

POESÍA CORAL CON UN SOLO INTÉRPRETE. ASEDIOS AL
FANTASMA EN LA OBRA DE ÓSCAR HAHN

*CHORAL POETRY WITH ONLY ONE PERFORMER. A SIEGE TO
THE GHOST IN OSCAR HAHN'S WORK*

Juan Pablo Belair
Universidad Alberto Hurtado
jpablobelais@gmail.com

RESUMEN

Este artículo pretende demostrar la aparición persistente de un hablante lírico de características fantasmáticas que comunica, interpela e intenta intervenir en la realidad a través de una multiplicidad de voces e imágenes en la obra de Óscar Hahn. El corpus de estudio son los volúmenes *Mal de amor* (1981), *Apariciones profanas* (2002) y *La primera oscuridad* (2011). Se propone una trayectoria escritural con tres etapas sucesivas y una preminencia en cada una de ellas de un tipo de hablante fantasma.

PALABRAS CLAVE: Fantasma, Hahn, poesía, presencia, ausencia.

ABSTRACT

This article aims to demonstrate the persistent appearance of a lyrical speaker with phantasmic features that communicates, interpellates and attempts to intervene in reality through different voices and images in the Oscar Hahn poetry. The corpus of study is made up of *Mal de amor* (1981), *Apariciones profanas* (2002) and *La primera oscuridad* (2011). A writing path with three successive stages is proposed and the preeminence of a phantasm speaker in each one.

KEY WORDS: *Phantasm, Hahn, Poetry, Presence, Absence.*

Recibido: 30 de diciembre de 2015.

Aceptado: 2 de mayo de 2016

“¿Por qué escribe usted?
...Porque el fantasma...”
O.H.

IMPRESIONES DEL FANTASMA EN LA OBRA DE HAHN (A MODO DE INTRODUCCIÓN)

En este trabajo propongo la persistente aparición de un hablante lírico de carácter fantasmático en la obra de Óscar Hahn¹. Estas apariciones –prácticamente todas– se concentran en los poemarios *Mal de amor* (1981), *Apariciones profanas* (2002) y *La primera oscuridad* (2011). Es un hablante coral, una multiplicidad de voces. Sin embargo, propongo, estas corresponden a un mismo intérprete. Este periodo escritural de treinta años, de paso, sugiere una trayectoria –acaso genealógica– propia del fantasma hahniano. Adicionalmente, en su última publicación hasta la fecha –*Los espejos comunicantes* (2015)– no solo es factible reconocer una continuidad consecuente con el recorrido propuesto, sino también la manifestación con aun mayor prominencia de las características esenciales de este hablante lírico.

Para efectos de este artículo denotaré las características del hablante fantasma recorriendo etapas escriturales sucesivas que responden a la siguiente propuesta tipológica: I. La sábana fantasma; II. Coro de fantasmas; III. La profecía fantasma.

I. LA SÁBANA FANTASMA

Es la etapa inicial con un hablante que toma la figura tradicional del fantasma de sábana y que (se) aparece insistentemente en *Mal de amor* y en *Apariciones profanas*.

Para los psicoanalistas Abraham y Torok, la realidad es “todo lo que actúa sobre el psiquismo para imponerle una modificación tópica”, por consiguiente, la fantasía sería “toda representación, creencia o estado del cuerpo tendiente a [...] la conservación del *statu quo* tópico” (233). Esta referencia es fundamental para entender el contexto en que comienza a “gestarse” el fantasma de Hahn. El estado de enamoramiento como representación de un mundo ideal, transformado por y para los amantes, aparece como obertura en *Mal de amor* en el poema “Aerolito”: “La velocidad del amor rompe la barrera de lo real / y el mundo estalla en astillas de sueño / sin la menor consideración

¹ Poeta chileno nacido en 1938, usualmente considerado parte de la generación del '60 (Foxley y Cuneo 9). Entre las distinciones más importantes que ha obtenido se encuentran: el Premio Casa de América de poesía (2006); el Premio Iberoamericano Pablo Neruda (2011); y el Premio Nacional de Literatura (2012). Actualmente es profesor emérito de la Universidad de Iowa y reside en Santiago.

para los despiertos” (91). El amor rompería la barrera del sonido, en alusión a la explosión sonora de esa eventualidad y, al mismo tiempo, a cómo el amor superaría la primacía del principio de realidad. Aquí hay una representación, un escenario, que va más allá de lo real, una fantasía, a una velocidad que tampoco es real y en un mundo de sueños donde no cabe nadie más. Así, esta fantasía sería producto de la esencia narcisista del hablante que, antes de transformarse a sí mismo, tiende a transformar al mundo (Abraham y Torok 233).

Fantasma es la “representación, guion escénico imaginario, consciente (ensoñación), pre-consciente o inconsciente, que implica a uno o varios personajes y que pone en escena de manera más o menos disfrazada un deseo” (Chemana 157). Un fantasma de incorporación es entonces en sí una fantasía producto del rechazo a “introyectar”, o sea a encontrar el verdadero sentido de una pérdida. En una pérdida no introyectada, el sujeto crea un fantasma para ser incorporado de manera sustituta (Abraham y Torok 234-35).

En el poema “Ningún lugar está aquí o está ahí” (107), de *Mal de amor*, se constata la separación de los amantes y la sensación de vacío, de no-lugar. Así se reseña en la primera estrofa: “Ningún lugar está aquí o está ahí / Todo lugar es proyectado desde adentro / Todo lugar es superpuesto en el espacio” (107). La segunda estrofa sugiere además una sensación de angustia, de rechazo, de no aceptación de esta situación: “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” (107). La reiteración de la frase “si de tanto hacer fuerza” denota la obsesión del objetivo de hacer aparecer a la amada ausente, a la fuerza. Los amantes deben aparecerse en un lugar no real para que solo así pueda existir y mantenerse la relación: “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” (107). Llama la atención que el hablante suplique la presencia de su amada a través del verbo ‘aparecerse’; a mi juicio, aquí se conjura la aparición de la ‘imagen’ de la amada, la fantasía de la amada (quizás más que la propia de carne y hueso) y, además, es una segunda manifestación de la pronta aparición de un fantasma: el fantasma sustituiría a la amada corporal. Por otra parte, en los versos “y haz harta fuerza harta fuerza / a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco otra vez” hay una clave de lectura fundamental para el nacimiento de un fantasma. Si antes proponía su gestación, este poema vendría siendo el inicio del trabajo de parto de un fantasma.

