

I&L

INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITERATURE

lar

SERIES
TOWARDS A
SOCIAL HISTORY OF
HISPANIC AND
LUSO-BRAZILIAN LITERATURE

JAVIER CAMPOS
LA JOVEN POESIA
CHILENA EN EL
PERIODO 1961 — 1973
(G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)

TERCERA PARTE

LA TRANSFORMACION DE LA VISION DE LA MUERTE EN LA POESIA DE OSCAR HAHN

Si la poesía, o la expresión lingüística que metaforiza una determinada realidad desde una perspectiva personal-social compleja, no es sólo un producto individual por ser ella una asimilación de tradición y presente, ¿qué hace su vigencia y validez respecto de esa tradición y de un presente desde la que se elabora?, ¿qué determina su continuidad y diferencia con variadas tradiciones que consciente o inconscientemente plasma metafóricamente el productor de poesía?, ¿por qué un conjunto de textos, que para las generaciones actuales o futuras, según sean los específicos movimientos sociales en que éstos se insertan, adquieren una validez tanto en los propios quehaceres de esas generaciones como en el enriquecimiento de una tradición poética nacional? No es ni la repetición ni la habilidad de versificar donde reside aquel supuesto valor que hay que desopacar, sino en la asimilación de viejos tópicos y metáforas que se reelaboran a la luz de un movimiento siempre concreto en que a este productor de poesía le toca vivir, sentir y expresar.

Es éste el caso de Oscar Hahn. En sus tres libros fundamentales —*Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977)— recoge el tema de la muerte como asunto recurrente. Su reelaboración y desarrollo, sin constituir la repetición del viejo tema medieval o del cristiano posteriormente, tiene la capacidad estética de llevarlo por nuevas y distintas variaciones hasta contenidos insospechados. A través de esa transformación, toda su poesía viene a ser uno de los ejemplos más significativos del proceso crítico potencial de la promoción

poética chilena de los sesenta, alterándose significativamente el 11 de septiembre de 1973.

Sobre el tratamiento de la muerte, dentro de la poesía chilena y latinoamericana contemporánea, fue Neruda el que logró plantearla crítica y poéticamente. Fue en los cinco primeros cantos de la segunda sección de **Canto general** (1950) donde el poeta logra hacer un intenso recuento retrospectivo de ella. A la "pequeña muerte" individual y metafísica, principalmente de las dos primeras **Residencia en la tierra** (1925-1935), le opuso la "poderosa muerte", ligada al trabajo humano y al movimiento de la historia.¹ De estas dos muertes, con su soledad desgarradora e individualista la primera, más dialéctica, humana e histórica la segunda, Hahn recogerá la humanista y vital imagen de esta última, que también habría de aparecer, con su especificidad correspondiente, en **Poemas y antipoemas** (1954) de Nicanor Parra. A los tres, según las líneas particulares de sus desarrollos poéticos, los une la misma tónica desacralizadora con la cual se enfrentan a la autoridad religiosa, desenmascarando una no menos dogmática perspectiva ideológica bastante visible en América Latina.

En el caso particular de Oscar Hahn, toda su poesía muestra dos líneas permanentes de influencias: la tradición literaria que ha tratado el tema de la muerte, específicamente la medieval y la del siglo XVI (Villon, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Jorge Manrique, Góngora, Quevedo, entre otros), y la poesía popular tradicional chilena en lo que al tema del fin del mundo y la muerte se refiere. Y es esta influencia la que determina dos características interrelacionadas en los tres libros de Hahn que aquí nos preocupan. La forma estrófica y el ritmo recurrente de esta poesía, toma, remotiva, asimila tanto del soneto, la copla de arte mayor, la elegía, el romance, como el uso de una variada versificación (versos octosílabos, endecasílabos, entre otros). Por otro lado, el uso de ciertos temas, metáforas, imágenes o tópicos, todos ellos están siempre referidos a la visión transformadora de la muerte en esos tres libros señalados. De allí que sean visibles en ellos el tópico de la vida como un río que avanza hacia la mar (la muerte), la igualdad ante la muerte, el tema medieval de la muerte macabra o la danza de la muerte, el tema cristiano de la muerte cuyo perecimiento abre las puertas a la eternidad, la imagen del fuego calcinante que proviene del tema apocalíptico, que se encuentra también en la poesía popular tradicional chilena y, por último, sin tener una directa relación con el tema de la muerte, pero que cumple una función interesante respecto de la ironía a la visión "bucólica" del campo chileno, como veremos más adelante, Hahn echa mano también al tópico del "locus amoenus".

Esta reactualización de formas y temas literarios tradicionales es una de las características que no sólo singularizan a Hahn dentro de la poesía chilena joven

de los sesenta, sino también dentro de toda la poesía chilena contemporánea. La recurrente temática de la muerte no se asume como una mimética repetición de un tópico literario según esas dos líneas más notorias de influencias, por el contrario, lo que habrá en esos tres libros será la remotivación o transformación de la visión del perecimiento, insertado dentro del uso singular de esas formas, temas, tópicos, etc., arriba señalados.²

I. La visión de la muerte en *Esta rosa negra*

En este primer libro el tema recurre más como el impulso vital, arraigado más en lo terrestre, que dentro de la tradicional perspectiva difundida por el tópico medieval en la danza de la muerte o la visión macabra del fin humano, o en la otra, la arraigada en esa tradición literaria asentada en la perspectiva cristiana cuya muerte nos abre el camino a la eternidad y al encuentro con Dios. Son, pues, a esas dos variaciones del mismo tema a las que Hahn se enfrentará en *Esta rosa negra*.³

Las tonalidades de las imágenes de este libro son predominantemente oscuras, sin duda para referir a la muerte. Sin embargo, ellas no son usadas para evocar el terror al fin humano, como así ha ocurrido dentro de la tradición de la danza de la muerte, o la conducta mística para alcanzar la eternidad en cuanto a la cristiana, sino que se las instrumentaliza en su envés para enfrentarlas al mismo perecimiento. Sólo así puede explicarse el énfasis por los espacios terrenales o cósmicos, lugares por donde se desea que la muerte transite:

Pero a mis palabras les crecerán
alas intemporales;
a los besos desbocados
que coloqué
en unos labios dulces
les brotarán cascos para cabalgar
más allá del exterminio

(“Esta rosa negra”, p.17-18)

Los desconocidos espacios celestiales nunca serán nombrados ni evocados. pero lo que sí prevalecerá serán variadas interrogaciones sobre la muerte, cuya evocación principal, dentro de otras que aparecen en otros poemas, y en este caso en el poema que da título al libro (“Esta rosa negra”), constituirá la imagen y el pensamiento poético clave que va a estar prevaleciendo por todo el libro: “Esta muerte...”, ¿Es el luminoso signo de una mañana invisible? (p. 17).

Toda esa coloración oscura de las imágenes refiere también a específicas prácticas ideológicas que la muerte ha tenido dentro de la órbita religiosa cristiana, pero utilizándoseles su anverso, valiéndose de ellas: instrumentos irreverentes y desacralizadores de tales prácticas. Es así como habrá de entenderse la violencia con que el hablante se enfrenta a ciertos agentes o representantes terrenales de ella (los curas, los sacerdotes). Estos se van a metaforizar en la terrorífica muerte macabra:

Después llegaron los curas negros
y se ofrecieron a enterrarla
después llegaron los caníbales
y se ofrecieron a enterrarla
los curas negros, donde fuera,
más los caníbales en la panza.
(“Fábula nocturna”, p.19)

La característica no del todo materialista, pero mucho más terrenal que extrafísica (“alas”; “cascos para cabalgar”), que sintetizan los primeros versos citados del poema “Esta rosa negra”, la interrogación bastante agónica que el hablante hace a la muerte en el mismo poema, y los últimos de “Fábula nocturna”, que señalan el enfrentamiento a la perspectiva cristiana usando sus mismas armas (la oscuridad y la violencia de sus representantes terrenales), dependen todos ellos de las vertientes ya señaladas de la muerte. Es decir, la mística que se recoge de San Juan de la Cruz, la macabra de la danza de la muerte, la desacralizada de la poesía popular tradicional chilena, y la de la “poderosa muerte” nerudiana. De tan variadas influencias se entiende la tensión y la duda que el hablante expresa en otras dos interrogaciones claves de *Esta rosa negra*: ¿Somos realmente la imagen y la semejanza de Dios quien nos da la certeza de que con la muerte se nos abriría el único camino a la eternidad? o ¿Somos nada más que solitarios náufragos en un viaje a la nada letal?:

¿Soy el lanzado como una piedra
por la mano de Dios,
en el agua de la existencia?
(¿Soy el que en ondas circulares
irá creciendo
hasta desbordarse en el vacío letal?

“Soy una piedra lanzada de canto”, p.13-14)

Las respuestas vienen dadas inmediatamente por el propio hablante. Si realmente no existe ya ninguna posibilidad cierta de vida eterna, pues de lo contrario sería bastante fácil solucionar el problema según la respuesta que nos entrega San Juan de la Cruz, lo más cierto es verse a sí mismo como un sujeto solo y perdido dentro de la existencia. Así pues, frente al pavor de la muerte:

sentí el hambre de conocer
la lejanía eterna,

afirma el hablante. Pero esa lejanía, o la superación de la angustia personal y existencial, nunca será Dios, sino la búsqueda del recuerdo, lo que de muerte tiene siempre el proceso de la vida. Es decir, las situaciones vitales que innegablemente se van exterminando (la infancia, la juventud, el amor, etc.). La aprehensión del recuerdo, por tanto, constituye la única forma de "resurrección" que superará el pavor a la muerte y, a su vez, es la mejor respuesta a todas las interrogantes previamente señaladas de *Esta rosa negra*:

Pero hay que morirse con las uñas largas
para poder cogerse del recuerdo.
He allí la más pura forma de resurrección.
Heme aquí creando la inmensidad de Dios
a imagen y semejanza de la muerte.

("Soy una piedra lanzada de canto", p.14)

Teniendo presente la influencia nerudiana sobre el tratamiento y superación de la muerte personal-individual, esa que daba a la muerte una perspectiva más colectiva, histórica y dialéctica, el tratamiento de ella en *Esta rosa negra* difiere del pensamiento poético nerudiano justamente por aquellas interrogaciones arriba señaladas. Lo que sí hay son elementos tenues de una dialéctica vida/muerte. Hahn recoge de la "poderosa muerte" nerudiana lo que contradice y, a su vez, supera la muerte circular-individual que, en el caso de las dos primeras residencias, conducía a un caos sin salida. Pero va a ser con otro poeta chileno -José Miguel Vicuña- donde la poesía de Hahn encuentre más cercanía en cuanto a la visión de la muerte se refiere. No por azar Hahn tomó dos versos del poema de Vicuña -"Canción de la muerte"- para ponerlos de epígrafe a la primera unidad de *Esta rosa negra*.

Antes de entrar a discutir lo que Hahn asimila de Vicuña, conviene dejar esclarecido que lo que hay en todo ERN son dos variantes que integran ese único tema. La primera es una perspectiva, inicialmente dialéctica, que consiste en

exaltar el motivo del recuerdo para superar el "vacío letal" a que la muerte nos conduce. No existe aquí una visión cristiana del tema, pues lo que el poeta realmente desea es destacar más el aquí (terrenal o cósmico) que aquel otro desconocido y "letal". En esta perspectiva debe considerarse, con sus limitaciones, la influencia nerudiana ya señalada, la imagen que de ella tiene Vicuña y Hahn en parte incorpora, y la remotivación que se hace de la perspectiva que de la muerte tiene San Juan de la Cruz en aquel verso que Hahn pone como epígrafe a la segunda parte de ERN ("Matando, muerte en vida la has trocado"). La segunda viene de la anterior. La muerte resulta ser más humana y más terrenal, por tanto, es posible hacer frente a esa otra muerte definida como "letal". Es ello lo que, en dos poemas que veremos más adelante ("Cuadrilátero" y "Letanía para un poeta difunto"), sus imágenes privilegian. En el primero, el pugilato que la vida tiene contra la muerte y la evocación del recuerdo; en el segundo poema, a través del recuerdo del poeta difunto (Oscar Castro), sus imágenes señalan el triunfo de la vida por sobre las que remiten al perecimiento. Será ese nuevo rostro de la muerte el que nos explique el tono bastante irreverente y desacralizado del hablante de *Esta rosa negra*. Es ella la que va a desenmascarar a unos específicos agentes que representan la muerte "letal", dogmática y macabra.

Dentro de la primera variante hay que referirse a dos epígrafes: uno con el que se abre la primera unidad de *Esta rosa negra*, y el otro con que se inicia la segunda.

El primer epígrafe es tomado del poema ya mencionado de José Miguel Vicuña:⁴.

Y deja bajo el polvo sangrantes las diademas
de sol, de lento fuego, de tiempo sumergido.

Estos versos hay que enmarcarlos en el contexto total del poema de Vicuña para comprender la imagen que él nos ofrece de la muerte. Esto es, la muerte es una máquina en interminable movimiento:

La muerte con su canto
melancólica nace cada día a la muerte
y se enfrenta en el grado de sí misma a sí misma.

...La muerte tiene misteriosas poleas,
cadenas, losas húmedas con argollas de herrumbre,

... la muerte tiene
un ruido de engranajes y ruedas soterradas,
y sordamente canta
y aterra con su ausente presencia a los dormidos.

La vieja tradición, que ha referido al tópico de la muerte, lo situó, por lo general, al fin de la existencia. Ya fuera en el final macabro al que irremediablemente llegarían el cuerpo y el alma, o en la solución eterna como consuelo al perecimiento. El morir, al que va toda la existencia, es una verdad ya muy antigua que Vicuña no se plantea en el poema. La tradición literaria lo ha resuelto con otros variados tópicos: el goce de la vida, la búsqueda de la fama o una vida ejemplar para alcanzar la tercera vida en Dios, o la mística que abre la luz de la eternidad después del oscuro final de la muerte. Lo que en el poema de Vicuña prevalece es que la vida es un continuo movimiento de muerte, desgaste de cosas y seres. En todo vivir hay siempre implícito un morir o una "ausente presencia". Como la vida se define por ese movimiento, al poeta le importa rescatar, y he aquí la diferencia con la vieja tradición del tema, lo que se ha ido de la vida, es decir, el recuerdo. Si a medida que vivimos las cosas se herrumbren, lo único válido no está en la solución que nos da la tradición del tópico, sino recuperar aquellas innumerables muertes a través de su evocación (la infancia, la juventud, el amor, etc.): lo que perdemos y desaparece para siempre. Todo este planteamiento, sin embargo, no constituye aún una poderosa perspectiva dialéctica del proceso vida/muerte en su relación construcción/destrucción de la materia. Esta limitación del planteamiento de Vicuña se demuestra en la ausencia de imágenes que indiquen en el poema la síntesis que resuelva ese ir pereciendo dentro de la misma vida. Sólo así se explica el tono bastante angustioso y desolado del hablante.

Hay en el poema de Miguel Vicuña otra imagen importante: la de la rosa:

Ah, muerte mía, no me dejes, atiéndeme;
acércame al oído las primeras canciones,
muéstrame las visiones de la infancia perdida
y envuélveme en tu aliento sidéreo y tus rosales.

Como la vida es un proceso continuo de destrucción donde la presencia de la muerte es constante, la vida, por tanto, es un gran rosal y cada rosa es un suceso vital que la muerte desgasta. No queda más que evocar o recordar esos sucesos como bastante claro queda en los dos últimos versos de los arriba citados.

No constituye ya ningún azar que el título de primer libro de Hahn sea,

precisamente, el de *Esta rosa negra*. Es decir, en relación a lo que de Vicuña rescata, ese libro viene a significar la presencia de la muerte dentro de la vida⁵. Pero lo que diferencia a Hahn de Vicuña, acercándose más el primero a Neruda, es el tono más humano y vital que adopta el hablante, con el cual se enfrentará a esa otra muerte que el poeta ha definido ya como las "llanuras del vacío".

Mucho más claro queda lo anteriormente expuesto con el segundo epígrafe con el que Hahn inicia la segunda unidad, que sólo posee un único poema ("Elevación de la amada").

Matando, muerte en vida la has trocado,

verso éste que corresponde al poema "Llama de amor viva" del místico español San Juan de la Cruz. La visión que hay en esos versos corresponde a la mística y amorosa relación que San Juan establece con Dios. La muerte, de la cual este poeta no se aterra, más bien se enamora, es la única que nos llevará a la vida eterna y a los espacios celestiales. Es sólo ella la que nos consolará del sufrimiento que hemos padecido en la vida terrenal. 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 el 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.

Si San Juan usa el término "Amada", símbolo del alma que se enamora de Dios que es el esposo, la muerte, entonces, ni sume al hombre en la oscuridad ni en el terror que nos produciría el fin de la vida, sino que ella actúa como una catarsis que abre las puertas para que se realice el matrimonio eterno. Hahn recoge el mismo término de San Juan de la Cruz en el título (con minúscula) y dentro del texto (con mayúscula) en ese único poema de la segunda unidad de *Esta rosa negra* ("Elevación de la amada"). Lo que Hahn hace es remotivar el tema que retoma de la tradición y de la lectura del místico español, pero haciendo circular ese término por espacios más humanos que celestiales. Conviene citar íntegramente ese poema para observar la perspectiva más vitalizadora de la muerte con la que el hablante se enfrenta a la otra, ésa de la oscuridad, ésa de las "llanuras del vacío":⁶

“¿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 Infiernos y Cielos;
mas 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 incandescida
por los musgos del tiempo,
para que de ti yo tenga muertes!

Hasta el verso octavo hay una serie en cadena de preguntas ontológicas sobre la muerte, los dioses y el amor, que seguirán apareciendo explícita o implícitamente en otros poemas.⁷ En el poema es clara la oposición que se establece entre la muerte y el término "Amada". La primera está sintetizada en el verso decimotercero: "las llanuras del vacío". La segunda, en la imagen de la "lámpara invisible" del verso octavo. El transcurrir de la vida es señalado a través del símbolo del "huso", verso decimosexto, cuya imagen es la de hilar la vida hacia su final definitivo. Sólo la muerte, en los versos diecisiete, dieciocho y diecinueve, abre el camino más allá del perecimiento humano: o el "Infierno" o el "Cielo". Es claro que la imagen del transcurrir de la vida y la división no electiva en el final definitivo, de las cuales el hablante de *Esta rosa negra* no participa, es una perspectiva cristiana, relacionada perfectamente con esa dialéctica que de la muerte expresaba el epígrafe tomado de San Juan de la Cruz. Si la nueva perspectiva de la muerte en ERN constituye un poderoso sentimiento terrenal de ella, el término "Amada", que Hahn usa en este poema, significa enamorarse de esa nueva visión de la muerte, oponiéndola a la visión macabra de la muerte (las "llanuras del vacío") y a la cristiana que ofrece San Juan de la Cruz en el epígrafe citado. Con esta relación indisoluble de amor/muerte, en su movimiento predominantemente terrenal, el hablante de *Esta rosa negra* superará aquellas "llanuras del vacío". Esto último queda explicitado en el poema arriba citado, a través de la leyenda del vellocino de oro y de la tónica pastoril. El primer recurso señala una imagen aérea que corresponde a la leyenda: el vellocino de oro, dentro de la mitología griega, era un vellón de carnero sobre el cual Hele y Frixo montaron para cruzar el Helesponto. En cuanto al tópico, se destaca más una naturaleza apacible y luminosa que los espacios celestiales a los que el hablante, como ya se dijo, nunca se referirá.

Cuán dulce eres tú, oh más vasta que las llanuras del vacío
donde acudo a pastar cielos
trocado en belfo de antiguo vellocino.

La tradición literaria de la muerte, algunos recursos de la mitología, viejos tópicos, son instrumentos a los que el poeta recurre para plantear algunas preguntas esenciales en *Esta rosa negra*, que parafraseadas son las siguientes: ¿qué es esta rosa negra o qué son todas esas muertes dentro de la vida?, ¿qué es más

intenso y duradero: esta nueva muerte (la "Amada" o aquélla del vacío letal, la que nos separa sin opción entre el "Cielo" y el "Infierno"? Las respuestas del hablante, dentro de la primera variante de la muerte en *Esta rosa negra*, son las de conceder una cierta humanidad al perecimiento, despejarlo de una oscuridad que aún se proyecta a sus representantes terrenales, y arraigarlo en lo terrenal, construirlo más luminoso y vital. Sin embargo, esta visión no se desliga aún de un sentimiento agónico de la existencia, puesto que lo único en que se fundamenta esa perspectiva de la muerte es cogerse al recuerdo.

La segunda variante, que como ya hemos señalado, está estrechamente ligada a la primera, es aquella que hace frente al perecimiento dentro de la misma vida -en el poema "Cuadrilátero"-, y establece una lucha permanente con la existencia, única alternativa para privilegiar lo humano y validar el recuerdo -en el poema "Letanía para un poeta difunto"-. Dentro de esta variante hay que considerar también el enfrentamiento y la fuerte desacralización a los agentes terrenales de la muerte tradicional como observaremos en los poemas "Fábula nocturna", "Reencarnación de los carniceros" y "Fuego fatuo".

Comencemos con el poema "Cuadrilátero":

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse,
el cuadrilátero ya espera.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse.

Blanco con blanco frente a frente,
negro con negro frente a frente;
y blanco y negro, y negro y blanco,
danzan la danza de la muerte.
Pégale, pégale en la cara,
pégale, pégale en la mente...

Con sangre negra o sangre blanca
se embriagarán igual las gentes.
Dale más fuerte sobre el tórax,
dale más duro sobre el vientre...

Bailen al son de las aplausos,
bailen la danza de la muerte.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse,
el cuadrilátero ya espera.

A los que vengan a golpearse,
sin conocerse, sin odiarse.

Es bien claro que este poema está motivado por el tema medieval de la "danza de la muerte", ésa de la tradición macabra y terrorífica de la muerte, cuyas imágenes son las de los cuerpos cadavéricos que bailan todos unidos al final de la vida, no importando cual hubiera sido la condición social de ellos. Si bien esta tradición igualaba al final de la vida, que siendo así no era de ningún modo una danza democrática, en el poema de Hahn el tema se subvierte. Los que bailan en "Cuadrilátero" (nótese que también subyace el tópico de la vida como un espectáculo) no son los muertos sino los vivos, a la manera de una lucha pugilística: la igualdad reside en esta vida. El baile común en un tablado boxeril, imagen del poema, es la lucha humana por la sobrevivencia que siempre ocurre en un ahora terrenal:

danzan la danza de la muerte.

Este sí que es un baile más democrático que aquel otro que sólo nos iguala al final de la existencia. Esa visión que hay en "Cuadrilátero" está perfectamente relacionada a esa otra que Hahn rescata de José Miguel Vicuña: la vida es un permanente movimiento de muerte en la imagen del gran rosal de rosas negras. El ritmo de la vida, como ya se observó al referirnos al poema de Vicuña, es semejante al de una máquina en interminable movimiento. Este ritmo aparece visible en "Cuadrilátero", a través del uso de frases cortas con las cuales se intensifica la lucha boxeril entre la lanzada y la recogida de la mano. De igual modo, ese ritmo vuelve a aparecer en otro poema de Esta rosa negra: "Danza de la muerte":

Y tanta y tanta muerte,
tanta muerte que bailan y qué tanta,
con ritmo y ritmo entréganse a la danza,
con ritmo y tanto ritmo que se mueven,
los bailadores y los besadores,
moviéndose con ritmo y tanto ritmo,
con tanta muerte y muerte que se mueren.

Este ritmo, siempre para la muerte, que ocurre dentro de la misma vida, recurre constantemente por todos los poemas de ERN: todo va a una destrucción irrevocable. Sin embargo, todo lo que irremediamente se fue sólo es posible rescatarlo a través del recuerdo. Con éste se superará la muerte macabra, la cadavérica y fatal imagen del fin de la vida, y también la otra, esa que divide en dos el camino a la eternidad: "Cielo" o "Infierno".

El poema "Letanía para un poeta difunto" es, dentro de todos los poemas de ERN, el que mejor sintetiza el desafío al perecimiento, la insistencia en el recuerdo, y la perspectiva más humanizada que el poeta le ha ido concediendo a la muerte en este libro:

Ahora o un primero de Noviembre
me recuerdo de tu infinita muerte:
de tu mortaja, poncho y arcoiris,
tan tejida con nieblas por la muerte,
de los llamos sangrando sobre el tiempo,
cobre y nidos de nieve por tu muerte,
de las cavernas de tu pensamiento,
pintarrajeadas negras por la muerte,
de tu sombra comida por la luna,
como engullen las Artes a la muerte,
de tus palabras nunca entumecidas
derramándose fuera de la muerte,
de la tuberculosis llena de alas,
como aleteando en cuervo hacia la muerte,
de la hierba que invade tus orejas,
como pestañas puestas por la muerte,
de tu altísima luz de sangre y sueño,
de tu resurrección en mi marea,
como surgen las almas de la muerte;
las verdaderas almas, de la muerte;
las poéticas almas, de la muerte.

La imagen que refiere al poeta difunto que se evoca -Oscar Castro (1910-1950)- es la de la "mortaja tejida con nieblas" que envuelve al poeta muerto. La "mortaja" forma una cadena metafórica con "poncho y arcoiris" que ha sido elaborada ("tejida") por los "llamos sangrando" y por "cobres y nidos de nieve". En nada esta imagen de la muerte evoca aquel final macabro o el viaje a los mundos celestiales o del infierno, ni tampoco se ubica dentro de la tradición

angustiada de la existencia. Por el contrario, hay aquí la afirmación de una humanidad mucho más positiva, a través de la misma muerte: "Ahora o un primero de Noviembre/me recuerdo de tu infinita muerte."

Esta humanidad que el poeta le concede al exterminio se elabora en el poema a partir de la evocación del espacio geográfico y la riqueza geológica de la región natal del poeta evocado: la metáfora de la "muerte" ("mortaja")/"poncho" para referir a la zona central agrícola de Chile (Rancagua), y la de "mortaja"/"cobres y nidos de nieve" referida a los yacimientos cupríferos de esa zona. En cuanto a la primera, si extendemos su significación implícita, se quiere destacar el contacto con las tradiciones campesinas y populares que Castro, desde la infancia, tuvo con la región. En cuanto a la segunda, se remite a una zona de producción y explotación como es claro que el verso "llamos sangrando" que literalmente corresponde a la primera novela póstuma de Oscar Castro -Llamos de sangre (1950)-, cuya temática son las malas condiciones del proletariado minero de la zona. De tal modo, la muerte del poeta evocado viene a exaltar sus propios orígenes terrestres y su propia conducta vital, esto último a través de su práctica literaria como es claro en los versos "de tus palabras nunca entumecidas/derramándose fuera de la muerte", pero no así una tradicional letanía angustiada del perecimiento. Asociada con las imágenes previas, la "infinita muerte" viene a constituirse en una que proyecta un interminable ritmo vital. Es éste el ritmo propio de la vida: la existencia tiene sentido porque es la muerte la que la origina. Para el hablante de ERN ese proceso no constituye siempre un sentimiento desgarrado de la existencia, sino que se plantea más como un proceso humano mucho más material. La valorización del recuerdo y el rescate de las obras pasadas, a través de la evocación, permiten sobreponerse a:

las cumbres de la muerte.¹⁰

De allí que en los versos finales de "Letanía..." el propio hablante sea también el poeta evocado: la visión más humanizada que el hablante de *Esta rosa negra* le concede a la muerte del poeta Oscar Castro también se la está concediendo a sí mismo:

De tu resurrección en mi marea
como surgen las almas de la muerte;
las verdaderas almas, de la muerte;
las poéticas almas, de la muerte.

Con esta nueva visión del perecimiento, el hablante supera cualquier tradición pasada de la muerte y está próximo, solamente próximo, a la que Neruda inicia en "Alturas de Machu Picchu".

La otra muerte con la cual el hablante se enfrenta es aquella de las "llanuras del vacío". Esa de la oscuridad, el terror y el pánico. La que corresponde a la de la dogmática tradición religiosa y tiene unos representantes terrenales que el hablante metaforiza en sacerdotes (curas)/caníbales y en imágenes tenebrosas que evocan el miedo satánico. A través de ellos *Esta rosa negra* elabora una violenta actitud desacralizada de esas "llanuras":⁹

Después llegaron los curas negros
.....

Después volvieron esos curas
con un paquete de beatas
y me metieron en la boca
la noche entera hasta mi alma
como una hostia ennegrecida
por el negror de las sotanas.

("Fábula nocturna", p. 20)

Esa actitud irónica a ciertas prácticas religiosas contempladas como satánicas se vierten, por lo general, en algunas formas tradicionales de versificar (romance, elegía, el soneto, la copla, entre otras). El tono irreverente que se inserta a esas formas tiene en la mayor parte su correspondencia con la poesía de Villon, el romancero popular y la poesía popular tradicional chilena. Si la visión más cotidiana de la muerte aún no es dominante ni en *Esta rosa negra* ni en *Agua final*, ésta adquirirá su mayor relevancia a partir de los nuevos poemas que integran *Arte de morir*, enmarcados dentro de los sucesos que comienzan a ocurrir con el golpe militar chileno en 1973. Porque si tanta muerte hay a partir de esa fecha, tanta es su presencia que vive cotidianamente entre los habitantes, la visión que el hablante tendrá de ella no podrá ser ya a través de imágenes abstractas.

En *Esta rosa negra* la muerte no sigue la línea tradicional del tópico o lo que el hablante denomina las "llanuras del vacío". La vida, un proceso que incluye también la muerte, no constituye necesariamente un círculo sin salida ni es un transcurrir puramente agónico. La asimilación de la "poderosa muerte", la que Neruda inicia antes de los años cincuenta, la imagen que

Hahn retoma de José Miguel Vicuña, esto es rescatar el recuerdo dentro de lo que muere en la propia existencia para oponérselo a la muerte macabra y a ésa que abre el camino a la eternidad o al infierno, y la remotivación de aquellos tópicos y formas recogidas de la tradición medieval. Siglo de Oro, poesía tradicional popular chilena (la danza de la muerte, la "Amada" de San Juan de la Cruz, el soneto, la elegía, los recursos coloquiales, el tono desacralizado, etc.), son los rasgos más predominantes con los cuales Hahn organiza la visión más humanizada de la muerte en *Esta rosa negra*.¹⁰

Al conceder una perspectiva más humana a la muerte y al desacralizar la imagen tradicional de ella, *Esta rosa negra* es un texto que elabora una indiscutible crítica a la autoridad religiosa dentro de un humanismo más positivo.

II. La visión de la muerte en *Agua final*

A través de la subversión de algunos tópicos o temas tradicionales -Siglo de Oro, tradición bíblica o popular chilena- la imagen del agua en *Agua final*, principalmente oceánica, adquiere algunas significaciones importantes que hay que señalar.¹¹ Ellas no significan el final letal, como es propio del tópico de las aguas del río (la vida) que van hacia la mar (la muerte), sino que a las aguas del mar el poeta les concede ahora un movimiento dialéctico. Esto es, un proceso de construcción/destrucción. Las aguas oceánicas tienen también un movimiento regresivo, sus aguas retroceden hacia la tierra. Con esa imagen se va a destacar el carácter mucho más dialéctico concedido a la vida y con lo cual se precisará mucho mejor la relación recíproca de vida y muerte que ya se había sugerido en *Esta rosa negra*. Por último, la recurrente imagen del fuego en este libro va a tener una significativa relación, como se verá más adelante, con la otra característica de las aguas del mar: están contaminadas de radioactividad.

La imagen del fuego corresponde en este libro a la energía mortal que produce la fisión nuclear por la explosión de las armas nucleares. Las armas mortales que con su luz radiactiva calcinan lo existente han sido creadas por el propio hombre. De allí que la nueva visión de la muerte en *Agua final* constituya una protesta humanista contemporánea ante el peligro y el temor de una futura destrucción de toda la humanidad por la bomba atómica, construida por el propio hombre, pero más para el exterminio que para la vida.

El proceso dialéctico materialista de la vida, que se expresa en la imagen del movimiento oceánico en cuatro sonetos magistrales de *Agua final*, no había alcanzado su plena madurez significativa en el primer libro de Hahn. Por otro lado, las imágenes del fuego radiactivo, lo luminoso y caliente que produce la fisión nuclear, cayendo sobre la especie humana, los espacios de las ciudades,

carbonizando y haciendo pétrea toda materia que toquen, imágenes principalmente visuales, táctiles y auditivas que van desde la quemante luz hasta la carbonización de los cuerpos y las cosas, habían comenzado a plasmarse, si bien subterráneamente, en *Esta rosa negra*, principalmente en las con tonalidades oscuras: la del terror y el miedo satánico de la muerte letal. Lo que en el primer libro de Oscar Hahn fue un alegato irónico de la muerte dentro de la órbita religiosa cristiana, *Agua final* constituirá una protesta futurista-humanista contra la nueva muerte que la propia especie ha construido para su exterminio.¹²

A. La imagen del agua

En el soneto "Agua geométrica", el último de los cuatro que integran la unidad "Sobre las aguas", el movimiento dialéctico concedido a las aguas oceánicas adquiere su mayor relevancia:

Círculos dan las aguas temerarias,
estas aguas sin duda inteligentes,
a la lluvia de fúnebres tangentes
y de cuerdas y cuerdas sanguinarias.

Dan a las bisectrices funerarias
ángulos ya las aguas transparentes
lados a las guadañas congruentes,
estas aguas sin duda solitarias.

Crecida el agua por la lluvia, dados
líquidos cuerpos a la mar crecida,
tangentes, cuerdas, bisectrices, lados,

crecen y llueven cada vez más fuerte
y al darle muerte al agua de la vida
les dan vida a las aguas de la muerte.

Este soneto tiene un epígrafe tomado de unos versos de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), "Las mismas aguas de la vida...", cuya inserción determina la principal metáfora del poema de Hahn: vida/agua.

El agua en el soneto es la imagen de un cuerpo perfectamente regular en sus tres dimensiones geométricas: línea, superficie y volumen. El agua, en la

que reposan esas tres dimensiones, es el mar. Y son a estas aguas a las que el hablante concede el símbolo de la vida como un movimiento dialéctico. Su contrario son otras aguas venidas de los espacios atmosféricos: la lluvia. Pero las aguas de la lluvia son también las mismas aguas del mar, transformadas por un fenómeno atmosférico y dialécticamente continuo: mar/lluvia. Las referencias a la figura perfecta del mar están señaladas a través de un léxico geométrico: círculos, tangentes, cuerdas, bisectrices, ángulos, lados, congruentes, personificándola en una perfección humana ("aguas inteligentes" o "el agua de la vida").

El tópico de la vida, que marcha lentamente hacia la muerte ("líquidos cuerpos a la mar crecida"), va a ser subvertido cuando el hablante recurra a las mismas aguas del mar, transformadas en lluvia, esto es, su elemento contrario. La aparente perfección de las aguas oceánicas, es decir, la vida misma, se transformarán en su anverso. Así queda planteada la idea de que la vida es un proceso en el que se incluye también a la muerte. La vida es, entonces, un proceso de construcción/destrucción y no la tradicional dicotomía entre la vida y la muerte. Lo anterior se observa en el uso de una adjetivación que contradicen a las perfectas aguas del mar: "fúnebres tangentes", "cuerdas sanguinarias", "bisectrices guadañas".

Los versos finales del soneto son los que sintetizan la dialéctica materialista de la vida, cuya negación de la negación viene a ser el verdadero vivir: "y al darle muerte al agua de la vida/les dan vida a las aguas de la muerte".

Esta imagen materialista de las aguas oceánicas, cuya influencia nerudiana es evidente, significan la destrucción de la tradicional dicotomía muerte y vida que está explicitado en el tópico medieval subvertido por el hablante, es decir, la vida/río que va a la muerte/mar. De igual modo, toda una perspectiva dogmática religiosa inserta dentro de la órbita del cristianismo.

El quiebre de aquella dicotomía la vamos a volver a encontrar en el soneto "Sangre y nieve":

.....
Fluyendo van los ríos de albas flores
los líquidos cabellos de la nieve,
y va la sangre en ellos y se mueve
por montes y silencios silbadores.

Soñando está la novia del soldado
con aguas y más aguas de dulzura,
y el rostro del amado ve pasar.

Y luego pasa un río ensangrentado
de nívea y hermosísima hermosura,
que va arrastrando el rostro hacia la mar.

Este soneto tiene como epígrafe la referencia histórica de la resistencia rusa al ejército alemán en la ciudad de Stalingrado ("Stalingrado, 1943"). La referencia, sin embargo, da al poema la ausencia del clima bélico. Por el contrario, todo el ritmo del soneto proyecta un equilibrio anímico, lleno de silencio y soledad, a través de la captación del paisaje profundamente apacible del territorio soviético en su invierno nevado. Aun cuando el epígrafe nos permite deducir el asunto del soneto y explicar, en cierta medida, la estructura que adecúa a un contenido, influido por la referencia histórica, lo que verdaderamente se quiere destacar es otra cosa. Es decir, el tradicional tópico del río, como la vida que va al mar que es el morir, se altera por la imagen del río níveo y la amorosa sangre del soldado vertida sobre las aguas de la vida. El río, siendo la vida misma, contiene indisolublemente también el amor y la muerte. De tal manera, el soneto no sólo subvierte ese tópico, sino que la vida significa también un movimiento dialéctico que el tópico en cuestión no posee.

En los dos sonetos restantes de esta unidad ("Gladíolos junto al mar" y "La caída") a las aguas se le agrega ahora una imagen regresiva. Son las aguas que retroceden cargadas de muerte hacia los espacios habitados. La configuración de esta otra visión de la muerte, a través de la alteración visible del tópico, se desarrolla principalmente por la imagen del fuego que emana la fisión nuclear, específicamente en esos dos poemas arriba señalados que corresponden a la unidad "Imágenes nucleares".

El asunto dominante en el soneto "Gladíolos..." es la relación epistolar entre los "gladíolos" y las aguas del mar. En su significado mayor es ésta una relación entre lo terrestre y lo oceánico. Todo el amoroso movimiento epistolar se expresa en un ritmo cadencioso que está perfectamente organizado a través del estrato fónico en las cuatro estrofas del soneto. La función de ese ritmo es enamorar para la muerte, succionar cadenciosamente hacia las aguas oceánicas de la muerte:

Gladíolos rojos de sangrantes plumas,
lenguas del campo, llamas olorosas,
de las olas azules, amorosas,
cartas os llegan, pálidas espumas.

Flotan sobre las alas de las brumas
epístolas de polen olorosas,
donde a las aguas piden por esposas
gladíolos rojos de sangrantes plumas.

Movidas son las olas por el viento
y el pie de los gladíolos van besando,
al son de un suave y blanco movimiento.

Y en cada dulce flor de sangre inerte
la muerte va con piel de sal entrando,
y entrando van las flores en la muerte.

En los dos cuartetos los "gladíolos" asumen tres características: flores ("lenguas de campo"), aves ("sangrantes plumas") y fuego ("gladíolos rojos" y "llamas olorosas"). La metáfora "gladíolos"/"cartas", señala esas características más relevantes de lo terrenal (lo vegetal, lo aéreo y lo luminoso), de igual modo, la intensa pasión amorosa de la tierra seminal ("epístolas de polen numerosas"), atraídas ambas por el amplio espacio oceánico en su movimiento aprehensivo y sexual.

En los tercetos finales el mar es un amplio espacio de muerte, que atrae y succiona con el ritmo de sus mortuorias aguas. La imagen de esto último es la de la tumba en eterno movimiento, desprendida de la relación semántica que se establece por la relación de los "gladíolos" junto a las orillas del océano ("y el pie de los gladíolos van besando"), flores que comúnmente adornan las tumbas de los cementerios. En el último terceto no sólo se ha establecido la comunión entre la tierra y el mar, en esa relación epitolar de los dos cuartetos, sino también el movimiento regresivo de las aguas del mar hacia los espacios de la vida terrenal: "la muerte va con pie de sal entrando/ y entrando van las flores en la muerte".

En el soneto "La caída" es donde queda mucho más clara la imagen de la tumba del mar y el movimiento regresivo de sus aguas:

De tumbo en tumbo, dando bote y bote
por la escala descende la pelota,
y al dar y dar ese rebote
se le va el movimiento gota a gota.

De tumbo en tumbo sin cesar rebota
y rueda sin cesar de tumba en tumba,
mientras el agua de la muerte brota
y su marca fieramente zumba.

Subiendo va por los peldaños
el agua en un mortuorio crecimiento.
los días y los meses y los años.

Y lejos de los dónde y los cuándo,
ya van, con su inmóvil movimiento,
cayendo en aguas duras, cuerpos blandos.

Por el ritmo pausado del soneto, eminentemente trocaico, acentuándose en vocales cerradas (u,o), es como va desarrollándose la imagen de la caída pausada de la "pelota", estableciéndose la unión entre los "cuerpos blandos" de la vida y el amplio espacio del "agua de la muerte". La aliteración de dos significantes señala nuevamente la presencia del tópico, el movimiento de la vida a las aguas de la mar: "tumbo en tumbo sin cesar rebota/ y rueda sin cesar de tumba en tumba. Volvemos a encontrar la metáfora mar/ tumba en este poema (observada en el poema "Gladíolos...") y la del mar como el proceso dialéctico de la vida (observada también en el poema "Agua geométrica"). Pero, sorprendentemente, en los dos últimos tercetos, se trastoca el viaje en descenso del movimiento contradictorio de la "pelota" por el de un movimiento en retroceso de las aguas del mar, cargadas éstas de la muerte: las aguas suben a los espacios habitados: "Subiendo va por los peldaños/ el agua en un mortuorio crecimiento.../ cayendo en aguas duras, cuerpos blandos."

Sólo a partir de los poemas que integran la unidad "Imágenes nucleares", en relación a la imagen del fuego, es posible esclarecer el significado de este retroceso de las aguas oceánicas, cuyo tópico del mar referido a la muerte ha sido subvertido por el hablante de *Agua final*.

B. La imagen del fuego

Esta imagen aparece en los cuatro poemas de la unidad mencionada. Ellas se comunican mutuamente, proviniendo de las otras dos unidades posteriores del libro ("Los Inocentes" y "Sobre las aguas")¹³. En el poema "Reencarnación de los carniceros", el que ya estaba incluido en *Esta rosa negra*, los agentes de la muerte se desarrollan en imágenes que van desde la oscuridad a la cani-

balización. En la primera, por un vocabulario de tonalidades negras: “noche”, “líquenes”, “brumosos”, “tordos”, “pétreos”. En la segunda, por el motivo de la “devoración”, los “carniceros”, los “tordos”, “... se están matando entre ellos perpetuamente”. Ambas imágenes se van a mutar o “reencarnar” en imágenes luminosas, emanadas de la explosión nuclear. La simbolización de esa luz, asociada al fuego, está explicitada en el poema mencionado (“constelación de azufres fosforescentes”, “jugaban con siete dados hechos de fuego”), de igual modo en el epígrafe tomado del apocalipsis:

“Y salió otro caballo rojo: y al que
estaba sentado sobre éste, le fue dado
quitar de la tierra la paz, y hacer que
los hombres se matasen unos a otros...”

San Juan.
APOCALIPSIS

Y vi que los carniceros, al tercer día,
al tercer día de la tercera noche,
comenzaban a florecer en los cementerios,
como brumosos lirios o como líquenes.

Y vi que los carniceros al tercer día,
llenos de tordos que eran ellos mismos,
volaban persiguiéndose, persiguiéndose,
constelados de azufres fosforescentes.

Y vi que los carniceros, al tercer día,
rojos como una sangre avergonzada,
jugaban con siete dados hechos de fuego,
pétreos como los dientes del silencio.

.....

A través de dos colores, que son complementarios en el poema -el negro y el rojo-, se hará referencia a los agentes de la muerte. Por el primero se personifica a los “curas-sacerdotes negros”, ya señalado en *Esta rosa negra*. Por el segundo, se simboliza aquí el fuego y la luz radioactiva que emite la energía caliente de la fisión nuclear. Es, pues, la unidad “imágenes nucleares” la que sintetiza esas dos tonalidades destructivas. Poemas donde recurre una radioactivi-

dad mortuoria que genera la bomba atómica, venida desde los espacios o la que vertida en las aguas del mar entrará por ellas a las ciudades.

Pero será en el poema "Visión de Hiroshima", amplio espectro luminoso de fuego y muerte, vertido en las aguas del mar, donde la perspectiva y el tema antibélico adquiera su máxima significación:

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

MANSALVA 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 radioactiva,
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 cópula,
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 del derrumbamiento beberás, leche de escombros.

Vimos las cópulas fosforescer, 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 liquados se veían chorrear
por troncos de árboles sin cabeza,
y entre las vías lácteas y las cáscaras,
soles o cerdos luminosos
chapotear en las charcas celestes.

Por los peldaños radioactivos suben los pasos,
suben los peces quebrados por el aire fúnebre.
¿Y qué haremos con tanta ceniza?

Hay aquí dos recursos temáticos sobre los cuales se organiza todo el poema. El primero es la interpretación de un texto milenario, el *Mansala Purva*. Para el hablante, la visión o profecía de ese texto se ha cumplido en el bombardeo a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Hiroshima fue la ciudad donde la profecía se cumplió. El segundo recurso corresponde a la verdadera fuente histórica del poema, recrear el bombardeo de agosto de 1945 (motivado también por el film "Hiroshima, mon amour" de Resnais). A través de la síntesis de esos dos recursos, el hablante adoptará también, a la manera del epígrafe, una visión futurista y profética más contemporánea ante una posible destrucción de la humanidad¹⁴.

