

La poesía de Oscar Hahn: “los símbolos despavoridos”

The poetry of Oscar Hahn: “The scared symbols”

Oscar Galindo

El ensayo analiza principalmente la condición neomanierista de la poesía de Oscar Hahn, reunida en *Tratado de sortilegios*, como uno de los rasgos que revelan la pugna del yo contra las instancias represoras. Esta conflictividad ofrece como consecuencia un modo de representación definido por la inestabilidad y la incertidumbre. Con este propósito se analizan poemas fundamentales de su producción, que tocan las problemáticas del amor, la muerte y la escritura, poniendo énfasis en la dimensión simbólica de los mismos.

This essay analyzes the neomanierism in the poetry of Oscar Hahn, compiled in *Tratado de sortilegios*, as one of the traits that reveal the struggle of the I against the repressive instances. This conflict offers, as a consequence, a way of presentation characterized by instability and uncertainty. With this purpose, basic poems of his production are analyzed, which deal with topics such as love, death and writing, putting the emphasis on their symbolic dimension.

La crítica que se ha ocupado de la poesía de Oscar Hahn (1938) le ha reconocido una calidad y originalidad indiscutibles en el contexto hispanoamericano.¹ Si se revisa, por ejemplo, la colección de estudios *Asedios a Oscar Hahn*, editada con ocasión de sus 50 años por Pedro Lastra y Enrique Lihn, se suele insistir en que su obra resulta “original y extemporánea” (Rosado 1989: 12), o que estamos ante un escritor “agénere, desfasado o sincrónicamente incongruo” (Lihn 1989: 99). Pienso que esta condición de extemporaneidad nace del singular uso que Hahn hace de los materiales intertextuales a los que recurre. Es evidente que cualquier lectura de su poesía nos muestra un poeta que aparentemente se mimetiza en sus fuentes. Por sus poemas transitan los clásicos españoles: “de tanta esquividad y apartamiento”

¹ La obra poética de Hahn (*Arte de morir*, *Mal de amor*, *Imágenes nucleares*, *Estrellas fijas en un cielo blanco*, entre otros) se encuentra corregida y reunida en *Tratado de sortilegios* (1992). Todas las citas corresponden a esta edición. No consideramos aquí *Versos robados* (1995) que, por introducir otras problemáticas, dejamos para un nuevo ensayo.

(Garcilaso) de "Invocación al lenguaje" (24), "O púrpura nevada o nieve roja" (Góngora) del poema del mismo título (30), o el quijotesco, pero nada cervantino, "De tal manera mi razón enflaquece" (32), o sus "danzas de la muerte" o sus canciones (por ejemplo "Canción de Blancaflor", 22). El registro literario y cultorano de su poesía entra en relación con registros verbales de (digámoslo con una frase periodística) "rabiosa actualidad", pues Hahn ha sabido incorporar, no pocas veces el lenguaje callejero del español de Chile, otorgando a sus poemas una ambivalencia temporal resuelta siempre en función del presente. Contrastes diacrónicos y diatráticos que hacen de su poesía un espacio de intersección semántica y comunicativa que niega estatuto a la estabilidad, y que impide concentrarse sólo en las virtudes miméticas, pues en el presente desde el que se sitúa la voz de este hablante algo ha hecho trizas. Lo específico de este sistema intertextual es que no se inclina por la parodia, tan usual en los poetas contemporáneos, sino por la "imitación diferencial" para utilizar la expresión de Gilbert Dubois (1980: 32-39), y que Lihn ha llamado, a propósito de la poesía de Hahn, "doblaje mimético". Para Dubois, la creación manierista se define por la importancia otorgada a la noción de imitación, por ser una escritura "a la manera de", de donde extrae esa fidelidad subversiva que lo caracteriza.²

IMITACIÓN DIFERENCIAL Y PUGNA DEL INCONSCIENTE

Una manifestación evidente de estos conflictos nace de la importancia otorgada a la escritura en la poesía de Hahn. Creo que una vez más lo que se encuentra en su poesía son las paradojas de la representación del lenguaje. Tras el modelo está el sujeto que lucha contra la tiranía del lenguaje, como si se encontrara en una desesperada búsqueda de identidad. Por eso en su poesía cuesta establecer las relaciones tradicionales entre sujeto/objeto, significante/significado, razón/imaginación. El yo no termina de aflorar porque está tiranizado, reprimido, castigado por el lenguaje. Si en su poesía es tan relevante la figura de la muerte es porque a ésta le toca representar el papel de la represión. La muerte es la tiranía del pensamiento, liberarse del lenguaje equivaldría a liberarse de la represión. El poema "Invocación al lenguaje" (24) es un verdadero programa de este conflicto:

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento,
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para tiranizar mi pensamiento.

Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,
porque me marchó al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.

² La "condición manierista" como modo de producción ha sido estudiada como un rasgo caracterizador de la poesía hispanoamericana de mediados de siglo. Es el propósito, por ejemplo, de la tesis doctoral de Christine Legault, dirigida por Oscar Hahn, que estudia la obra de Carlos Germán Belli y Enrique Lihn en el marco del manierismo hispanoamericano (1987). También para el caso de Lihn cf. Carmen Foxley (1995).

El poema no sólo es relevante por la voluntad de incorporar a un tema solemne (una supuesta "invocación") un registro cotidiano y escatológico, sino también porque el poema representa el intento de hablar de tú a tú, en ese de "vos a vos" que es su versión peyorativa, con el lenguaje castigador, figura paterna represiva, al que el sujeto alude como "hijo de la grandísima". La expresión es decidora: llama "hijo" a quien debe jugar el rol del padre. ¿Quién es esa grandísima? Creo que es la figura represiva por excelencia, encarnada en la metáfora de la amada esquiva ("de tanta esquividad y apartamiento") de Garcilaso, la ideología castigadora y, por cierto, dado el contexto en el que aparece, la misma literatura y el "orden del discurso". El lenguaje es la represión que tiraniza el pensamiento, el húmedo látigo de la lengua, "la bella nadadora" de Huidobro (*Altazor*) relevada de su rol puramente placentero y sensual.

