

## OSCAR HAHN O EL ARTE DE MIRAR

W. Nick Hill

Universidad de Oklaoma

“Visión de Hiroshima” se destaca en la obra completa de Oscar Hahn (Chile, 1938) porque concentra toda la trayectoria de su *Arte de Morir*<sup>1</sup> que es también un arte de mirar, e ilumina su propia factura y la de la mayoría de los textos de Hahn; esto es, el entrecruce de dos códigos poéticos: el tradicional, renacentista y barroco, y el de la modernidad. Como ha dicho Enrique Lihn en su “Prólogo”, la obra de Hahn resulta ser una “repetición original” de sus fuentes, sean éstas textos modernos o “relecturas espontáneas” de los clásicos (14-16). En el amplio contexto visual proyectado por *Arte de Morir*, la visión surge de la metamorfosis de dicha “repetición” en una doble óptica que enfoca el pasado y ve más allá del presente.

Al recorrer los espacios líricos de *Arte de Morir*, se hace más y más evidente que el antiguo motivo, “la mirada que enciende”, se ha convertido en “la mirada que incendia”. Esta fórmula corre paralela a la proyección “visionaria” de *Arte de Morir*. Pretendemos, por lo tanto, la metamorfosis del motivo, que registra estadios significativos en su desarrollo, interpretando aquellos textos que preparan la “Visión de Hiroshima”. Por otra parte, la temática amor-muerte, signada por la fórmula “La mirada que enciende”, se vincula con la “visión” que manifiesta el libro *Arte de Morir*.

### LA MIRADA

En sus inicios la mirada compartía la amplia base cultural de la filosofía neoplatónica y de la ciencia humanística, acusando toda una mecánica espiritual bajo la cual debía funcionar el amor:

<sup>1</sup>Oscar Hahan, *Arte de Morir*, “Prólogo” de Enrique Lihn (Buenos Aires: Hispamérica, 1977). Las citas y referencias siguen esta edición a cuyas páginas remitimos entre paréntesis. Otras ediciones de esta obra, que reúne dos libros anteriores: *Esta Rosa Negra* (1961) y *Agua Final* (1967), son, la de Santiago (Nascimento, 1979) y la de Lima (Ruray, 1981).

The mechanism of love was that the impressions made upon the eyes by a beautiful lady sent spirits moving to the heart, the seat of the emotions, from which other spirits informed the reasoning and memory faculties of the brain<sup>2</sup>.

En el transcurso de su desarrollo poético, el motivo se le lexicalizó, dando lugar a un proceso metafórico autosuficiente, alejado de su primitivo mecanismo amoroso. Es decir, los efectos letales de la "mirada" sobre el amante no correspondido extienden la concepción metafórica de "encender", primero a "abrasar" y luego a "matar". Los ojos de la amada resultaban ser estrellas o soles capaces de iluminar ó incendiar con el poder de su mirada.

El motivo que llamamos "la mirada que enciende" es, pues, el resto elíptico del concepto y de la práctica del amor cortés y de la poesía bucólica. La inherente mutabilidad del motivo conlleva una doble vigencia en el caso de *Arte de Morir*. Aunque en nuestros tiempos es completamente convencional, el motivo evoca sólo indirectamente el tema amoroso y en su dimensión formal-técnica remite a los períodos premoderno (clásico) y moderno. De ahí que "la mirada" sirva de marco de referencia sobre el cual se pueden cotejar las potencias clásica y moderna que iluminan la poesía de Hahn.

"La mirada que enciende" no aparece directamente en sus poemas, sino que adquiere primero la forma de una corriente renacentista que queda a medio esbozar detrás de la superficie textual, como señal del tema amor-muerte en *Arte de Morir*. El poema "El Amor" por ejemplo, que además es una lira perfecta, es reminiscente del conocido verso de Garcilaso: "y que vuestro mirar, ardiente, honesto / enciende el corazón y lo refrena" (Soneto XXIII):

#### EL AMOR

La luz de cada ciego  
dejará tras lo oscuro abandonada  
con duplicado fuego  
enciende tu mirada  
y apaga las tinieblas de la nada (161-63).

"El Amor" se construye alrededor de un formalismo paralelístico emparentado con las correlaciones bimembres de motivos como el de amor-incendio estudiado por Dámaso Alonso en la poesía de linaje petrarquesco<sup>3</sup>. En "El Amor" y bajo su signo, el fuego recombina la primera antítesis "luz-ciego" y la lleva al duplo finalizante "apagada". Al nivel léxico, el entramado paradigmático "ciego-oscuro-nada" contrasta con la proyección semántica encerrada en la correla-

<sup>2</sup>George Holmes, *Dante* (New York: Hill and Wang, 1980), p. 8.

