PARADOJA DEL ARCO: LA POESÍA DE OSCAR HAHN

Gabriel Rosado
University of Connecticut, Storrs

La obra poética de Oscar Hahn - hasta este momento, cuatro libros: *Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977; la 2a. ed. de 1979 añade cuatro nuevos poemas) y *Mal de amor (1981)* - es una obra tan original y extemporánea en sus apariencias que ha sido - y sigue siéndolo - difícil de encasillar dentro de movimientos, escuelas, grupos, capillas o simplemente tendencias poéticas coetáneas o de más edad. Críticos como Enrique Lihn y Graciela Palau de Nemes, por ejemplo, han intentado muy finamente comprender tan evidente anomalía, aunque cabría preguntarse si la posición señera de la obra de Hahn no estará definiendo a esa obra de modo más válido y eficiente que su dudosa sindicación: si habrá necesidad de colgar un rótulo literario a su lujosísima soledad.

Pero en literatura los préstamos son ineludibles y hasta deseables y en el mismo Hahn no son escasas aquellas ocasiones en que es posible rastrear fuentes y modelos, desde ciertos temas privilegiados, a los niveles fónicos y semánticos de sus textos más personales.

Algunas de esas fuentes y modelos, o al menos blancos de sus tiros, nos vienen dados o sugeridos por los epígrafes de algunos de sus poemas: los místicos españoles, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, sobre todo; Rimbaud. . . En otros casos es la música interior de un verso, un especial fraseo (el inesperado recuerdo de Federico García Lorca en «Visión de Hiroshima», por ejemplo), la huella consciente o inconsciente que deja un sustantivo inolvidable (esos gladiolos que pisa «Le dormeur du val») o la atmósfera poética que perdura (los acongojados ladridos del can gongorino repitiéndose y renovándose en esa moderna versión del Cancerbero, en el «perro funerario» de «Canis familiaris»).

En estos casos, y en varios más que no hace falta citar ahora, lo que hay son

incitaciones de naturaleza diversa, y luego acaparamiento y transfiguración de estímulos iniciales en un lenguaje poético que quizás mejor que ningún otro en lengua española, hoy por hoy, ejemplifica la observación de Robert Scholes de que el sistema paradigmático de un poeta es paradójicamente diacrónico: se extiende por el pasado y opera sobre él libremente, pero por eso mismo se halla abierto al futuro, al ser capaz de romper las trabas que le impone el lenguaje sincrónico. Además, como sospecho y discuto algo más adelante, esa apertura de Hahn hacia períodos, movimientos o tendencias literarias de ideales estéticos distintos y con frecuencia opuestos entre sí, su apetito - mejor aún, su voracidad - por asimilar a su escritura hallazgos fónicos y semánticos de otras épocas, de otros momentos históricos, puede explicarse en gran parte por su afinidad con una visión del mundo que arranca de Heráclito.

Junto a la dinámica y estimulante incorporación a su obra de diversos materiales del pasado están, por supuesto, los casos en que Hahn o bien simplemente ha tomado prestado algún verso de otros autores de la lengua (el garcilasiano «por ti la esquividad y apartamiento», que reaparece en «Invocación al lenguaje»), o remedado un estilo (el de los clásicos españoles, con el hermoso «Al son de un suave y blando movimiento», que de «Gladiolos junto al mar» pasa luego a «Movimiento perpetuo»; también, el título de algunos de sus poemas, como «O púrpura nevada o nieve roja», «De tal manera mi razón enflaquece», «Noche oscura del ojo»). Además, hay famosos textos en prosa que son traducidos muy de cerca en verso (así el Fragmento 78 de Heráclito - uso aquí y luego la numeración de P. Wheelwright - en «Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo»: «El que se purifica manchándose con sangre / el que se limpia el barro con barro...», o textos enteros que caben dentro de la técnica del «pastiche» (especialmente, en sentido estricto, la muy bella «Canción de Blancaflor», y en un sentido muy lato algunos de sus sonetos clasicizantes y el uso del verso de arte mayor para introducir al lector *de Arte de morir* en el espectral mundo de *laDanza de la Muerte).* Sin duda, en la poesía contemporánea ninguno de estos procedimientos estilísticos es de por sí nuevo o incluso llamativo, pero su empleo conjunto sí sirve para caracterizar la obra de Hahn. Así, en esa obra concurren marmóreos sonetos con grafemas y su extenso eclecticismo alcanza, como era de esperar, al contenido: desde la visión profética con raíces míticas, a ciertas obsesiones y manierismos barrocos; desde el penetrante perfume de una Edad Media en trance de descomposición, a esa triste nieve que cae en las calles de Iowa City.

