

Lenguaje, lengua y boca en la poesía de Óscar Hahn*

Language, Tongue and Mouth in Óscar Hahn's Poetry

Matías Ayala

Instituto de Estudios Humanísticos/ Universidad de Talca

matiasayala@gmail.com

Es este trabajo se analiza la relación entre el oralidad y lenguaje, sujeto e imagen en la poesía de Óscar Hahn. Primero, se muestra cómo el registro oral establece un sujeto descentrado por la mezcla de placer y violencia (la *jouissance* de Jacques Lacan) que proviene tanto del lenguaje como del erotismo. Después, se analiza un poema en donde la despersonalización mecánica intenta encarnar al lenguaje como lugar de alteridad y dispersión estructural. Finalmente, se leen dos poemas en donde el sujeto reflejado toma cuerpo visual e identidad personal, sin embargo, en ambos el sujeto se desestabiliza a partir de su propia boca.

Palabras clave: oralidad, goce, boca, sujeto, lenguaje, psicoanálisis.

This work examines the relationship between orality and language, subject and image in the poetry of Óscar Hahn. First, I show how orality shows a decentered subject by pleasure and violence that comes from language itself and from eroticism. Then, I analyse a poem where the mechanic depersonalization tries to embody the system of language as a place of otherness and structural dispersion. Finally, I read two poems in which the subject reflected in a mirror achieves a visual identity but where the mouth leads to personal destabilization in a critical and fantastic fashion.

Keywords: orality, *jouissance*, mouth, subject, language, psychoanalysis.

Recibido: 13 de enero de 2012

Aprobado: 19 de julio de 2012

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación FONDECYT Regular número 1110020, CONICYT, Chile.

Uno de los rasgos que caracteriza a *Arte de morir* (primera ed. 1977) de Óscar Hahn (1938) –la compilación que reúne y organiza sus primeros y precoces 20 años de labor poética– consiste en disolver al sujeto de sus poemas en una multiplicidad de sujetos enunciativos e intertextualidades. Así, Hahn se encuentra lejos de presentar una identificación del hablante de sus poemas con un yo –lírico, biográfico o autorial– que les dé un sentido y espesor subjetivo.

Posiblemente, en la única sección de *Arte de morir* en donde un sujeto se hace plausible es en los poemas donde se utiliza un registro oral. En este texto mostraré que si bien en sus poemas orales sí aparece un sujeto, pero esta oralidad está marcada por la confusión de violencia y goce en un extremo que intenta ir más allá de los límites del sujeto. Esta transgresión se lleva a cabo también en contra del lenguaje como lugar del discurso y de la ley. De esta forma, la oralidad pone en escena más el descentramiento del sujeto que la aprehensión de su verdad en una voz interior. Algo similar sucede en los poemas eróticos de Hahn –como mostraré con “Misterio gozoso”– en donde la amada toma el lugar de una fuerza que barre con las certitudes y el deseo se convierte, finalmente, en una carencia. No obstante, en “¿Por qué escribe usted?” Hahn da cuerpo a este mismo lenguaje que impugna mediante una despersonalización radical. Posteriormente, veré dos poemas más tardíos de Hahn (“Televidente” e “Higiene bucal”), en donde a través de su imagen reflejada, el sujeto toma cuerpo e identidad –a la manera del estadio del espejo lacaniano–, pero en ellos la figura de la boca complejiza la estabilidad del sujeto por medio de un recurso crítico y fantástico.

Oralidad y goce

La despersonalización en la obra de Hahn, tal como lo han notado Giordano (95) y Foxley (122), encuentra una detención cuando aparece un registro del lenguaje oral. En *Arte de morir* esta oralidad se combina con personajes dentro de narrativas esquemáticas que versan sobre la muerte. Esto sucede en poemas como en “La muerte tiene un diente de oro” o “La muerte está sentada a los pies de mi cama” y es el momento en que la obra de Hahn se encuentra más cercana a la obra de Nicanor Parra. En cambio, cuando en el registro oral se utiliza la grosería y la violencia, aparece un sujeto incierto, fragmentado y extremado por un conflicto que le da espesor psicológico y verosimilitud. Por ejemplo, en “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 marchó 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
(*Arte de morir* 91-2)

La excéntrica y violenta interpelación que el sujeto le hace al lenguaje se cristaliza en el uso del registro informal que muestra una condición psicológica extremada, en particular en la repetición: "Con vos quería hablar" y "Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima" que marca el inicio, el medio y el final del texto. Si bien sabemos lo que este sujeto le reprocha al lenguaje –fragmentación, arbitrariedad del signo y dominación desmedida–, lo que queda sin resolver es por qué, en la segunda parte, el sujeto quiere salir del ámbito del lenguaje mediante una amputación liberadora. Lo que permite el paso entre ambas secciones del poema es la identificación entre lenguaje (abstracto) y la lengua (corporal) en aquella hipotética extracción lingual. La oposición entre ambas partes del poema es también entre el "látigo húmedo" del lenguaje y la abyección seca y salada de la lengua separada del sujeto. Burkhart ha propuesto la similitud de esta relación entre lenguaje y sujeto como una relación de "tortura deshumanizadora" (138). Sin duda, se trata de una relación cruzada por la violencia y la exasperación. Esta relación tiene rasgos amorosos (Galindo 169), aunque estos pueden ser de naturaleza diversa: por una parte, el lenguaje puede ser una suerte de amante esquiva, y por otra, puede ser sadomasoquista, como lo demuestra el "látigo húmedo" de esta dominatrix inclemente. Esta combinación de excitación gozosa y dolorosa es lo que Jacques Lacan quiso referirse con el *goce* (*jouissance*) que el sujeto "se orquesta a sí mismo como fantasía" de completitud en donde se supera la alienación de estar constituido en y por un lenguaje ajeno (Fink 60).

Esta ambivalencia de la relación entre lenguaje y sujeto se articula en la obra de Hahn entre oralidad e intertextualidad, lo corporal y lo abstracto, represión y liberación, violencia y deseo. Es curioso que ella esté marcada por el conflicto, cuando lo esperable en una relación entre el poeta y su material e instrumento de trabajo sea uno de avenencia idealizada, de potencia y constitución mutua. Algo similar a lo que sucede en "Invocación al lenguaje" se encuentra en el soneto "Arte poética" –escrito veinte años después, en 2002– en donde la poesía misma es insultada como si fuera una amante traicionera, indomable e infiel, idealizada y abyecta al mismo tiempo.

La puta madre de mi poesía
la frígida la virgen la caliente
la que me pone cuernos en la frente
la que aprieta los muslos a porfía

y no me suelta lo que yo quería:
la flor de su hermosura irreverente
su corola que late noche y día
envuelta en llamas y en rocío ardiente

La que me engaña con cualquier vecino
con Rilke con Pessoa con Vallejo
la que traza en los astros mi destino

La beata la agnóstica la impía
la que pinta mis labios en su espejo
la puta madre de mi poesía (*Apariciones profanas* 55).

La relación que se instala con la poesía, como en el poema anterior, combina la violencia y el erotismo, todos cifrados en la oralidad indecorosa del verso que se repite al inicio y al final "La puta madre de mi poesía". La poesía no solo es una mujer de identidad difusa e inaprensible, sino que domina y determina al sujeto: por una parte, ella posee lo que el sujeto desea y hace lo que le place, y por otra, es capaz de dibujar o travestir el propio cuerpo del sujeto en "la que pinta mis labios en su espejo". De esta forma, si ese sujeto quisiera dominar el arte de la poesía para sus propios fines, ella –clásicamente personificada en la musa– deviene como una amante esquiva, la que es degradada con insultos a través de los cuales el sujeto consigue un placer masoquista.

En ambos poemas el sujeto se muestra presa de conflictos internos (textuales y materiales) que no puede resolver ni dominar. El lenguaje y la poesía son una fuerza a un tiempo interior y exterior que funcionan sin el control del sujeto y de los que se intenta liberar –y paradójicamente simbolizar– fuera del decoro intertextual y poético mediante el *goce*: mediante insultos en un registro vulgar y mediante lo corporal y lo abyecto. