

SUJETO Y MODERNIDAD EN POEMAS EN PROSA  
DE AUGUSTO D'HALMAR<sup>1</sup>

*SUBJECT AND MODERNITY IN AUGUSTO D'HALMAR'S PROSE POEMS*

Jaime Galgani Muñoz  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)  
jaime.galgani@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone una revisión del concepto de sujeto moderno en los poemas en prosa del escritor chileno Augusto d'Halmar (1882-1950); en particular, en su obra *Palabras para canciones, poemas en tono menor*, escrito en la última década de su vida. Se propone que, en este género, d'Halmar moviliza los distintos discursos de la modernidad a fin de articular una configuración diluida del sujeto y una clave para comprender las temáticas de su obra anterior.

PALABRAS CLAVE: Modernidad, poema en prosa, sujeto moderno, Augusto d'Halmar.

ABSTRACT

This paper proposes a revision of the concept of the modern subject in the prose poems by the Chilean writer Augusto d'Halmar (1882-1950), specifically, in *Palabras para canciones, poemas en tono menor*, writtenduring the last decade of his life. I argue that, in this genre, d'Halmar mobilizes the various discourses of modernity to articulate a diluted configuration of the subject and a key to understand the different themes of his previous work.

KEY WORDS: *Modernity, prose poems, modern subject, Augusto d'Halmar.*

*Recibido: 11 de mayo de 2018.*

*Aprobado: 18 de diciembre de 2018.*

---

<sup>1</sup> El presente artículo es fruto de trabajos relacionados con el proyecto FONDECYT Regular N.º1150535. Poema en prosa y modernidad en Chile: del modernismo a la vanguardia (1888-1945).

Los poemas en prosa de Augusto d'Halmar se reúnen en dos libros publicados. Uno, en 1942, titulado *Palabras para canciones*, y el otro, *Canciones con palabras*, al parecer escrito con el título original de *Canciones con palabras, obra póstuma* (1948), pero publicado varios años después (1972)<sup>2</sup>. Aunque se leen las dos publicaciones complementariamente, este artículo trabajará *Palabras para canciones*. El objetivo fundamental consiste en identificar la particularidad del ejercicio escritural d'almariano en el contexto de su producción tardía, en la década de los '40 y, probablemente un poco antes, cuando ya el autor había sido reconocido como narrador y sus obras destacadas en ese género habían sido publicadas. En efecto, Augusto d'Halmar (1882-1950) se destacó como novelista y cuentista; el ciclo más creativo en dicho género se inicia con *Juana Lucero* (1902) y culmina con *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), sin perjuicio de algunas publicaciones posteriores<sup>3</sup>.

La obra poética que se analiza ahora parece deslindarse de su proyecto literario general. No obstante, “la escritura de d'Halmar tiene la tendencia de allanar las diferencias genéricas” (Domínguez 71) diluyendo fronteras entre una “narrativa poemática”, que se puede reconocer en varias de sus obras exotistas (*Gatita, La sombra del humo en el espejo, Nirvana, Los alucinados*, etc.) y una “poesía influenciada por los esquemas narrativos” (Domínguez 71), género que denominamos “poema en prosa”. El mismo d'Halmar, en sus *Recuerdos olvidados* (1946), defiende el valor de estas obras consideradas menores y desconocidas casi por la crítica:

Este poema en prosa –la más bella forma literaria– logró decantarse en Cristián Delande [alter ego de Augusto d'Halmar], tras años de alquitaramiento y pudo escapar a la irreparable pérdida de un cartapacio con ciento cincuenta de semejantes producciones, fruto no de la meditación, sino de la sedimentación... [...] Porque un poema en prosa no se hace sobre medida, ni de encargo, o para relleno, o siquiera por literatura, sino que, como ciertos licores subproductos del orujo ya exprimido, macerado y filtrado, va gota a gota destilando en el alambique, a la vez cual un residuo y una quintaesencia (*Recuerdos olvidados* 107).

---

<sup>2</sup> “El 7 de enero de 1953, adquirí los derechos de este libro. Después de muchos años se imprime una obra de Augusto d'Halmar que ha permanecido inédita tanto tiempo” (Nota de Isauro Santelices en edición de la obra en 1972: 11).

<sup>3</sup> 1902 y 1924 se señalan como hitos clave que encierran la mayor parte de la producción narrativa de Augusto d'Halmar aunque hay publicaciones posteriores. Sin embargo, resulta dificultoso determinar correctamente las fechas de producción de sus obras; varias de ellas fueron publicadas varios años después de ser escritas.

De este modo, el hermano errante asigna valor significativo a los poemas que analizaremos más adelante. Se nos permite ver en ellos, y en retrospectiva, lo que Domínguez Rubalcava califica como “el *ars poética* de la obra de d’Halmar” (71), llegando a plantear que toda su escritura se funda en “la formulación discursiva de un sujeto que se construye mediante la negación del deseo” (71), afirmación que viene a nutrir la parte fundamental del análisis propuesto.

