2ª Edición.
- Díaz-Casanueva, H. (1981). *Los veredictos*. Nueva York: Editorial El Maitén.
- Díaz-Casanueva, H. (1984a). *La aparición*. Caracas: Ediciones Con Textos. Dibujos de Ana María Mazzei.
- Díaz-Casanueva, H. (1984b). *El traspaso de la antorcha*. Caracas: Editorial Equinoccio (Universidad Simón Bolívar).
- Díaz-Casanueva, H. (1991). *Vox tatuada*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Díaz-Casanueva, H. (1998). *Vigilia por dentro. Réquiem. Los penitenciales*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Díaz-Casanueva, H. (2005). *La medusa y otros texto inéditos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto

propio.

Díaz-Casanueva, H. (2014). *Prosa escogida*. Santiago de Chile: Editorial Das Kapital.

Minard, E. (1988). *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Rilke, R. (2002). *Sonetos a Orfeo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Notas

1. *Sobre la filosofía de Martín Heidegger* (1940) y *El filósofo y la existencia concreta* (1942). El/la lector/a interesado/a puede encontrar ambos escritos en *Prosa escogida* (2014).

2. Este espejo “en sí mismo” es una imagen transversal en la obra de Díaz-Casanueva. Lo podemos identificar en todos o casi todos sus libros: en *Aventurero de Saba*, lo llama “espejo de la muerte” (1926: 53); en *Vigilia por dentro*, “espejo ciego” (1998: 77); en *Blasfemo coronado*, “espejo empañado” (1998: 90); en *Estatua de sal*, “espejo sediento” (1947: 113); en *Sol ciego*, “espejo de nieve” (1966: 134); en *El hiero y el hilo*, “espejo atónito” (1980: 104); en *Los veredictos*, “espejo descarnado y sepulto” (1981: 31); en *La aparición*, “espejo sonámbulo” (1984a: 13); en *El traspaso de la antorcha*, “espejo pintado de amarillo” (1984b, 17); y en *Vox tatuada*, “espejo crepitante” (1991, 29). En suma, y como veremos a continuación, este peculiar espejo es el correlato del “Narciso sin rostro” del que hablamos en el apartado anterior; por lo mismo, si éste está presente en toda su obra, no es de sorprender que aquel también.

3. En: *Escritos I*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002.

4. Ver Sección *El cuerpo extraño o la muerte primera*, pp. 53-62

5. También: “Soy uno pero no del todo” (1954: 23). En *Los penitenciales*, el poeta hablará de ser un *Nadie* (1998: 133). En *Vox tatuada*, de ser un *Ninguno* (1992, 82).