Esta relación entre sexualidad y represión es otro elemento interesante. La lengua reprimida convertida en "látigo húmedo" no tiene redención: la disociación, la escisión, la "separatidad" establecida entre significante y significado, alude a estas dicotomías no resueltas entre conciencia e inconsciencia. De ahí que el hablante se condene al castigo (liberador) de marcharse al país de los mudos, de los sordos y de los sordomudos, triple barrera entre la figura logocéntrica y el yo. El castigo sobre el cuerpo es más que una metáfora: el yo no se castiga sólo con el silencio, sino con la agresión de arrancarse la lengua de cuajo y exponerla adobada en la sal purificadora al azote masoquista del sol liberador de la vida. La relación del lenguaje con el silencio sólo se entiende si se asocia con la idea de muerte que atraviesa el libro. La ascética perversa a la que recurre es parte de un proceso más amplio en su poesía que no sólo abarca poemas similares, sino que además el tránsito de *Arte de morir* a *Mal de amor* es el espacio que media en la profundización de este trabajo desestabilizador de los sentidos y de la poesía como escenario del ocaso del sentido.

Volvamos a Dubois para entender que para los manieristas "la verdadera vida no existe" si no es como reflejo, imágenes de imágenes. Condenado a imitar por la fuerza de las cosas, el sujeto tiende a la minimización, a su desaparición en los laberintos y los meandros del mimetismo; de ahí su huida hacia el dominio de las formas para buscar su unidad e identidad (1980: 27-31). Esta dialéctica es la que permite hablar de "imitación diferencial", término que encierra en sí un verdadero oxímoron, pues por medio de la imitación el artista expresa su identidad con el modelo, por medio de la diferencia, su identidad consigo mismo. Digamos que en Hahn la imitación está dada por la recurrencia a modelos emblemáticos de la cultura; la diferencia, por situarlos en encrucijadas inesperadas y contemporáneas que surgen del afán aparentemente "carnavalizador" de su escritura.

FRAGMENTOS DE HERÁCLITO...

La obsesión poética de Hahn es la nada, fundamento último de toda escritura manierista. Desde el primer poema de *Arte de morir*, aparece construida bajo la figura de la danza carnavalesca medieval donde las jerarquías se han perdido en un irrefrenable movimiento antinómico y desjerarquizador, en su aire de copla mayor y de danza macabra. Danza de la vida y la muerte, de los significantes y los significados, del sujeto y el objeto.

Venid a la danza mortal los nacidos
Gamuzas y ojotas venid a la danza
Aquí no se inclina jamás la balanza
Lacayos y reyes lanzando bufidos

Tomados del brazo ya danzan unidos
Un ropavejero será tu pareja
Tendrás que entregarle tu carne más vieja
Y en puro esqueleto dar saltos tullidos

La danza macabra recoge en Hahn su síntesis histórica, es decir el paso del género didáctico al género satírico, de la norma a la transgresión. Lo interesante es que la aventura carnavalesca no alcanza el territorio de lo cómico, el humor es apenas una mueca, tal vez porque la ruptura no se produce, tal vez porque al sujeto, que debe destruir y ridiculizar, algo siempre lo precede. Hay algo trágico en toda carnavalización porque no se puede evitar la danza, porque el carnaval no termina al volver la luz, ni con el entierro de la sardina, más bien el carnaval es un espacio del que se quiere escapar pero no hay escapatoria alguna.

En un arriesgado trabajo, Jaime Giordano señala que en la poesía de Hahn la figura tradicional del hablante ha muerto:

Lo importante es que ha desaparecido la necesidad de un sujeto depositario de los valores líricos, del cual su discurso pretende ser sólo un reflejo. El discurso se ha liberado como escritura de toda dependencia de un faro subjetivo iluminador, justificador. Si no ha desaparecido la autorreferencia a un hablante, lo que es lógico que no suceda, este hablante ha dejado de ser una sustancia, un fundamento. (1989: 95)

Es cierto que esta afirmación es indiscutible en relación con la dimensión biográfica más inmediata, ya que en Hahn no existe una historia de vida posible de seguir, como todavía ocurre, por ejemplo, en Enrique Lihn. Pienso que el análisis, válido sobre todo para *Arte de morir*, no lo es tanto para *Mal de amor*, que Giordano utiliza como base de su ejemplificación. En *Mal de amor*, más allá de las escasas referencias autobiográficas, se construye una narratología claramente perceptible, una historia vital donde el sujeto, desde su devaluación y diferimiento, recupera un indiscutible sello personal.

En *Arte de morir* escasean, de modo evidente, las referencias al sujeto, a su situación espacio-temporal, y, en definitiva, al cuerpo y la subjetividad del hablante. Los poemas parecen contruidos desde la pura abstracción pues la muerte no se vive como participación, sino como concepto. El elemento que sirve de conductor de esta presencia de lo mortuorio es la idea heraclitiana del movimiento, simbolizado en el agua. El poema "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo" (26-27), muestra con claridad estos dos elementos que estamos señalando. Por un lado se trata de un poema regido por la abstracción conceptual, por otro, las referencias al sujeto y a su situación espacial son del todo nulas. El poema carece de toda referencia al yo subjetivo del poeta, incluso como pura categoría personal. A lo más encontramos la utilización eventual de la primera persona del plural, pero a la manera de afirmaciones lógicas que involucran a la globalidad del género humano: "No nos bañamos dos veces en el mismo río / No entramos dos veces en el mismo cuerpo / No nos mojamos dos veces en la misma muerte".

La alusión a Heráclito es decidora de la actitud ideológica que atraviesa la poesía de Hahn. Su poesía es una exhibición precisamente del constante fluir heraclitiano, y de la inestabilidad de la naturaleza y del mundo, encarnada en la presencia de la muerte, explicación del movimiento. El poema ha sido comentado

como muestra de la proyección del pensamiento del filósofo de Éfeso en la poesía de Hahn (Rosado 1989): la identificación de sus símbolos más visibles (agua y fuego), la noción de cambio e inestabilidad, su dinámica de ascenso y descenso, la indisolubilidad de la vida y la muerte, que Edgar O'Hara ha establecido como unidad de la poesía de Hahn, esto es, "el amor como continuidad inacabable y la muerte como constante regresión a una de las leyes físicas: la energía transformada" (1989: 59).