La hipótesis de trabajo a considerar plantea que, si bien en el conjunto de la obra d’halmariana está presente la necesidad de articular un discurso sobre la cuestión del sujeto homosexual, no se revela en ellas más que la manifestación de un deseo que siempre termina en su anulación, tanto por la vía de la sublimación como de la aniquilación. En el caso de *Palabras para canciones*, entendiendo este poemario en prosa en su integridad estética como suma poética de las inquietudes del autor, se advierte que el camino escogido es el de la disolución del deseo (Domínguez 71). Esta orientación responde a los requerimientos normativos del discurso moderno, con respecto al cual d’Halmar no ejecuta una praxis específicamente rupturista ni menos transgresora. De modo más explícito, se diría que las voces oprimidas por los requerimientos impuestos por el discurso de la modernidad encuentran, en su literatura, apenas el lugar de la enunciación y nunca el de su defensa. De este modo, si, como lo plantea Foucault (1996), en la literatura existen dos sujetos que hablan (Edipo para la transgresión y Orfeo para la muerte) (71), el sujeto d’halmariano responde a esta segunda modalidad, es decir, el sujeto que encuentra, en la muerte (o sus múltiples formas expresivas), la resolución a su conflicto.

## EL SUJETO MODERNO

La cuestión del sujeto moderno ha tenido amplio tratamiento. Valgan aquí algunas notas para contextualizar el análisis posterior de los poemas en prosa escogidos. Según los planteamientos más comunes, la razón moderna, en cuya definición contribuyen Descartes y Locke, entre otros, sustenta el imperativo de un sujeto ordenado sistémicamente según los principios orientadores de un discurso que beneficia el desarrollo de ciertos valores (ponderación, juicio, racionalidad, equilibrio, control, dominio de los placeres, etc.) en perjuicio de todas aquellas expresiones que responden a la naturaleza no controlada del deseo, determinando su exclusión discursiva, su tratamiento clínico e, incluso, el aislamiento de los cuerpos, la prohibición de la palabra, la sanción pública, la limitación del ejercicio escritural y, no pocas veces, la inhabilitación social de quienes los propugnan. “... el sujeto que la razón burguesa debía crear para diseminar su poder, tenía que ser «suturado», constituir un principio de estabilidad y homogeneidad a través de la cancelación de su propio punto de origen, de su propia determinación histórico-social. El deseo y la sexualidad se convierten así

en figuras cruciales de este proceso...” (Colaizzi 77). En ese contexto, así como todo estaba ordenado, esa misma razón

identificada con la lógica más íntima y secreta del sujeto moderno, escondida en las profundidades del cuerpo, se convierte en paradigma, haciendo su aparición a través del núcleo sexualizado de la familia, como territorio político –pero privatizado– para la domesticación del Otro y para la hegemonía socio-política” (Colaizzi 100).

De este modo, cualquier expresión de deseo disidente corría la suerte de la exclusión, a menos que se sujetara al silencio o a la sublimación. La construcción del sujeto opera como un diálogo entre el individuo y las “estructuras de conocimiento que lo objetivizan [...], de acuerdo con juegos de verdad, que son los juegos del poder que lo hacen presente” (Domínguez 72). El poder no se impone como una vara externa de sujeción, sino como una internalización de la verdad. El mecanismo corresponde a una “relación con uno mismo como otro [que] hace intervenir a la otredad discursiva como instrumento de inteligibilidad de sí mismo” (Domínguez 72-73). De este modo, “el sujeto que ejerce la mirada sobre sí mismo practica una *relación de poder*, es decir, determina un campo de tensión entre la contención y la resistencia que lo hace mantenerse dentro de los discursos que desde la misma cultura se han impuesto como condición necesaria para su aparición” (Domínguez 73).

En coherencia con ese programa, “la literatura de esta época [a partir del siglo XVIII] escribe el sujeto moderno como mito de individualidad, coherencia y control, como una sustancia que, movida por la fuerza (supuestamente) natural del deseo, borra las huellas de su propia determinación histórica y de su necesidad ideológica” (Colaizzi 76). Según Domínguez, “[e]l discurso poético campea entre la inteligibilidad de las estructuras de poder y la desestabilización realizada por la resistencia ante esas mismas estructuras” (73). La literatura genera, así, una brecha en donde el sujeto abre caminos a un decir que oscila entre la aceptación discursiva de la voz externa del orden y de la ley, por un lado, y la voz disidente de la naturaleza que habla. Para el caso de la voz que quiere hallar un lugar en el mundo, según Foucault existen dos posibilidades:

Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige, que son la figura de Yocasta profanada y la de Eurídice perdida y recobrada (71).