<sup>3</sup>Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión española*, 2ª ed. aum. (Madrid: Gredos, 1956), pp. 99 y sigs.

ción final “apaga nada”, o sea enciende. El texto procede de acuerdo con el rigor de los paralelos formales. Sin embargo, la inversión de la fórmula con tal que “el fuego / encienda la mirada”, reformula desde adentro el cometido de fondo. Esta mirada de amor, como dos focos de luz, ilumina todo el mundo de este lado, detrás de lo oscuro, y lo transforma. Todavía dentro del ámbito de una memoria clásica, la inversión de la fórmula “la mirada que enciende” postula una visión luciente, original.

Por otra parte, un recurso semejante de enérgica recombinación se somete a la prueba de usar materiales modernos, por cierto heredados del linaje idealizante del amor. Con Baudelaire, la huella de la mujer satánica convoca para la lírica moderna una belleza inversa y antitética a la de la amada divinizada. Es un breve paso estético desde la mujer renacentista, cuya mirada “abrasa” y da muerte, a la mujer que es la parca misma: una belleza tan bizarra y única que es imposible visualizarla. Podemos seguir el rastro de “la mirada que enciende” en el poema de Hahn “Paisaje Ocular”:

Si tus miradas  
salen a vagar por las noches  
las mariposas negras huyen despavoridas:  
tales son los terrores  
que tu belleza disemina en sus alas (109-11).

“La mirada” se ha corporizado en la imagen de las “mariposas negras” que reparten belleza, pavor, oscuridad, misterio, muerte. El vagar nocturno de las miradas, perfila —negro sobre negro— un paisaje poblado por el ojo de la muerte; ojo poblado de noche, o sea “paisaje ocular”.

#### OJO: “NERVIO ÓPTICO MECANIZADO”

La cámara fotográfica, o según Vicente Huidobro, el “nervio óptico mecanizado”, sirve de nexo entre “la mirada” y el ojo<sup>4</sup>. El enfático modo visual y el programa huidobriano de crear novedades nunca vistas se unifican en la sucesión de vanguardias, que son la plenitud histórica del arte moderno. La actitud optimista de Huidobro respecto de la novedad, y a la vez desafiante hacia el pasado artístico, se despliegan en el doble filo de la experimentación “creacionista”: estética y tecnología. En el prólogo a su edición de *Ecuatorial*, Hahn aclara como, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, el poema de Huidobro

<sup>4</sup>En “La Creación Pura” de Huidobro leemos: “...El hombre comienza por ver, luego oye, en seguida habla y por fin piensa. En sus creaciones el hombre ha seguido el mismo orden que le ha sido impuesto. Primero, inventa la fotografía, que es el nervio óptico mecanizado...” Antonio de Undurraga, “Teoría del Creacionismo” en Vicente Huidobro, *Poesía y Prosa: Antología*, 2ª ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 108.

divide la historia entre un mundo caduco y otro, moderno, recién nacido<sup>5</sup>. La tecnología participa plenamente en la culminante división entre la estética del pasado y la ruptura vanguardista, o "la gran ruptura" según Octavio Paz<sup>6</sup>. Paralelamente, se inicia agresivamente la corriente moderna de la abstracción concreta, la mecanización.

En su poema "Fotografía", Hahn explota las potencias líricas de dicha división estética, la cual, como hemos visto, procesa muerte:

#### FOTOGRAFIA

alguien desarrollaba  
el negativo de su existencia  
BRAULIO ARENAS

En la pieza contigua  
alguien revela el negativo de tu muerte.  
El ácido penetra por el ojo de la cerradura.  
De la pieza contigua, alguien entra en tu pieza.  
Ya no estás en el lecho:  
desde la foto húmeda miras tu cuerpo inmóvil.  
Alguien cierra tu puerta (73-75).

El epígrafe de Braulio Arenas, conocido miembro del grupo surrealista chileno Mandrágora, plantea la relación antitética negativo-existencia, en términos que connotan el procesamiento fotográfico. La sugestiva ambigüedad del vocablo "negativo", en el contexto dado, evoca toda una serie de negativos: además del fotográfico, también oscuridad, subconsciencia, muerte. Con el cambio introducido por Hahn ("alguien revela el negativo de tu muerte"), la transposición de vida en muerte se puntualiza en el desarrollo técnico del epígrafe. El poema, simplemente, le presenta la muerte al receptor del texto. En forma paralela a la función fotográfica, esta revelación lingüística se realiza en el transcurso de la lectura de los versos "prosaicos", o sea prácticos. En fin, la mecánica del poema reproduce un "tú" documental.

