

revista
de
crítica
literaria
latinoamericana



LATINOAMERICANA
EDITORES

Nº 34

REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA

Año XVII

Lima, 2do. semestre de 1991

No. 34

Publicación auspiciada por el Department of Hispanic Languages and Literatures-Faculty of Arts and Sciences-University of Pittsburgh.

ISSN-0252-8843

La **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** es una publicación de **Latinoamericana Editores**.

Las colaboraciones firmadas no representan necesariamente la opinión de la revista.

Los giros por concepto de suscripciones deben hacerse a cargo de **Latinoamericana Editores c/. Cristina Soto de Cornejo**. A esta misma editorial debe dirigirse la correspondencia con relación a publicidad en esta revista.

DEPLORACION AMOROSA Y CONJURO DE LA NADA.
SOBRE EL SENTIDO POETICO DE *MAL DE AMOR*
DE OSCAR HAHN

Waldo Rojas

Morz, va m'a çeus qui d'amore chantent
Et qui da vanité se vantent,
Si les apren si à chanter
Com font cil, qui par ce t'enchantent
Que tot hors del siecle se plantent,
Que tu n'es puisses sorplanter.

(Hélinant de Froimont, *les Vers de la Mort.*)

Si sólo tuviéramos que atender al dato inmediato del título de este último libro de poemas de Oscar Hahn, *Mal de amor*¹, podríamos convenir en que un nuevo giro temático ha venido a suceder al conjunto de su obra anterior, reeditada en un solo volumen. *Arte de Morir* había en efecto reunido y en cierto modo reordenado toda su poesía, resumiendo en un título inequívoco por su alusión evocadora de los antiguos *Artes moriendi* aquella sensibilidad que sus poemarios anteriores, *Esta Rosa Negra* y *Agua final*², rotulaban de modo más o menos oblicuo. La aparente ruptura con el asunto dominante sino obsesivo de la muerte, se disipa apenas abordada la lectura de las primeras páginas de este libro renovadamente original.

Poesía de amor, sin lugar a dudas, y en la mejor tradición de algunos libros fundadores de un género que en Chile inauguran los inevitablemente célebres *Veinte poemas* de Neruda. Poesía que admite sin mayor remilgo una lectura que se deslice por la sola superficie exterior de los textos. Como en el caso de los *Veinte poemas* nerudianos, hay en efecto una "historia" subyacente susceptible de reconstruir fragmentariamente, y ella se estampa y encaja en el molde de algún arquetipo³. El poeta cumplido y justamente reconocido que es Oscar Hahn ha puesto algo de su arte de afinada maestría en hacer posible tal lectura. Pero de contentarnos con este acercamiento anecdótico y somero ha-

bremos escamoteado aquello que confiere todo su sentido poético a este *Mal de Amor*, su verdadera carga significativa.

No se lo dirá nunca lo bastante: un poema genuino admite numerosas aproximaciones que ponen de manifiesto sucesiva o simultáneamente su verdad poética, su especificidad discursiva. La verdad de un texto poético no tiene por objeto traer a colación el mundo de las experiencias reales o supuestamente reales, aderezadas por enojamientos de la palabra. Lo suyo tiene que ver con una utilización heterodoxa de la palabra ordinaria, aquella más patente en las convenciones sociales. Uso a veces conscientemente insurgente respecto de los imperativos y protocolos de la comunicación verbal. La poesía rehúsa llamar al pan pan y al vino vino sin antes poner en acción en su decir toda aquella red soterrada de conexiones, bifurcaciones, refracciones y ecos que, más allá o más acá de las acotaciones explícitas de esa otra red de apariencias al mismo tiempo estables y colectivas que damos en llamar el Mundo, sostiene la comunicación llana.

Un poema es una experiencia singular, irremplazable en tanto que "documento" de esa misma experiencia. Su terreno propio, por lo que toca a su designio de crear sentidos que se comunican, no es la realidad extra-verbal sino el recinto del lenguaje, sus parámetros y ritos, sus cristalizaciones culturales y su intra-historia. Un poema dice algo, pero dará siempre a entender otra cosa.

Valga decir todavía, antes de entrar en materia, que la poesía de Oscar Hahn refrenda con más evidencia que otras esta idea. El tema, motivo o tópico de la muerte es en sus poemas un trasunto de diversas tradiciones culturales, medievales, clásicas y modernas; una suerte de repertorio de imágenes sensitivas incorporadas a un vasto horizonte de cultura, que el poeta deberá procesar conforme a sus propios designios creadores⁴. No insistiremos en ello. Más importante nos parece un rasgo interno de la textualidad de Hahn que participa de modo dominante en su modo particular de crear sentido poético; se trata de los intrincamientos de signos de la sexualidad y de signos de la muerte. Hay en ello una tentativa notable por plasmar en imágenes poéticas ese conocimiento sexual de la muerte, de que habla Bataille, y que dice relación con la inclinación de nuestro espíritu a redefinir simbólicamente lo indeseable incluyendo en él lo deseable⁵:

"Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha rozado los ojos con su estela celeste..." (p.10).

No hay, pues, en *Mal de Amor*, abrupto cambio de giro poético, sino como trataremos de mostrar, una reformulación de la tópica mortuoria, a través de un ligero desplazamiento del eje temático hacia los signos de Eros.