En este poema, sin embargo, aún no es definitivo respecto de quién es la figura del fantasma –si es acaso la amada, si es el propio hablante o ambos–. A mi juicio, esta aparición responde más bien a la tradición literaria: como la amada perdida (o imposible) que solo puede aparecerse al hablante lírico bajo la figura de un fantasma.

Un ejemplo palmario sería el caso del breve “Cuento de horror” de Juan José Arreola: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (208). No obstante, en *Mal de amor*, a partir de este punto (prácticamente la mitad del poemario), el fantasma no es la amada sino que será el propio hablante lírico. Así, en la primera mitad del poemario hay una progresión de la relación amorosa que con su culminación no termina definitivamente sino se transforma, de tal modo que ante la ausencia no aceptada de la amada, no es ella la que (se re)aparece sino que es el hablante, que en un estadio narcisista se identifica con el objeto perdido y deviene él mismo en fantasma. Asimismo, reelabora en la fantasía un nuevo escenario amoroso a causa de la negación a la introyección. Esta trayectoria evidencia otra característica en el fantasma: la conjunción de esta figura en la acepción cultural tradicional, de “aparición”, con la explicación psicoanalítica de la no introyección de la pérdida. Este fenómeno es explícito en el poema “Nacimiento del fantasma” donde esta figura nace literal y literariamente en estas dos acepciones:

Entré en la sala de baño
 cubierto con la sábana de arriba
 Dibujé tu nombre en el espejo
 brumoso por el vapor de la ducha
 Salí de la sala de baño
 y miré nuestra cama vacía
 Entonces sopló un viento terrible
 y se volaron las líneas de mis manos
 las manos de mi cuerpo
 y mi cuerpo entero aún tibio de ti
 Ahora soy la sábana ambulante
 el fantasma recién nacido
 que te busca de dormitorio en dormitorio (110).

En *Mal de amor* los poemas de fantasmas se continúan así: “Fantasma en forma de funda” (113); “Fantasma en forma de camisa” (116); “Fantasma en forma de toalla” (118); “Sábana de arriba” (120); y “Fantasma en forma de sueño” (125). Si bien la evidencia de estos poemas se relaciona con la figura tradicional del fantasma —el fantasma de sábana (u otro elemento que constituya su inmaterialidad)—, estas apariciones parecieran ir más allá y ser representaciones de la pérdida de la amada, vale decir, en la visión psicoanalítica antes mencionada, “un fantasma de incorporación” que nace ante la no aceptación del fracaso amoroso y que se aparece una y otra vez a la “bella enemiga”, para desearla o poseerla sexualmente, y luego desaparecer

melancólicamente, quedándose agazapado en los intersticios de la nada, como una presencia en la ausencia².

Propongo que la base escritural de *Mal de amor* responde mejor a un patrón “melancólico” –según Freud y Abraham y Torok– que a un duelo, aun teniendo en consideración las similitudes descritas por los especialistas. “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud, “Duelo” 241). La diferencia para mí estribaría precisamente en que la melancolía del hablante superaría a la amada como pérdida y propondría la idea del amor como pérdida (tal vez del enamoramiento, de la aventura juvenil y libidinosa o quizás del amor como camino y meta imposible de alcanzar); y aún más, la “conciencia” del “yo” como pérdida; ya que este fantasma no sería el objeto sino el propio sujeto, vacío e inmaterial. Freud lo planteó así: “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso ocurre al yo mismo” (“Duelo” 243). En *Mal de amor* es notorio cómo se manifiesta esta desazón dolorosa y el delirio de ser castigado por la amada. El poema “Lugar común” lo lleva al extremo: “Vuelves a mí / porque el asesino / siempre vuelve / al lugar del crimen” (109). La melancólica autodenigración del sujeto que plantea Freud se evidencia dramáticamente en que ahora la amada es una criminal y el hablante una víctima. Así, este poema también es un antecedente “gestacional” previo al nacimiento del fantasma; toda vez que este poema –el asesinato del hablante en manos de su amante– antecede al poema “Nacimiento del fantasma”, en una referencia más al fantasma como muerto que vuelve a aparecer en el mundo de los vivos. Podríamos inferir, entonces, que si *Mal de amor* es un proceso melancólico que se manifiesta primero como una no aceptación³ de la pérdida a través de la creación de escenarios fantasiosos donde perdura el amor, para luego dar cabida a la emergencia de la figura del fantasma –también– como la negación, ahora, del yo rechazado; el último estadio se acerca a la autodestrucción del hablante como un único recurso para el fin de la historia (y del poemario).

El poema “Televidente”, con el que termina el volumen *Mal de amor*, el sujeto no muere físicamente, sin embargo, queda reducido a una imagen –acaso un fantasma, un reflejo– solitaria e insulsa: “Aquí estoy otra vez de vuelta / en mi cuarto de Iowa City / Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell / frente al televisor apagado / La pantalla refleja la imagen / de la cuchara entrando en mi boca / Y soy el aviso comercial de mí

² “La presencia del ausente es la peor de todas” (Couve 52).

³ Freud señala en “Die Verneinung” (La negación) que la negación –no aceptación– es una suerte de “aceptación intelectual de lo reprimido *con persistencia de lo esencial de la represión*”, es decir, se niega y como consecuencia el contenido de representación no llega a la conciencia, sin poder aceptarse de manera definitiva (254).

mismo / que anuncia nada a nadie” (128). Así, *Mal de amor* finaliza con un hablante solo, desolado, pero consciente de su regreso, de este nuevo estadio. ¿Será que los poemas funcionan como un modo de introyectar la pérdida? Tal vez en la escena de verse reflejado en el televisor hay un retorno a una satisfacción narcisista que calma –y alimenta– la melancolía.