El texto ofrece una escritura cifrada, fuertemente simbólica, como suele ser esta concentrada poesía. Pese a la idea de movimiento, el poema parece detenido en la contemplación de la figura del filósofo al convertir en situación biográfica las bases de su pensamiento: "Heráclito vivía en un río de Éfeso / encerrado en la placenta del sueño / lejos de los dormidos de la ribera". El terceto inicial convierte la metáfora "no nos bañamos dos veces en el mismo río" en espacio de existencia, en vivienda o amniótico líquido, en contraste con los "dormidos de la ribera", quienes no se han acercado a esa conciencia de la existencia como fluir. El retrato establece un soberbio juego de palabras: "Heráclito tenía una barba luenga / y una lengua larga para lamerte mejor". La barba luenga proyecta su presencia hasta el presente intemporal del hablante, su humedad moja ese presente. Heráclito lame como un perro. La figura del perro es otra de las manifestaciones simbólicas de la muerte presente hacia los momentos finales del poema: "y el Can entierra en el cielo sus huesos", que aparece también en el poema "Canis familiaris" (31), el perro funerario que siempre llega puntual a su cita.

El hablante repite bajo diversas formas la máxima de Heráclito. Pero Heráclito realiza un movimiento inverso, no "baja", sino "sube" hacia su propia destrucción. Heráclito se mueve en las antípodas de Parménides, de la rigidez, de la permanencia, de la duración frente al cambio. Por el camino inverso, a contracorriente de Heráclito, "el Oscuro", convertido él mismo en río, avanza hacia sus orígenes hasta desembocar en el presente (la biblioteca de Londres) más joven y potente: "A bordo de un tonel sube el Oscuro / en dirección a los rápidos rápidos / a contracorriente de Parménides / y desemboca en la Biblioteca de Londres / con la barba más negra y ancestros de aire".

El enfrentamiento entre Heráclito y Parménides (quien vivía en "un bloque de hielo / y se bañaba siempre en el mismo bloque") se traduce en un choque estelar que golpea contra "los muros del espacio finito" para destrozarse "en astillas de hielo". El juego de contrastes entre movimiento / quietud, finitud / infinitud, instante / duración, en fin, entre Heráclito y Parménides, es manifestación de una verdadera constante metafórica de esta poesía: el vuelo y la caída. Graciela Palau de Nemes afirma que Hahn ve en este flujo y reflujo "una conversión no destructora, un dejar-de-ser para venir-a-ser" (1998: 52), pero el movimiento también puede conducir a la nada, al vacío y a la ausencia de certidumbres.

El poema continúa con una estrofa de cuatro versos de suyo misteriosa: "Si Heráclito no tuviera hidropesía / las clínicas se llenarían de agua / las camas blancas de arroyos enfermos / si Heráclito no tuviera hidropesía". El misterio no está en la atribución a Heráclito de hidropesía, pues la leyenda ya lo había hecho. Alguna misteriosa razón cósmica debe existir en el origen de esta leyenda: el filósofo del agua con su cabeza inundada, anegada. Lo interesante surge de la proyección de la hidropesía de Heráclito hacia el presente, puesto que, según el

poema, gracias a la hidropesía las clínicas no se llenan de agua, ni las camas blancas de arroyos enfermos. El pensamiento de Heráclito es sanador entonces, en su conciencia no se combate lo inevitable, la certeza del fluir constante, pero esa conciencia permite cierta necesaria lucidez. Enfrentarse a la condición humana es enfrentarse a la aceptación de esta certeza. Heráclito es parte del cosmos: "Y en el Corral de las Constelaciones / los animales luminosos disputan / los desperdicios de su cuerpo encallado / la Osa chupa la miel de sus vértebras / el pez desgarrar sus carnes con algas / y el Can entierra en el cielo sus huesos". Las estrellas, esos magníficos animales luminosos, se alimentan de su cuerpo encallado. El fin de Heráclito es el naufragio, integrado a una cosmogonía cuya única detención es la seguridad del movimiento permanente.

El movimiento de subida vuelve finalmente a la tierra, el ascenso de Heráclito hasta estrellarse contra el cielo, se convierte ahora en un descenso vertiginoso, en una multitud de aerolitos en dirección a la tierra, fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el suelo: "Heráclito vivía en el éter del Cosmos / y era una tempestad de aerolitos / en dirección a los Mares Terrestres". Es decir, el río de Heráclito avanza también hacia los mares de Manrique; por eso no es extraño el melancólico final del poema. Heráclito ahora es visto desde la sequedad, desde una triste alegría, desde un movimiento cansado: "Heráclito tenía el alma seca / y el vino triste y un aire soñoliento". Aunque el poema no tiene referencias políticas o autobiográficas visibles, ha sido explicado por Hahn como un poema sobre el exilio. Posiblemente el destino de Heráclito y su pensamiento de la vida como un permanente no estar en ninguna parte sea una metáfora adecuada para explicar el desarraigo y el extrañamiento.³

ESCRITURA Y VIOLENCIA

Si el tema de la muerte abstracta es la unidad dominante de esta poesía, existe una escasa serie de poemas donde hay una tendencia a la concreción, a situar históricamente el espacio de la danza mortal. Me refiero, por ejemplo, en un sentido amplio, a "Adolfo Hitler medita en el problema judío" (*Arte de morir*, 37), a "Visión de Hiroshima" (60-1), tal vez el poema más impresionante de *Imágenes nucleares*, y que ha sido analizado en detalle por Nick Hill (1982); y, en un sentido específico, a algunos poemas que aluden a la violencia del poder y específicamente al de la dictadura militar, como ocurre con "La muerte tiene un diente de oro" (45), "Un ahogado pensativo a veces descende" (48) y "Restricción de los desplazamientos nocturnos" (49) de *Arte de morir*, o con "A una lavandera de Santiago" (111) de *Estrellas fijas en un cielo blanco* e inclusive con "Año viejo 1973" (43) y "Hotel de las nostalgias" (44) de *Versos robados*.