Pero es de notar que el poema no es su producto, su documento, el cual queda en el sujeto, sino que es la mecánica de la muerte. La cámara-poema utiliza el papel sensible; la lectura reproduce la mecánica fotográfica-visual. Las dos piezas —cámaras oscuras— se comunican por el "ojo" de la cerradura. En esta cámara instantánea de la muerte, no hay luz sino el "ácido" cuyo efecto físico imprime la imagen —natu-

<sup>5</sup>Vicente Huidobro, *Ecuatorial*, "Prólogo" de Oscar Hahn, 2ª ed. (1918; reimp. Santiago: Nascimento, 1978), pp. 6-8.

<sup>6</sup>En *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 145-46), Paz afirma que "la tradición de ruptura" se inicia con el romanticismo (europeo) y agrega que "la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de ruptura".



raleza muerta— en el papel. Entre el abrir y cerrar de la puerta, el “tú” pasa del lecho a un plano postrero y atemporal. Desde ese plano, la apariencia de lo que un momento antes era vivencia, contempla su propia muerte, el último verso cierra el poema con la precisión finalizante del aparato fotográfico, a la vez que manifiesta una coincidencia verbal: la vida pasa a ser muerte en un abrir y cerrar de ojos.

El proceso visual-fotográfico hecho objeto en el espacio lírico, contrasta con las figuras (alguien, tú), vistas en lo oscuro y señala su mero funcionalismo. El “tú” vive y muere de acuerdo con la acción de “alguien” que abre la puerta, “entra en tu pieza, cierra la puerta”. Puesto que el ambiente revelador admite solamente una vaga iluminación, los versos avanzan a oscuras y el lector es quien desarma el mecanismo poético. En tal atmósfera, la equivalencia entre el “tú” y el lector se perfila, indicando la apertura utilitaria para quien lea “Fotografía”. El hablante-observador-fabricante, inmune al mecanismo fatal, simplemente construye la maquinaria y la comunica al “tú”-lector. Pero, ya perceptible este nivel superior, onnipotente para este “pequeño dios” constructor, se aprecia un orden homólogo de relaciones que distingue al lector del “tú”. En otras palabras, el lector percibe claramente, en su lectura, los dos momentos de abrir la puerta y cerrarla; un antes y un después. En cambio, aun para la conciencia del “tú” que “mira su cuerpo inmóvil”, sólo existe el después. Por lo tanto, la superconsciencia del lector, ahora vinculado no sólo con el “tú”, sino también con el constructor de la máquina, le permite un cierto desengaño ético con respecto a las proyecciones de lo escrito. “Fotografía” declara que la muerte es una máquina-trampa que, a pesar de su mecanismo claramente visible, infunde misterio en incomprensión. El cometido ético accesible al lector le permite penetrar la simple apariencia del poema y pasar más allá de ella hacia la superconsciencia. Esta impele a una constatación de lo que significan la muerte y la máquina, las que se concretizan en “Visión de Hiroshima”.

### VISIÓN APOCALÍPTICA

En los ejemplos precedentes hemos mostrado la manera en que el arte de Hahn aprovecha las potencias estéticas inherentes a la fórmula “la mirada que enciende”. Tales modalidades se despliegan de la fórmula, según se modifica el horizonte lírico. Con “Visión de Hiroshima”, el desarrollo de “la mirada” es llevado hasta sus últimas consecuencias, más allá de los consabidos usos históricos. En “Visión de Hiroshima” la mirada mecánica incendia el mundo. La palabra “visión” del título denota tanto la mimesis del fenómeno que tiene lugar “bajo el hongo vivo”, como la capacidad profética de percibir el futuro en el pasado.

## VISION DE HIROSHIMA

...arrojó sobre la triple ciudad  
un proyectil único, cargado con  
la potencia del universo.

*Mamsala Purva*

Texto sánscrito milenario

Ojo con el ojo numeroso de la bomba,  
que se desata bajo el hongo vivo.  
Con el fulgor del Hombre no vidente, ojo y ojo

Los ancianos huían decapitados por el fuego,  
encallaban los ángeles en cuernos sulfúricos  
decapitados por el fuego,  
se varaban las vírgenes de aureola radiactiva  
decapitadas por el fuego.

Todos los niños emigraban decapitados por el cielo.

No el ojo manco, no la piel tullida, no sangre  
sobre la calle derretida vimos:

los amantes sorprendidos en la cúpula,

petrificados por el magnésium del infierno,

los amantes inmóviles en la vía pública,

y la mujer de Lot

convertida en columna de uranio.

El hospital caliente se va por los desagües,

se va por las letrinas tu corazón helado,

se van a gatas por debajo de las camas,

se van a gatas verdes e incendiadas

que maúllan cenizas.