Augusto d'Halmar, según lo ha demostrado Domínguez, desarrolla en su obra narrativa formas de resistencia “que se manifiestan como un agotamiento del discurso en la línea de la sublimidad, la borradura, lo inexplicable, la negación de sí mismo y, sobre todo, con el colapso de sentido a través de la paradoja” (73) generando un tipo de construcción del sujeto en dos facetas: “la de su aparición mediante el discurso de la otredad y la de su anulación mediante el desmontaje de sentido” (73). Así, siguiendo la propuesta de Foucault, en su obra, no es la transgresión sino la muerte la que domina el horizonte discursivo. Las mismas estrategias de silenciamiento y borradura que utilizó en su obra narrativa en general son las que aparecen en sus *Palabras para canciones*. El poema en prosa, aquí, como género propio de la modernidad presenta un sujeto que habla para construirse en la negación, para diluirse en un plano que, más allá de lo religioso, tiene ribetes existenciales. Podría decirse, como Barthes lo hace comentando una de sus fotografías: “la estirpe ha terminado por concebir un ser para la nada” (27).

#### *PALABRAS PARA CANCIONES. POEMAS EN TONO MENOR*

La obra escogida contiene 59 títulos. La gran mayoría de ellos responde a prosas poemáticas de extensión irregular. Algunos, como por ejemplo, “Cuatro evangelios en uno” y “Vía-Crucis” reúnen varios textos. El caso de “Vía-Crucis”, incluso, podría comprenderse como una obra independiente; de hecho, en 2014 fue publicado por Fundación ProCultura en edición muy cuidada y con gradados de André Racz.

Se considera la denominación genérica “poema en prosa” para estos fragmentos, atendiendo a las características que asumen. Sin ánimo de exhaustividad en la materia, y siguiendo a María Victoria Utrera Torremocha quien, a su vez, se apoya en los grandes teóricos del género, es posible observar las siguientes, entre otras: a) “La sugerencia y el misterio que se ligan a la evocación de la palabra o la recreación de lugares, paisajes y situaciones extrañas”, b) “la unidad formal unida [...] a la unidad espiritual, que supone una revelación ontológica de naturaleza trascendente”, c) “la sinceridad y el fondo subjetivo”, d) “párrafos que funcionan a modo de estrofas, frases-estribillos, repeticiones, etc.”, e) “necesaria brevedad que se suele asociar a la intensidad y a la concentración del poema” (Cfr. Utrera 12-16). En algunos de estos poemas se advierte una organización breve que utiliza ciertos recursos retóricos (enumeración, paralelismos, analogías, anáforas, simetrías) y apelaciones intertextuales que posibilitan el encuadre de una obra breve en el contexto de un arte poética mayor, desde la que es comprensible y explicable la mayor parte de la producción de d'Halmar y, sin abuso de biografismo, el discurso general y extraliterario que el autor desplegó en muchos de sus escritos no narrativos (especialmente crónicas). Si bien algunos textos parecen perder la cohesión y la brevedad del poema en prosa, sí mantienen los rasgos de subjetividad que connotan líricamente ciertos pasajes que podrían ser entendidos

como simples narraciones. En no pocos poemas, se advierte la conducción del autor moderno en beneficio de la orientación simbólica del acto interpretativo.

Desde el punto de vista de los contenidos ofrecidos a la lectura, este poemario se cruza con alguna variante de ciertos géneros propicios para la meditación madura. La *meditatio mortis* está presente en tono mayor y menor en todas ellas. No son memorias (más adecuadas a la narrativa o a la crónica), sino reflexiones marcadas por la subjetividad personal, claves orientadoras para la comprensión de la cuestión que preocupa, es decir, la construcción de un sujeto que ha debido caminar hacia su disolución por medio del oscurecimiento del deseo. Sobre este deseo no hay más que alusiones oblicuas, nada que intraliterariamente se pueda adjudicar a la orientación homosexual del autor o siquiera a la dimensión erótica; es simplemente el “deseo”, aquello a lo que él ha debido “morir” para poder “vivir”. En esta tensión, precisamente, es donde se advierte, *in nuce*, el carácter del hombre moderno, el conflicto subjetivo de la conciencia ordenada por un discurso normativo y, en fin, la naturaleza propia del “poema en prosa” como género propio de la modernidad.

## ANÁLISIS

El análisis del poemario, siguiendo una práctica muy común y algo cabalística en la organización de varios escritos del autor, se divide en siete temas que atraviesan el conjunto de la obra. A saber: Alma, Tiempo, Sueño, Yo, Amor, Muerte, Deseo. La selección de estos temas no está motivada por una organización interna de la obra, ni por subtítulos sugeridos por el autor, sino simplemente por la recurrencia que ellos tienen y el sentido que ofrecen al conjunto, aparentemente disperso.