La ecléctica avidez y porosidad que puede observarse en la obra del poeta chileno parece fundarse en gran parte, como he dicho, en el pensamiento de Heráclito y de otros que han comulgado con sus ideas a través de los siglos, desde los Estoicos a Bergson. Tal hecho parece haber permitido a Hahn el

hallar su propia voz prácticamente desde su primer libro, ciertamente desde su segundo, *Agua final*, y otorga a su creación un inconfundible aire de familia, una sorprendente y admirable unidad de pensamiento y estilo que hace posible el salto de la mayoría de sus poemas de unos libros a otros sin dificultad alguna.

La apropiación y aprovechamiento de dispares materiales y su fragoroso enfrentamiento y final acomodación a distintos niveles fónicos y semánticos en la poesía de Hahn, puede y debe justificarse desde el punto de vista de una concepción del mundo en la que precisamente un belicoso enfrentamiento de contrarios es fecundo y el universo entero aparece como el resultado de una dinámica conflagración. A ello habría que sumar la más popular de las doctrinas del Oscuro del devenir de las cosas, de su falta de estabilidad, de los continuos cambios y transformaciones de todo en su perpetuo fluir. Esta relación de la obra de Hahn con la de Heráclito es tanto más sugestiva cuanto que hace posible el explicar lo esencial del universo poético de Hahn de arriba abajo: descubrir la rigurosa correspondencia entre lo que ahí se dice, cómo se dice y por qué se dice así.

De la atracción que el filósofo de Efeso ha ejercido sobre el poeta chileno y de lo familiarizado que éste se halla con su obra hay un documento ejemplar en *Arte de morir:* uno de los más amplios poemas de esa colección, titulado «Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo», al que ya me he referido. No sólo aparecen en ese texto fielmente recreados algunos famosos fragmentos del filósofo presocrático y su oposición a Parménides, sino que incluso se recoge en él algún que otro dudoso dato biográfico, como su muerte por hidropesía. Además hay este otro hecho: la identificación de los dos símbolos más visibles de la poesía de Hahn, agua y fuego, con la cosmogonía heraclitiana. En ella, el fuego es la sustancia de donde todo procede, actuando ahí, más que como elemento físico, como deslumbrante metáfora. Y el agua, tan íntimamente asociada en Hahn con la muerte, especialmente desde *Agua final*, es en el filósofo presocrático uno de los eslabones esenciales en el proceso de cambio de la naturaleza, con su dinámica posibilidad de ascenso y descenso: «Es muerte para las almas hacerse agua...», comienza diciendo el Fragmento 49. Sin embargo, es su afirmación de que no nos bañamos dos veces en el mismo río - en la que poéticamente proclama el fluir de la realidad - la que lo sitúa en la corriente del tiempo, con todo el melancólico peso de ser un instante para dejar de ser al siguiente, de andar cada paso en la vida con la muerte a cuestas.