El coito, como quizá nadie ignore, es la parodia del crimen, y ya es lugar común llamar al orgasmo "la pequeña muerte". De hecho, toda puesta en obra de lo erótico responde al principio de destrucción de un ser, puesto allí delante como un rival de juego, y que se halla amurallado en su mismidad. "Destrucción del ser amado por el ser amado",

precisa Hahn en un primer verso que abre uno de los poemas claves de este libro escrito "con pasión, sin compasión", (pág. 42).

Asociada al acto sexual, la muerte aparece como imaginariamente deseable, del mismo modo que, para el creyente, ella lo es asociada a la expectativa de la salvación. En principio, el acto sexual no conlleva la muerte real y solamente los espíritus religiosos ven en su cumplimiento la promesa de la muerte moral; sin embargo no hay plenitud para el erotismo ni agotamiento de toda la posibilidad en él inherente, sin que su experiencia provoque una cierta degradación o caída cuyo horror evoca la muerte a secas. Si bien en el agenciamiento retórico de la poesía de Hahn, a menudo las concatenaciones semánticas irradian el sentido, digamos, central de texto en un vaivén paradójico y huidizo, no es difícil ver en el tono imperioso de la invocación jolgoriosamente sacrílega del poema "Misterio gozoso", una profana pulsión expiatoria mediante la fornicación llevada al paroxismo:

Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas
tostadas por un sol calentísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mfo limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales, ya? (pág.19).

Bajo cubierto de una "boutade" irreverente y un descomedimiento impostadamente escolar, el texto adviene, por la vía de la referencia a un léxico de jaculatoria, al sentido del acuerdo insoluble que liga el amor a la muerte, y que recorre todo el libro: el Misterio aludido denotativamente en el título, debe ser tomado en su doble acepción de cosa arcana e inaccesible a la razón, y de uno de los pasos de la sagrada vida y pasión hacia la muerte sacrificial.

¿De qué habla entonces este *Mal de Amor*? Se alude allí desde el pórtico a una intriga irreparablemente secreta y anónima; más allá de ese umbral, si nos atenemos a los datos dispersos de una anécdota plausible, entramos de plano en un orden de experiencia común entre las más comunes del hombre: se vive un amor que nace, crece y viene a naufragar en un duelo de dolores y aflicciones diversamente intolerables.

"Peste sabrosa de la vida humana", llama Quevedo al amor, objeto predilecto de todos los encuentros y todas las disensiones. No en otro sentido Valéry define "le mal d'amour" como un daño infligido por el poder tóxico de la imagen del amado o de la amada, poder al cual se ha cedido sin resistencia ni resguardo. Ambos aluden, como buenos lectores de San Agustín, a esa gravitación ineluctable del amante hacia lo amado que es la caída en el amor: **amor meus, pondus meum; illo feror, quocumque feror** ("mi amor es mi peso; por él voy donde quiera que voy"). Tóxico aniquilador de la voluntad, el amor convertido en pasión no es ya un querer entregarse sino un entregarse sin querer. El mar de amor es el desenlace al cual conduce la deriva vertiginosa y efímera de la pasión. Es por esta dinámica del amor/pasión que el sentimiento amoroso viene al encuentro del sentimiento de la muerte.

“Quienquiera que ame muere al amar”, sentencia desde siglos atrás Marsilio Ficino. Y Hahn, como en exordio, hace eco de ello: “Detrás de todo gran amor la nada acecha”. (pág. 25).

A la siga del espasmo orgasmático los amantes se entregan de concierto a la búsqueda de una ilusoria aniquilación, rápida, limpia, indolora. Consecutivo a la ilusión de ser fulgurantemente en el otro y de ser el otro en sí mismo, “interminablemente exterminados”⁶ por efracción de la entidad de ese Otro, les será dado vivir un plácido renacimiento en medio de la consistencia inimitable de sí mismo.

El supuesto implícito de la poesía de Hahn consiste en figurar el sentido último del erotismo que es la fusión, la supresión del límite, “el espacio donde coinciden todos nuestros lugares”, (pág. 30). Más determinante aún, consiste en hacer patente, en este mismo sentido, la paradoja del erotismo que, en tanto que fusión, en tanto sobrepasamiento del ser personal y de todo límite, es pese a todo expresado por un objeto, objeto significativo, además, de la negación de los límites de todo objeto, un **objeto erótico**.

Si de algún ‘mal de amor’ se trata aquí a la manera de un tema conductor, no nos parece que pueda ser el tema del corazón abandonado y su desolado quebranto, aunque el texto deba remotivar en otros ámbitos de significación las enunciaciones de la ausencia. El mal de amor es aquí un **mal de amar**, estado connatural, inherente y no circunstancial de la irrupción del universo de emociones extremas del amor erótico en el plano de una existencia, de un destino. Mal que afecta a esas regiones del ser reducido a una sensibilidad exacerbada cuyo estado bruto vuelve dicho mal inaccesible, inexpressable. Ahí se polarizan agudizando su carga las potencias más aviesas del dolor y de la voluptuosidad. Región del ser vuelta impenetrable a las razones —que al fin y al cabo no son sino palabras—, renuente a aceptar el peso de las evidencias y su luz fría. Toda conciencia que allí se aventure en busca de discernir los mecanismos del mal sufrido no hará sino agravarlo.