### 1. ALMA

El hablante utiliza instrumentalmente una concepción dualista alma/cuerpo que sirve a los fines estéticos y procedimentales consistentes en aislar “su alma” como una materia en la cual recaen las cualificaciones más diversas tendientes a identificar la naturaleza de un “yo” autónomo, cerrado, inmaterial. Una suerte de voz espiritual que, inserta en el mundo de la materia, realiza sus estrategias de sobrevivencia. En “La peña”, la representa como una roca que, según el juicio de los pasajeros es “dura y quema” y es “sorda y calla”, pero que, ante el movimiento de una caricia, se abre el agua que contiene y “mana”, activándose “mil vetas secretas como mil venas” que “le llevan agua”. Termina insinuando que solo quienes lo aman pueden decir “cómo es mi alma” (3). En “Atardecer de otoño en el café”, el hablante acusa las cualidades de un alma esmirriada, débil, confundida, “porque me impusieron un alma de confección ya usada, incómoda y desteñida” (97), un alma de segunda mano. El tono de tal queja habla de un sujeto moderno marginado, lejano al heroísmo y a la sorpresa de la

grandeza, apenas un paseante que camina por la ciudad o se recluye en “este café de cualquier parte” (98), escenario urbano en el cual el sujeto se pierde en medio de la muchedumbre sin siquiera el gesto ruidoso de la bohemia; apenas un rinconcito de un café. El resultado es, al mismo tiempo, una suerte de ternura como de autocompasión del yo consciente hacia esa criatura debilitada y de “segunda mano” que lo acompaña. Este gesto recuerda los versos del poema fúnebre del emperador Adriano: “Animula, vagula, blandula / Hospes comesque corporis” (Pequeña alma blanda y errante / huésped y compañera de mi cuerpo” (Yourcenar 5); se fortalece la visión dualista que ya se verá en otros temas. Un alma así, desprovista y menuda, se advierte ya que no podrá sostener el ímpetu de un gran deseo y ya está destinada a la disolución, a la errancia, a la blandura e inconsistencia de los márgenes.

## 2. TIEMPO

En un esquema resueltamente cartesiano, el tiempo y las materias (espacio) son el escenario recurrente en que se manifiesta la fluencia del sujeto y sus aconteceres mínimos. Ante “El calendario”, el hablante medita: “¿qué misterioso viento venido de dónde, irá dispersando sus fojas?” Es la meditación del tiempo que se abre “como una vida aún no vivida, cerrado como el libro del Destino”, ante el cual el hablante permanece “oprimido por una angustia infundada” (8). Sujeto consciente, sabe que ese calendario lo conduce hacia la muerte, horizonte al que se dirige la mayoría de sus relatos y poemas. El tiempo d’halmariano es un acontecer de días que parecen iguales uno con el otro y que, ante ellos, “no hay como amar para darle su afán a cada uno” (“El gana-pierde”, 67), pero, con la labilidad que tiene el amor para el sujeto d’halmariano, ya se anticipa la precariedad de esta solución.

El tiempo inevitablemente remite a la condición efímera de la existencia. Se lo percibe como una máquina que, de forma impasible, destruye al igual que una divinidad silenciosa respondiendo a la ley fatídica del mundo. Tal concepción, común a varias corrientes de pensamiento y especialmente al orientalismo que siguió tan de cerca d’Halmar, se relaciona con la percepción de la verdadera sabiduría. Es la que tiene la “hojita feliz que nada desea y está conforme con su suerte” (Las hojas, 103). Simultáneamente, como la otra cara de la misma moneda, se asoma una breve incursión escatológica; el “allá”; ese allá que no se encuadra en ninguna teología, sino que, simplemente, es una intuición antropológica que imagina el anverso de este mundo. Un allá donde no hay tiempo ni destrucción, pero tampoco hay alguna felicidad que no sea la simple condición del no desear:

¡Allá! Allá donde cesan maldiciones y rencores, donde, como no hay felicidad, no se conoce la horrible desgracia de saber feliz a alguien. Donde no se disputa savia, sol ni aire, pues todo está demás. Donde ni tan sólo se desea subir, pues

se sabe que habría que caer y ni siquiera se teme caer porque ya se ha caído (Las hojas, 108-109).

### 3. SUEÑO

Se puede decir que, desde la primera hasta las últimas obras, el sueño está presente en la obra d'halmariana. No se lo puede obviar; es una clave desde la cual se puede comprender el conjunto de su estética. *Juana Lucero* termina sentenciando: “Ya que no consigue aún dormirse para siempre, no despertéis al que siquiera sueña...” (272). Mamá Dotea, en el cuento homónimo, es un personaje que crea su mejor mundo en el ámbito de los sueños, Etc. El sueño, para d'Halmar, responde a la cara contrapuesta de la realidad, constituyéndose platónicamente en la verdadera lucidez: “Un sueño de marino perdido hace tiempo entre las tierras. Un lúcido sueño que he conservado intacto al despertar” (La procesión dormida, 43), “ahí está lo que no llegó a nacer, y lo que ya no ha de resucitar, y tan sólo la varita mágica del sueño logra despertar por un momento esos dominios de la Bella Durmiente, donde me vuelvo a encontrar mucho más real que la luz de lo que llaman realidad” (Andantino, 23-24). Como el sueño, análogamente, los espejos, “sólo los espejos tienen la realidad profunda y vacía del reflejo efímero, del humo que se disipa y del recuerdo olvidado y desvanecido de algo que no llegó a ser” (Atardecer de otoño en el café, 99). El hablante, refugiado en el sueño, se llega a preguntar “¿Por qué y para qué despertar?” (Gris, 103).