El notable y misterioso poema "Un ahogado pensativo a veces descende", título que proviene de un verso de "El barco ebrio" de J. A. Rimbaud, lleva como

³ Al respecto, Hahn ha señalado lo siguiente: "Por esos años (se refiere al período 1974-1977 que corresponde a una etapa de permanencia en Maryland) escribí 'Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo', que en el fondo es un poema sobre el exilio." (Piña 1993: 177-78).

dato situacional "Septiembre de 1973". Nuevamente se trata de una escena sin referencias al sujeto que habla, y se presenta, como es tan habitual en su poesía, como una descripción en modo impersonal de una visión de los hechos. La situación temporal, no siempre señalada en todas las ediciones de su poesía, sitúa el texto y retrotrae la memoria a los inicios de la dictadura y al abandono de fusilados en las aguas de los ríos de Chile, pero carece de toda otra referencia a estos hechos, pues el modo impersonal de la descripción universaliza. El poema recuerda la reescritura que Hahn hace de la "Canción de Blancaflor" (22), anónimo del siglo XII, que flota "en el río del amor", lentamente, suavemente "cubierta de rosas / en aguas muertas de frío". Citamos el poema:

Hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí

Esta es la hora en que los grandes símbolos
huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

Caudaloso de cuerpos pasa el río
Almas amoradas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio

hay otro muerto más flotando aquí

Duerme flotación pálida descendiendo
a descansar: la luna jorobada
llena el aire de plata leporina

Tomados de la mano van los muertos
Caminando en silencio sobre el agua

Abstracción y concreción de la muerte es el movimiento en el que se inscriben estos "poemas situados", que permiten entender también la poesía como una lucha contra la violencia destructora. El poema evita las referencias testimoniales propias del yo que participa en las acciones referidas, para situarse en el terreno de la lucha entre movimiento y quietud. Digamos que los sucesos referidos: esos muertos pensativos descendiendo por el río, le ofrecen la posibilidad de una materialización, de una concreción de la principal metáfora de la poesía de tema mortuorio: el constante fluir de los ríos que van a dar a la mar. Aquí no se trata ya de una metáfora, esos cuerpos efectivamente van a dar a la mar. La visión de esa escena hace innecesaria e inútil toda metafísica, toda alegoría sobre la muerte, por eso "Esta es la hora en que los grandes símbolos huyen despavoridos". Los grandes símbolos de la poesía tradicional, los grandes símbolos de su propia poesía huyen, escapan, incapaces de dar respuesta alguna, por eso el uso del imperativo: "mira el agua" y la reiteración una y otra vez a lo largo del poema del verso "hay otro muerto más flotando aquí". Aquellos muertos, esos cuerpos amorados por la tortura, vituperados hasta el desperdicio, y en ese escenario nocturno —que inevitablemente recuerda a García Lorca en versión degradada— la luna es la metáfora de la muerte, pero jorobada, y llena el aire de luz que es "plata leporina". El poema se cierra con una imagen piadosa y solidaria: los muertos caminan tomados de la mano hacia su disolución en el mar. Metáforas a un tiempo de Cristo crucificado y de Cristo milagroso: "Caminando en silencio sobre el agua". La suave dignificación de esos cuerpos, la postrera recuperación de su humanidad, establece ese doble movimiento entre la "gran muerte" ante la cual es posible la desacralización y la burla y la "pequeña muerte", es decir, la muerte real, concreta, ante la que cabe sólo la contemplación y el silencio.

DETRÁS DE TODO GRAN AMOR LA NADA ACECHA

El tema amoroso es un registro que atraviesa la poesía mortuoria de Hahn de manera escasa pero significativa en *Arte de morir*, y de modo pleno en *Mal de amor*. En *Arte de Morir* se incluye un poema altamente relevante en esta línea: "Elevación de la amada" (38-9), que había sido incluido antes en *Esta rosa negra*, pero que ahora ofrece significativas variantes⁴. La versión final es la siguiente:

Qué es el hombre para que de él tengáis memoria
Para que de ella tengáis olvidos qué es la muerte
Los dioses qué son para que de ellos tengáis angustias
Qué es la amada para que tengáis de ella insomnios

Cuál silencio puede ser más hondo
El que brilla en las llagas de la nada
O el que fulge después de tus sollozos
Como una lámpara invisible
Dulce es la aurora de las madre selvas
Dulce es
Dulce es el beso de la amada
Dulce es
Cuán dulce eres tú oh hurtadora de mi agónico sueño

Todos los adioses están escritos en el viento
Todas las palomas llevan adioses en las alas
Todos los ojos guardan un llanto no vertido
Y he aquí las palabras que no te he dicho
El amor rompe leyes
Nada contra corriente y sus ojos escuchan
De rebeliones y quebrantos está hecho el amor

Hacia lo alto van los frutos maduros
Hacia la tierra el vuelo de los pájaros
Pero su condición no piérdese

De nosotros dos está hecho el amor

En una breve nota, Carlos Germán Belli se ha afirmado en este poema para sostener que "como siempre ha ocurrido, la muerte va junto con el amor, en una tácita pugna en que Eros vence finalmente a la parca. Tal hecho queda demostrado cabalmente en las páginas de este hispanoamericano, no sólo en razón de que uno de los poemas más notables del libro, es justamente en honor de la mujer amada, sino porque allí, de principio a fin, el acto de escribir resulta la encarnación propia del acto de amor" (1989: 100-101). Tal vez el juicio es desmedido, pero interesante para advertir esta pugna complementaria entre el amor y la muerte que parece abrirse espacio poco a poco en su poesía.