La vibración de las aguas hace blanquear al cuervo

y ya no puedes olvidar esa piel adherida a los muros

porque derrumbamiento beberás, leche en escombros.

Vimos la cúpulas fosforecer, los ríos

anaranjados pastar, los puentes preñados

parir en medio del silencio.

El color estridente desgarraba

el corazón de sus propios objetos:

el rojo sangre, el rosado leucemia,

el lacre llaga, enloquecidos por la fisión.

El aceite nos arrancaba los dedos de los pies,

las sillas golpeaban las ventanas

flotando en marejadas de ojos,

los edificios licuados se veían chorrear

por troncos de árboles sin cabeza,

y entre las vías lácteas y las cáscaras,

soles o cerdos luminosos

chapoteaban en las charcas celestes.

Por los peldaños radiactivos suben los pasos,  
suben los peces quebrados por el aire fúnebre.

¿Y qué haremos con tanta ceniza? (55-59).

Ambas ópticas, la descriptiva y la profética, se divisan en las relaciones que median entre el Mamsala Purva y el poema. Siendo un “doblaje mimético”<sup>7</sup> de su epígrafe, “Visión de Hiroshima” se desencadena del texto milenario al igual que la fisión del átomo descarga de su interior “la potencia del universo”, en la reacción en cadena de la explosión nuclear. Describir el bombardeo de Hiroshima cumple, texto sobre texto, con la profecía del Mamsala Purva que sirve de trasfondo para “Visión de Hiroshima”, no así el evento de 1945. Pero descripción y profecía se enlazan de otra manera además; la visión profética que ilumina la verdad en la historia, introduce una dimensión apocalíptica cuyo plano referencial factible (Hiroshima) autoriza la vigencia del oráculo esencialmente literario. La dicción del Mamsala Purva no solamente describe un apocalipsis, sino que pretende ser Verbo Apocalíptico, en un sentido literario.

Por otra parte, el vocablo “ojo” sirve de eslabón entre el epígrafe y el marco textual que se integra del primer terceto al último. Estos reanudan el tono de advertencia del texto sánscrito y encierran, a manera de “Exiemplo” moralizante, la sección descriptiva del texto. Las dos parejas de “ojos” que abren y cierran el marco introductorio, señalan enfáticamente la amenaza del “ojo numeroso de la bomba”, junto con el peligro del irónico “fulgor del Hombre no vidente”. La advertencia “ojo con el ojo” sugiere una especie de justa retribución: “ojo por ojo” y pone de manifiesto una variedad paralela, moderna, secular, tecnológica: la venganza atómica que, como el “ojo numeroso”, ya no es individual sino múltiple. Este concepto gira en torno al sentido antitético de “ojo” y de “fulgor ...no vidente”. La Organicidad de la visión poética (“ojo”) se opone a la iluminación especializada, aportada por la tecnología científica que, con la mediación del hombre no vidente, se ha concretizado en el “proyector único, cargado con la potencia del universo”. El irónico “fulgor” hace referencia a la ceguera especial que imparte el empiricismo científico y su aliado, el progresismo tecnológico, llevados a sus penúltimas consecuencias éticas en el holocausto de Hiroshima.

La función mecánica del “ojo” de la bomba, tanto como su capacidad luminosa, identifican la “mirada” de una amada tecnológica. Según se imagina “Visión de Hiroshima”, su mirada incendia y enceguece al Hombre que se autocontempla (“ojo y ojo”) en el espejo de la Historia, pero no ve nada. Así también en los versos “la luz que cada ciego / dejara tras lo oscuro abandonada”, la cual “enciende tu mirada”. Sobre la revolución que el “ojo” fotográfico efectuó en las artes, tenemos en la energía atómica la culminación de la tecnología, cuya única prueba concreta, práctica (en la explosión de Hiroshima), ha cambiado radicalmente la cosmovisión moderna. Si “Fotografía” reproduce la mecánica de la muerte, el “ojo” de la bomba reproduce el mecanismo de la

<sup>7</sup>Lihn, “Prólogo” en Hahn, *op. cit.*, p. 15.

muerte universal. Con el mismo sentido finalizante, "Visión de Hiroshima" evoca un apocalipsis para la poesía vanguardista que nace en la trinchera de la Primera Guerra Mundial.