Es por ello, quizás, que la sinrazón que yace o subyace en el lenguaje heterodoxo de la poesía, por lo que respecta a las funciones de referencia y de nominación, de acotación y de conocimiento propias de la razón del lenguaje, hace posible ese lazo privilegiado que liga poesía y amor en una empecinada complicidad.

No queremos aludir en estas líneas al hecho banal de ser el llamado “poema de amor” y otras canciones más o menos desesperadas, una de las servidumbres más flagrantes del oficio del poeta. ¿Quién no ha cedido, so capa de una tal coartada, a las exhibiciones menos púdicas del corazón, entregándolo a los espasmos de la escritura amoratoria de la celebración o de la deploración?

No. El cuño de estos poemas de amor es de otro burilado.

Por lo pronto conviene tener en cuenta que un poema, todo poema, es ya una suerte narcisista que se practica en el juego del lenguaje, puesto que la palabra poética se erige en tal en cuanto se confiesa cuerpo de un delito: delito de suspensión placentera y libidinal del sentido que la tribu acuerda a sus palabras. Es un deseo de forma y no una vo-

luntad de contenido lo que da alma al poema; el poema pervierte al lenguaje al abrirlo a su propia substantividad fónica, a su fruición articulatoria, a su untuosidad rítmica, a sus degustaciones sensoriales y a las seducciones de la nominación inesperada, al favorecer las frecuentaciones menos recomendables entre palabra y palabra. Los signos adustos de la comunicación "utilitaria" son transmutados en signos de un goce: placer de las palabras de palparse a sí mismas, orgiásticamente. De este modo, todo poema es originariamente experiencia sensual, o sea, erótica y al cabo se trata de un poema de amor. Hablar de "poema de amor" sería casi incurrir en un inexcusable pleonasma.

Si se acepta que lo que estos poemas **dicen** es un eventual deliquio amoroso, más enmascarado que revelado por un reguero de episodios quizá biográficos y en todo caso quintaesenciados en imágenes apropiables por toda biografía humana, digamos, normal, ¿qué es lo que su verdad **da a entender**?

El motivo unitario sino único de este libro de una desolada y depurada pericia literaria aparece sentenciosamente anunciado en el verso ya referido:

Detrás de todo gran amor la nada acecha.

El desarrollo propiamente poético que acompaña este aserto simple tiende a instalarnos en una verdad que sólo la poesía puede revelar encarnadamente: la visión del Eros, del mismo modo como otrora se decía a propósito de la visión mística, no nos ayuda a vivir sino a acercarnos a la muerte, ya sea para preparar su advenimiento, ya sea para entrever su horror. El momento de la muerte provoca un paroxismo de la pasión ávida de vida, que torna la muerte dramática al hacernos volver nuestra mirada sobre el espectáculo de nuestra vida. El momento de la muerte, que la exacerbación pasional asimila imaginariamente a la fiesta de la carne y a la exultación amatoria, nos obliga a tomar conciencia de la particularidad de nuestra biografía, y, consecuentemente, de nuestra personalidad, de nuestra recóndita identidad.

Tal es el motivo que aparece tejido en filigrana en la fulguración y el destello diversamente orgiástico de las imágenes de los poemas.

Por otro lado, esta poesía se cumple como poesía erótica. El código de sus imágenes responde puntualmente a aquello que da sentido a toda erótica o discurso erótico, es decir, la suspensión por la palabra de la pulsión deseante, y, más certero aún, la plasmación del hecho original de la erótica que es siempre la ausencia de un cuerpo, la dilatación del deseo por el acto de diferir su realización mediante la substitución simbólica de su objeto. La experiencia erótica no debe confundirse con la obtención del objeto del deseo, el erotismo atraviesa ese objeto sin dejarse contener íntegramente por él, y por así decir, queda este en su camino, a la vera o atrás suyo; en este sentido se habla de la 'erótica' como de una 'ausencia', y en el poema de Hahn "Ningún lugar está aquí o está ahí", se la figura bajo la especie de un acto de expulsión:

Ahora estoy echando un lugar afuera
estoy tratando de ponerlo encima de ahí
encima del espacio donde no estás... (pág. 29).

Así interpretado el tópico de la ausencia, se advierte más claramente el de la fusión sujeto/objeto que ya hemos enunciado como tema de la supresión del límite óptico del ser del sujeto tanto como del ser del objeto; perplejidad y decepción enunciadas en el título mismo del poema "Y ahora qué?":

Y ahora
qué haremos tú y yo
tomados de esa mano
que termina en un cuerpo
que no es el nuestro? (pág. 62).

Otros signos de la pérdida de la propia entidad, aniquilación de la identidad, aparecen a destellos en otros poemas, en los que se asiste a imágenes de la degradación, de la despersonalización y de una consecutiva "cosificación" del sujeto:

Anoche fui la funda de tu almohada...(pág. 39);

Estuve todo el día entre tu ropa sin lavar...(pág. 45);

Me instalé cuidadosamente doblado
entre la ropa blanca del close... (pág. 53);

Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido... etc. (pág. 35).