Ahora bien, si el pensamiento de Heráclito proporciona a la poesía de Hahn, de modo explícito o por inesperados cauces, eficaces símbolos o esqueletos de metáforas, no hará falta decir que esa filosofía de la existencia no puede abarcar de forma absoluta la riqueza semántica de su creación. Y no

estoy sólo pensando en ciertos poemas cargados con los detritos de una historia reciente. Tomemos, por ejemplo, el corto poema-una seguidilla - de ambiciosísimo título, «El hombre», que se encuentra en *Arte de morir* «Emergió de aguas tibias / y maternales / para viajar a heladas / aguas finales / A las aguas finales / de oscuros puertos / donde otra vez son niños / todos los muertos». Este poema puede relacionarse con el Fragmento 113: «Es uno y lo mismo estar vivo o muerto, despierto o dormido, ser joven o viejo. Aquello en cada caso deviene esto, y esto de nuevo aquello, por cambio repentino e inesperado», donde en forma paradójica se afirma la identidad de los contrarios, sus continuas transformaciones y el mito del Eterno Retorno. Para Hahn, emerger del agua es nacer, como para Freud y Jung. «Todo ser humano - escribe Freud - ha pasado la primera fase de su existencia en el agua ... como embrión en el fluido amniótico de las entrañas maternales, y así, al nacer, emergió del agua». Para Jung, «el significado maternal del agua pertenece al más claro simbolismo en el dominio de la mitología». Ahora bien, lo importante en Hahn no es eso, sino la insistencia en ese otro aspecto destructor del agua, la total equivalencia de «agua final» - «muerte», tan henchida de resonancias manriqueñas, que aparece muy temprano en su poesía, da título a uno de sus libros y funciona de similar modo en este poema. En el cual la simbología del agua no agota ni mucho menos sus múltiples posibilidades significativas. Así la del viaje como muerte, el viaje marítimo, y asociado con él, lo que Bachelard ha llamado el «complejo de Carón», el barquero infernal. Y sin embargo, una vez advertidas esas posibilidades semánticas y sus resonancias líricas, aún subsiste poderosa y transcendente la idea heraclitiana del Eterno Retorno, donde la vida muere, pero la muerte es a su vez creadora de vida. Todo fluye, todo cambia, mas esas transformaciones no son sino el juego de apariencias de una substancia eterna que se repite. Y es también desde aquí, desde este miradero, desde donde conviene contemplar las tremendas o melancólicas transformaciones que se dan en la poesía de Hahn, comenzando por esas reencarnaciones de los carniceros, de las víctimas de Hitler, y la funda de almohada, sábana, sucia camisa en que se convierte el protéico amante de *Mal de amor*, como, en diferente plano, la voz lírica de «Fotografía», acechando su propio cadáver desde la distancia del Otro, viviendo su presente como un «futuro sido» heideggeriano.

Ya he dicho más arriba que como el símbolo del agua el del fuego desempeña un papel muy visible en la obra de Hahn, ejerciendo en ella, las más de las veces, sus dos funciones tradicionales, la destructora y la purificadora, aquélla asociada preferentemente con el holocausto nuclear, ésta presente en ciertos pasajes y poemas de una ambigüedad brillante, como «Ciudad en llamas» y «El muerto en incendio». De «Ciudad en llamas» ha confesado su mismo autor no estar muy seguro del significado, y sin embargo es posible ver

en la imagen solar ahí presente al producirse la introversión del hablante lírico una estrecha relación con el proceso de búsqueda y hallazgo del místico, tal como lo ha expuesto Jung al estudiar ciertos aspectos de la libido, relación subrayada aún más por el paralelo fónico y conceptual con «La noche oscura» de San Juan de la Cruz. A este núcleo significativo se unen esas otras referencias que dilatan el misterio, como la de la «grande bestia», posible alusión a la ciudad terrible, la prostituida Babilonia que se repite. En «El muerto en incendio» el verso final («Sólo al muerto en incendio le es dado ver esas canciones») sugiere un rito de iniciación, la entrada del novicio en un mundo ardiente, un simbólico bosque en ascuas. Pero tanto en estos poemas como en «Visión de Hiroshima», también se sale Hahn de la horma del mito o la utopía. Así, el cuerpo abrasado del visionario de «Ciudad en llamas» acaba hundiéndose y confundiéndose con la sal, no se sabe si para iniciar el ciclo regeneracional, como el sol asciende cada día de su nadir tras su descenso en las aguas o para consumar su existir. En «Visión de Hiroshima» el texto sánscrito que lo encabeza parece anunciar la repetición de un brutal apocalipsis, el cumplimiento otra vez de *esaepyroksis o* destrucción por fuego de un universo degenerado, necesitado cíclicamente de una conflagración que le permita renacer tras su aniquilamiento, tal como ocurre en el mito del Fin del Mundo. Pero en Hahn tal destrucción no supone la creación de un nuevo mundo, de un Paraíso Terrenal, y la consecuente desaparición de la Historia: el verso final del poema «¿y qué haremos con tanta ceniza?», con su angustiosa perplejidad, no ofrece la seguridad ni el optimismo utópico de ninguno de los movimientos milenarios y escatológicos estudiados por Eliade. Más bien, si el poema que cierra *Arte de morir,* «Tractatus de sortilegiis», como quiere Ethel Beach-Viti, presenta la «corrupta y decadente» vejez de la humanidad, no su principio, siendo por tanto un paraíso al revés, esa catastrófica *epyroksis* no anuncia un rejuvenecimiento con el retorno a los orígenes sino que no es más que otra invención - la más horrible y absurda - del hombre en su modo de andar por la tierra y confirma la visión desesperanzada de un mundo donde la vida aparece desprovista de horizontes utópicos y se concibe en dinámico y continuo contraste con la muerte, como un doliente aprendizaje del fenecer.