La esencia unitaria de esta "Visión de Hiroshima" tripartita es, paradójicamente, doble: orden y caos, estructura descalabrada y simetría terrible. El marco, ya comentado en parte, se divide en dos tercetos: advertencia al comienzo, y al final, toma de conciencia. El terceto introductorio acopla la señal de aviso y la denotación atómica, o sea, el ojo de la bomba que "se desata bajo el hongo vivo". Así prepara y da inicio a los efectos de la explosión tratados en la sección intermedia. Esta consta de 36 versos libres divididos en 8 períodos. El tono oracular de la voz poética y su autoridad impersonal producen un desajuste con la terribilidad de la descripción del infierno que repentinamente cae del cielo. Como resultado de tal desajuste, un recurso técnico semejante al montaje cinematográfico, manejado con esmero imperturbado, enfoca por turnos el movimiento y la parálisis de las constantes mutaciones bizarras del lenguaje y de la representación. El modo en que las imágenes y el lenguaje son "decapitados por el fuego" es producto de la colisión de la realidad y la ficción.

A partir del verso cuatro, se ordenan imágenes caóticas ("ancianos, niños, vírgenes, ángeles") que encarnan los valores de la inocencia que se cancelan mutuamente ("huían, emigraban, se varaban, encallaban"), y connotan la pérdida de la inocencia. Más aún, la regularidad anafórica de la expresión "decapitados por el fuego" define la nivelación no solamente de valores sino también de vida. La sustitución de "fuego" por "cielo" (en el verso 9) implica el todo (fuego, cielo, aire, tierra) desde el cual se "desata" la furia apocalíptica sobre *el mundo* y no simplemente sobre *un mundo*.

La doble óptica de la "mirada que incendia" capta los efectos visuales y los remite a la estructura superior, visionaria. El enfoque visual imita el movimiento implosivo-explosivo de la detonación, mientras progresa con la lectura hacia el epicentro (versos 22-24), para luego seguir de cerca el movimiento ascendente que viaja de la mera percepción fenoménica a la "visión cósmica": "y entre las vías lácteas y las cáscaras" (verso 37). La mera percepción, entonces, se centra en la repetida imagen pétreo del amor, interrumpido por acción del cielo: "vimos —dice el hablante-testigo en los versos 12-16— los amantes sorprendidos en la cópula... / ... inmóviles en la vía pública". También vimos a "la mujer de Lot" cuya mirada hacia atrás la ha transportado a la edad nuclear, transformada en columna ya no de sal sino de uranio.

Bajo la señal de una creciente transmutación del mundo, cuya substancia se convierte en líquido y luego en cenizas, tienen lugar mudanzas fantásticas, atribuibles a la cercanía de la radiación. Con la licuefacción del hospital (versos 17-21), los que "se van a gatas debajo de las camas" se tornan en "gatas verdes e incendiadas que maúllan cenizas". Igualmente, en el epicentro del poema, las mutaciones radica-



les, pero estáticas, se manifiestan junto con la vibración de las aguas, que connota radiación. El cuervo se blanquea, la destrucción y la nutrición (leche) confusamente intercambian propiedades con la piel: “ya no puedes olvidar esa piel adherida a los muros / porque derrumbamiento beberás, leche en escombros”.

En medio del silencio (versos 25-27), el “mapa mundi” de la ciudad viene ligado al anafórico “vimos”, y así continúan, en la huella de la denotación, la completa fusión de los componentes elementales de las cosas: “las cúpulas fosforecer, los ríos / anaranjados pastar, los puentes preñados / parir”. La destrucción esencial, interna, contagia incluso a los colores vitales (versos 28-31). Una sinestesia extremada se manifiesta a través de la energía que saca de quicio el “corazón” de las cosas. Éstas se lastiman tan a fondo que sufren hasta una mutación genética: “el rojo sangre, el rosado leucemia, / el lacre llega”.

La totalidad de esta furia desencadena efectos que van más allá de la mera explosión. Causa y efecto se autoengendran —como el poema brota de su epígrafe— y proliferan hasta tocar la médula del orbe. La completa licuefacción (versos 32-36) inunda al mundo con el “aceite” que chorrea de los árboles, que como antes las figuras humanas, son “decapitados por el fuego”. La tremenda dislocación se suma a una gran danza macabra exenta de figuras, pero no de alegría, en la cual, el fango primordial —“aceite”— lo reduce todo a un mismo estado elemental, fluido.

Pero de pronto se produce un explosivo desplazamiento visual (versos 37-39) a través del cual se divisan las dimensiones cósmicas de la mitificación de Hiroshima. Puesto que el cambio abrupto todavía se vincula estructuralmente con todo lo anterior, se insinúa una postrera detonación del átomo terrenal que se desparrama por el cosmos en forma de las “vías lácteas” profetizadas por la “leche en escombros”. Mientras tanto, los dioses —soles o cerdos luminosos—, disfrutan tranquilos, indiferentes a las “cáscaras” o escombros del mundo que flotan por doquier.