En los dos primeros versos hay la imagen visual que provoca la energía de la fisión nuclear. Son los colores radioactivos de la explosión de la bomba: "el hongo vivo". El primer término en mayúscula -"OJO"- es un vocativo que funciona coloquialmente en el poema: estar alerta a algo. El segundo "ojo" del primer verso no sólo refiere a la energía liberada de la bomba, es también la referencia a la especie humana ("Hombre no vidente"). El final del tercer verso, "ojo y ojo" reduce semánticamente el término inicial ("OJO") a ojo del "hongo" (la bomba) y al ojo ciego del "Hombre" (la especie toda). Por esa reducción semántica se aclara la naturaleza de la bomba en el poema: un ojo ca-

liente y mortal que la propia especie ha creado para su propia destrucción. Las restantes imágenes del poema son principalmente visuales, que refieren a la coloración luminosa del fuego radioactivo: un caos de puras sensaciones sinestésicas de cuerpos y cosas mutilados.

Ese en el poema "Ciudad en llamas" de esta misma unidad donde esa energía liberada por la fisión nuclear no sólo se va a vertir en las aguas oceánicas, sino que subirá contaminada de ella a los espacios habitados. El ya recurrente tópico del mar/muerte se vuelve a subvertir:¹⁵.

Entrando en la ciudad por alta mar,
la grande bestia vi, su rostro ser;

.....

Un sol al rojo blanco en mi interior
crecía y no crecía sin cesar,
y el alma, con las hordas del calor
templóse y contemplóse crepitar.

.....

Siguiendo el desarrollo de las imágenes oscuras en **Esta rosa negra**, ésas que referían a la personificación irónica de los "sacerdotes" y "curas", los representantes de la muerte de las "llanuras del vacío", **Agua final** tiene un poema clave donde se precisa la crítica desacralizada a la autoridad religiosa dentro de la órbita cristiana. De igual modo, constituye éste una reinterpretación más humanizada del evangelio en su mejor representante: Cristo. Este poema es "El viviente".

Allí estaba el Viviente, dando vueltas
la rueda del molino.

Sangre, sudor y lágrimas brotaban
de los sacos de harina.

Y negros sacerdotes con canastos
llenos de pan salieron, y volvieron
con monedas de plata, y entonaron
los cánticos gloriosos.

Y el Hombre tristemente los miraba
desde lo Alto de las aspas en cruz,
mientras el sol, violentamente rojo,
quemaba los trigales.

Hay en el poema tres referencias bíblicas. La primera corresponde al antiguo testamento: la leyenda de Sansón encadenado a la rueda del molino de trigo (versos 1-4). La segunda refiere al nuevo testamento: la traición de Judas a Jesús (versos 5-9). La última es la muerte de Cristo en la cruz (versos 10-14). Por la primera, Jesús simboliza la fuerza de trabajo esclavizada. Ella queda más esclarecida por la referencia indirecta en el tercer verso al antiguo testamento: la expulsión de Adán del paraíso terrenal ("sangre, sudor y lágrimas brotaban/ de los sacos de harina") que, como se sabe, proviene de la furia divina ("ganarás el pan con el sudor de tu frente"). En la segunda referencia bíblica, la deshumanización del trabajo no sólo ha sido provocada por situaciones políticas e ideológicas (la delación de Judas y la participación directa o indirecta del Imperio Romano en la condenación de Jesús al patíbulo), sino también por unos específicos agentes. Siendo ellos la prolongación de Dios en la tierra, sin embargo, son los que han contribuido también a la esclavitud del "Hombre": "Y negros sacerdotes con canastos/ llenos de pan salieron, y volvieron/ con monedas de plata, y entonaron/ los cánticos gloriosos".

En los cuatro versos finales hay una compleja cadena semántica entre la "cruz", las "aspas" y el "sol". La "cruz" no sólo simboliza la crucifixión de Cristo, es también, por las aspas que semeja la tabla transversal de la cruz, las aspas del "molino" a las que estaba encadenado "el viviente" (Jesús). En cuanto al "sol, violentamente rojo", sigue éste la cadena significativa a lo que ya hemos visto en la unidad "Imágenes nucleares", es decir, la imagen de la luz calcinante y mortal. Esa luz es el símbolo de la fuerza apocalíptica y divina que se lanza sobre lo viviente para condenar la deshumanización. Ello queda bastante explícito en el verso final: "quemaba los trigales". Como se puede observar, el poema no posee la visión tradicional de Cristo. Lo que hay aquí es un Jesús más humanizado: a través de él, sujeto participante de una cadena productiva que hay en el poema (trigal-molino-pan), se condena la alienación del trabajo humano. De igual modo, a sus falsos representantes terrenales (los "negros sacerdotes") que han distorsionado el verdadero humanismo cristiano¹⁶.

La imagen del agua, la del fuego, los agentes de la muerte en *Agua final*, han venido evolucionando poéticamente desde *Esta rosa negra*, a través del tópico de la muerte que se ha recogido de la tradición, principalmente cristiana, medieval, Siglo de Oro o popular chilena. La contemporaneidad de *Agua final* es la de engarzar todos esos recursos formales y temas a una visión futurista de la humanidad. Sin ser éste un futurismo dentro de lo que ha significado en la tradición literaria, por el contrario, éste supone tomar conciencia de que la especie humana puede estar pronta a su extinción por el alto avance, contradicto-

riamente, de la civilización, especialmente el avance nuclear.

Por otro lado, cuando el hablante se refiere desacralizadamente a esos agentes de la muerte, tiene su correspondencia con la brecha que los sectores no dogmáticos, especialmente dentro de la Iglesia Católica latinoamericana, abren para contribuir con respuestas y soluciones más realistas a la humanidad continental dependiente y petrificada dentro del bullente período de los sesenta.

III. La visión de la muerte en Arte de morir

Arte de morir reúne casi toda la producción poética anterior de Oscar Hahn. De los cuarenta y dos poemas sólo veintiséis son nuevos. De estos últimos, catorce fueron escritos con posterioridad a septiembre de 1973¹⁷.

La visión de la muerte en los nuevos poemas asume una función transgresora que se organiza remotivando, principalmente, el tema de la danza macabra medieval. La muerte aparece habitando cotidianamente los espacios signados por toda la atmósfera del golpe militar chileno (11 de septiembre de 1973), especialmente los escritos con posterioridad a la fecha señalada.

Antes de entrar al estudio específico de esa nueva visión de la muerte en **Arte de morir**, vamos a detenernos en algunas consideraciones estructurales que organizan el texto y los poemas, su forma y su contenido. A saber: la continuidad con ciertas formas clásicas, la actitud frente al signo lingüístico, y la abundancia de los recursos coloquiales.

A. La formalización del discurso poético en Arte de morir

En una carta personal Oscar Hahn nos escribía: "Esta rosa negra y Agua final no fueron sino anticipos de **Arte de morir**, de modo que me considero autor de un solo libro: éste último".¹⁸ Esa declaración es parcialmente correcta. El autor está procediendo desde una perspectiva a la que ciertos poetas, no pocos por lo demás, llegan al momento de mirar su producción anterior. Lo peculiar de **Arte de morir**, sin embargo, es que en la organización estructural se entremezcla casi toda la obra anterior, esto es, cinco de los doce poemas de *Esta rosa negra*, los once de *Agua final*, más los veintiséis nuevos poemas. Esta estructuración aleja a **Arte de morir** de la clásica obra completa, puesto que ella no sigue ningún orden cronológico. Es esto, por otro lado, lo que distingue a Hahn de otros de esta promoción poética chilena tales como Waldo Rojas, Omar Lara, Jaime Quezada, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, por ejemplo, que han publicado sus obras (casi) completas siguiendo un orden cronológico¹⁹.

Lo que hay de característico, por tanto, en la organización de *Arte de morir* (ADM) es un contrapunto entre los poemas tomados de *Esta rosa negra* (ERN), *Agua final* (AF) y los nuevos poemas, siguiendo este orden:

ADM-ADM-AF-ERN-ADM-AF-ADM-AF-ADM-ERN-ADM-AF-ADM-ERN-ADM-AF-ADM

Lo notorio también es que el contrapunto se dé con más relevancia entre los nuevos poemas (ADM) y los de *Agua final* (AF), y que esa organización formal de *Arte de morir* dé también la organización del contenido. A través de ella se determina toda la estructura significativa de los nuevos poemas que nos preocupan: la relación y continuidad con las imágenes del agua, el amplio espacio de la muerte que irrumpe con su movimiento regresivo, aprehensivo y sucionante; la imagen del fuego relacionada al tema apocalíptico o la ira divina que se lanza sobre todo lo viviente; y las imágenes oscuras con las que se simbolizan a los agentes de la muerte, ésas que en *Esta rosa negra* eran alegato irónico de la muerte tradicional y dogmática ("llanuras del vacío"). A todo lo anterior, los nuevos poemas van a retomar, como el recurso más dominante, el tema de la muerte macabra. Los escritos con posterioridad a septiembre de 1973 agregarán la atmósfera del golpe militar chileno. De allí que resulte bastante significativo que *Arte de morir* se inicie con una copla de arte mayor castellano, a manera de poema pórico, y con el tema de la danza macabra medieval:

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.

Dentro del estrato propiamente fónico de algunos poemas se había señalado, principalmente en el poema "El emborrachado", que Hahn trabajaba el significado a partir de una cadena de significantes²⁰. La relación fónica, entre términos de sonidos similares o cercanos por reducción semántica, permitía encadenar e intensificar el tema del poema. Los signos no cumplen en esta poesía la pura función de significados en privilegio de un equilibrio del signo en cuanto que el significado se puede pensar independiente de su significante (Saussu-

re). Por el contrario, también se genera significado por la interrelación de una cadena de significantes²¹. Esto es lo que, poética y teóricamente, parece plantear Hahn en el poema "Invocación al lenguaje" cuando arremete violentamente contra él, señalando que el significado convencional de un signo o de varios signos "tiraniza" su pensamiento (poético):

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.
.....

Si bien no hay referencia explícita sobre la otra posibilidad de significado, es decir la cadena de significantes, no hay duda que ya la había intentado en los poemas anteriormente señalados (ver notas N° 13 y N° 20).