A esta visión del vivir llega Hahn por una doble vía: la inductiva y la del modelo histórico. En cuanto a la primera, al enfrentarse con la existencia y sobre todo con ese enigma de la metafísica existencial, con la muerte, Hahn está dentro de una tradición que podríamos llamar irracionalista, tradición que arranca de Heráclito y llega hasta Bergson y que percibe la realidad como algo movedizo, inestable, cambiante. Además, esa tradición se compagina bien y se refuerza en el escritor chileno con ciertos aspectos - en los que no voy a entrar ahora - del muy notorio culto a la muerte hispano tal como se ve, por ejemplo, en dos de los más formidables oficiantes de ese culto, don Francisco de

Quevedo y don Miguel de Unamuno, cuyos trenos es siempre posible oir en la lejanía de los versos de Hahn. La otra vía de conocimiento se basa en la aceptación de supuestos paralelos históricos establecidos al observar similares preocupaciones y actitudes vitales, sensibilidades gemelas, entre determinadas sociedades separadas en el tiempo y el espacio. Hasta cierto punto nos hallamos aquí de nuevo - esta vez en el plano de la Historia y sus lecciones - con el mito del Eterno Retorno. En el caso concreto de Hahn, lo «déjà vu» es la sociedad europea de fines del siglo XV y su obsesión con la muerte. Esa obsesión está bien documentada y el pasmoso florecer de la literatura macabra dejó, como se sabe, junto a opúsculos deleznables alguna que otra obra maestra: los mejores versos de Villon y Manrique. Pero sin duda, lo más representativo del espíritu de la época en la literatura son las diversas *Danzas de la muerte*. Ya en el primer libro de Hahn aparece un poema con ese título, «Danza de la muerte», pero es en *Arte de morir*, en cuya introducción se imita la forma y el ritmo de la copla de arte mayor y se convoca a la danza a todos los nacidos, donde el paralelismo histórico se da, implícita o explícitamente, de forma sostenida. Y sin embargo, parece erróneo el considerar este libro, como con frecuencia se hace, y en general la obra conjunta del poeta chileno, como un rebrote de la conciencia e ideales del hombre medieval, como obra neomedieval. En realidad, en la poesía de Hahn hay poquísimo de lo que verdaderamente preocupaba a la Edad Media, aparte la incertidumbre del existir y la acuciante presencia de la muerte, presencia que además tiene raíces y sentidos diferentes allá y acá, religiosos casi siempre en un caso y ontológicos y metafísicos en el otro. Portanto, lo que parece atraer a Hahn al último tercio del XV es la semejanza que cree advertir entre el clima histórico de aquella época y la nuestra en sus síntomas más ostentosos: la enfermiza fragancia de unos ideales caducos, esa fragilidad del cotidiano existir continuamente amenazado por los jinetes apocalípticos. Las crisis sociales, las dudas, las contradicciones y terrores existenciales de aquel medieval otoño, en los umbrales ya de un nuevo modo de concebir la vida, se reflejarían ahora, con un brillo aún más sombrío por la sugerida ausencia de un plan providencial y el triunfo de lo absurdo, en nuestro propio mundo. Así, de la *Danza* no le importa a Hahn tanto lo que en ella era función primordial al declinar de la Edad Media: su afán igualador, su ritmo democrático. Y esto sin perjuicio de que en alguno que otro de sus poemas se valga de esa función, y que en un sentido muy lato ofrezca una reducida galería de agónicos momentos recordados en diferentes tonos. Pero dejando esto aparte, pienso que en la obra de Hahn la *Danza* se ofrece más que nada como una extensa metáfora de multívocos significados que concentra en sí el angustioso paralelismo de dos épocas históricas, acarreando sólo en forma muy diluida sus tradicionales componentes sociológicos y aún más los extraterrenos.

No queda ya mucho espacio para tratar con detenimiento de la retórica de Hahn; baste entonces, en esta ocasión, con algunas apostillas.

Como ya he indicado, me parece que la mayor y mejor parte de su poesía se apoya en un mortal juego de cósmicas oposiciones, en devastadoras o bien melancólicas contiendas, en el doloroso desgaste y metamorfoseo de los seres y las cosas en su acaecer temporal. Consecuentemente es sólo natural que su expresión poética no sea sino el reflejo lingüístico de ese mundo interior y las flores retóricas preferidas sean precisamente aquéllas que mejor encarnan su visión. Así, el oxímoron, la antítesis, la ironía, el retruécano, la derivación, el anacoluto, son figuras que aparecen prominentemente en la poesía de Hahn y sirven para multiplicar las tensiones y conflictos inherentes en su concepción del mundo. Por otra parte, determinados recursos fónicos y sintácticos, como el metro, la rima, la aliteración, ciertas estrofas clásicas, el uso de estribillos, el paralelismo, la construcción anafórica, la concatenación, crean ese ambiente reiterativo y redundante que es parte indispensable del lenguaje poético pero que aquí además resalta, al nivel del significante, otros temas obsesivos del poeta chileno: la tendencia a la armónica unidad de los contrarios, el líquido fluir del tiempo, el eterno retorno de lo que fue.

Al nivel léxico, los parónimos y homógrafos de que está esmaltada la escritura de Hahn se encuentran en el cruce de esas tendencias de oposiciones y acercamientos. Pero en realidad, por dondequiera que nos aproximemos a esa escritura veremos espejarse en ella las sustanciales preocupaciones que atosigan a su creador, el turbulento fervor de sus significados trabando ahí, en el plano lingüístico, el combate con sus demonios, buscando también ahí, en el único plano posible, la solución a la paradoja del existir. Desde la estructura total de sus libros hasta aparentemente simples problemas de puntuación, la obra de Hahn se presenta como un modelo admirable de cómo el cargamento ideológico de los significados encuentra respuesta acorde al nivel de los significantes. Estilísticamente hablando es de éstos de donde uno debe partir para intentar el descubrimiento de una realidad que pronto se muestra caótica y en discordia, una realidad inestable, que fluye y cambia, un mundo donde seres y cosas se consumen y repiten ciegamente, tras múltiples transformaciones, en «la estructura ontológica de la vida», el tiempo.

En el Fragmento 98 Heráclito nos dice que la oposición trae consigo la concordia y que de la discordia procede la más hermosa armonía. Por tanto, la lucha es justicia, y la guerra, estado común del hombre, fecunda. Desde el punto de vista de la existencia humana ninguna oposición es más evidente que la oposición vida-muerte. El fluir de la vida crea muertes instantáneas y en el Fragmento 115 ha afirmado el Enigmático esa estrechísima relación entre vida y muerte con una turbadora paradoja, que es aparentemente un simple juego de palabras en el original griego: «El arco (biós) se llama vida (bíos) pero lo que