En medio de la realidad y del sueño, se pasea un personaje también recurrente en la narrativa d'halmariana: el sonámbulo. Su estética adjudica a esa figura la visión del artista. En su pequeño drama (*Lázaro*), el artista es aquel que transita entre el mundo de los locos (enajenados en su ensoñación) y el de los “vivos” (vigilantes en su cordura). Los vivos son los que se han acomodado a las “tierras de abajo” y el aire limitado que respiran. El personaje, invitado a regresar al mundo de los sueños de donde ha venido (la locura), acepta la invitación pero lo hace para, desde allí, juzgar “el mundo de los vivos” (*Lázaro*, 291). En el Prólogo de su *Lámpara en el molino* (1906, fecha de producción) expone claramente el lugar que tiene el “sonámbulo” en su programa creativo, en claro abandono a la estética naturalista de sus primeros momentos:

Me acusaréis de no pintar la vida que vivimos, sino otra que vive en mí y Dios mío, ¿acaso no basta? Si toda obra es un sueño balbuceado, que puede encerrar una revelación; si por abiertos que parezcan los ojos del artista, las imágenes del mundo exterior pasan por ellos como sombras y sus miradas están constantemente vueltas hacia adentro, dejadme también a mí y tened presente el peligro de despertar a un sonámbulo...

En *Palabras para canciones*

[s]uena desde arriba el aviso y es preciso pasar, de la traslucidez del sueño, de esa noche de esmeralda, a la crudeza del día. Ha amanecido y ya es tiempo de revestir las ropas que yacían junto al lecho. ¡De pie, hombre de tantos años! Trata de abarcar la vida con tus ojos mal desperezados y, por entre el tumulto hostil, vuelve a pasear tu fantasma de sonámbulo (Andantino, 24).

He aquí el hombre moderno, es el hombre baudeleriano en su *Speen de Paris*, es el paseante que debe transitar en medio de la multitud abarcando la vida con su mirada, sin dejarse absorber por ella, sabiendo que, hombre de dos mundos, su movimiento es el de un fantasma de sonámbulo.

4. YO

El yo d'halmariano recoge la fascinación que el hablante manifiesta por las brumas, la indefinición, la hibridación, el ocultamiento, la decadencia, el orientalismo, el sonambulismo del soñador (recién tratado), etc. En todas estas dimensiones, se hace ver la demostración de la hipótesis de un sujeto en proceso de disolución, uno que se encuentra en permanente diálogo con el Otro manifestado en los diversos discursos religiosos, morales, sociales; uno que articula su construcción discursiva desde un yo que ha asimilado pedagógicamente las posibilidades de integración que le ofrece el mundo circunstante.

En primer lugar, se presenta un yo que es el resultado de la confluencia de distintas razas: “habré sido [...] astrólogo en Caldea, islamita en Granada y en Estambul, artífice del Renacimiento, en la Florencia medicea, y Castellano en Castilla”; “Tan sólo ahora ya no sé lo que soy, pues todos los karmas ancestrales se funden y confunden en el mío de hoy, fugitivo y borroso” (La danza inmóvil, 18). Ya está todo dicho: un yo formado por la mezcla de identidades ancestrales clarísimas pero que en él confluyen en un hoy “fugitivo y borroso”. El hablante dice haber ido recogiendo sus “defectos hereditarios” (18) y sus “cualidades adquiridas en milenios” (18), que no ha sido “sino la furtiva encarnación de generaciones de fantasmas que cruzaron esta vida, como podría hacerlo un sonámbulo, por el crepúsculo de un día de niebla” (18). La imagen del sonámbulo aparece claramente asociada a su identidad.

El yo también se presenta escindido, como una identidad paralela que avanza en dos planos, uno más superficial y otro más profundo. El hablante se asume como el yo superficial que camina erráticamente sabiendo que el otro, está perdido: “Yo me he perdido, yo sé que me he dejado a bordo de no sé qué barco o en quién sabe qué tren que prosiguió su marcha. [...] Yo sé que me he perdido” (Yo me he perdido, 19). Algún día, dice que “volverá a sí mismo”. “En esa encrucijada de la muerte y la vida; y me parecerá tan extraño lo que no me diga y tan cargada de reproches la mirada que

me dirija hasta el fondo malogrado de mi vida” (20). El hablante se sabe traicionero de algo de sí, algo que ha necesitado traicionar para poder vivir: “Pero “él” qué sabe lo que “yo” he tenido que hacer ni qué dejar de hacer para seguir viviendo...” (20).