⁴ La versión de *Esta rosa negra* ofrecía de modo casi idéntico la primera estrofa, manteniendo los signos de puntuación correspondientes y un uso arbitrario de las mayúsculas, además de algunos otros versos aislados, mientras a partir del verso seis en adelante es completamente reescrita en la versión definitiva de *Arte de morir*, que incluye además un epígrafe de Juan de la Cruz, del poema "Llama de amor viva", "Matando, muerte en vida la has trocado": "¿Qué es el Hombre, para que de él tengáis memoria? / Para que de ella tengáis olvidos, ¿qué es la muerte? / Los dioses, ¿qué son, para que de ellos cojáis angustias? / ¿Qué es la Amada, para que tengáis de ella insomnios? // ¿Cuál silencio puede ser más hondo? / El que aureola las llagas de la Nada, / o el que fulge después de Sus sollozos / como una lámpara invisible? // Dulce es la aurora de las madre selvas; / dulce es; / dulce es el beso de la Amada; / dulce es. / Cuán dulce eres tú, oh más vasta que las llanuras del vacío / donde acudo a pastar cielos / trocado en belfo de antiguo vellocino. // Si los descoloridos resplandores del huso enhebran / las cuencas del aire pétreo, / remotos alquimistas multiplican los panes de la muerte / en Infernos y Cielos; / más tú, oh intacta arrobadora como el temblor / de los párpados que retienen / los amorosos llantos, / perpetuamente alientas con iguales resinas / escondiendo silencios en tu alcancía húmeda. / ¿Quién eres tú, quién eres tú, oh hurtadora de mi agónico sueño / para que de ti yo tenga amores? // Para beber tu imagen, he allí los labios entreabiertos del agua. / Así los aires vulnerados nutriéndose de flechas vivas. / Para beber tu alma, he aquí mi corazón cortado / por el filo de la noche. / Así los gitanos que se roban las trenzas / del crepúsculo, / para adornar sus fuentes de sol y cobre. // ¿Quién eres tú, quién eres tú, oh incandesca / por los musgos del tiempo, / para que de ti yo tenga muertes!"

El texto se inicia con cuatro preguntas ontológicas bajo el tópico del *ubi sunt*: ¿Qué es el hombre? ¿Qué es la muerte? ¿Qué son los dioses? ¿Qué es la amada? Pero relativizando el valor de dichas preguntas, como si no tuviera sentido hacerlas, o como si la metafísica cristiana de la muerte fuera absurda. La segunda estrofa opone el vacío metafísico al existencial y personal. Así como no hay respuestas ante el silencio que surge de "las llagas de la nada", tampoco las hay para el que surge después de los sollozos de la amada, nerudianamente dicho "como una lámpara invisible". La tercera estrofa se convierte en un cántico que celebra las plenitudes del amor: "Dulce es el beso de la amada"⁵, dulzura, sin embargo, portadora también de sus propias angustias e inquietudes: "Cuán dulce eres tú oh hurtadora de mi agónico sueño". La primera versión del poema era tal vez más explícita al oponer la dulzura de la amada a las "llanuras del vacío", de curiosa factura pastoril y mitológica: el hablante acude a "pastar cielos/ trocado en bello de antiguo vellocino", para, como en el relato mítico, elevarse al igual que Hele y Frijo sobre el Helesponto. La fuerza de la amada parece aportar la posibilidad de una ruptura (al menos momentánea) de la tragedia de la nada y las llanuras del vacío.

El "régimen diurno" del poema, en la expresión de Gilbert Durand (1981: 61 y ss.), se refuerza por medio de imágenes aéreas que curiosamente instalan la posibilidad de la pérdida del objeto amoroso, esto es, la dialéctica plenitud/carencia: "Todos los adioses están escritos en el viento". Pero pese a esa certeza, el poeta se afirma en las contradicciones propias de la experiencia amorosa, detrás de las cuales se intuye la dinámica quevediana del "amor constante más allá de la muerte": "El amor rompe leyes / Nada contra corriente y sus ojos escuchan / De rebeliones y quebrantos está hecho el amor". Nuevamente estamos en el río, en la naturaleza acuática de la existencia humana, en un intento por evitar la llegada al mar. Nadar contra corriente, ya hemos visto, es en Hahn, una imagen recurrente de la resistencia humana a la inevitable muerte, no porque el hablante crea que es posible evitarla, sino porque en esa resistencia se afirma lo mejor de la naturaleza humana, su deseo de permanencia. Este doble movimiento se advierte como dialéctica del vuelo y la caída: la elevación de los frutos humanos, el descenso inevitable de todo lo que se eleva. Es en ese movimiento, precisamente, donde se encuentra la naturaleza de la existencia amorosa, el sujeto acepta este juego, pues en él se articula la vida: "Hacia lo alto van los frutos maduros / Hacia la tierra el vuelo de los pájaros / Pero su condición no piérdese". La afirmación final "De nosotros dos está hecho el amor" alude a esa condición transitoria de la fusión de los cuerpos,

⁵ La primera versión del poema opone con claridad "las llanuras del vacío" con la dulzura de la amada, que parece permitir el vuelo necesario para superar esas llagas metafísicas que angustian al hablante. Javier Campos (1987: 106) compara la visión de la muerte en Juan de la Cruz y Hahn, motivado por el epígrafe de la primera versión ("Matando, muerte en vida la has trocado") que recoge la visión mística de la muerte como esperado momento de plenitud. La transformación de la muerte en vida en Juan de la Cruz, la esperada muerte del "muero, porque no muero" de Teresa de Avila no tienen cabida en Hahn: "Para San Juan de la Cruz, el morir constituye una unión amorosa y de ningún modo es la caída en los abismos del vacío. Poesía que está fundamentada sobre una perfecta dialéctica cristiana de la vida y de la muerte, magistralmente plasmada en el verso arriba citado. En *Esta rosa negra*, en cambio, lo que siempre habrá será la oposición a la muerte macabra (la del exterminio y del vacío letal), y a la que cabe dentro de esa dialéctica cristiana de la muerte. Lo más importante es que otro tipo de amor, como un interminable sentimiento de permanencia, prevalezca más dentro de los límites terrenales y aéreos de la vida que en otros desconocidos más allá de la muerte."

del anhelo de fusionar la diversidad en la unidad, pero en el poema no se produce la síntesis que se espera.