produce es muerte». Entonces, al menos a la altura del lenguaje, es posible la concordancia de opuestos. Y es precisamente al nivel del lenguaje donde Hahn busca esa concordancia, para que del choque de elementos discordantes brote la más bella armonía. El existir se separa así del artístico crear, aunque persista aún ahí, feroz e incierto, pero ahora superado. En efecto, en los dos primeros textos de Hahn, *Esta rosa negra y Agua final*, la muerte se presenta amenazadora pero no invencible: las dos obras se cierran con sendos poemas, «Elevación de la amada» y «El amor», respectivamente, que son un canto encendido de esperanza en Eros. Aunque esos dos poemas pasan más tarde a *Arte de morir*, nada o muy poco de su mensaje puede ya oírse en el nuevo contexto; en *Mal de amor*, el amor mismo arrastra un enfermizo vivir, sufre un corrosivo desgaste de vencido en el tiempo y por el tiempo. La guerra, ciertamente, puede ser todo menos fecunda; la discordia no crea, sino que destruye. Por eso, la mujer de Lot no es ahora ni siquiera estatua de esa misma sal que enterró a Cartago sino «columna de uranio» en «Visión de Hiroshima». Por eso, en «Adolfo Hitler medita en el problema judío», un cruel tiranuelo, un dementoide, se entretiene transformando su entorno en ángeles desplumados y kafkianos insectos.

Así, esa realidad no puede parir más que excrecenias o monstruos, fétida sangre, como se encarga de mostrar «Tractatus de sortilegiis», y la búsqueda de la oculta armonía a que incita el Oscuro no parece conducir en el mundo presente, en nuestro mundo, sino a un callejón sin salida: el Callejón de la Muerte, cuya armonía no es otra que la ingrata melodía de su danza final.

Pero hay otra posibilidad de acierto en esa búsqueda, aunque no sea en el plano del viciado existir, sino en un plano distinto: el plano del poeta demiurgo, el plano de la escritura. Desde luego, tal operación no es nunca fácil, aunque sea siempre agridulce. Enrique Lihn, hablando por nunca experiencia, ha escrito hermosamente en su «Introducción» a la edición de *Arte de morir* que «la escritura es una catástrofe que se goza, una muerte que se vive. . . » Esta descripción del acto de creación poética corresponde bien a lo que en esencia se dice en «Invocación al lenguaje». El título del poema es definitivamente irónico; su apasionado texto no es, por supuesto, una invocación sino una serie de caóticos improperios: «Con vos quería hablar, hijo de la grandísima». Así empieza. Luego, el frustrado poeta, cansado de bregar con las palabras y de la esquividad de su instrumento, amenaza al propio lenguaje con marcharse al país de los mudos, de los sordos y de los sordomudos, con arrancarse de cuajo la lengua y colgarla sangrante, adobada de sal, al sol. Por fortuna - bien lo sabemos - nada de lo que se promete en esos improperios ha ocurrido hasta ahora. Muy al contrario. Porque es en su escritura donde surge, del choque de tantos y tan dispares elementos, de tantas

opuestas tensiones, esa oculta armonía del mundo que prometía el Oscuro a quienes como Hahn la buscan seria, apasionadamente.

*** * * ***

REENCARNACIÓN DE LOS CARNICEROS

«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.

Y vi que los perdedores, al tercer día,
se reencarnaban en toros, cerdos o carneros
y vegetaban como animales en la tierra,
para ser carne de las carnicerías.

Y vi que los carniceros, al tercer día,
se están matando entre ellos perpetuamente.
Tened cuidado, señores los carniceros,
con los terceros días de las terceras noches.

LA MUERTE ESTÁ SENTADA A LOS PIES DE MI CAMA

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo
y frazadas dispuestas a levantar el 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.
La muerte está sentada a los pies de mi cama.
Esta muerte empeñosa se calentó conmigo
y quisiera dejarme más chupado que un higo.
Yo trato de espantarla con una enorme rama.
Ahora dice que quiere acostarse a mi lado
sólo para dormir, que no tenga cuidado.
Por respeto me callo que sé su mala fama.
La muerte está sentada a los pies de mi cama.