En “El castillo Feudal”, en clara intertextualidad con *Castillo interior o las moradas*, de Santa Teresa de Ávila, dice que él ha debido, como buen castellano, “empalar [sus] sentimientos, para escamotear[se]” (21) (represión). “¡Qué he hecho yo, Dios mío, para que haya tantos condenados en el cautiverio de mi yo...!” (22).

En “Lo mío” declara: “Somos los solos, aquellos que hacen alto en cualquier encrucijada del bosque o sobre cualquier velero errante”. En “Pasando junto a un espejo”, se pregunta: “¿Este soy yo?” (35), al “reflejar[se] en su superficie imaginariamente insondable” (35). Y se responde: “¡Dios sabe cuán poco avanzaré ya en esta vida, por donde me deslizo como una sombra, sin más rastro que el que dejará mi reflejo en este cristal!” (35).

## 5. AMOR

Son varios los poemas en prosa en donde el “amor” aparece como la tregua que el “yo” pudiera haber encontrado para darse una esperanza de plenitud. Sin embargo, sin sorpresa alguna, ese amor participa de la precariedad de la insatisfacción, del fracaso, de la complejidad que no tienen los amores simples y cotidianos, de la insensatez de un alma compleja o arrebatada por el delirio del imposible o, simplemente, de la carencia no nombrada, motivada por el deseo silenciado.

En primer lugar, la plenitud del amor solo se da en los sueños: “mientras dormimos [...] como tú sueñas conmigo y contigo yo sueño, en sueños nos encontramos y entonces nada nos cohibe [...] y en ese mundo y esa vida, mi fantasma enlaza por la cintura al tuyo y el tuyo apoya su cabeza sobre mi hombro” (Canción sin palabras, 61). Es el amor entre fantasmas que no se puede vivir en la realidad. He ahí la revalidación del sueño.

En segundo lugar, la presencia del amor complejo: “Un año entero viví en la rebelión de mí mismo, con el sólo deseo de evadirme de mi propio corazón, como de un calabozo donde me hubiesen encerrado dándome por compañero de grillete al más aborrecido de mis enemigos” (Redención, 63-64). Un año de padecimientos perfectamente identificables en una relación llena de malentendidos: “Toda la lira de la mala pasión, las cuerdas de la carne y el eco sollozante de cuanto puede quejarse en nosotros. Tú no me habías seguramente amado nunca, pero yo te odiaba de día en día cada vez más, porque me habías hecho odioso todo lo que antes me era indiferentemente grato” (Redención, 64). Y, finalmente, la liberación de esa tiranía: “Y otro día cualquiera, sin saber tampoco cómo, al volver a entrar en mí me encontré solo y libre, el corazón vacío aunque impregnado aún de un vago no sé qué que te recordaba sin evocarte” (Redención, 64). La superación del dolor por el amor perdido también

se manifiesta en "Gris": "Esta mañana en un momento clarividente del despertar yo me pregunté dónde estaba mi pena, como quien volviendo del cloroformo, busca temerosamente su dolor. Pero como un pañuelo empapado en lágrimas, mi corazón había secado durante el sueño y mi pena de amor se había evaporado" (103). Sin embargo, no es un consuelo: "Entonces la luz del día me mostró crudamente mi soledad desolada; ni amor ni pena" (103). La tribulación no consiste solamente en la pérdida, sino también en la ausencia.

En tercer lugar, el hablante de estos poemas también sabe de los sentimientos comunes que se producen por la separación: "Infinitamente más desoladora que en el más allá, vivirás en la ausencia, primero en mi recuerdo y después, poco a poco, en mi olvido" (*Serenata distante*, 73), "Y puesto que no volverán a revolotear mis pensamientos en el círculo de tu lámpara, puesto que nunca más nuestras miradas se abismarán juntas en el vacío, ni escucharemos el mismo ruido en el mismo silencio, que Dios me conduzca a menudo, y aunque sea en sueños, al borde de la infranqueable fosa del mar, y vuelva yo a sentir siquiera, aunque sea durmiendo, el desgarramiento de esta tarde, cuando se divida para siempre nuestro destino" (*Serenata distante*, 74).