Esta dialéctica amorosa se proyecta a *Mal de amor*, la medieval enfermedad del amor que, como el "mal de ojo", es consecuencia de algo no buscado. Los poemas dejan ver tras sí las huellas de una experiencia real para el poeta. La dedicatoria es parte de ese gesto remotamente autobiográfico y testimonial y, al mismo tiempo, programa del juego contradictorio de la experiencia amorosa: "A mi bella enemiga cuyo nombre / no puede ser escrito aquí / sin escándalo". El breve poema inicial "Aerolito" (69) vuelve sobre la idea del amor rompedor de leyes, de la alteración de un cierto orden: "La velocidad del amor rompe la barrera de lo real / y el mundo estalla en astillas de sueño / sin la menor consideración para los despiertos".

El poemario insiste en algunos registros del discurso amoroso que provienen de la tradición: la cercanía del sexo y la muerte, el amor como lucha, la fusión del encuentro y la pérdida, la agresión mutua de los amantes. El breve relato que atraviesa el poemario reconstruye la historia de un encuentro, un amarse y un perderse, pero los amantes ya no vuelven a ser los mismos, amante y amada se habrán transformado en fantasmas que deambulan sin sentido de dormitorio en dormitorio. Waldo Rojas, compañero de promoción de Hahn, ha escrito un acucioso estudio sobre *Mal de amor* en el que destaca la continuidad que hemos señalado entre ambos volúmenes: "No hay, pues, en *Mal de amor*, abrupto cambio de giro poético, sino como trataremos de demostrar, una reformulación de la tópica mortuoria, a través de un ligero desplazamiento del eje temático hacia los signos de Eros" (1989: 65). Por su parte, Christine Legault ha leído este libro en el contexto de la postmodernidad como "la encarnación verbal de una conciencia postvanguardista destrozada y dolorida", al ofrecernos el panorama desestabilizado "de la incertidumbre fenomenológica y de la arbitrariedad de las dimensiones espacio corpóreas; expone con excesiva morbidez el hastío, el mal-estar y el dolor engendrado por la inadaptación del hablante a un entorno desestructurado a pesar de sí" (1989: 77-78). Compartimos con Rojas que la unidad poética de *Mal de amor* sigue siendo la contemplación del vacío y la nada, y con Legault, que el modo de representación preferido por el horizonte de expectativas en juego supone la desestabilización de los paradigmas propios de la racionalidad y sus certezas. La condición paradójica del amor parece ser la clave de este modo de representación, pues es necesario recordar que el tratamiento del amor desde una dinámica contradictoria es parte de un modo de representación de larga tradición. El sujeto expresa su desazón y su angustia ante la experiencia amorosa e inserta esa dimensión en un paisaje contemporáneo. Creo que la tendencia a situar esta historia de amor en el espacio de la ciudad actual sirve como metáfora de la incompletud del hombre contemporáneo, enfrentado a su propia soledad, acentuando las claves de ambigüedad, inestabilidad y pluralidad.

Esta pluralidad inestable puede leerse en el contexto de una poesía neomanierista, donde lo relevante no es el desarrollo temático, sino la disposición contradictoria y paradójica de los temas al relacionarse entre sí. Así nos encontramos con un anhelo de plenitud propio de la poesía amorosa, la necesidad de fusionarse en el otro como parte de una cosmogonía más amplia, pero al mismo tiempo la imposibilidad o el temprano fracaso; la contemplación de la belleza del objeto amado y al mismo tiempo la necesidad de devaluarlo perversamente; un deseo de unidad

y equilibrio del yo y a un tiempo una conciencia perversa que se autocomplace en la destrucción.

Volvamos a Dubois para quien el tratamiento manierista del amor en una de sus vertientes supone un abordaje complejo: "Eros y Tanatos se entregan a unos juegos complicados en los que la pulsión y lo prohibido, la agresión y la regresión, determinan complejos verbales, entre los que se destaca como uno de los más característicos, el oxímoron" (1980: 206). En el caso de Hahn, el amor es representado como contradicción, nuevamente está detrás el tratamiento quevediano del amor (aquel de "es un soñado bien, un mal presente"). El "hermosísimo amor" es definido como una "dulce muerte" ("Bárbara azul", 70), o la belleza como terror ("Paisaje ocular", 72), o el cuerpo amado como "herida de todas mis muertes" ("Cuerpo de todas mis sombras", 78). Otro elemento decidor: la relación de desigualdad permanente entre el sujeto y el objeto amado. Esta relación de desequilibrio nace y produce leyes de contrariedad al establecer los conflictos posibles del intercambio amoroso como experiencia desigual, pues el amor se contempla y vive desde la frustración y la imposibilidad. Es así que el sueño amoroso transita hacia la pesadilla; por eso el sujeto se percibe a sí mismo como un fantasma que asiste al vacío físico de una cama vacía: "Ahora soy la sábana ambulante / el fantasma recién nacido / que te busca de dormitorio en dormitorio" ("Nacimiento del fantasma", 85). Las palabras no convocan a la amada, resultan un inútil ejercicio, porque la misma amada es también un fantasma ("Fantasma en forma de camisa", 90) y los hijos no tenidos son "pequeños fantasmas" (94). El sujeto débil asiste a su propio martirio, como un Cristo herido sin nadie que seque sus lágrimas ("Come-ta", 95).

El poema que mejor representa esta dialéctica mortuoria del amor es un texto de factura claramente enigmática, me refiero, por cierto, a "Escrito con tiza" (80):

Uno le dice a Cero que la nada existe
Cero le replica que Uno tampoco existe
porque el amor nos da la misma naturaleza
Cero más Uno somos Dos le dice
y se van por el pizarrón tomados de la mano

Dos se besan debajo de los pupitres
Dos son Uno cerca del borrador agazapado
Y Uno es Cero mi vida