GLADIOLOS JUNTO AL MAR

Gladiolos 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 numerosas, donde a las aguas piden
por esposas gladiolos rojos de sangrantes
plumas.

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

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

VISIÓN DE HIROSHIMA

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

Mamsala Purva Texto
sánscrito milenario

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

Los ancianos huían, decapitados por el fuego,
encallaban los ángeles en cuernos sulfúricos,
decapitados por el fuego, se varaban las vírgenes
de aureola radiactiva, decapitadas por el fuego.
Todos los niños emigraban, decapitados por el cielo. No el ojo
manco, no la piel tullida, no sangre
sobre la calle derretida vimos:
los amantes sorprendidos en la 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 derrumbamiento beberás, leche en escombros.
Vimos las cúpulas 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 licuados 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 radiactivos suben los pasos, suben los peces quebrados por el aire fúnebre. ¿Y qué haremos con tanta ceniza?

CAFICHE DE LA MUERTE

Como carne de cóndores hirvientes, o de tordos quemados, como cresta, del rojo al negro se cambió la fiesta
y en silencio se fueron los clientes. Se nos vació no más
todo el prostíbulo, se vaciaron las camas y los bares, y
todas las que estábamos de a pares sollozamos de a una
en el vestíbulo. Por el pasillo viene la señora, siempre tan
maternal, siempre a la hora, con su taza de té y un trago
fuerte. Para qué te moriste, desgraciado. Mira mi pobre
cuarto desolado, tipo traidor, cafiche de la muerte.

INVOCACIÓN AL LENGUAJE

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento,
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para tiranizar mi pensamiento.
Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,
porque me marcho al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus rojas raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.

FRAGMENTOS DE HERÁCLITO
AL ESTRELLARSE CONTRA EL CIELO

Heráclito vivía en un río de Efeso
encerrado en la placenta del sueño
lejos de los dormidos de la ribera

Heráclito tenía la barba luenga
y la lengua larga para lamerte mejor

No nos bañamos dos veces en el mismo río
No entramos dos veces en el mismo cuerpo
No nos mojamos dos veces en la misma muerte

A bordo de un tonel sube el Oscuro
en dirección a los rápidos rápidos
a contracorriente de Parménides
y desemboca en la Biblioteca de Londres
con la barba más negra y ancestros de aire

Heráclito vivía en un río de Efeso
pero no se bañaba dos veces en el mismo río
Se bañaba en la catarata de un ojo
Se bañaba en su acuoso cuerpo
y rielaba fluía y ondulaba
Parménides vivía en un bloque de hielo
y se bañaba siempre en el mismo bloque

El que se purifica manchándose con sangre
el que se limpia el barro con barro
en este punto trata de retornar contradiciéndose
y reingresa en las llamas acuáticas
en las aguas flamígeras que flamean

A grupas de la luz monta el Oscuro
en dirección al gran Fuego celeste

a la velocidad del sentimiento
de los que se aman a primera vista
y se destroza en astillas de
hielo contra los muros del espacio finito
embarrado de estiércol y fango estelar

Si Heráclito no tuviera hidropesía las clínicas se llenarían de agua las camas
blancas de arroyos enfermos si Heráclito no tuviera hidropesía

Y en el Corral de las Constelaciones
los animales luminosos disputan
los desperdicios de su cuerpo encallado
La Osa chupa la miel de sus vértebras
el Pez desgarra sus carnes con algas
y el Can entierra en el cielo sus huesos

Heráclito vivía en el éter del Cosmos
y era una tempestad de aerolitos
en dirección a los Mares terrestres

Heráclito tenía el alma seca
y el vino triste y un aire soñoliento

AGUA GEOMÉTRICA

las mesmas vivas aguas de la vida . . .
Santa Teresa

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.

DE TAL MANERA MI RAZÓN ENFLAQUECE

La razón de estas aguas, la perfecta
lógica de estas aguas, de esta mente
líquida, que la curva de la recta
distingue, y la sustancia, el accidente,
se desmorona cuando por su frente
oye pasar los peces funerales
y quedar en su trágica corriente,
de la nada, las huellas digitales.