Es fácil ver en el registro 'vestimentario' y 'textil' de dichas imágenes la implicación semántica de la envoltura privada de substancia, la oquedad y el vacío.

El sujeto se pierde asimismo para toda palabra, que es siempre movimiento entre ambos polos de un "Uno" y un "Otro" dialogales, distantes porque distintos:

Mis palabras salieron por tu boca
y regresaron lentamente a mi cuerpo
amor mío amor mío... (pág. 39).

Otra derivación sustitutiva de la Nada acechante, el silencio, toma cuerpo en el vacío del cuerpo deseante y lo expresa como una transparencia pura, privada de la opacidad del ser:

Entonces solos muy solos
sus labios empezaron a moverse
y se oyó puro
cristalino
el silencio (pág. 40).

Para mayor abundamiento en la figuración semántica de ese silencio particular, los tres últimos versos en cascada son, en tanto que recurso gráfico de la cita textual, el significante de 'voz ajena'⁷.

Es, en suma, ese no poder decir toda la extensión de su mal desde adentro del núcleo doliente del mal de amor, lo que, por otro lado, estos poemas dan a entender. Como lenguaje que se distancia de la tutela de la cosa, el discurso poético posee una vocación trasgresora del orden del lenguaje que es orden del mundo. El poema se aviene entonces a la naturaleza trasgresora del erotismo y deviene en instrumento apto para sobrepasar esa imposibilidad. Quisiéramos ver aquí una conexión estructurante entre el epígrafe del libro -"A mi bella enemiga cuyo nombre no puede ser escrito aquí sin escándalo"- texto nada exterior a los agenciamientos semánticos de su contenido poético, puesto que hace planear sobre sus significaciones profundas la férula de la interdicción. Conexión que proyecta toda su luz sobre un texto de apariencia enigmática, "Escrito con tiza", texto cuyas imágenes arduamente emblemáticas trasuntan la posibilidad imaginaria de un "escándalo" ontológico:

Uno dice a Cero que la nada existe
Cero replica que uno tampoco existe
porque el amor nos da la misma naturaleza (pág. 25).

El libro todo no culmina como un círculo que se cierra, sino como una espiral sin término en la que se recoge y se despliega el tema del paroxismo amoroso como acechancia de la Nada.

A manera de recapitulación, habría que hacer notar el contenido crítico implícito en la concepción que el poeta Oscar Hahn se hace de la muerte. En contraste con la idea romántica de la muerte como umbral y antesala de una realidad superior-infinitud, eternidad o plenitud absolutamente gratificante y fecunda-los poemas de Hahn expresan la muerte como término, aniquilación, nulidad, ignorancia sin esperanza y desesperación de decir, seducción inmovilizante del total vacío.

Del mismo modo su concepción del erotismo sugiere también una postura crítica contra la idea de un simple movimiento del deseo hacia su objeto. El erotismo de Hahn, próximo a los conceptos de Bataille, implica una especie de juego voluntario y el cálculo del placer. Como experiencia sublunar, su nota definitoria es el secreto, como que la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida ordinaria y se halla esencialmente cortada de la comunicación normal de las emociones: es un tema prohibido. En la medida en que nuestra existencia se hace presente en nosotros bajo forma del lenguaje, de discurso, el erotismo es para nosotros 'como si no fuera'. La experiencia erótica nos obliga al silencio. La palabra epifánica del poema nos da a ver ese silencio, satisfaciendo la exigencia de nuestro espíritu que, como diría Bachelard, para comprender el silencio requiere ver algo que se calla; y no otro es el expediente del poema ya citado, "Fantasma en forma de funda" (pp. 39-40). Perteneciente al dominio de la trasgresión de las interdicciones que se imponen a la sexualidad humana, limitándola, el deseo de erotismo es deseo que triunfa sobre lo prohibido. Hahn no desmiente esta idea, pero en sus poemas ese deseo es llevado a encarar su significado

recóndito, que es el de abrir nuestros ojos al paisaje infinitamente árido de la Nada.

Por esta vía se puede desentrañar el sentido poético de este *Mal de Amor* en tanto escritura poética, o sea texto que posee alguna apoyadura en el mundo de la experiencia al mismo tiempo que la sobrepasa como substancia comunicable. Recordemos que en la experiencia vital del amor, el sujeto vive su pasión como un hecho contradictorio, plagado de zonas de sombra y confusión. Hasta donde el sujeto de la pasión puede hacer uso de su conciencia, ésta aspira a ser apaciguada, pide ser reintegrada en un orden preexistente. Por ejemplo, el orden de un arquetipo, de un tópico prestigioso, de una leyenda o de una figura emblemática. En dicho orden el sujeto amoroso podrá ver impreso su reflejo. Dicho de otro modo, él aspira a la salud del discurso como un enfermo aspira a ingurgitar la poción que promete disipar su dolencia. Esta prescripción, nos asegura R. Barthes, confirma la analogía del mal de amor con una enfermedad hipocrática: "fui presa de locura, ahora he recobrado la salud"⁸, sólo que aquí el mal es signo anunciador de la recuperación de la salud.