Detrás de todo gran amor la nada acecha

El título es ya significativo de este modo contradictorio de percibir las posibilidades de representación de la realidad: "Escrito con tiza", porque lo que se escribe con tiza puede ser fácilmente borrado, casi siempre sin dejar huella. El poema establece una dualidad que no llega a resolverse sino de modo transitorio. Los personajes textuales (Uno y Cero) se enfrentan en un diálogo articulado como proposiciones lógicas sobre la existencia y la nada. Uno (es decir, quien se cree portador de la unidad) le dice a Cero (expresión matemática de la nada) que la nada existe; Cero replica que Uno tampoco existe porque el amor otorga a ambos participantes del acto amoroso una idéntica naturaleza. De más está decir que Uno y Cero representan a la pareja, unidos por una misma naturaleza transitoria, pero además Uno y Cero pueden ser leídos como metáforas sexuales: Uno (es decir 1) es la dimensión masculina, el falo, mientras Cero (es decir 0) es la femenina. Se enfrentan así linealidad y circularidad en un juego dual que no llega jamás a resolverse: "Cero más Uno somos Dos", y aunque se vayan por el pizarrón tomados de la mano, y aunque se besen debajo del pupitre, y aunque transitoriamente se

vuelvan Uno ("Dos son uno"), esta momentánea unidad se establece "cerca del borrador agazapado". El borrador, símbolo de la nada, acecha para destruir esa precaria unidad, por eso "Uno es Cero" también. La afirmación final, sentenciosa, como muchos finales de sus poemas, establece esa única verdad definitoria: "Detrás de todo gran amor la nada acecha". El amor, como la existencia, se escribe con tiza, un momentáneo trazado blanco sobre la negrura de la nada. El amor da una misma naturaleza, naturaleza que básicamente consiste en la destrucción, en el ejercicio del odio, presente ya en el "Odi et amo" de Catulo. El poema "Buenas noches hermosa" (88) alude a esta dimensión que anida detrás de todo gran amor. El poeta irónicamente no desea a la amada dulces sueños, sino pesadillas, en cuyo trasfondo la muerte mira con sus ojos en llamas: "Buenas noches hermosa / que sueñes con demonios / con cucarachas blancas // y que veas las cuencas / de la muerte mirándote / con mis ojos en llamas // y que no sea un sueño". Pasión, por lo tanto, no es sinónimo de compasión, sino de destrucción: "La destrucción del ser amado por el ser amado / es una práctica común desde la antigüedad" ("Con pasión sin compasión", 89). Aunque en ese ejercicio destructivo el sujeto destruya también su propia unidad en una práctica movida por la fatalidad.

El escenario en el que sucede la acción de los poemas (el recuerdo que es la nada y Iowa City que es la circunstancia) es fundamental para comprender los sentidos de esta historia de desamor. El hablante se ve hacia el final en la necesidad de situar ese escenario de fantasmas y sombras difíciles de precisar: "Algo nos despertó en medio de la noche / quizá un pequeño salto un pequeño murmullo / posiblemente los pasos de una sombra en el césped / algo difícil de precisar pero flotante" ("El centro del dormitorio", 92). Los dos poemas finales aluden a esta dimensión situacional, no abstracta, en la que el sujeto triste, solitario y final, asiste al espectáculo de su soledad y de su desolación: "En esta mano tengo un recuerdo triste de ti / En esta otra tengo un recuerdo desolado" ("En la vía pública", 98). El sujeto convertido en fantasma, es decir, en sábana vacía, en incorpórea presencia, nada tiene, ni siquiera las líneas para dibujarse de nuevo a sí mismo. El nuevo fantasma que surge no hará tampoco el milagro de la resurrección: el Lázaro que renacerá seguirá cabizbajo y derrotado en ese mismo lugar: "para que me mueva y me levante y camine / y pase cabizbajo frente a esa casa // donde estoy sentado esperando" (98).

El poema final es aún más decidor porque percibe la existencia del sujeto como mero simulacro de su tiempo, como reflejo cosificado incapaz de articular algún sentido. La realidad (la propia soledad del sujeto) y el simulacro (la imagen de la pantalla del televisor) se identifican en el acto mecánico y reiterado de comer una sopa Campbell, último destello del acto de comer convertido también en ejercicio masificado. Masificación y soledad, intimidad y despersonalización, palabra e incomunicación se unen en una semiótica del decir que no se tiene ya nada que decir:

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell
frente al televisor apagado

La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada

a nadie

Es interesante observar que el televisor ni siquiera refleja la imagen del sujeto, sino la de la cuchara entrando en su boca. Que el poema termina de manera tautológica, reforzando la idea de la nada que está detrás de esta poética amorosa. El libro es de tan descarnada factura, que ni siquiera puede disimular la mueca irónica. De modo alguno el amor sirve para exorcizar a la muerte, más bien al contrario, se trata de una dimensión en la que el sujeto ya no lucha en el cuadrilátero contra la muerte, sino que se enfrenta a una "pequeña muerte" cotidiana, la única tal vez definitiva, la verdadera. Si a Neruda la contemplación de la "verdadera muerte" en "Alturas de Macchu Picchu" le permitió descubrir la miseria de la "pequeña muerte", en Hahn asistimos a la confirmación, en el escenario de la cotidianidad, de la nada y del sinsentido que van más allá de una simple historia de amor. Se trata de una visión que contradice la tópica amorosa de la vanguardia. La mujer que amuebla el mundo en Huidobro y da sentido a la vida en Neruda, sólo confirma aquí el territorio de las incertidumbres y el crepúsculo del sujeto, para utilizar una expresión de Gianni Vattimo (1989: 191-221). Es evidente que si en *Arte de morir* era posible advertir la pulsión amorosa, los poemas de *Mal de Amor* son también poemas mortuorios como corresponde a una poética claramente trabada desde sus mismos inicios.

ESTRELLAS FIJAS...

Si *Arte de morir* se construye sobre la metáfora del ojo y la mirada, como ha planteado Nick Hill (1989), la metáfora de la mano es un verdadero emblema en *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Ver en todas partes la mano del artista es ya considerar la obra en un sentido manierizante: "el manierismo va más lejos porque hace que se vea esa mano" (Dubois 1980: 16). En la poesía las manos no se dibujan, se escriben, y es lo que hace Hahn en sus sonetos. Escribir sonetos es escribir en una noche donde las estrellas proyectan su luz extinguidas hace ya millones de años, la fijeza de las estrellas (los sonetos) irradia su luz propia cuyo "fulgor todavía nos alcanza / sea por vista o por astrología" (103). De los catorce sonetos de este volumen, al menos seis aluden directamente a la metáfora de la mano y en algunos casos específicamente a la mano que escribe. En "Descendiente de cuervo o gallinazo" (113) la mano es el lugar de la incapacidad expresiva, por lo que irónicamente la extensión de la mano del poeta (la pluma) "ni vuela ni aletea", descendiente de "cuervo o gallinazo" y no "de gallo de pelea". El "energúmeno" de Lihn, loro o plumífero, es aquí pájaro menos colorido.