Por su parte, dos anotaciones sobre amor, deseo y melancolía que en síntesis fundamentan (como último argumento) mi propuesta de análisis del fantasma en esta etapa escritural: (i) La melancolía (o bilis negra) para el *Regimen Sanitatis Salernitanum*⁴, era uno de los cuatro humores del ser humano y se asociaba –en su exceso o patología– a la preeminencia de un temperamento saturnino donde se revive el *Eros* perverso del acidioso que mantiene fijo en lo inaccesible el deseo. De aquí surge la asociación entre melancolía y deseo sexual y erotismo. Aún más, se señala como característica de un melancólico el aumento de la libido y la voracidad con las mujeres (Agamben 45- 9); y (ii) Platón, en *El banquete*, propone la relación entre amor y deseo. El primero es “llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado” y, en ese contexto, ser felices si se consigue. “Pues la razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era [...] [que] nosotros estábamos íntegros. Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y la persecución de esa integridad. Antes [...] éramos uno” (22). Sin embargo ¿qué es lo que sucede luego? ¿Quién desearía precisamente tener lo que ya se ha obtenido? Así, se desprende de este concepto, que el deseo solo estaría presente cuando está ausente la otra parte de uno mismo (30).

En este marco teórico, la presencia del hablante como fantasma en poemas de corte erótico estaría desvelando un “yo” narcisista que necesita perpetuar el estatus tópico de amante, en una fantasía amoratoria cuya naturaleza no queda clara, aunque se sugiere; y que ante la pérdida de la amada, su estado de melancolía lo lleva a exacerbar el deseo hacia ella. Pareciera, entonces, que los poemas “Fantasma en forma de toalla” (118) y “Sábana de arriba” (120) representarían el clímax de esta idea. En el primer poema, el hablante es un fantasma que ha adoptado la forma de toalla para secar, en primera instancia, a la amada:

Sales de la ducha chorreando agua
y te secas el cuerpo con mi piel de toalla
Y hay algo que te empuja a frotarte y frotarte
entre los muslos húmedos
Entras en un terrible frenesí
en una locura parecida a la muerte

⁴ Tratado en versos latinos redactado en la Escuela Médica Salernitana (siglos XII y XIII).

hasta que otra humedad más densa que el agua
 te empapa la carne con su miel pegajosa
 y tú aprietas las piernas y gimes y gritas
 y yo te lamo entera con mi lengua de hilo (118).

La sexualidad aquí es evidente, ya que más que un proceso de secado, el roce de las supuestas pieles conduce a la amada al éxtasis (relacionando frenesí, locura y muerte), y así, de modo inverso, humedece su sexo de excitación hasta llegar al orgasmo mientras se sugiere un *cunnilinguis* como cierre del poema⁵.

“Sábana de arriba” (120) tiene un desarrollo similar, el hablante esta vez es la sábana que envuelve a la amada y la lleva al orgasmo; y aunque aquí el fantasma no es nombrado como tal, la figura de la sábana es reconocible como una suerte de metonimia del fantasma tradicional:

Me instalé cuidadosamente doblado
 entre la ropa blanca del closet
 Sacaste las sábanas de tu cama
 y me pusiste de sábana de arriba
 Te deslizaste debajo de las tapas
 y te cubrí centímetro a centímetro
 Entonces fuimos barridos por el huracán
 y caímos jadeando en el ojo de la tormenta
 Ahora yaces bañada en transpiración
 con la vista perdida en el cielo raso
 y la sábana de arriba
 aún enredada entre las piernas (120).

En síntesis, el hablante de esta etapa es un fantasma de incorporación, un fantasma melancólico, que desea más bien la imagen de la amada (incluso la mantención del estadio de enamoramiento), que al fin y al cabo es otro fantasma. El fantasma hahniano de la etapa inicial no es el fantasma tradicional de la literatura gótica, pero sí se vale de sus formas para acometer su función en vida del hablante.

⁵ La miel como metáfora sexual (dada la consistencia de los humores) y como la relación con la idea psicoanalítica de la fase oral del deseo, de devorar a la amada (Agamben 43).

II. CORO DE FANTASMAS

En una etapa intermedia, en coexistencia con el fantasma tradicional, aparecen otras voces distintas como una manifestación de la multiplicidad del yo y la despersonalización del hablante. Para este estadio, presente en poemas de las tres obras del corpus pero básicamente en el poemario *Apariciones profanas*, propongo una clasificación simple de tres tipos de hablantes: el reflejo, el doble y la voz. Estos sujetos líricos, en esta condición no humana, son fantasmáticos y suelen ser ominosos; y en esta etapa intermedia, propongo, junto con la idea del deseo narcisista enamorado de la imagen de sí mismo, intentan perpetuar la voz del hablante, hacerla inmortal a través de una pulsión de autoconservación, como asimismo conectan la trayectoria del fantasma por la multiplicidad de formas del hablante, la mayoría de ellas imaginarias, fantásticas, no humanas.

1. EL REFLEJO: corresponde a una imagen que en el poema pareciera permitirle al hablante desvelar algún estadio o situación que por sí solo, vale decir, sin la visualización de ese reflejo, no llegaría a conocer. Por otra parte, el reflejo también puede comunicar situaciones desconocidas y sugiere, en algunos casos, la representación de un contexto alternativo al que experimenta el hablante, tal vez “otra realidad”. En *Mal de amor*, en una parte del poema “El centro del dormitorio” (119), leemos: “Ahora me levanto ahora voy al baño ahora tomo agua / ahora me miro en el espejo; y desde el fondo / eso también nos mira / con su cara tan triste con sus ojos llenos de cera [...]” (119). En los primeros versos se indica de manera repetitiva el curso de diversas acciones domésticas que dan cuenta de una cotidianidad del hablante en su “realidad” y en su “presente”, sin embargo, cuando se enfrenta al espejo distingue que hay una entidad que mira desde el fondo. Se deduce que el espejo poseería una profundidad espacial y que no sería un mero reflejo, puesto que hay fondo, pero, además, el hablante en su descripción habla en plural: “eso también nos mira” (119) ¿A quiénes? El contexto del poema da cuenta de que se trata de él y su amante, pero la presencia de la amada es tan fantasmática como ese “algo” o “aquello” que aparece ubicuamente en el centro del dormitorio y también en el fondo del espejo; además, el uso del vocablo “eso” es indicativo de la separación entre el hablante y la otra entidad. Aquí, nuevamente se constata que la amada está presente en su ausencia y que es en el espejo donde sucede algo que actúa como bisagra en el destino del hablante.

Por otro lado, el soneto “Arte poética” (247) de *Apariciones profanas* concluye con los siguientes versos: “la que pinta mis labios en su espejo / la puta madre de mi poesía” (247). Aquí hay un sujeto-objeto del poema que es la propia poesía, y es en el espejo donde “ella” transforma al hablante, lo traviste, de lo masculino a lo femenino. Nuevamente el espejo es un portal de transformación. Agamben recoge de la óptica medieval una formulación apropiada para esta discusión: “[...] el espejo era [...] el lugar por excelencia en el *oculus videt se ipsum* y la misma persona es, a la vez, vidente

y vista” (131). Es decir, habría una constatación ‘objetiva’ de sí mismo; sin embargo, por otra parte –destaca este autor– “[...] la unión con la propia imagen en un espejo perfectamente lúcido simboliza a menudo [...] la unión con la suprasensible” (131). Se propone una doble naturaleza de la imagen refleja, en tanto sujeto y objeto, pero que a la vez deja de manifiesto una aprehensión de sí mismo. De ahí también que la idea del reflejo y continuidad de sí mismo en el espejo sea simultáneamente la posibilidad de otro lugar, diferente, alternativo.

En el poema “La memoria de los espejos” (362) de *La primera oscuridad*, está presente este objeto reflectante, pero esta vez para reflejar la imagen de la amante ausente y con ello la idea de fantasma y enamoramiento:

En este espejo que cuelga
 en el baño de mi dormitorio
 ella se peinó una noche
 y después se fue para siempre
 Ahora me pregunto si su imagen
 no habrá quedado presa en el espejo
 como la joven que se peina
 en el cuadro de Renoir
 Día a día la busco
 por los rincones del azogue
 pero lo único que encuentro
 es el reflejo de la cama vacía
 De esa noche solo me quedan
 dos cabellos suyos
 enredados en mi cepillo
 y la triste certeza
 de que los espejos no tienen memoria (362).

Son significativos los elementos que se reiteran en este poema y que dicen relación con esta continuidad fantasmática: la ausencia física de la amante, el reflejo de la cama vacía, y el espejo, en particular del azogue como lugar (también presentes en otros poemas de este autor). Aquí el espejo vuelve a ser mencionado como un objeto testigo –que “mira”– del amor que ya no está, en un lugar de intimidad como es el baño o el dormitorio.

El reflejo puede producirse en una pantalla apagada de TV o en otras superficies reflectantes. En el poema “Reflejos en el asfalto mojado” (373) de *La primera oscuridad*, el asfalto refleja en este caso una situación contextual que sugiere una realidad que se mueve temporalmente entre presente y pasado. Primero es el hablante el que ‘puede’ mirar los hechos en ambos tiempos: “Estoy viviendo mi vida / como si todo lo que ocurre frente a mí / ya hubiera ocurrido / Miro por la ventana de esta casa /

que es el presente / y todo lo que pasa allá afuera / ya pasó / aunque está sucediendo ante mis ojos” (373). Pero en la segunda parte del poema, es el reflejo en el asfalto el que funciona como una pátina controversial, puesto que refleja y afirma que lo visto corresponde a hechos de otra época:

Acaba de llover es de noche
 el asfalto de las calles mojadas
 brilla y refleja las luces de los autos
 la gente pasa con los paraguas cerrados
 Tienen una pátina los hechos
 una fina película transparente
 que los delata como de otra época
 El asfalto de las calles mojadas
 brilla y refleja las luces de los autos
 la gente pasa con los paraguas cerrados
 Acaba de llover y es de noche⁶ (373).

Finalmente, se propone en la figura del reflejo la posibilidad de un portal comunicante a otros espacios desconocidos, no solo externos, tal como se aprecia en el poema de *Apariciones profanas* “Autobiografía del inconsciente”. El hablante relata: “y descubro un camino que me conduce hacia adentro / hacia el claro del inconsciente” (237). La objetivación del inconsciente no lo hace consciente, sino que le permite visualizar a su doble. Así, el poema concluye: “Todas las noches saco a pasear a mi inconsciente” (237).

2. EL DOBLE o la figura del hablante desdoblado es otra variación de la multiplicidad coral de imágenes en Hahn. Si bien no como reflejo del mismo en una superficie reflectante pero sí como el hablante desdoblado en otra entidad cuya función literaria es similar a la del reflejo. Por ejemplo, en el poema “Paseo nocturno” (368) en *La primera oscuridad*, el doble no es producto de un reflejo sino de un desdoblamiento voluntario que responde a una supuesta decisión de salir a dar un paseo nocturno con un cuerpo y dejar el otro en casa: “Este es el cuerpo / con el que voy a salir / a la calle / El otro / lo dejé descansando en mi cama” (368). La situación es siniestra, incluso para el propio hablante, ya que luego de relatar lo que observa en su paseo por el centro de Santiago, se atemoriza con la siguiente situación: “[...] En la esquina hay un hombre

⁶ Cabe destacar un detalle sujeto a interpretación pero que resultaría interesante corroborar dado el estilo escritural del autor. Los versos “Acaba de llover es de noche”; “el asfalto de las calles mojadas”; “brilla y refleja las luces de los autos”; “la gente pasa con los paraguas cerrados”; se repiten de un modo que sugieren reflejos dentro del texto del poema.

/ vendiendo algodones de azúcar / sopla un viento muy fuerte⁷ / los algodones salen volando / y se pegan en la cara de los muertos / Las ramas de los árboles / empiezan a llenarse de palomas negras [...]” (368). El miedo lo impulsa a volver a su casa y observa en los versos finales del poema: “Ahí en la cama está mi otro cuerpo / descansando” (368). Es llamativo que lo atemorizador solo se vea representado por la posibilidad de estar muerto y no por la de desdoblarse de manera aparentemente consciente; aunque también podría tratarse perfectamente de un sueño donde la temporalidad se encuentra alterada: un paseo nocturno pero en una ciudad con actividad diurna, de hecho el hablante se moviliza en metro. El límite borroso entre sueño, muerte y realidad presente en el poema sugiere un carácter ominoso.

Esta aseveración no parece peregrina si nos remontamos a la conceptualización de Freud de lo ominoso. Entre otras circunstancias demostrativas de este “sentimiento”, el vínculo del doble con la propia imagen vista en el espejo o con la sombra, se lo explica “como una seguridad ante al sepultamiento del yo, una enérgica desmentida al poder de la muerte [...] [y] el alma inmortal como el primer doble del cuerpo” (“Lo ominoso” 235).

Una situación similar ocurre en el poema “El intruso”⁸ (367) en *La primera oscuridad*. Alguien entra a la habitación del hablante, alguien a quien teme, pero que finalmente parece ser él mismo:

Alguien va a entrar
 una noche en tu habitación
 Alguien va a entrar
 sin llamar a la puerta
 Y por más
 que le pongas llave por dentro
 por más
 que asegures la ventana
 con clavos
 aquello que tanto temes
 va a entrar en tu habitación
 Y lo escucharás avanzar
 paso a paso hacia ti
 y sentirás su aliento
 cada vez más frío
 cada vez más cerca

⁷ Cabe notar la reiteración de la idea de “viento fuerte” con capacidad devastadora o transformadora utilizada en el poema “El nacimiento del fantasma”.

⁸ No parece casual este título en referencia al cuento de terror “El intruso” de Lovecraft.

y será el jadeo
de tu propia respiración (367).

En este caso, no es un desdoblamiento onírico. Sin embargo, se sugiere una alteridad temible, poderosa, capaz de atravesar las protecciones físicas, y que a diferencia de lo que pudiera pensarse, su aliento es frío y resulta ser su propia respiración. ¿Es el hablante que se desdobra pero en este caso inconsciente de su estado? ¿Es el hablante muerto? Cualquiera de estas posibilidades resulta siniestra y esta condición es funcional al poema. Esto se basa en la idea de Freud respecto del efecto ominoso que produce el doble, especialmente cuando “insospechadamente” nos topamos “con la imagen de nuestra propia persona sin haberla invocado” (“Lo ominoso” 247). O más aún, si es que “esa aparición se relaciona íntimamente con cadáveres, el retorno de los muertos, espíritus y aparecidos” (247).

El doble puede ser el hablante en otro estadio temporal, en el pasado o en el futuro. Es decir, el hablante “aparece” en el poema pero simultáneamente en estadios temporales diferentes. Un ejemplo claro es el poema “Designios” (372) en *La primera oscuridad*. La tercera estrofa del poema dice lo siguiente: “Cuando ese hombre era niño / no sabía que la extraña figura / medio oculta / entre las sombras de la pared / era su propia imagen / que lo observaba desde el porvenir” (372). En estos versos, además, se aprecian una serie de componentes relevantes para el análisis: la sombra como imagen, lo escondido y, especialmente, la imagen como destino de quien se refleja. Esta idea tendría base, tal como lo reseña Agamben, en la tradición de la psicología medieval y en el análisis de los mitos de Pígalión y de Narciso; de tal modo que el encuentro de este último consigo mismo en su reflejo en el agua representaría el encuentro con su propio destino (128). Lo anterior se propone en el título del poema y su epígrafe: “*And time future contained in time past*”⁹.

3. LA VOZ, que suele ser contemplativa, omnisciente y prescriptiva; surge de improviso como interlocutor y desencadena el curso del poema. Por ejemplo, en el poema “El doliente” (218) de *Apariciones profanas*, en cuya tercera estrofa del soneto una “primera” voz relata lo que el hablante podría enunciar: “[...] Y dirás frente al mar: ¿Cómo he podido / anegado sin brújula y perdido / llegar a puerto con las velas rotas? [...]” (218). A esta pregunta, la primera voz narradora, en la cuarta estrofa, responde con la aparición de una “segunda” voz: “[...] Y una voz te dirá: ¿Que no lo sabes? / El mismo viento que rompió tus naves / es el que hace volar a las gaviotas” (218). Este soneto va más allá de una voz que irrumpe para decir algo. Más bien, se presenta como una multiplicidad de voces: una que relata y las voces de dos actores adicionales. Las voces son desconocidas; de hecho, en el propio poema son enunciadas

⁹ “Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado” (Eliot).

solo como “una voz”, sin especificar nada más, sugiriendo inclusive la posibilidad de que la voz fuera solo eso, vale decir, solo un sonido, sin un cuerpo determinado, y por tanto sugiera la voz de la conciencia, o del superyó. En definitiva, más que una voz, una posición omnisciente, moral, dogmática, incluso autoritaria.

En *Apariciones profanas*, el poema “El cuerpo le pregunta al alma” (230) propone esta vez una voz “conocida” –la del cuerpo que interroga al alma–. En el mismo volumen, el poema “La muerte es una buena maestra” (207), es otra voz conocida, es decir, sabemos quién habla, en este caso es la muerte y su capacidad de enseñar, como lo haría una maestra de escuela o de la vida. Pero no es solo una metáfora, puesto que el poema termina con los siguientes versos: “La muerte es una buena maestra / cuando te habla al oído y se retira” (209). Es decir, no es la metáfora del aprendizaje que se encuentra durante la vida, tampoco la idea de la muerte como transformación y cambio, presente en algunas tradiciones. En este poema hay una personificación de la muerte que es capaz de hablar al oído y de enseñar a los mortales.