En el terceto de cierre (versos 40-43), la imagen radiactiva de la escalera mecánica celestial, que sube por sí sola, junto con el arruinado valor simbólico de la ascensión cristiana (de “peces quebrados”) hacia esa zona superior sin ninguna promesa redentora, remiten a la advertencia del comienzo, “ojo y ojo”. De igual manera, la metairónica toma de conciencia “¿Y qué haremos con tanta ceniza?”, es réplica patética a la misma advertencia, ambas dirigidas al Hombre con el fin de sacudirlo de su indiferencia cósmica. La interrogación ética se remonta al ejemplo de la mujer de Lot, cuya mirada encendida encierra un peligro radiactivo que adelanta el dictamen bíblico, el cual profetiza el texto de “Visión de Hiroshima”. A falta de una potencia divina, cristiana o sánscrita, que interviniera para el Hombre, se agudiza aún más la extrañeza de las relaciones proféticas textuales. “Visión de Hiroshima” postula un fatalismo en el cual el “hombre... no vidente” sería incapaz

de "ver" lo que hace y modificar su curso. Por lo tanto, las relaciones proféticas que median entre el epígrafe y el poema, y entre éste y las imágenes bíblicas, implican un plan cósmico preestablecido para el hombre. La única divinidad concebible en el texto es el texto mismo, o sea la poesía en función religiosa. Así que la primera causa del cosmos representado es otro texto o un fragmento de texto. No podemos afirmar, sin embargo, que no haya ni razón ni motivación para una advertencia real y concreta como la que se expresa en "Visión de Hiroshima". Algo finaliza en esta visión apocalíptica, y a estas alturas ya es mucho más que la Hiroshima específica.

El efecto dramático y la lógica subterránea del texto se explican mediante un topos antiquísimo, identificado por Curtius como el "mundo al revés"<sup>8</sup>. El tópico es conocido en la Edad Media —según Curtius— en la forma de una lista de *adynata* o *impossibilia* que aparece en una Égloga de Virgilio. Un pastor no correspondido en el amor se complace en invertir el orden natural de las cosas. Dicho motivo acusa una relación significativa en el canto órfico preferido por los poetas de la tradición bucólico-pastoril. El motivo reaparece después en los escritores románticos. El origen de la fórmula llamada *adynata* es aún anterior a Virgilio. Al parecer fue motivada por un eclipse de sol, que mostró que nada era imposible; por ejemplo, que los ciegos condujeran a los ciegos y los arrojaran al abismo. Como parte del trastorno de los períodos de crisis y de la contienda entre los antiguos y los modernos, el motivo del "mundo al revés" servía para criticar y denunciar a la sociedad coetánea. Por otra parte, el horror que es posible comunicar con el caos simétrico de un "mundo al revés" se vincula a través de la historia, con el vanguardismo moderno y particularmente con la corriente surrealista.

El empleo de este tópico en "Visión de Hiroshima" ofrece la oportunidad de combinar varias modalidades expresivas: un trastorno (la detonación de la bomba atómica) semejante al que dio origen al motivo (eclipse), los efectos sanos o dañinos del amor ("la mirada que enciende"), y además, el experimento surrealista. Sin embargo, las transmutaciones que hemos comentado en "Visión de Hiroshima" se distinguen tanto de la fisonomía antigua de tales aspectos, como de la moderna. Los cambios "surreales" del poema, en realidad, no son surrealistas, porque son perfectamente inteligibles en la estructura y en el espacio lírico regido por el motivo del "mundo al revés". Desde otro ángulo, el motivo aporta una amplia crítica social y se dirige a la ruptura polémica entre generaciones —los antiguos y modernos— restos de su primitiva función. A la vez, se reconoce que esta función permanece vigente en nuestros tiempos, al igual que la explosión atómica profetizada por el

<sup>8</sup>En todo el párrafo, sigo la exposición de Robert Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask (New York: Pantheon Books, 1953), pp. 94-98. La traducción del tópico es mía.

Mansala Purva. En suma, la fórmula del “mundo al revés” y el motivo de “la mirada que enciende”, se adecúan a los requisitos estéticos antiguos (clásicos) y modernos. La interpenetración de estos requisitos atraviesa todo el poema (y toda la obra de Hahn) y, en gran parte afectan directamente a una serie de entidades o signos de valor simbólico permanente. Casi sin excepción, el orden dislocado de las objetividades señala la ruptura de la comunicación transitiva: interior-exterior, cielo-tierra, conciencia-superconciencia, vislumbrada en los ángeles, vírgenes, columnas de uranio, árboles y puentes, todos ellos “decapitados por el fuego”. Por otra parte, la escalera mecánica y los peces son desvirtualizados por medio de este insólito fuego moderno que es la radiación atómica.