Al parecer el soneto produce en los poetas actuales el inevitable efecto de servir como pretexto para aludir a la imposibilidad de la escritura. Es verdad que la tradición sonetista es admirable, pero siendo el tema del soneto el soneto mismo, en la poesía reciente el soneto es también el lugar del silencio. El "Soneto manco" (109) es aún más gráfico: la mano cobra vida y autonomía, la mano que escribe es la mano del ladrón que se mete donde no debe: con la mano en la musa, que es como decir con las manos en la masa:

Mi mano acecha: se repliega ufana
y salta encima de tu mano: no
vaya a ser que me pille al fin tu hermana
con la mano en la musa digo yo

Tu mano ajena me quitó la pena:
la mano de tu hermana me la dio
Desde la rabia de tu hermana buena
qué pesada su mano me cayó

Juego de hermanas juego de villanas
gritó la madre oliendo el gran secreto
mientras cortaba mis dos manos sanas

Porque yo me respeto no me arranco
y aquí estoy escribiendo este soneto
manco

El juego irónico es relevante: la escritura al igual que la empresa amorosa tiene sus peligros: el castigo de la madre, la gran madre de la literatura (figura homóloga del lenguaje, el hijo de la grandísima). El cierre del poema juega precisamente con la imposibilidad de completar el endecasílabo final porque el poeta se ha quedado manco, a la vez que el soneto en sí deja el espacio vacío de su silencio. Se trata de la inserción en la tradición de la poesía sobre la poesía, esto es, de la poesía como gimnasia de la lengua detrás de la cual siempre está la nada, el silencio. Pero el poeta escribe, no arranca, no sabe por qué escribe como no sea por culpa de bestias, fantasmas, "góngoras, san Juan, Rimbaud" ("¿Por qué escribe?", 110).

Otro soneto clave en esta percepción de la escritura como aventura de conocimiento imposible es "Figura sentada con las manos en la barbilla" (105). La figura del pensador sirve como metáfora del escritor contemporáneo, que descubre la clausura de la poesía como conocimiento del ser y de la imposibilidad de expresar lo inefable; sin embargo, no existen opciones, sino la simple constatación de esta certeza. De algún modo se advierte en esta revisión de la aventura romántica una vuelta persistente a un mismo lugar, como si el poeta necesitara transitar nuevamente los gastados caminos de una aventura inconclusa, sólo que ahora ya sin la ilusión que la justifica:

Abrí las siete puertas del deseo
y no hallé adentro cosa deseable;
y he buscado que hable lo inefable
pero se expresa a puro balbuceo.

Nuevamente el pensamiento es visto en el laberinto, con la sensación categórica de haberse equivocado en lo ejecutado (como diría Pablo de Rokha), la búsqueda de otros caminos alternativos encuentra sólo la confusión, el enredo, y cuando quiere parirse a sí mismo es decapitado por una estatua de sal. La utilización del relato bíblico resulta desconcertante, en la medida en que la figura castigada se vuelve ahora castigadora, como si la poesía fuera la mujer de Lot antes castigada y dispuesta ahora a castigar a todo aquel que quiera romper con el orden de la escritura, con las leyes sagradas: "Como queriendo darse a luz husmea: / asoma la cabeza: balbucea / y una estatua de sal lo decapita".

Finalmente el soneto de cierre, "Reloj de arena" (116) se dirige ahora al lector a la manera de Baudelaire y su hipócrita lector: "Desdichado lector tuya es la mano / que puso en marcha este reloj de arena". Las líneas del soneto asemejan a un reloj de arena desgranándose, de peldaño en peldaño, de verso en verso, hacia la nada: "Se te acaba la arena: no hay demora / Despidete lector: llegó tu hora".

Arte de morir, arte de amar y arte de escribir, escenarios inestables por donde los grandes símbolos huyen despavoridos.

Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Lingüística y Literatura
Casiña 567, Valdivia, Chile

OBRAS CITADAS

- Campos, Javier. 1987. "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Oscar Hahn". *La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Oscar Hahn)*. Concepción-Minneapolis: Lar-Institute for the Study of Ideologies and Literature. 99-138.
- Dubois, Gilbert. 1980. *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Durand, Gilbert. 1981. *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- Foxley, Carmen. 1995. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile: Universitaria.
- German Belli, Carlos. 1989. "Oscar Hahn, *Arte de morir*". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 111-2.
- Giordano, Jaime. 1989. "Nota sobre Oscar Hahn y la poesía actual". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 95-8.
- Hahn, Oscar. 1992. *Tratado de sortilegios*. Madrid: Hiperion.
- . 1995. *Versos robados*. Madrid: Visor.
- Hill, Nick. 1989. "Oscar Hahn o el arte de mirar". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 39-50.
- Legault, Christine. 1987. *Poesía hispanoamericana postvanguardista y manierismo: Dimensiones formales de una intertextualidad cultural*. Tesis doctoral. University of Iowa.
- . 1989. "Oscar Hahn: arte de sufrir y mal de amor". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 77-83.
- Lihn, Enrique. 1989. "Arte del *Arte de morir*: primera lectura de un libro de Oscar Hahn". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 99-104.
- O'Hara, Edgar. 1989. "Oscar Hahn en sus transformaciones". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 57-62.
- Palau de Nemes, Graciela. 1989. "La 'poesía en movimiento' de Oscar Hahn". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 51-5.
- Piña, Juan Andrés. 1993. "Oscar Hahn: arte de amar, arte de morir". *Conversaciones con la poesía chilena*. 2ª ed. Santiago de Chile: Pehuén. 177-8.
- Rojas, Waldo. 1989. "Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de *Mal de amor* de Oscar Hahn". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 63-75.
- Rosado, Gabriel. 1989. "Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn". *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Universitaria. 13-9.
- Vattimo, Gianni. 1989. *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península.