Pero este poema agrega otros elementos interesantes. Hacia el final, el hablante experimenta la siguiente visión: “Se me acercó un arcángel y me dijo: Soy Tammy / Era más dorada que el sol y estaba atravesada por la luz” (209). Así, tal como lo hemos reseñado, se suma otra voz al poema. No es desconocida para el hablante, pero está transfigurada en un arcángel que habla, que aunque la tradición religiosa les dé un carácter y una condición antropomórfica, aquí pareciera cumplir una función de mensajera o de señal ante la situación del hablante. Esta propuesta coral, empero, comienza ya en la primera estrofa con una voz omnisciente que hace una paráfrasis de Jesús –según reseña el Nuevo Testamento cristiano–, cuando mandata resucitar a su amigo Lázaro muerto hace pocas horas. Dice en el poema: “Levántate y anda al hospital me dijo la voz” (207). El hablante no pretende resucitar, o no se sabe al menos, pero sí, a juzgar por la totalidad del poema, lo salva de la muerte. Pero esta voz no es Jesús, no es un arcángel, ni tampoco es la muerte, es una voz que se presenta así: “Soy el fantasma anterior a su nacimiento” (207). Esta figura cumple la misma función reseñada: comunicar un mensaje desde otro lugar, desde ese espacio innominado donde parecen habitar las almas o lo que completa los cuerpos al nacimiento y donde regresan tras su muerte. De hecho, esta distinción es “comentada” por el mismo fantasma que en el verso siguiente sentencia “Aún no es tiempo para el otro fantasma” (207). Así, ese otro espectro sería el fantasma después de la muerte, podría deducirse.

Dos ideas más. El poema “Work in progress” (349) en *La última oscuridad* entrega la siguiente clave literaria. El doble, el reflejo, la capacidad de transformación del hablante, podría ser vista como un proceso escritural de sí mismo, como Narciso ante la fuente en blanco y el reflejo como construcción propia y de su destino: aquí se demostraría que la multiplicidad del yo son los borradores de sí mismo. Comienza así: “me encontré sobre mi cama / sufriendo una metamorfosis”, pero ese cambio –concluye el hablante– constituye “[...] los borradores / inversos de la muerte [...]”, y

finaliza con la sentencia: “Estamos destinados / a que nuestra versión definitiva / sea la más imperfecta” (349). Cabe agregar cómo la voz podría constituir en sí, también, un recurso que complete el vacío del hablante. Sería “un complemento”, “la mitad perdida”, que le daría “una sustancia, una relación con la presencia” (Dolar 51). Se propone que la voz es en sí un otro fuera del discurso, que al no ser propia “perturba tanto la presencia como la interioridad” (56). Sería “la indomeñable voz del otro, la voz que uno no podría dominar” (55).

Todas estas voces, presencias e imágenes constituyen variaciones de un colectivo de voces fantasmáticas. No responden a la figura del fantasma como tropo tratada en la etapa inicial. Sin embargo, por su naturaleza no humana, la manera de aparecerse, de penar y de intervenir en el curso del poema, representan una continuidad con el fantasma de sábana.

III. LA PROFECÍA FANTASMA

En la etapa tardía, correspondiente a *La primera oscuridad*, tercer volumen del corpus de estudio, la muerte se transforma desde un personaje a una posibilidad inminente que, desnuda a través de figuras fantasmáticas como los prefantasmas o los mutantes, interpelan a una humanidad que pierde sentido y se desmorona hacia un destino infausto. La muerte del hombre es su derrota y esta, en una proyección (otra imagen más), es el fin de la humanidad. La voz del hablante de esta obra, empero, va más allá de estas figuras fantasmáticas e, independiente de su forma, adquiere un tono profético que anuncia, revela y juzga a la humanidad. Esta voz también es desencantada, no habla en nombre de una realidad trascendente o divina sino que lo hace *motu proprio*, vale decir, no se fundamenta en un credo sino en el carácter de testigo de los prefantasmas antes del nacimiento y antes de la vida –lo que el autor denomina la primera oscuridad– o de los mutantes como la evolución futura, dos milenios hacia adelante, de la generación humana. En definitiva, en el estadio tardío el hablante tiene consideraciones éticas que proponen un cambio en la representación de la muerte, contextualizado en un escenario apocalíptico del destino de la especie humana, escenario en el cual, al no tener salida posible, no es más que la soledad trascendental y la derrota del hombre.

La primera estrofa del poema “La primera oscuridad” contiene tres preguntas: “¿Qué sabemos del infinito / que precede a la vida?”; “¿Qué ignoramos qué olvidamos / de la primera oscuridad?”; y, “¿Dónde estábamos antes de alzarnos con el ser?” (358). Más adelante en el poema, se formula otra pregunta que contiene una conclusión tácita: “Si la primera oscuridad / es anterior a la vida / y a la muerte / anterior al espacio / y al tiempo / ¿de qué material inmaterial / está hecha / de qué substancia inconcebible / de qué ser su no-ser?” (359). ¿No hay aquí acaso una búsqueda desesperada de una verdad, un origen, un fin, un sentido –por cierto imposible de verificar–? Estas

preguntas parecen ser más bien un recurso retórico para sugerir respuestas que, si bien son imposibles de comprobar, son eventualmente posibles. Estas respuestas, entonces, intentarían advertir a la propia humanidad, o al menos provocar en ella, la posibilidad de un cuestionamiento existencial sobre la inminencia de la muerte pero como la derrota del hombre. Sin embargo, hay algo más. La aparición de figuras como los mutantes o los prefantasmas sí podrían entregar esas respuestas que a un humano cualquiera le están negadas por naturaleza. Y he aquí la conexión con el carácter fantasmático de esta imagen: no existe pero puede hablarnos del futuro o desde un estadio previo al nacimiento, previo a la vida; y también puede, si no librar al hombre de la muerte, advertirle sobre su destino. Y segundo, el hablante no refiere a la muerte como una mera experiencia individual –valga la aparente paradoja de esta afirmación– sino que también se ocupa de la muerte como idea de fin –incluso fracaso– de la humanidad y, aún más, de las condiciones en que esto pudiera llegar a ocurrir. Pareciera que el hablante intentara denodadamente generar la conciencia ética de un punto de inflexión, ya sea para transformar la historia de la humanidad en un futuro exento de destrucción, guerras y radiación, o simplemente declararse por vencido ante sí mismo.