Para penetrar en el significado de la mencionada interpenetración de modalidades y la ruptura de los signos de comunicación transitiva, de nuevo recurrimos al caso de *Ecuatorial* y al creacionismo de Huidobro. No hace falta señalar que *Ecuatorial* y “Visión de Hiroshima” comparten una proyección apocalíptica. Pero es interesante mencionar unas de las imágenes levemente apocalípticas que aparecen en el texto de Huidobro: “y vio alumbras las vírgenes encinta”<sup>9</sup>. Lo que aquí llama la atención no es el hecho de que en ambas composiciones aparezcan vírgenes, sino que éstas son figuras que se asocian con las potencias de alumbrar, dar a luz, en fin la creación, la fecundidad, la comunicación. Más aún, hay en los dos contextos poéticos todo un reticulado de connotaciones afiliadas en torno a luz, ojo, visión. Es claro que la imagen huidobriana “vio alumbrar las vírgenes encinta” señala una bizarra extrañeza, correspondiente al momento de crisis histórica, pero también alude a una pluralidad de concepciones inmaculadas. Estas, de todos modos, dan a luz a un personaje adánico, iniciador de una nueva visión. En cambio, las imágenes de Hahn, por ejemplo “las vírgenes de aureola radiactiva” apuntan a la contaminación y a la pérdida de la inocencia, y de ahí, a la infecundidad, (o sea la falta de una figura nueva). Además, la imagen radiactiva de Hahn parece comentar irónicamente la ingenuidad huidobriana (y vanguardista) que en 1918 aludía a la doctrina cristiana).

Bajo el signo de la fecundidad transitiva, que de alguna forma liga a *Ecuatorial* y a “Visión de Hiroshima”, otra pareja de imágenes dignas de comparación viene a la mente. Pienso en los “Biplanos encinta / pariendo al vuelo entre la niebla” (*Ecuatorial*, 29) y “los puentes preñados / parir” (“Visión de Hiroshima”). Con frecuencia aparecen pájaros y aviones humanizados en *Ecuatorial*, figuras axiales que aluden a la cruz, la cual —según Hahn— es la clave suprema del poema de Huidobro (15). Hahn ve en este tipo de figura, una literalización de su

<sup>9</sup>Huidobro, *Ecuatorial*, p. 32; Hahn también hace mención de ellas en un contexto apocalíptico en el “Prólogo”, p. 7. Las demás citas y referencias a esta obra se darán, entre paréntesis, en el texto.

sentido, "como si el vocablo *sic* aleteara entre todas las imágenes creadas"(14). En otras palabras el *sic* indica que, lingüísticamente, la figura no remite más que a sí misma y no a un plano referencial. En cuanto a la dimensión literaria, el *sic* reitera el carácter teórico de la figura, cuya transitividad se restringue. El *sic* como momento vanguardista (pienso por ejemplo en la revista del mismo nombre), ya no nos parece tan fuera de moda o tan inmersa en una convención intocable. Hahn indica que *Ecuatorial* es una de aquellas obras que están "particularmente signadas por la perspectiva del receptor"<sup>9</sup>. Y agrega:

Para los lectores de 1918 el poema era una desconcertante y sorprendente, porque escapaba a los marcos de referencia conocidos y controlados en el ámbito hispánico; para los de 1978, después de que tanto arte moderno ha pasado por debajo y por encima de los puentes, ni desconcierta ni sorprende. Anuladas sus novedades, sólo puede impactarnos su valor estético, a la luz de nuestra conciencia histórica. Para la diacronía literaria, *Ecuatorial* es un verdadero hito, porque inaugura la poesía de vanguardia. Pero sólo ahora somos capaces de establecer un antes y un después de *Ecuatorial*, experiencia obviamente vedada a los lectores de 1918. El libro representa, pues, el fin de una época y el comienzo de otra. Esa significación ulterior es profetizada en el texto mismo del poema (6).

Una experiencia semejante de establecer un antes y un después no es vedada al lector contemporáneo del poema de Hahn. "Visión de Hiroshima" incorpora y conjuga ambos, el mencionado comienzo y fin de épocas para clausurar de una vez la "significación ulterior... profetizada" en *Ecuatorial*.