Se advertirá, sin mayor perspicacia de lector, que buena parte de estos poemas adoptan su composición más aparente sobre el esqueleto antitético de un "antes" implícito y un "ahora" siempre explícito. El afaible lector podrá comprobar que este dispositivo retórico evacúa todo el sentido poético del texto en cuestión, en la medida en que lo que realmente sucede en el nivel de lo dado a comprender es que los "ahora" consecutivos de nuestro protagonista lírico dan cuenta de un estado de mejoría peor que la enfermedad. Hay, pues, recurso a una remotivación irónica del proceso señalado de la cura.

La plenitud devastadora de un "antes", cuya potencia no teme romper "la barrera de lo real", (p.9) se ha esfumado en el "ahora" de un puro vacío: "Ahora soy la sábana ambulante/el fantasma recién nacido /que te busca de dormitorio en dormitorio". (p.35) Esta entidad trágico-cómica, este fantasma de tira cómica, más bien, expresa con menos violencia la idea crudamente sintética contenida en el poema "Eso sería todo":

Te estoy haciendo un destino aquí mismo
Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro
Lo estoy pintando en la pared de mi cuarto

Ahora el pájaro vuela con furia
ahora lanza su grito de guerra
y se dispara contra la pared

Sus plumas están flotando en el espacio
Sus plumas están mojándose en su sangre

Coge una y te escribe este poema (pág. 61)

Es un revertimiento meta-poético apoyado en los significantes 'pluma' y 'sangre', lo que confiere al texto su significación poética más patente: futilidad del acto de escritura, en la imagen de la ingravidez in-

consistente de la pluma flotante, y antitéticamente, oscura y tenaz necesidad existencial de la escritura, en el enunciado referencial implícito 'escribir con sangre'. El vislumbre de la muerte detiene en pleno ímpetu el impulso de penetrar siempre más allá en la profundidad transparente del amor, el sujeto se estrella allí contra la "muralla de la nada".

Volver al orden del Mundo equivale a acallar el amor, sofocar su clamor, restañar esa "herida de todas mis muertes" (p.23). El poema es la recuperación de la palabra cuya impronta o estigma marca el tránsito de la "indecibilidad" radical de la nada a la "inefabilidad" fecunda del amor. Sólo en este sentido complejo y módicamente satisfactorio el texto poético deviene conjuro de la acechanza de la nada. Pero el texto sólo se cumple como tal conjuro en tanto que nostalgia del abismo y sustituto ulterior de la experiencia extrema del embalamiento erótico, "inexpresable silencio que desata las lenguas", diría el citado V. Jankelevitch. Sólo hacia el final del itinerario de los poemas, estamos autorizados a reconocer en el hablante lírico el perfil del Poeta como protagonista de la circunstancia de los textos. Huella de todos sus travestimientos y ocultaciones en esta impronta de la palabra, estigma visible en su cuerpo, como un resucitado adviene a un nuevo destino y se mueve, se levanta y camina (pp. 65-66) de nuevo en el mundo de los vivos, luego de haber avisorado los dominios de la muerte: "Quién ha visto la herida de mi costado" (p.59), profiere en el poema "Cometa", de título ya sugestivo, el protagonista textual a guisa de desafiante exhibición expiatoria. El poeta habla por la herida.

Por obra y gracia de la imágenes poéticas se nos da a entender que la verdadera trasgresión de los amantes no es ni social ni cívica sino ontológica. El orden de la realidad es el orden de la **duración**, mientras que la realidad de la pasión amorosa es un puro surtimiento imaginario, una afluencia continua e incontinente, sin hoy ni ayer que valgan, sin memoria:

Mi memoria tiene miedo
y se olvida a sí misma
y desaparece... (pág. 47).

sin destino:

(y en estas dos manos que acaban de crecerme)
no tengo nada ni siquiera las líneas... pág. 65),

alusiones inequívocas, ambas, a los signos de la temporalidad humana. En la fiesta erótica los amantes incurren en un dispendio ilimitado, pero el mal de amor los vuelve a poner frente a la dura necesidad de durar que funda toda auténtica existencia. Mucho más que puro quebranto amoroso, el mal de amor es algo así como la insoportable salud de la conciencia, una vez recuperados para el ser los hitos -ayer, hoy, mañana- de la duración, aquellos mismos que el flujo puro de la corriente pasional había abolido.

No se habrá entrado, pues, en el verdadero sentido poético del *Mal de Amor* que rotula este bello libro si en su lectura sólo buscamos

imaginariamente colmar las eventuales zonas de omisión referencial. Estos poemas no aluden necesariamente, en tanto que escritura poética, a un enredo amoroso más o menos sublimado y sus consecuencias emocionales al cabo de algún traspies adventicio que sume a su protagonista en 'amarga desventura'. Por lo menos, no hay atisbos de un tal avatar en la trama "narrativa" de los poemas.

La ausencia de referencias onomásticas y de toda alusión a localizaciones toponímicas reales (sólo dos lugares emblemáticos proporcionan sus respectivas texturas lexicales a estas imágenes: el dormitorio y... el espacio cósmico), es un rasgo determinante de la escritura de este libro. Es en relación con esta ausencia textual que cobran sentido las únicas menciones nominales presentes en dos de los veintinueve poemas del conjunto. En "El centro del dormitorio", uno de los versos iniciales precisa: "mientras cae la nieve en las calles de Iowa City" (p.51). Y más adelante, en el poema final, "Televidente":

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

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell.