ADOLFO HITLER MEDITA EN EL PROBLEMA JUDÍO

Toma este matamoscas y extermina a los ángeles,
después con grandes uñas arráncales las alas.
Ya veo sus muñones, ya los veo arrastrarse:
desesperadamente tratan de alzar el vuelo.
Toma este insecticida. Oigo sus toses blancas
prenderse y apagarse. Una puesta de sol
o una puesta de ángeles es lo mismo sin duda
porque la noche ahora levanta su joroba
y ellos se van hundiendo lentamente en el suelo.
Levanta el pie despacio. Así mismo. Tritúralos.
Que les saquen las plumas con agua hirviendo y pongan
esos cuerpos desnudos en las fiambrerías.
Ahora me van pasando sudarios de juguete
y ataúdes con cuerda. Ahora me van pasando
las cruces más pequeñas, para que se entretengan
los infantes difuntos. Pásame al insectario,
los alfileres negros. Toma este matamoscas

y extermina a los ángeles.

TRACTATUS DE SORTÍLEGIIS

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.
Te pillamos in fraganti limpiándote el polen
de la enagua, el néctar de los senos, ves tú?
Alguien viene en puntas de pie, un rumor de pájaros
pisoteados, un esqueleto naciendo entre organzas,
alguien se acercaba en medio de burlas y fresas
y sus cabellos ondearon en el charco
llenos de canas verdes.
Dime, muerta de risa, a dónde llevas
ese panal de abejas libidinosas.
Y los claveles comenzaron a madurar brillosos
y las gardenias a eyacular coquetamente, muérete,
con sus durezas y blanduras y patas
y sangre amarilla, aj!
No se pare, no se siente, no hable
con la boca llena
de sangre:
que la sangre sueña con dalias
y las dalias empiezan a sangrar
y las palomas abortan cuervos
y claveles encinta
y unas magnolias curiosísimas, oye,
unas rosas re-raras, oh.

NINGÚN LUGAR ESTÁ AQUÍ O ESTÁ AHÍ

Ningún lugar está aquí o está ahí
Todo lugar es proyectado desde adentro
Todo lugar es superpuesto en el espacio

Ahora estoy echando un lugar para afuera
estoy tratando de ponerlo encima de ahí
encima del espacio donde no estás
a ver si de tanto hacer fuerza si de tanto hacer fuerza
te apareces ahí sonriente otra vez

Aparécete ahí aparécete sin miedo
y desde afuera avanza hacia aquí
y haz harta fuerza harta fuerza
a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco otra vez
si reaparecemos los dos tomados de la mano
en el espacio
        donde coinciden
                todos nuestros lugares

ECOLOGÍA DEL ESPÍRITU

Ahora estamos hundiéndonos lentamente en el fango
y lo más raro es que podemos respirar
tóquese fondo ahora tóquese fondo quebradizo
quiébrese el fondo y cáigase al vacío abierto
navéguese un buen rato por el cielo
y húndase en el espacio profundamente en el espacio
y lo más raro es que podemos respirar
tóquese fondo ahora tóquese fondo duro
pálpese el fondo siempre con los pies
golpéese el fondo duro rebótese allí
sálgase impulsado hacia arriba sálgase al vacío abierto
navéguese un buen rato por el cielo
porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango
mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera

EN LA VÍA PÚBLICA

Estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando que pase el fantasma

En esta mano tengo un recuerdo triste de tí
En esta otra tengo un recuerdo desolado
Y en estas dos que acaban de crecerme
no tengo nada ni siquiera las líneas

Así que estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando al fantasma que vendrá a dibujarlas
para que me mueva me levante y camine y pase
taciturno frente a esa casa

donde estoy sentado esperando

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Esta rosa negra. Santiago, Ediciones Alerce, 1961. *Agua final.* Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1967.
Arte de morir. [Prólogo de Enrique Lihn]. Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1977.
Mal de amor. Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes, 1981. *Imágenes nucleares.* Santiago-Chile, Editorial América del Sur, 1983.