En cuarto lugar, hay una alegoría muy bien lograda entre el "amor muerto" y el "mar muerto" (en poema homónimo). El poema tiene cinco partes. La primera describe el Lago Asphaltites "como una losa de plomo, sin epitafio, y por la noche, una noche sin firmamento". La segunda recurre a la imaginación del hablante cuando ese lago era "viviente mar". La tercera representa la progresiva calma que lo fue invadiendo. La cuarta, el mar dormido, el Mar Muerto. En la quinta parte, la alegoría guiada por el hablante cumple su total significación: "Y yo he pensado en el mar de mi adolescencia, mi primer amor, en mis amores de hombre y en mi olvido de ahora. Y una implacable ceniza se ha cernido sobre la lápida de plomo de mi corazón, donde no hay ningún epitafio" (95-96); en conclusión: Amor Muerto.

Finalmente, se destaca un poema que revela la despedida, desde el lecho de muerte, al ser amado que lo acompaña. En el poema "Siete", es otra la representación que se hace: el cuerpo como alegoría del espíritu. El hablante pide a la amada que lo bese siete veces en las siete partes donde la llevará consigo: En la frente, señal del pensamiento; en ambos párpados, representación de la mirada; en la boca, símbolo del hálito; en el pecho, que anida el corazón; en la diestra, que guarda el anillo de la alianza; en la planta "que va a emprender su camino sin retorno. Me guió hasta ti por los vericuetos de la vida. Ahora nos separa y aleja en los confines de la muerte" (76). Son los siete sellos del amor plenificado, de la unión perfecta que llega hasta su consumación, pero que terminan, como todo, en la aniquilación: "Siete sellos de nuestro amor he de llevarme impresos a indeleble fuego. Siete fuegos se encenderán en la noche, cuando la barca me reconduzca a través del mar" (76).

## 6. MUERTE

La muerte, aparece como “la tiniebla que nos aguarda” (El cristal y la cortina, 112), como “otra noche de insomnio interminable” (Anticipaciones, 34), como el horizonte de la disolución: “Al único al cual no sabría atemorizar la muerte es a mí, porque cuando me desvanezca no haré sino confundirme, invisible, intangible, imperceptible...” (Yo, 16), como la hoja que sigue a la última del calendario: “La postrer hojita blanca me reservará una revelación postrera y su negro guarismo lo mismo podrá fechar un equipaje que enumerar un hogar nuevo o un nicho perpetuo” (El calendario, 8), como esa realidad que el hablante no podrá contemplar, aquella que simplemente lo sucederá: “Pero cuando la noche caiga, yo no la veré ya, la palparé solamente...” (118). Como un horizonte presente desde ya en la percepción del sujeto condenado a la muerte: “Y mis pisadas resuenan como las de un fantasma y ya no me parece marchar sino sobre una tumba...” (Balada de la muerte, 143).

La muerte d'halmariana tiene acentos a veces románticos (escena de brumas, barca que se aleja en el mar, lápidas, etc.), muchas veces existencialistas (el hombre como “ser para la muerte”), orientalistas por esa concepción cercana al nirvana de los budistas, pocas veces cristiana, y a menudo expresada con un tono decadente, doliente, enfermizo, gozoso en la lamentación de su tragedia. En todo caso, vista en su globalidad, la muerte es el sello de la disolución. “Tanto penar para morirse uno”, como dice una canción popular de nuestro tiempo (Serrat), y sin embargo, tan necesaria la muerte para alcanzar la plenitud del no deseo, es decir la ausencia del sufrimiento.

## 7. DESEO

El autor afirma que ha tenido que hacer y dejar de hacer muchas cosas para “seguir viviendo” (Yo me he perdido, 20). El tono general de la obra permite resolver que ese “seguir viviendo”, que significa “hacerse un lugar en el mundo”, ha significado la represión del deseo: “tantos condenados en el cautiverio de mi yo” (El castillo feudal, 22), “... restos de mis naufragios, todas las afecciones perdidas, los maravillosos jardines submarinos de mis ilusiones, tantas cosas que no surgirán o no reflotarán más” (Andantino, 23), etc.

La propuesta que resuelve la relación entre deseo y dolor está en el poema “Un hombre”, en el que se ve resumida la condición antropológica del hombre perfecto: “Un hombre con gracia y encanto”, “[u]n hombre dotado de ternura para con los seres y de simpatía para con las cosas”, “que sin descuidar la acción sepa abstraerse y abarcar con ojos que no ven”, “que a fuerza de ser lúcido, nos parezca un sonámbulo”, “que viva consigo y pueda ausentarse de sí mismo”, “a la vez contemplativo y avizor”, “cuya voz arranca de lo hondo y cuya mirada va a lo lejos”. Un hombre que “procede del único punto donde debe ir y de donde venir un hombre así: ¡Oriente, Oriente!” (13-14). Por

tanto, si esta obra (*Canciones con palabras*) representa el *ars poetica* de d'Halmar, habría que decir que este poema refiere a su vasta producción exotista; es decir, esa mirada hacia Oriente, no tanto a un lugar como un sistema experiencial varias veces milenario que ha hecho suya la búsqueda de la felicidad por la vía de la superación del deseo sin la eliminación básica de las tensiones. Sin embargo, ese hombre ideal, el que en su plenitud puede reunir en sí los extremos, según el profesor Domínguez, “es un hombre escindido, ese *alter ego* se presenta como un no perteneciente a ningún lugar, como un depositario de contradicciones” (74).