La visión de la muerte transgresora va a adquirir relevancia cuando Hahn emplee con bastante constancia los recursos coloquiales, junto a la remotivación de la danza macabra y la continuidad de imágenes que provienen de los libros anteriores. Los términos y las frases coloquiales configuran una muerte cuya presencia se vuelve más cotidiana, despojándola de su clásica solemnidad y eliminando definitivamente ya la reflexión demasiado abstracta sobre ella. Es ésta una muerte desacralizada, transcurriendo visiblemente a veces, haciéndose una ausente presencia otras, pero siempre próxima y tangible en la cotidianidad de las cosas y las personas. Es ésta también la que tiene el poder de penetrar en la vida privada de la gente. Ese poder siempre se ejerce, indistintamente, o por atracción o por succión, a través de las sugerencias sexuales o de la violencia. Lo que Hahn retoma también en los nuevos poemas de *Arte de morir* es una muerte con características macabras, tema aprehendido de la tradición medieval, la tradición popular folklórica chilena, pero al que se le ha agregado, contemporáneamente, la situación objetiva de una dictadura.²²

La visión de la muerte transgresora queda inicialmente planteada en el poema que introduce *Arte de morir*, citado previamente, "Venid a la danza mortal los nacidos". Es éste una exacta copla del arte mayor castellano, originalmente culta. Las doce sílabas de cada verso se unen por dos hemistiquios, cuyas dos sílabas tónicas (-) se separan por dos átonas ('): Vēnid ā lā danzā/mōrtal lōs nācidōs. Su rima es consonante (ABBAACCA), y su ritmo es yámbico en ascendencia, desde una sílaba inacentuada a otra acentuada (- - - - -, etc.).²³ Lo

notorio es que, usándose toda clásica estructura estrófica y fónica que se retoma del siglo XV español, con la cual se desarrolla el tema de la muerte macabra, la muerte, sin embargo, aparecerá transgredida. Esta transgresión se observa a nivel temático y a nivel del estrato gramatical. En el primer nivel, la danza de la muerte en la copla de Hahn ocurre en el instante de la vida y no al final de ella. En el segundo, por el uso de algunos términos o frases coloquiales ("Gamuzas y ojotas...", "...no se inclina jamás la balanza", "Lacayos y reyes lanzando bufidos", "Y en puro esqueleto dar saltos tullidos"). La nueva visión de la muerte aparece despojada de una culta solemnidad que tenía en la originaria copla castellana, por el contrario, ésta aparece ahora plena de cotidianidad.²⁴

Hay también en este poema póstico de *Arte de morir* algunas imágenes implícitas que volverán a encontrarse en otros poemas del texto y van a configurar la visión transgresora de la muerte: la succión de la muerte ("Venid a la danza mortal los nacidos"); la imagen canibalesca ("Tendrás que entregarle tu carne más vieja/Y en puro esqueleto dar saltos tullidos"); el baile igualador dentro de la vida y no al final de ella ("Gamuzas y ojotas venid a la danza/Aquí no se inclina jamás la balanza"); y, por supuesto, la atmósfera macabra que une todas las imágenes anteriores.

Por la nueva estructuración de *Arte de morir*, y no por un orden cronológico que no posee, por aquel contrapunto significativo que tiene la organización del texto, por la actitud, si bien no dominante, frente al signo lingüístico como otra posibilidad poética, por el mayor número de recursos coloquiales, por la asimilación poética de un espacio signado por la dictadura militar chilena, y, en fin, por la aprehensión y remotivación de ciertos tópicos referidos al tema del perecimiento, es como se organiza toda la nueva visión de la muerte transgresora en los nuevos poemas de *Arte de morir*.

B. La visión de la muerte transgresora en los nuevos poemas de *Arte de morir*

No hay ningún poema en los nuevos de *Arte de morir* donde no aparezca, de algún modo, solapada o explícitamente, la imagen de la muerte succionando y asaltando al referente, sea éste el hablante mismo, el paisaje, o la simple cotidianidad que se enuncia en ellos.

En el poema "La muerte está sentada a los pies de mi cama", la muerte asalta a través de una aparente y engañosa seducción sexual, pero represiva:

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo
y frazadas dispuestas a levantar vuelo.
La muerte dice ahora que me va a hacer la cama.

Le suplico que no, que la deje deshecha.
Ella insiste y replica que esta noche es la fecha.
Se acomoda y agrega que esta noche me ama.
Le contesto que cómo voy a ponerle cuernos
a la vida. Contesta que me vaya al infierno.
.....

Como es de notar, el tema sexual-represivo se elabora a través de una anécdota bastante trivial: la muerte quiere ordenar la cama para tener relaciones sexuales con el hablante, ella lo acosa con sugerencias sexuales. Lo que importa señalar de este poema, y como ocurre en otros de ADM, son los abundantes recursos coloquiales empleados. La función de ellos, como ya se ha indicado, consiste en transgredir el sacro tema medieval, por lo menos en su tradición culta. Más que la abstracta meditación sobre ella, el hablante la ubica en espacios y personas bastante comunes. Esa característica erótica de la muerte adquiere en el poema final del libro —“Tractatus de sortilegiis”— signos de delirio onírico:

En el jardín había unas magnolias curiosísimas, oye,
unas rosas re-raras, oh,
y había un tremendo olor a incesto, a violetas macho,
y un semen volando de picaflor en picaflor.
Entonces entraron las niñas en el jardín,
llenas de lluvia, de cucarachas blancas,
y la mayonesa se cortó en la cocina
y sus muñecas empezaron a menstruar.
.....

Hay aquí un ambiente feísta-apocalíptico —el jardín— creado por las relaciones incestuosas y heterosexuales. La muerte se apodera con violencia destructora de la naturaleza, alterando la vegetación (“Los claveles comenzaron a madurar brillosos/y las gardenias a eyacular coquetamente, muérete”), las aves (“y las palomas abortan cuervos”), y las personas (“Te pillamos in fraganti limpiándote el polen/de la enagua, el néctar de los senos, ves tú?”). Este mundo, alterado a planos oníricos insospechados, se desarrolla a través de imágenes que ya habían aparecido en la unidad “Imágenes nucleares” de *Agua final*, es decir, las luminosas y sinestésicas provocadas por la fisión nuclear. El “jardín” de “Tractatus...” es un espacio coloreado y aromado de flores, pero iluminado también por una luz que lo desaltera en puros olores sexuales, en un proceso de sinestesia anti-natura. El motivo de las “palomas”, que “abortan cuervos” en

este poema, está encadenado a la transmutación provocada por la luz radiactiva del poema "Palomas de la paz" de *Agua final*: "De pronto las brumas rosadas, las densas brumas/corpulentas, desprendieron palomas blancas de sus/garras: dientes con alas..." Como ya sabemos, toda imagen luminosa, siempre relacionada a la del fuego, es un símbolo de muerte en la poesía de Hahn.

El amor, que escasamente aparece en toda esta poesía, como una relación —romántica o modernista— de dos amantes, parece estar estrechamente ligado a la visión de la muerte de su primer libro (véase nota N° 2). En *Esta rosa negra* había una reciprocidad entre amor/muerte que allí significaba conceder una humanidad más terrenal a la muerte. Con esa inicial visión indisoluble de muerte y amor, Hahn se enfrentaba a la visión maniquea y dogmática de la tradición cristiana (el vacío letal o la entrada gloriosa a la eternidad). Sea de ello lo que fuere, el erotismo sexual de la muerte, que alcanza su mejor desarrollo en los nuevos poemas de *Arte de morir*, ya había comenzado a gestarse en el primer libro. En cambio, la imagen luminosa comenzaría a desarrollarse con perfiles más definidos a partir del segundo²⁵.

Será en el poema "Adolfo Hitler medita en el problema judío", escrito en 1971, donde la muerte vaya trastocándose en una poderosa fuerza contemporánea de corrupción, quizás tanto o más dañina que las del alegato contra las armas nucleares de *Agua final*. Esa otra fuerza viene a ser el fascismo que tritura cuerpos, la representación de él se hace a través de imágenes canibalescas que en nada se distancian de las de la danza macabra medieval:

Toma este matamoscas y extermina a los ángeles
después con grandes uñas arráncales las alas.
Ya veo sus muñones, ya los veo arrastrarse:

.....
Levanta el pie despacio. Así mismo. Tritúralos.
Que les saquen las plumas con agua hirviendo y pongan
esos cuerpos desnudos en las fiambrerías.
.....

Hay en *Arte de morir* un poema clave en el que convergen, por un lado, las ya recurrentes imágenes del agua y la del fuego, y por otro, la presencia de la muerte que ha sido generada por acontecimientos represivos. El referente histórico concreto se vierte magistralmente en las dos imágenes arriba señaladas en el poema "Un ahogado pensativo desciende", cuyo título ha sido tomado de un verso de "El barco ebrio" de Arthur Rimbaud:²⁶

flottaison blême et ravie
A. Rimbaud

hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí:
esta es la hora en que los pobres símbolos
huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

alguien corre gritando un nombre en llamas
que sube a tientas y aletea y cae
dando vueltas e ilumina la noche

hay otro muerto más flotando aquí
caudaloso de cuerpos pasa el río:
almas amoratadas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio

hay otro muerto más flotando aquí

duerme flotación pálida: desciende
a descansar: la luna jorobada
llena el aire de plata leporina
tomados de la mano van los muertos
caminando en silencio sobre el agua

La imagen principal del poema es la de muchos muertos deslizándose sobre la superficie de las aguas del río. Por no ser éstas las aguas oceánicas del mar, el viejo tópico del mar que contenía la muerte se ha remotivado. Este motivo ya había aparecido en aquel hermoso soneto de *Agua final*, "Sangre y nieve". El motivo se continúa en el poema arriba citado: el tradicional tópico del río como la vida que va al mar, que es el morir, se trastoca por un río que, siendo la misma vida, contiene ahora sólo la muerte. A los muertos los abraza la mortal llama del fuego, que los transmuta en cadáveres "gritando" y en deformidades de "plata leporina", y el agua del río que los amorata. Lo notable de este poema es que asimile a él toda la atmósfera de la represión fascista chilena, a través de una magistral aprehensión de variadas fuentes literarias que completamente contiene todo el poema (las imágenes del fuego, el tópico del transcurrir de la vida hacia la muerte, la tradición medieval, Siglo de Oro, poesía moderna, etc.). Las aguas de los ríos y la de los mares chilenos fueron amplias tumbas adonde iban a dar los cuerpos mutilados, muertos o semimoribundos,

después de las monstruosas torturas que la policía secreta del régimen aplicaba a miles de chilenos. Los dos versos finales del poema constituyen la más perfecta síntesis de la visión transgresora de la muerte y su transcurrir cotidiano, mediada por la represión militar: "tomados de la mano van los muertos/caminando en silencio sobre el agua".

La transgresión de la muerte es también transgresión física concreta, entremezclada a una implacable tortura síquica hacia el referente. Es ello lo que se observa en el poema "Canis familiaris", escrito en 1975:

Llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual
el sin cesar ladrido del perro funerario.
Entra por la ventana y repleta tu cuerpo
con puntiagudos ruidos.
Es una larga máquina de escribir, con cabezas
de perro como teclas. No te deja dormir
el tecleo canino de ese perro canalla.

El sin cesar ladrido del perro funerario
llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual.

La muerte transgresora se sintetiza en la siguiente cadena metafórica: los "ladridos" del perro y los "puntiagudos ruidos" de la "larga máquina" se condensan en "tecleo canino" y éste último en "perro funerario", distinguiéndose, por tanto, una relación recíproca entre la muerte, el "perro" y la "máquina de escribir". Lo que el poema realmente intensifica es el último término. Algo que asalta en ruidos intermitentes ("el tecleo"), pero son también sonoridades que connotan objetos metálicos, semejantes a ruidos de armas de fuego ("puntiagudos ruidos"). Si bien el asalto de esta máquina interrumpe la privacidad del referente (los habitantes de la casa), a través de la violencia física ("Entra por la ventana..."), el asalto se intensifica aún más a nivel síquico, interrumpiendo el sueño y provocando la vigilia. El miedo y el pánico son los componentes de esa vigilia, provocada, a su vez, por la transgresión exterior. La transgresión de la muerte, ésa que asalta física y síquicamente la privacidad, resulta aclararse más por el título del poema: es la cotidiana muerte que acecha los espacios comunes de la gente. Porque la búsqueda de personas, el asalto sorpresivo a los hogares tenía los mejores frutos después del toque de queda, cuando los espacios de las ciudades, los pueblos y las mismas personas estaban bajo la vigilancia militar, donde el sueño se transformaba en una torturante vi-

gilia: "El sin cesar ladrido del perro funerario/llegará. Siempre llega. Siempre llega puntual".