(...)

(pág. 67)

En el primer caso es evidente que la mención de Iowa City es menos informativa que retórica: tiene por objeto hacer resaltar por contraste lo impreciso, fantasmático, de ese clima irreal y onírico de la atmósfera que crece en el texto y en la que van tomando cuerpo, también indeterminado, acechanzas e inminencias, "algo difícil de precisar, pero flotante" (p.51).

En el segundo caso, la reiteración de esta misma ciudad de entidad secundaria y la mención de una marca comercial prosaicamente célebre, verifican de manera patente el efecto de 'sobredeterminación semántica', para emplear esta categoría perteneciente a cierta corriente crítica que ve en todo poema el resultado de la transformación de un enunciado literal simple en una perífrasis compleja. Por un lado hay allí un significado de localización y de personalización (mi cuarto en tal parte) que, respecto de todo el orden imaginario de los textos que anteceden, marca algo así como una irrupción de la realidad sublunar; su efecto es el de retrotraer sus significados patéticos y su tono cuasi elegíaco y cósmico, a una circunstancia disminuida, decaída.

Por otra parte, el último verso citado remite a dos tópicos de lenguaje, adicionando sus efectos semánticos: el bíblico plato de lentejas de Essau—símbolo de un legendario acto de conformismo resignado—, y la imagen de la célebre realización plástica Pop-Art de Andy Warhol, ese símbolo fríamente paródico de la banalidad cotidiana que fue su lata de sopa en conserva, con el inconfundible logotipo "Campbell" en la etiqueta⁹.

El conjunto de esos enunciados recompone los datos simbólicos de un estatuto anti-heroico, de una situación desacralizada en la que el protagonista lírico actúa, más que vive, a un paso de la abyección, su

reconversión al principio de realidad. Un sentimiento de hastío, privado de todo subterfugio de rebeldía, se rezuma del tono de complacencia cínica de los tres últimos versos:

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie

(pág. 67)

Es el precio del retorno a la Realidad, el gaje de la reconciliación con el Mundo.

Es así como el tema de *Mal de Amor* se nos revela en una lenta y parsimoniosa gradación, a través de imágenes al mismo tiempo discontinuas y mutuamente alusivas. A través de ellas se va circunscribiendo el escándalo óptico que encierran la pasión amorosa y el embalamiento erótico. Su exaltación extrema es el punto desde donde, como en un sobrecogimiento de lucidez, se ven aparecer las inervaciones mutuas del Amor y la Muerte: "Entonces fuimos barridos por el huracán/y caímos jadeantes en el ojo de la tormenta" (p.53). Fascinante y repulsivo, el espectáculo indecible de la Nada espejea ante la mirada del sujeto amante librado en cuerpo y alma a la gravitación del objeto erótico; en ese orden de incontrolable dinámica, a "la rotación de los planetas en el cielo" corresponde "la frotación de los cuerpos en la tierra", como sugiere la paradoja del poema "Partitura" (p.20). El mal de amor como avasallamiento ontológico, he aquí el tema que erige el código de estas imágenes. "Vasallaje amoroso", diría Barthes, que exige del sujeto una futilidad sin fondo, ya que para que la dependencia que éste ha aceptado se manifieste en toda su pureza, se requiere que ella resurja y se haga ver en las circunstancias más irrisorias, hasta hacerse inconfesable a fuerza de pusilanimidad. Pusilánime es justamente el estado de espíritu del personaje del último poema. Amputado de veleidad aventurera, domeñado, domesticado y devuelto a los ritos de la rutina cotidiana, el **Televidente** parece alegar sin voz la causa de su inanidad: un puro reflejo ominoso sobre la pantalla apagada y "que no anuncia nada a nadie".

NOTAS

1. *Mal de Amor*, poemas de Oscar Hahn, (Santiago de Chile: Ediciones Ganímedes, 1ª edición, agosto de 1981), 94 pp.; 2ª edición, agosto de 1986, 70 pp. Todas las referencias del presente trabajo se remiten a esta segunda edición, aumentada de dos nuevos poemas: "Partitura" (pág. 20) y "Televidente" (pág. 67).
2. El conjunto de la obra de Oscar Hahn a la fecha de la publicación de la 2ª edición de *Mal de Amor* se compone de cuatro otros títulos: *Esta Rosa Negra*, (Santiago: Editorial Alerce, 1961); *Agua Final*, (Lima: Editorial La Rama Florida, 1967); *Arte de Morir*, (Buenos Aires: Editorial Hispamérica, 1977); *Imágenes Nucleares*, (Santiago: Editorial América del Sur, 1983).
3. En un vasto dominio cultural los *Veinte poemas* de Neruda constituyen el umbral de iniciación a la lectura sino al cultivo de la poesía. Ya en otro nivel, se podría