Se advierte también una suerte de doctrina o “espiritualidad” frente a la cuestión del deseo y que viene a ser una síntesis coincidente con los aspectos señalados anteriormente. En algunos fragmentos, se observa un debilitamiento del deseo, una reducción de los mismos, como si fueran un alma enferma incapaz de dar forma y voluntad al sujeto:

Mis pensamientos y mis sensaciones son tibios, débiles y vagos, cual si el fuego y la luz estuviesen en otra parte y yo no fuera sino su refracción, su reflejo, o su humo. Mis sensaciones no llegan a precisarse en pensamiento, mis pensamientos no consiguen siquiera formularse (Yo 15).

En otros pasajes, en cambio, se observa una opción por la conformidad con el presente, una evangélica aceptación:

Ni temer, ni esperar. Cuando se ha llegado a este punto, que podríamos llamar de desprendimiento, más bien que de abstracción, la existencia –la pequeña parte de existencia que queda en el fondo de nuestra copa– nos parece sabrosa y saboreable. [...] El instante fugaz y efímero tiene para nosotros un valor inestimable, y por fin practicamos, más que proclamamos, la vieja sabiduría de que le basta a cada día su afán (Meditación 126).

Y, en el mismo poema recién citado, algo más: se diría que una suerte de integración del sujeto en el tiempo (el instante) y con el espacio (el cielo, la tierra y el mar).

Y cada mañana, elevo una acción de gracias por el día menos y el día más que es cada día que pasa, y si no se me ocurre pedir se adelante ni retrase mi hora –habiendo aprendido por mi parte, cuanto mejor hace las cosas el destino– siento en cambio, la plenitud del instante. La limpidez del aire me envuelve, todo el azul parece entrar en mí, y al poner la planta en la arena de la playa, bajo el mediodía magnífico, una obscura sensación, que es casi una reminiscencia, me advierte que este poco de la vida que soy, conserva sus vínculos indestructibles con el sol suspendido sobre mi cabeza y con el mar extendido a mis pies (Meditación 127).

Estos ribetes resolutorios, que al mismo tiempo coinciden con la predicación evangélica cristiana, sin embargo, no suelen ser la tónica de la obra. El orientalismo d'halmariano se hace notar con mayor fuerza en otros pasajes, asegurando una nota disolutoria del deseo:

Y tu deseo, hombre de destierro, ya no es de retornar a parte alguna, sino de no estar en ninguna parte, de penetrar abajo, hondo en la propia entraña de la madre tierra, de la cual todas las patrias son apariencia y ficción. Volver a la arcilla turbia y a la savia cristalizada, a lo que ya no es, porque ha vuelto a ser. Ahí es donde te aguardan los grandes desvelos y los profundos sueños, el ansia contenida y el anhelo latente, cuanto vibra y canta mudo y recóndito, sin otras notas que las del Silencio (Deseo 26).

Domínguez se plantea la siguiente pregunta: “¿En qué medida esta carrera hacia la desaparición corresponde a una resistencia?” y se responde: “En esta desmaterialización se pueden establecer las bases para hablar de una poética de la borradura del sujeto” (75).

Desde una óptica más ingenua, se puede pensar que hay una propuesta integradora para el sujeto que ha decidido encontrar un lugar y un sentido para su deseo; y en esa integración cumplen un rol significativo los distintos discursos religiosos y filosóficos en juego. Sin embargo, visto más sospechosamente, lo que hay aquí es un arreglo, una negociación del sujeto con los discursos del Otro, con el fin de invisibilizarse al punto tal que su transparencia, sustentada en la debilidad y la disolución, permite, al mismo tiempo que no violentarlos ni transgredirlos, hallar un acomodo para su propia subsistencia: “Pero “él” qué sabe de lo que “yo” he tenido que hacer ni que dejar de hacer para seguir viviendo...” (Yo me he perdido 20).

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Barthes di Roland Barthes*. Torino: Einaudi, 1980.
- Colaizzi, Giuliana. “La construcción del sujeto moderno”. On line.
- D’Halmar, Augusto. *Canciones con palabras*. Santiago: Editorial del Pacífico, S. A., 1972.
- . *Juana Lucero*. Santiago: Nascimento, 1952.
- . *Palabras para canciones. Poemas en tono menor*. Santiago: Editorial Orbe, 1942.
- . *Recuerdos olvidados*. Santiago: Nascimento, 1975.
- Domínguez Rubalcava, Héctor. *La modernidad abyecta. Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Xalapa: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001.
- Foucault, Michel. *Del lenguaje y la literatura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.
- Urtrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.