La muerte transgresora asalta sexualmente, con violencia física y síquica, devorando o mutilando cosas y cuerpos, reproduciéndose también, desarrollándose con rapidez, multiplicándose permanentemente. La muerte transgresora en *Arte de morir* no tiene nunca muerte. Crece siempre en una invisible presencia. Se reproduce sin ser notada. Es instintiva como el deseo sexual:²⁷

Cuando se me alboratan los espermios
qué veo, qué veo, digo yo:
veo a mis pescaditos navegar por los úteros, .
enamorados de cuanto óvulo cae.

Finalmente, la visión de la muerte en *Arte de morir* es la brutal presencia fascista, acechando desde su ausencia presente a referentes vivos de carne y hueso. La transformación del viejo tema, que Hahn había recogido y remotivado como tema recurrente, dentro de una amplia tradición literaria y folklórica, en sus tres más importantes libros, fue la de ir modificándose desde una visión abstracta hasta cotidianizarse definitivamente en una situación histórica concreta.

NOTAS

¹ En el libro de Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Editorial Gredos, 1981), hemos encontrado el mejor estudio actual sobre el tema de la muerte en la poesía nerudiana. Sicard dice que con "Alturas de Machu Picchu" se inicia la perspectiva materialista-dialéctica de la "poderosa muerte" unida al movimiento de la historia. Desde allí queda definitivamente cancelada la pequeña muerte individual y solitaria de las dos primeras residencias (*Residencia en la tierra I* (1925) y *Residencia en la tierra II* (1933)).

Sicard también establece una relación entre Quevedo y Neruda respecto de la muerte. Neruda recoge la influencia del tema como queda claro en la conferencia que Neruda da y titula "Viaje al corazón de Quevedo" (1944). En ella el poeta explica, a través del descubrimiento de la poesía de Quevedo, su nueva concepción poética de la muerte. Para Quevedo, dice Sicard, la muerte y la vida se oponen una a otra. Si la muerte rompe esa dicotomía, es ella, sin embargo, la que abre las puertas hacia la eternidad. Para Neruda, en cambio, la muerte es la afirmación de un movimiento dialéctico, no sólo de la materia sino también de la historia. La nueva muerte en la poesía nerudiana es una poderosa fuerza dialéctica de la vida. Véase, Capítulo II, "La muerte", pp. 416-455.

² No consideramos aquí el último libro de Hahn, *Mal de amor* (Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes, 1981). Si hasta esos tres libros previos a *Mal de amor* fue el tema de la muerte lo que constituía un *leit-motiv*; el tema del amor, en cambio, fue bastante escaso para decir verdad. Sin

embargo, como me señalaba Jaime Concha en una conversación informal, éste adquiere ya un planteamiento bastante importante, respecto del tratamiento o comprensión de la mujer, por ejemplo, en el poema "Don Juan", escrito en 1975 e incluido en *Arte de morir* (1977). Probablemente eso se continúe en el último libro. Quizás la agudeza de Concha demostrará pronto lo que él me convencerá en el invierno de 1983 en Nueva York.

³ *Esta rosa negra* (Santiago de Chile: Ediciones Alerce, 1961). Todos los poemas citados corresponden a esta edición. También usamos la abreviación ERN.

⁴ "Canción de la muerte" aparece en *Cantos* (Santiago de Chile: Ediciones Nueva Línea, 1977). Este poema, sin duda, fue escrito a fines de la década de los cincuenta pues el libro de Hahn se publica en 1961. De igual modo, el poema de Vicuña debe ser posterior a "Alturas de Machu Picchu" de Neruda que el primero debe haber conocido perfectamente a través de *Canto general* (1950).

⁵ En el libro de José Miguel Vicuña, *Poemas augurales* (Santiago de Chile: Arancibia Hermanos, 1966), hay un poema con el que se inicia el libro, titulado "Adiós a la muerte", cuyos versos finales dicen: "Haced ceniza, negra ceniza de lo pasado;/dad a los trastos los cortinajes y quitasoles". Hay aquí un cambio de perspectiva, tendiente a apaciguar la angustia personal-individual del hablante para buscar en la muerte un sentido más histórico. Tal es, dentro de este mismo libro, el largo poema titulado y dedicado a los jóvenes, "El hombre de Cro-Magnon se desespera".

⁶ Hay otra versión de este mismo poema en *Arte de morir*. De la primera versión de *Esta rosa negra*, que aquí citamos, Hahn eliminó los versos trece al treinta y siete, reescribiendo el resto. Lo importante es que en la nueva versión de "Elevación de la amada", aparecida en *Arte de morir*, lo que el poema destaca es la condición dialéctica del sentimiento amoroso al igual que la materia: "El amor rompe leyes/Nada contra corrientes 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".

⁷ El segundo libro *Agua final*, tiene trece poemas de los cuales dos pertenecen a *Esta rosa negra* ("Reencarnación de los carniceros" y "Fábula nocturna"). En *Arte de morir* se incluye la totalidad del segundo libro y cinco poemas de *Esta rosa negra* más veintiséis poemas nuevos. A partir de *Agua final*, y en esos nuevos poemas de los cuarenta y dos de *Arte de morir*, han desaparecido todas las preguntas de carácter ontológico. Si el primer libro de Hahn comienza con aquellas preguntas, también se cierra con una sola respuesta: conceder más humanidad a la muerte. Los libros posteriores, como se verá, no hacen más que desarrollar y transformar una visión de la muerte que ya nada tiene que ver con la línea tradicional del tópico. Si éste se sigue usando es sólo para subvertirlo.

⁸ Con esta imagen Hahn destaca un aspecto bibliográfico muy particular y significativo de Oscar Castro: la lucha contra sus desgastes físicos, las enfermedades que casi le impedían seguir escribiendo o participando en otras actividades culturales. Véase, respectivamente, para la biografía, contexto y epistolario de Castro, Raúl González Labbé, *Luz en su tierra* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1973), Fernando Cuadra Pinto, *La poesía de Oscar Castro* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1979), Gonzalo Drago, *Oscar Castro* (Santiago de Chile: Editorial Orbe [sin fecha]).

⁹ Lo que aquí intuimos es una evangelización a sangre y fuego que, como se sabe, nos lleva a la conquista de América. El color negro en la poesía de Hahn siempre está asociado, de una manera violenta, a los representantes terrenales de la muerte tradicional. Ello organiza una cadena metafó-

rica donde predominan las imágenes macabras, antropófagas y pétreas, como "carniceros", "cuervos", "feto fosforescente" o "ángel alquitranado" en los poemas "Reencarnación de los carniceros", "Fuego fatuo" y "Fábula nocturna". Estas son las imágenes que en *Esta rosa negra* significan la irreverencia y ironía al cristianismo dogmático. En *Agua final*, adelantamos, el color negro continúa, pero mutándose en una luminosidad destructora, provocada por la fisión nuclear (luz/fuego/radiación/calcinación). En *Arte de morir*, como se verá, principalmente en los poemas escritos a partir del golpe militar, se retomará la muerte macabra para hacerla habitar en espacios donde ella vive en una invisible presencia. Es la imagen de la muerte transgresora, creada por la atmósfera represiva del golpe militar chileno.

¹⁰ Hay que mencionar también la remotivación que Hahn hace del tópico del "locus amoenus", especialmente en el poema "Egloga nocturna". El título es ya la irónica subversión de la tradicional égloga pastoril. La de Hahn es una anti-égloga. En ella el paisaje es sombrío, oscuro, y nada de idílico. No es la égloga del reposo, la de la armonía o de la claridad. Por el contrario, ésta se ubica, a través del recurso popular y coloquial del sereno (el que da la hora), en un tiempo que es el de la oscuridad total y en un espacio rural campesino. La forma sigue el modelo popular del romancero, insertándose vocativos junto a una manera bastante coloquial de poetizar: "Las ocho han dado y sereno/las nueve y cinco soñando;/muriendo las diez y cuarto,/la medianoche, llorando.(...), ¡Dónde está el sol, dónde el agua, /dónde el pastor y su piño!/la muerte cortaba rosas:/duerma en paz, que cortó un niño. /Mire como llora el guaina, /mire a la china amarilla, /mire el guitarrón sin lengua", (etc). La función del sereno tiene tres significados en el poema: destacar el espacio rural, la oscuridad de éste, y la medición temporal. Se sabe que el tiempo idílico de la poesía pastoril ocurre en el centro del día, en el período de mayor claridad. Sólo así podía intensificarse el paraje ameno. Por otro lado, el hablante de la tradicional égloga jamás expresa la medición del tiempo. El paraje ameno es un tiempo sin medición, de eterna tranquilidad, reminiscencia de una Edad Dorada que subyace detrás del tópico. Es el tiempo urbano el único medible. De allí que la inusitada aparición del sereno sea la de remotivar y subvertir el tiempo de la égloga clásica. Pero, al mismo tiempo, también el sereno representa la presencia del tiempo colonial dentro de ese espacio agrario chileno (habitado por un pastor muerto) en el que transcurre la égloga de Hahn. Junto con subvertirse el clásico tópico en cuestión, hay una fuerte crítica a un cierto criollismo naturalista, sensual y mitificador, que cierta literatura chilena tenía del campo chileno (Orrego Luco, Mariano Latorre, Luis Durand, entre otros). De igual modo, una actitud irreverente a la poesía ligada al mundo de la aldea. Por esto último, Hahn no tiene nada en común con esa otra línea de la poesía chilena joven de la década: la poesía "lárica" (Omar Lara, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Enrique Valdés, entre otros).

¹¹ *Agua final* (Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1967). Los poemas citados corresponden a esta edición. También usamos la abreviación AF.

¹² La imagen del "ángel alquitranado" del poema "Fábula nocturna" de ERN, la que refiere a la perspectiva desacralizante que asume el hablante sobre ciertas prácticas religiosas, es bastante importante puesto que volverá a aparecer transformada en *Agua final* en la calcinación de cuerpos y cosas que produce la fisión nuclear. Es, pues, por el fuego como se llega a ese "ángel alquitranado" en *Esta rosa negra*, y por el fuego también, en fin, por la luz radiactiva, como se carbonizan las cosas y los cuerpos en *Agua final*. El color negro, es decir la muerte, en toda la poesía de Hahn tiene una compleja cadena semántica que puede resumirse así: la muerte tiene un significado letal (pero sólo la que refiere a la dogmática cristiana); tiene una relación con ciertos agentes terrenales de ella (los "curas", los "sacerdotes negros"); tiene una característica pétrea (en la imagen del "ángel..."); y, por último, refiere a los efectos de las radiaciones nucleares en los cuatro poemas de la unidad "Imágenes nucleares" de AF. A partir de *Arte de morir*, como se señaló en la nota N° 9, la muerte es transgresora.