En lo que concierne a la connotada infecundidad ("vírgenes de aureola radiactiva") de "Visión de Hiroshima", es claro que la intransitividad (el *sic* además de las novedades) de los "biplanos" de 1918 ya se ha hecho transitiva en un sentido literario (y por cierto histórico) para el lector de "Visión de Hiroshima". Con el transcurso histórico y con la modernización tecnológica, los "biplanos", literalmente paren bombas como las que hacen a "los puentes / parir". Dicho de otra manera, la semejanza que hay entre ambas imágenes, o sea que objetos inanimados "alumbren", o den a luz, ya no despierta ninguna sorpresa, pero sí manifiesta una relación literaria sorprendente. El tránsito de la idea moderna ha hecho comunicables (transitivas), históricamente, las figuras de Huidobro para que alumbren la imagen de Hahn (en este caso precisamente a modo de un "puente"), que se ubica en esta ladera de la modernidad artística.

Desde otra perspectiva se percibe el impacto de Huidobro en la poética de Hahn. La evolución del hombre-espejo hacia el hombre-pequeño dios que, como se sabe es la manera en que Huidobro contrasta la servil imitación de la Naturaleza (hombre-espejo) y el creacionismo (pequeño dios), encuentra en "Visión de Hiroshima" una instancia de la etapa postrera que cierra el ciclo. Con Hiroshima, el artista-pequeño dios se encuentra con su doble, con su encarnación posterior.

El hablante “vidente” de Hahn recrea una Hiroshima mítica surgida de la invidencia del Hombre que ha llegado a ser un pequeño dios que maneja “la potencia del universo”. La pregunta sincera de Huidobro: “Acaso el arte de la mecánica no es también humanización de la naturaleza y no llega a creación...”<sup>10</sup> encarna el germen de una estética creacionista, la que, entre otras vanguardias, alentó la bestia moderna. “Visión de Hiroshima” responde que el arte de la mecánica de la bomba —sentido técnico del Apocalipsis— es, por cierto, la horripilante humanización de la naturaleza ejemplificada por la Segunda Guerra Mundial. Huidobro convocaba en *Ecuatorial* la expectativa de una era y una estética, entonces nacies. Con *Altazor* (1933), la misma poética, perfeccionada y autodidacta, profetiza su propia caída y destrucción. El creacionismo, como potencia que pretendía llenar el vacío esperitual con la humanización de la naturaleza, guarda las semillas de su propio fin. La mecanización del “nervio óptico”, cuyo resultado fue la cámara fotográfica, como hemos comentado en “Fotografía”, reproduce la mecánica de la muerte individual y profetiza el postrero desenvolvimiento de la maquinaria poética. La paralela mecanización de la “potencia del universo” es el adelanto cumbre de la tecnología, porque se puede repetir la muerte universal, el fin del mundo. En este sentido, si *Ecuatorial* ocupa un extremo en el umbral de la plenitud de la modernidad poética en lengua española, “Visión de Hiroshima” ocupa el otro extremo, el último.

El poema de Hahn y su *Arte de Morir*, señalan tanto el fin del hombre adánico de la época vanguardista como el fin de la especie humana. Es un final en el que coinciden un mito tradicional y otro moderno. Con el desarrollo estético del hombre-espejo al hombre-pequeño dios, el aporte de Hahn es el de proponer otro paso, para que el hombre-dios encare su propia imagen y “ojo con ojo” con ella en “Visión de Hiroshima”, le es necesario desengañarse, percatarse del espejismo que encarna la servil imitación de la naturaleza humanizada a la manera huido-briana, y adoptar una postura ingenua y visionaria. Este mensaje no se dirige en general al hombre abstracto de la historia. La figura apelada es concreta; la misma que recibe la profética admonición: “y ya no puedes olvidar esa piel / adherida a los muros / porque derrumbamiento beberás. Es la misma figura para quien la toma de conciencia “¿Y qué haremos con tanta ceniza?”, resulta una interrogación retórica, porque no hay respuesta posible. En todo el poema, después de tanta destrucción, una sola cosa permanece incólume: el “corazón helado” del acompañante-testigo. Al igual que en el poema “Fotografía”, la figura apelada en “Visión de Hiroshima” se identifica con el lector-testigo, moderno e indiferente.

<sup>10</sup> Irónicamente, esta interrogación es dirigida a “esos hombres de ciencia quienes niegan al artista el derecho de la creación que, ellos más que nadie, deberían acordarle...” Undurraga, *op. cit.*, p. 107.



La dimensión didáctico-visionaria de estos textos depende del ciclo profético de su factura y de su dialéctica que postula una síntesis de la tradición clásica y de la moderna. Tal dimensión visionaria remite al tránsito histórico de la fórmula subtextual, desde "la mirada que enciende" a "la mirada que incendia y vislumbra". Y lo que esa mirada vislumbra es la dinámica, la renovada relación entre el amor y la muerte proyectada desde este deslumbrante *Arte de Morir*.