Volviendo a la primera estrofa de “La primera oscuridad”, el hablante entrega una clave que apunta al origen de entidades no humanas. Leemos: “No nacidos aún / no engendrados aún / ¿dónde estábamos / antes de alzarnos con el ser?” (358). De este modo, sugiere la existencia del ser (humano), no más allá de la muerte, sino antes de obtener la vida. Porque de ser así, esta figura podría dar las respuestas que el hablante busca sobre el misterio de la existencia del hombre antes y después de la vida. Esta idea se plantea en el poema más adelante en la siguiente estrofa: “Mi pasado / no está en la vida / ni tampoco en el círculo / vicioso de las reencarnaciones / Mi pasado está / en la primera oscuridad” (359). Se sugiere en “La primera oscuridad” entonces un estadio que da origen a la vida o que al menos precede a la vida humana. Y de ese lugar solo podemos enterarnos a través de la aparición de los prefantasmas¹⁰, que aunque no hablan, con su propia existencia reafirman la posibilidad de un origen primigenio, aun más allá de “vidas pasadas” que reencarnan antes: en la primera oscuridad. Leemos: “Abro la puerta del balcón / para que entren los prefantasmas / Vienen de la primera oscuridad / Se posan en las sillas / en los cuadros / sobre mi cabeza / pero me hacen daño / Me lamen con sus lenguas / diminutas y entonan / una canción descolorida (359).

La aparición de otra imagen aparentemente no humana, que se mueve por el trazado histórico de la humanidad y que observa, comunica y advierte, es nítida en el poema “Mutantes”. Comienza con los siguientes versos: “Volveré al planeta Tierra en unos dos o tres mil años más” (341). Además del carácter fantástico de esta aseveración, se plasma la idea de volver al planeta Tierra pero hacia el futuro, es decir, volver

¹⁰ En rigor, los prefantasmas reaparecen. Ya habían “nacido” en *Apariciones profanas*.

hacia adelante en la posible historia, no del pasado sino del futuro del hombre. ¿Para qué? Para constatar el destino de la humanidad dos o tres mil años después del actual presente del hablante y comunicarles a los habitantes de la Tierra en el futuro cuál es su origen, en una función similar a la de los prefantasma en el poema “La primera oscuridad”. Así, de hecho, continúa el poema: “La guerra será un vago recuerdo / de la época cuando éramos bárbaros / Saludaré a los mutantes y les diré: / He venido hasta aquí desde el tercer milenio / En aquel tiempo los hombres construían / armas nucleares para arrasar ciudades / y aniquilar a sus enemigos (341). Aquí, desde un “nosotros”, se presenta a la humanidad actual como bárbaros, un juicio consecuencia de un tema recurrente en el autor desde su obra inicial: la elaboración de armas nucleares de destrucción masiva y la consiguiente posibilidad de la destrucción del mundo. Pero, además, la figura de este hablante se asemeja a la de un profeta, aunque del pasado, un anunciador del origen de la humanidad que habita en el quinto milenio: los mutantes. Esa relación se refuerza con el cierre del poema: “Así ocurrió en la era de las tinieblas / cuando los hombres inventaron un Ser / a su imagen y semejanza / y se dedicaron a matar en su nombre / Los mutantes me mirarán con asombro / y entrarán de nuevo a la caverna / para adorar la imagen de su dios / que es un hongo atómico” (341).

La voz del hablante de este texto no solo anuncia lo que ha sucedido en el pasado, sino que ese pasado es la “era de las tinieblas”, de este modo la relación con la primera oscuridad es evidente, como sutil la sugerencia a la expresión “era de las cavernas”. Sin embargo, el hablante comunica que el origen de esta humanidad no es una figura divina, sino, por el contrario, el propio ser humano que se auto-aniquiló en nombre de un Ser inventado a imagen y semejanza humana. Es indiscutible la referencia intertextual a la Biblia que hace este poema donde, en este caso, no es Dios el que crea al hombre a su imagen y semejanza, sino a la inversa del relato judeo-cristiano, el hombre crea a Dios como una excusa para asesinar a otros hombres. El mensaje moral es que la derrota del ser humano está representada en la existencia de los mutantes, sugeridos como humanos modificados en su constitución física, quizás en su información genética, por la influencia de la radioactividad. Ellos, si bien se asombran con la noticia, vuelven a la caverna, como el hombre prehistórico, y adoran una inquietante figura divina, representada esta vez –también en la idea del origen, como Dios– por un hongo atómico. Los mutantes serían el futuro de la humanidad si es que el hombre continúa aniquilándose por razones religiosas a través de armas nucleares de destrucción masiva¹¹.

¹¹ La idea del hombre del futuro como un hombre primitivo, en una suerte de trayectoria circular de la humanidad, tiene una referencia cinematográfica en “2001: A Space Odyssey” (1968) de Stanley Kubrick.

Los mutantes vuelven a aparecer en el poema “Arqueología del quinto milenio”, esta vez como individuos ávidos de descubrir un pasado desconocido pero originario. Sin embargo, solo encuentran piezas metálicas y artefactos mecánicos. ¿A estos vestigios se reduce el legado de la humanidad? No solo a esto, también a “altos niveles de radiación” (342). De tal modo que –concluye–: “y tuvieron que enterrar / todo de nuevo” (342). El poema continúa con los mutantes comunicando un futuro terrible: “Años después el cielo se oscureció / con una nube de polvo radiactivo / y el sol dejó de alumbrar” (342).

Este anhelo ético hace una referencia precisa a la moral kantiana: un imperativo cosmopolita que asegure la paz y la seguridad pública entre todos los estados; una moral universal y categórica que se imponga a los pueblos y que descarte “con firmeza la posibilidad de destrucción” de la humanidad (cit. en Kristeva 207). Del imperativo kantiano, incluso de la propuesta revolucionaria rousseauiana, en los albores del tercer milenio sabemos de su derrota más rotunda. No obstante, el hablante pareciera no rendirse y, tanto en una primera etapa como reacción a la guerra fría, como en su último periodo ante los conflictos bélicos de origen religioso, prueba denunciar el mal camino y anunciar un eventual futuro valiéndose de estas figuras fantasmáticas. En *La primera oscuridad* queda de manifiesto la derrota kantiana del hablante y la del hombre.

Por su parte, en este volumen el yo del hablante no reconocería al otro que es él mismo, lo trata como extranjero, oscuro, demoníaco; hasta quizás lo asesine; sea como fuere, queda finalmente solo. ¿El tono fuertemente crítico a la humanidad no sería una manera de sentirse extranjero ante ella y ante sí mismo (cf. Kristeva 223)? Esta observación se refleja en el poema “Enemigos”. Aquí, el destino fatal del hombre como designio implacable atormenta al hablante al punto de temer de sí mismo como la reencarnación de su peor enemigo: “[...] Dicen que el perdedor tendrá un castigo: / reencarnarse en el cuerpo futuro / de su eterno rival / Tengo miedo de haber perdido ese combate / y de estar cumpliendo la pena / en esta vida” (384). Así, no solo da cuenta, en una evidencia más, de la posibilidad del hablante de moverse entre generaciones, sino en la práctica este enemigo, que bien podría ser un extranjero, también puede ser su alteridad inaceptable. Dicho de otra manera –y continuando la idea de Kristeva–, aquí habría una evidencia del vínculo entre la noción de reencarnación con la de extranjería, y de esta con la de alteridad. En cuyo caso, esa alteridad que bien puede ser el doble o un reflejo de sí mismo. Por tanto, se vincula también con lo siniestro.

Por último, la etapa tardía reafirma el trasfondo ético de la poética de Hahn, cuya preocupación esencial por el devenir del hombre se tiñe de un temor trascendental, acaso escatológico, por la irracionalidad de su comportamiento, especialmente lo relacionado con las guerras, las armas de destrucción masiva, la contaminación y la radiación. Esta dimensión, sin embargo, recorre toda su obra más allá de este corpus y puede reconocerse desde su “Reencarnación de los carniceros” en su primer poemario (1961); sus “Imágenes nucleares” en *Arte de morir* (1977), su segundo volumen; o en

poemas tales como “Hueso” o “Retrato de familia iraquí” en *Apariciones profanas* (2002) y *Pena de vida* (2008) respectivamente; hasta los poemas de *La primera oscuridad* anteriormente reseñados.

RADIOGRAFÍA DEL FANTASMA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

La trayectoria escritural que traza el hablante fantasma en Hahn es resultado –propongo– de los siguientes atributos: (i) Persistencia: la recurrencia en sus manifestaciones, aunque se produzca en una diversidad de formas, configura una trayectoria reconocible a lo largo de la obra del autor. (ii) Plasticidad: la multiplicidad de las formas, y en algunos casos la aparición simultánea de sus voces, denotan este atributo esencial: la maleabilidad del fantasma de Hahn. (iii) Evolución: si bien el origen de cada voz fantasmática pueda tener diversas explicaciones, perfectamente se podría concluir la idea de una genealogía del fantasma o, al menos, la de una suerte de evolución filogenética de esta figura. Así, podemos distinguir los prefantasmas antes del nacimiento; el fantasma de sábana; las figuras fantasmáticas generadas por el reflejo, el desdoblamiento o la voz, que hablan y se mueven desde el pasado, el presente o el futuro; y, finalmente, los mutantes del quinto milenio, habitantes posibles de una humanidad en un futuro incierto. (iv) Comunicantes: es un hablante cuya voz fantasma habla, interpela, mandata, profetiza, a veces para llamar la atención sobre algo, otras veces con una aparente intención de producir un quiebre que transforme la “realidad”. Comunica su desasosiego a un otro en el poema: a la amada, a sí mismo, a la humanidad. (v) Fantástico: existe una contigüidad conceptual entre los términos: fantasma, fantasía y fantástico. Y aunque Todorov señale que lo fantástico solo puede subsistir en la ficción y no así en la poesía (61), el hablante lírico en Hahn genera una vacilación entre la explicación natural y sobrenatural de los acontecimientos, nos ubica en la trastienda entre la realidad, la imaginación o la ilusión, porque puede aparecer y desaparecer, ser uno o más de uno al mismo tiempo o moverse en el tiempo y en el espacio con toda fluidez.

En la poesía de Hahn se juega la pérdida de la certeza de los límites de lo que por convención llamamos realidad y, por tanto, también, irrealdad. ¿O fantasía? En ese espacio de transición, desconocido, se desdibuja insidiosamente lo posible y se acompasa, como en la lógica del sueño, con una frecuencia que conduce a un sitio poblado de sujetos textuales que comunican, juzgan, atemorizan y que en canon se mueven con una soltura siniestra a través de las dimensiones de la existencia, y más allá. Esta es la poesía de Hahn, una poesía fantástica, una poesía fantasma.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. "Duelo o melancolía". *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005. 233-246.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Arreola, Juan José. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Chemana, Roland. *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.
- Couve, Adolfo. *El picadero*. Santiago: Pomaire, 1981.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007.
- Eliot, T.S. *Four Quartets*: "Burnt Norton", 1935, incluido en *Collected Poems 1909-1935*. Londres: Faber & Faber, 1936.
- Freud, Sigmund. "La negación". *Obras completas. V. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 249-257.
- . "Duelo y Melancolía". *Obras completas. V. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 235-255.
- . "Introducción al narcisismo". *Obras completas. V. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 65-98
- . "Lo ominoso". *Obras completas. V. T. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 217-251.
- Foxley, Carmen y Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
- Hahn, Óscar. *Poesía completa 1961 - 2012*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés editores, 1994.
- Platón. *El banquete*. Trad. Fernando García Romero. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.