

## SEGUNDA EDICIÓN DE *MAL DE AMOR* (OSCAR HAHN)

*Christine Legamet*

Los veintinueve fragmentos poéticos de *Mal de amor* nos invitan a reconstruir el itinerario afectivo de un (en) amor (ado) despechado y malherido. No obstante, el cuerpo textual de esta colección posee una fisonomía narrativa sorprendente: no hay ningún detalle significativo, ningún dato concreto que nos permita reconstituir la historia de modo seguro, ni aún su evolución cronológica. La carga referencial no nos entrega más que una significación incompleta. Corresponde, pues, al lector hacer de cada espacio en blanco, de cada silencio, de cada ausencia un espacio signifiante.

Si la primera edición del poemario (1981) se abre y se acaba con una imagen disonante, de destrucción y de espera infructuosa (“En la vía pública”), la segunda (1986) parece llevar más lejos aún las consecuencias de esta “desarmonía” obsesiva, al concluir con una perspectiva particularmente nihilista:

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

Pero ni la primera ni la segunda edición desmienten el carácter “ausencial” de la obra de Oscar Hahn. Porque el mal de amor es su especialidad circunstancial, se inscribe, para nuestro autor, en una trayectoria parabólica cuyos extremos son respectivamente dos ausencias: el mal del otro y el mal, más absoluto aún, de sí mismo.

La retórica hahniana oscila constantemente entre dos polos: la (re) unión deseada y la separación del Otro, percibido, ya en su dimensión platónica, ideal—la mujer amada—, ya como un *alter ego*.

Al perder el objeto de su amor, el sujeto ve disolverse sus propias fronteras: ya no llega a producir sus propios límites ni a situarse en relación al otro en la sociedad. El lector notará con cuánta frecuencia el hablante se desdobra y se evade de sí mismo. A través de la obra entera, el yo poético persigue sin descanso una búsqueda obsesional de la unicidad absoluta, sin lograr por eso más que alcanzar apenas un grado de consustanciación fracasada: tan sólo le es otorgado convertirse en camisa sucia, en sábana de arriba o en funda de almohada. Esta unión fallida no le permite al hablante que experimente la plenitud de la fusión y de la consustanciación amorosas tradicionales; así se inicia, de hecho, una dialéctica del deseo tanto más deseante cuanto que éste último está condenado a no ser jamás saciado. Si en primera instancia el sujeto poético busca activamente una (re)integración platónica con el Otro, en último término se deja ganar poco a poco por la parálisis. Si al comienzo se siente amenazado por ese “algo” que registra sus cajones, inquieta su memoria y le fija, con los ojos llenos de cera, en el espacio espectral de un espejo, no tarda en dejarse arrastrar al abandono, al desaliento y a la pasividad. Pronto la

autopercepción del sujeto llega a radicar en una imagen negativa y abyecta, en la disconformidad, y aún la animalización del amante rechazado. El yo esquizoide ha logrado operar una desestructuración personal y cósmica total, en la que el tiempo y el espacio son perpetuamente reconstruidos. La búsqueda persistente de la unicidad se salda, pues, por un fracaso, simbolizado en el último poema, donde el autor consume su otredad con resignación.

Uno de los rasgos característicos de la poesía de esta colección es la reiteración de modos retóricos manieristas y barrocos, por la cual llega el autor a inscribirse de modo elocuente en la continuidad lírica del siglo XVII español. Así se destaca un hablante poético que, cual un peregrino solitario, marginal y malamado, vaga sobre los hemisferios. Así no es otro el tema del poemario que la representación narcisista, no tanto del amor perdido, como del amor a sí mismo. Del mismo modo, se puede notar, en varias instancias, una puesta en escena de índole fuertemente barroca, una representación teatral —a veces hasta los confines de la histeria—, del amante profundamente lastimado. También son manifiestos el travestismo y los fantasmas de una víctima proteiforme, la monstruosidad de un ser errante y extraño a sí mismo. La retórica, a su vez, en su constante llamada a la dimensión simbólica y en sus posibilidades combinatorias infinitas, evoca de modo extraño la dinámica manierista y barroca, una dinámica explorada, en fin, por el texto entero, que se ofrece al lector como una máquina de significar, de disposiciones precisas, complejas y de sesgos arquitectuales.

Sin embargo, estas múltiples afinidades con la lírica del Siglo de Oro no parecen existir más que para revelar mejor la especificidad hahniana. Porque la significación profunda, en Hahn, reposa en la zona difusa que constituye el intertexto sustraído al texto. Es, en efecto, en este espacio diferencial donde se organiza un juego semántico extremadamente sutil, donde se injertan y dialogan metáforas y símbolos.

El lector advertirá cómo el poeta, a partir de una economía del lenguaje particularmente sobria y condensada, consigue multiplicar al infinito las combinaciones de significantes, o aún cómo el despojo y la simplicidad extremos no tienen equivalente sino en la plenitud de la indeterminación de los significados. El lenguaje poético es, en efecto, para Hahn, un modo de llenar el vacío creado por la separación del Otro, por la diferencia y la "otredad", al mismo tiempo, no obstante que lo perpetúa enunciándolo. Es el símbolo retórico del descentramiento y de la disyunción posvanguardistas del yo: aquí la soledad se encuentra despojada de toda la imaginería convencional del siglo XVII español; sólo queda la quintaesencia, esa tensión latente que rezuma de cada silencio poético.

Así es como se evidencia, en Hahn, una dimensión conscientemente metapoética, una voluntad de significación que trasciende el significante, el tema mismo, y se sitúa al nivel puro de la disposición verbal, de las combinaciones y de los movimientos fonéticos, elaborados todos en una verdadera metafísica de la Ausencia.