- hablar de un tópico textual, objeto a menudo de referencias inter-textuales. Guillermo Araya propone algunas razones que podrían ayudar a comprender el éxito de esta obra (en 1961, la editorial Losada celebrada la publicación de su millonésimo ejemplar). "Siendo ella un poemario de carácter profundamente lírico —dice G. Araya— tiene un muñón narrativo (...) El título del libro revela en parte el sutil rasgo narrativo que hay en ella (...); de una manera difusa, vaga, el lector interesado en temas amorosos percibe una suerte de trama de novela o folletinesca a través de un título que indica dos situaciones básicas que suponen el tránsito dinámico de la una a la otra, el proceso que lleva del amor a la desesperación. En cierta medida tal trama existe en la obra (...) El tejido narartivo de la obra, bosquejado levemente en su título, habrá cumplido el papel de atrapa lectores". Ver: Araya, Guillermo, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada". En: *Bulletin Hispanique*, Editions Bière, Bordeaux, Université de Bordeaux III, tome LXXXIV, N° 1-2, janvier-juin, 1982, pp. 184 y ss.
4. Para una valoración de los rasgos esenciales de la poética de Oscar Hahn, véase "Arte del Arte de Morir", prólogo de Enrique Lihn a *Arte de Morir*, pp. 9-21. También el trabajo de Gabriel Rosado, "Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn". En: *Inti*, N° 18-19, Rhode Island, otoño 1983-primavera 1984, pp. 191-199. En otro orden de análisis, una exploración de las significaciones socio-históricas de los poemas de Hahn, así como una sugerente tentativa de interpretación global de su obra, se encuentra en "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Oscar Hahn". En: Javier Campos, *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*, (Concepción: Lar, 1987), pp. 99-138.
 5. Esta y otras nociones pertinentes se encuentran contenidas en diversos pasajes de *L'erotisme*, de G. Bataille, (Paris:Les Editions de Minuit, 1957). "Nadie podría negar —observa Bataille— que el sentimiento de perder pie, de zozobrar, es un elemento esencial de la excitación. El amor, o no es o es en nosotros, tal como la muerte, un movimiento de rápida pérdida, que se desliza veloz a la tragedia y no se detiene sino ante la muerte. A ese punto es efectivo que entre la muerte y la "pequeña muerte", o la zozobra, embriagantes, la distancia es insensible. Ese deseo de zozobra que trabaja la intimidad de cada ser humano, difiere sin embargo del deseo de morir en cuanto aquel es ambiguo: se trata sin duda de deseo de morir, pero es al mismo tiempo deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad siempre mayor". Op. cit., pp. 264-265 (traduc. W.R.).
 6. Pablo Neruda, en el poema "Las furias y las penas", de *Tercera Residencia*, 1947. Dicho sea de paso, no hay razones para ver en este poema de la erótica nerudiana, cuyo registro retórico y su sensibilidad son dispares respecto de la obra de Hahn, un supuesto "modelo", sino más bien un referente textual, remoto y tamizado, que remite a su vez al tópico universal del **Amor/Destrucción**, desarrollado con bastante frecuencia por otros poetas chilenos como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, y aun otros.
 7. En un texto de bella lucidez filosófica, Vladimir Janeklevitch asimila Dios, Amor y Libertad en cuanto respuestas a la necesidad del ser de ser reconducido expresamente. Al garantizar dicha reconducción, esas tres realidades confieren una suerte de positividad a la nada mortal. La muerte, dice en suma Jankelevitch, sólo deviene objeto de especulación excitante y de fecunda perplejidad cuando la esperanza en Dios, las promesas del amor, el porvenir de la libertad restituyen un futuro a la cesación del ser, "llenan de ser el vacío del no-ser". Hay por otro lado una reflexión perfectamente pertinente y apropiada para penetrar este acuerdo paradójico y esencial de la muerte y el erotismo en la poética de Hahn, a través de la significación que allí cobran enunciados tales como 'oscu-

ridad', 'silencio', 'sombra', etc. La muerte es oscura; en oposición a las tinieblas transparentes de los místicos, que dejan adivinarlo todo, (o del amor, en el que Jankelevitch ve "una profundidad transparente") la muerte es el negro absoluto. Muerte y Dios, que en tanto misterios podemos asimilar al Amor, son formas del silencio. Pero silencio mortal y divino silencio se oponen mutuamente como lo indecible se opone a lo inefable, dos modos de un misterio de ser inexpresable. Lo inefable es inexpresable porque se carece de palabras para expresar o definir un misterio tan rico, puesto que habría allí que decir infinitamente, sugerir inmensamente, contar interminablemente; la muerte es indecible porque desde ya, necesaria e incomprensible, no hay absolutamente nada que decir de ella; el inexpresable/indecible de la muerte, la aridez esterilizante de su indecible es puramente privativa y se opone en ello a la 'naturaleza primaveral de lo inefable'. La muerte es absolutamente **apoética**, prosigue Jankelevitch: todos los proyectos, todas las esperanzas se aplastan contra esa pantalla impermeable de la absoluta 'apoésia'. Inefabilidad e indecibilidad se envuelven, una y otra, de silencio; pero el silencio inefable es un preludio de aquel estado de verbo que inicia por sí mismo y desencadena la palabra poética. En sí mismo ese silencio es ya poema y música. Mientras que el silencio indecible no nos inspira otra cosa más que terror y angustia, evoca el mutismo agobiante de esos espacios negros que espantaban a Pascal. La muerte es un vacío que se abre bruscamente en plena continuación del ser; vuelto de pronto invisible como por efecto de una prodigiosa ocultación, el existente se abisma, en un abrir y cerrar de ojos en la trampa del no-ser.

El poema "Ecología del Espíritu" (pág. 33) es una plasmación elocuente de la premonición de tal "abismamiento"; su movimiento textual trasunta, además, una verdadera curvaorgasmática. Todo ocurre ahí en un medio ambiente ingravido de liquidez amniótica, hecho de percepciones antitéticas simultáneas: medio fangoso y respirable, abierto y aprisionante, lento y vertiginoso. Esta amalgama de hundimiento y flotación de caída libre y elevación volátil de vuelo y cautiverio acuáticos, denotan gráficamente una inenarrable angustia; a ello contribuye también el juego de inversión de atributos ("naviguese un buen rato por el cielo", "vuelo sin alas por el espacio de la pecera"); la misma mutación del sujeto en tático pez, aludido negativamente por la privación de alas, es una inversión semántica del sentido plácido de la expresión "como un pez en el agua".

Retenemos el rico capítulo de Jankelevitch sólo la caracterización de la Muerte como silencio indecible, y del Amor como inefable y como demiurgia, no solamente en el sentido erótico sino en el sentido poético: él pone en obra el verbo fecundo e inspira al hombre "los cantos melodiosos". Incomunicable, el amor es decible, pero es más grande, más rico y más profundo que toda palabra. "A la simplicidad fecunda, a la pobreza pródiga del niño Eros, la muerte opone su esterilidad sin remedio y la fascinación embrutecedora de su anti-poesía".

Ver Vladimir Jankelevitch, *La Mort*, première partie, chapitre I, 5, "Silence indecible et silence ineffable", pp. 82-91, (Paris: Champs/Flammarion, 1977).

8. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, (Paris: Edit. du Seuil, coll. *Tel Quel*, 1977).

9. El poema "Televidente" es uno de los poemas agregados a la segunda edición de *Mal de Amor* (ver nota 1.), que se cierra precisamente con él. En la edición original es el poema "En la vía pública" que clausura el conjunto. Ahora bien, para los efectos de interpretación del sentido global del libro, valga decir que este texto presenta un caso igualmente claro de sobredeterminación semántica de igual signo que en el caso de "Televidente". Los dos versos iniciales: "Estoy sentado en la puerta de mi casa/esperando que pase el fantasma", (pág. 65), remiten pun-

tualmente a una expresión de uso corriente y de origen supuestamente árabe, que alude al expediente, en la derrota, de una proverbial paciencia vindicativa. En el poema de Hahn el enunciado ausente, o sea, 'el cadáver de tu enemigo', ha sido reemplazado por "el fantasma", que el sentido del poema, en un primer movimiento del texto, asimila a una presencia de mujer, la amada ausente, al mismo tiempo que a una representación femenina de la Muerte, La Amante/Parca, de algunos otros poemas de Hahn. Ese mismo enunciado ausente atrae naturalmente el enunciado "mi bella enemiga", del epígrafe críptico del libro, que puede ser perfectamente considerado como un primer poema. Dicha conmutación semántica autoriza, pues, a ver en el fantasma una mujer, y en ella un doble emblemático de la Muerte, una muerte "erotizada". En un segundo movimiento del texto, el juego de desdoblamientos paradójicos que vuelven incierta y azarosa la identidad del sujeto, empalma con una nueva sobredeterminación semántica: "para que me mueva y me levante y camine", remite al bíblico "Levántate y anda", del milagro de Lázaro, y por esa vía reintroduce en la red significativa del texto íntegro la idea de la muerte, haciendo de él una especie de puesta en abismo especular.

Biblioteca



Ayacucho

Consejo Directivo: José Ramón Medina (Presidente), Simón Alberto Consalvi, Pedro Francisco Lizardo, Oscar Sambrano Urdaneta, Oswaldo Trejo, Ramón J. Velásquez

Próximos títulos:

Gabriel García Márquez

CIEN AÑOS DE SOLEDAD

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

Prólogo de Agustín Cueva

Cronología y bibliografía de Patricia Rubio

Isaac Pardo

FUEGOS BAJO EL AGUA

Prólogo de J.D. García Bacca

Cronología de Oscar Sambrano Urdaneta

Bibliografía de Horacio J. Becco

Ezequiel Martínez Estrada

DIFERENCIA Y SEMEJANZAS ENTRE LOS PAISES DE LA AMERICA LATINA

Prólogo de Liliana Weinberg de Magis

Cronología y bibliografía de Horacio J. Becco

Gertrudis Gómez de Avellaneda

OBRA SELECTA

Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Mary Cruz

Guillermo Cabrera Infante

TRES TRISTES TIGRES

Prólogo, y cronología de Guillermo Cabrera Infante

Bibliografía de Patricia Rubio

POESIA COLONIAL HISPANOAMERICANA

Selección, prólogo y bibliografía de Horacio J. Becco

Biblioteca Ayacucho: Avda. Urdaneta. Animas a Plaza España, Centro Financiero Latino, Piso 12 - Oficinas 1, 2 y 3. Teléfonos: 561-6691 - 561-7287 - 561-7580. Apartados: 14413 y 2.122. Caracas - Venezuela.