¹³ La organización de *Agua final* no es lineal, es decir, acorde el desarrollo de las imágenes aquí señaladas. Sin embargo nada quiere decir que la organización debería haber empezado por las unidades finales, sino que *Agua final* rompe la idea de la tradicional estructuración armónica, el ordenamiento de las unidades, la disposición de los poemas, la reescritura de otros para volverlos a insertar en el segundo o tercer libro, etc., todo cual corresponde a una característica que se inicia en la última etapa del modernismo, desarrollada profusamente por el vanguardismo y por gran parte de la poesía contemporánea (sobre esa libertad estructural dentro de la poesía a partir de Darío, véase Saúl Yurkievich, "Orbita de Hispanoamérica en su poesía", *Revista de literatura hispanoamericana*, 4 (1973), pp. 10-12.). Pero ello no es la única evidencia que Hahn es un poeta actual, también hay que considerar el tratamiento que el poeta atribuye al signo lingüístico para enriquecer el mensaje poético. Hay, pues, en esta poesía constantes desfases entre significantes y significados. Es bastante común que sus signos se asemejen a otros no tanto por su relación denotativa, sino también por una semejante relación fonética. Ello determina, con mucha frecuencia, la aparición de un nuevo significado sobre la base de los significantes. Esto último, con bastante buen oído, lo ha señalado Enrique Lihn: "el saltar de los saltimbanquis (se está refiriendo al poema "El emborrachado" de *Agua final*, J.C.) sobre los oros y los orines, lo repiten los timbaleros (de timbanquis) sobre los inferidos timbales que se distorsionan en puercoespines (de orines); y el verbo tiritando (que condensa saltando, tiritero, tiritar que se desprende de las anteriores palabras de sonido parecido y que tiene otro tipo de parentesco con orines (semántico) es el adecuado para denotar la acción pasiva, sórdida y ciega de esos borrachines...", en "Prólogo" a *Arte de morir*, 1era. ed., op.cit., p. 17.

¹⁴ Podemos designar esto como la perspectiva futurista humanista del hablante. Nada tiene que ver con la de los futuristas de principio de siglo (Marinetti) ni con el futurismo huidobriano. El del italiano fue la exaltación del nuevo desarrollo tecnológico; el de Huidobro fue el "de trasladarlo desde las cosas artificiales o inventadas por el ser humano, a la naturaleza. Es al momento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde Huidobro trasplanta su visión futurista". Véase, Jaime Concha, *Vicente Huidobro* (Madrid: Ediciones Júcar, 1980).

¹⁵ Si no se toma en cuenta que "Ciudad en llamas" hay que explicarlo en relación estructural con los demás que en su conjunto integran la unidad "Imágenes nucleares", se puede mal interpretar el poema. Graciela Palau de Nemes hace un análisis erróneo de él [ver, "La poesía en movimiento de Oscar Hahn", *Insula*, enero (1977)]. Ella establece una metamorfosis entre "la bestia" y el "sol". Ello es cierto, pero erra cuando dice que esa metamorfosis ocurre entre el hablante y esa energía natural. El "sol" no remite denotativamente a él en el poema. Relacionado con el poema "Visión de Hiroshima", "sol" quiere decir el "hongo" luminoso de la bomba atómica y no otra cosa. La relación del hablante es, pues, entre una energía creada, parecida a la del "sol": energía que libera la fisión nuclear, la que entra desde el mar a la ciudad. Frente a esa entrada energética, a través de las aguas oceánicas que retroceden transformando a la muerte, el hablante tiene una actitud contemplativa, hipnotizado ante esa luz artificial y mortal. Esa actitud está magistralmente vertida en toda la organización estructural del poema, dialécticamente organizada: el tono pausado, melancólico que emerge de la aliteración del soneto, y sus imágenes visuales, auditivas para referir a la radiación nuclear. Se puede decir que en este soneto hay un quiebre entre el estrato fónico y el semántico.

¹⁶ Usamos el término humanismo de Cristo en el sentido de acentuación de lo terrenal. Nos parece que en este poema se intenta establecer también un paralelo entre el judío y el trabajador. Véase, Franz Werfel y Sholem Asch, "El judaísmo espiritual: el anhelo del Status", ed. Harro Slochower, *Ideología y literatura* (México: Ediciones ERA, 1971), p. 230.

¹⁷ *Arte de morir* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1977). En la segunda edición (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979) se agregan cuatro nuevos poemas. De los veintiséis nuevos

poemas de ADM, doce son escritos antes de 1973: "Movimiento perpetuo" (1966), "Venid a la danza..." (1968), "Canción de Blanca Flor" (1968), "La muerte está sentada a los pies de mi cama" (1970), "El muerto en incendio" (1970), "Invocación al lenguaje" (1970), "Paisaje ocular" (1970), "El hombre" (1970), "Correvedile del lustrabotas" (1972), "Tractatus de sortilegiis" (1972). Los catorce escritos a partir de 1973 son: "La muerte tiene un diente de oro" (1973), "Para darle cuerda a la muerte" (1974), "De tal manera mi razón enflaquece" (1974), "El agua" (1974), "Cafiche de la muerte" (1974), "La última cena" (1974), "Canis familiaris" (1975), "Los ropavejeros" (1975), "Noche oscura del ojo" (1976), "Escrito con tiza" (1979), "Un ahogado pensativo descende" (1979), "Don Juan" (1975), "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo" (1975). Todas las fechas de los poemas nos fueron gentilmente dadas por el propio Hahn.

¹⁸ Oscar Hahn. Carta al autor de este trabajo. 24 de agosto de 1979.

¹⁹ El puente oculto de Waldo Rojas, op.cit. incluye *Príncipe de naipes*, *Cielorraso*, *El puente oculto*, (poemas desde 1976 a 1980), eliminando su primer libro, *Agua removida*. El viajero imperfecto (Bucuresti: Editura Univers, 1979) de Omar Lara incluye *Los buenos días* (1967-1970), *Habitantes serpientes y otros bichos* (1972-1974), *El viajero imperfecto* 1974-1976), elimina el primer libro (*Argumento del día*, 1964) y selecciona algunos poemas del segundo libro, *Los enemigos* (1967), que incluye en la sección "Los buenos días" de la edición rumana. Jaime Quezada en *Astrolabio* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976) incluye *Poemas de las cosas olvidadas* (1965), *Las palabras del fabulador* (1968), *A la pata coja* (1970), más las unidades "Solentiname" (1972), "Historia de familia" (1973), "Poemas fechados" (1967-1977), "Astrolabio" (1975). Hernán Lavín Cerda, *Ciegamente los ojos* (1962-1967) (Ciudad de México: UNAM, 1977). Gonzalo Millán, *Vida* (1968-1982) (Canadá: Ediciones Cordillera, 1984).

²⁰ También se puede observar en el soneto "La caída" (tumbo, tumba, zumba, bote, rebote, gota, rebota, brota), cuyo encadenamiento fónico se va relacionando con la caída de la pelota a las aguas del mar. De igual modo en "Gladiolos junto al mar". El encadenamiento fónico en este poema se observa en los términos plumas, espumas, brumas que refieren a los gladiolos (flores), que también se condensan en alas y en polen, determinando por esta cadena una relación metafórica entre pájaro y flor, de igual modo, por la relación con sangrantes plumas, mucho más claro ya en flor de sangre. Nosotros al analizar este poema sólo observamos allí la metáfora "gladiolos/epístola". Es claro que el poema se enriquece al estudiar esta cadena de significantes que genera nuevo significado. Esta línea de análisis, la cadena de significantes, implicaría un trabajo más específico en la poesía de Hahn que no ha sido el propósito aquí desarrollar.

²¹ Ha sido J. Lacan el que ha propuesto que el funcionamiento del significante es reducible a leyes de contenido o sentido. Estas leyes, en sí mismas desprovistas de sentido, rigen, sin embargo, el orden del sentido. En sus fraccionamientos y combinaciones, el significante determina la génesis del significado. Cuando se trata de significación, la unidad pertinente ya no es el signo mismo (la palabra del diccionario, por ejemplo), sino la cadena significante que engendra un efecto de sentido. Esto no quiere decir, si lo entendemos bien, que significado y significante sean dos categorías totalmente distintas, sino que el significado se desliza bajo el significante, a través de un nivel de discurso inconsciente, por debajo del consciente o del enunciado visible que realiza un sujeto. Hay, por tanto, un sujeto en ausencia cuyo lugar lo ocupa un significante o una cadena de significantes. Es éste, dice Lacan, un sujeto suelto con relación al enunciado, pero que está representado-ausente en el significado. De tal manera, el discurso tiene un sujeto dividido: uno presente y visible en el enunciado, y otro que se puede determinar por la intervención del significante. Al revelarse la primacía del significante no sólo se libera el lenguaje del modelo del signo -la arbitrariedad por Saussure, esto es, el referente como un conjunto de cosas a las que se refiere el signo, y el significado, el concepto evocado en el espíritu de su significante-, sino que se lo libera de la comunicación tradi-

cional. Véase, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1974), pp. 394-396.

²² No sería difícil demostrar que la temática de la muerte ha llegado a ser bastante recurrente en distintas expresiones artísticas cuando refieren a los efectos de una dictadura o represión político-militar, por lo menos en los primeros momentos. En el caso chileno, nos ha tocado ver expresiones pictóricas cuyas imágenes muestran, con recurrencia, distintas partes mutiladas del cuerpo. De igual modo, si se leen los innumerables testimonios de los torturados. Una represión militar hace visible el viejo tema de la muerte macabra medieval en la expresión artística, porque la muerte se vuelve cotidiana en espacios controlados por las dictaduras.

²³ Lázaro Carreter. *Cómo se comenta un texto literario* (Madrid: Cátedra, 1977), pp. 185-186. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso* (México: CIA General de Ediciones, 1959), p. 54, pp. 117-118. Carl Bain et alii. "The elements of poetry". *The Norton Introduction to Literature*, 2th ed. (New York: W.W. Norton and Co, 1977), pp. 851-882.

²⁴ El trato cotidiano y desacralizado de las prácticas religiosas es una de las características recurrentes de la poesía popular tradicional. "Es muy diferente el carácter religioso de los poetas populares al de una Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo... Lo que resta hoy día es esta manifestación pagana religiosa que, alterando muchas de las costumbres del culto, introduciendo factores pragmáticos, expresa una relación muy humana y directa con los hombres y los atributos del santoral... Entre los grandes motivos desarrollados por los juglares en sus cantos figuran fragmentos y paisajes enteros de la Biblia tratados con cierto desenfado, muy propio de su estrecha relación con las motivaciones del paganismo religioso". Véase Patricio Manns, *Violeta Parra*, (Barcelona: Ediciones Júcar, 1977). Los recursos coloquiales que hacen que la muerte en la poesía de Hahn constituya una presencia cotidiana, no vienen de una influencia directa de la poesía de Nicanor Parra. Este último no usa ciertas formas estróficas tradicionales, el soneto que en Hahn es de dominio perfecto, en las cuales se inserta, desacralizadamente, el tema de la muerte, ni es tampoco de importancia el estrato fónico con el cual Hahn crea más posibilidades de significado, a través de cadenas significantes, en un todo compacto con esas formas tradicionales y el empleo de los recursos coloquiales.

²⁵ En los poemas "El muerto en incendio" y "Cafiche de la muerte" la muerte vuelve a aparecer en la imagen de la luz/fuego, la que desintegra a las personas y la naturaleza en nada más que cenizas: "Entramos en un bosque furiosamente quemado, violen/tamente abrasado...", "Como carne de cóncores hirvientes hirvientes, /o de tordos quemados, cresta/del rojo al negro se cambió la fiesta...".

²⁶ "El barco ebrio", asimilado en el poema de Hahn a otro presente represivo (1973), fue escrito por Rimbaud dentro del contexto que sigue a la caída de la comuna de París (28 de mayo de 1871). Todo el poema de ese adolescente iluminado, como se sabe, tiene el referente directo de la brutal represión a los miles de comuneros, prisioneros en los pontones del Sena y del Atlántico.

²⁷ La muerte, reproduciéndose en una presencia no visible, está ya presente en el poema "Fotografía" escrito en 1971 de *Arte de morir*. La muerte allí está en ausencia, en el negativo de la foto. Sólo será visible si la fotografía se revela. Ella está en una ausencia (no visible), pero presente en las sombras oscuras del negativo.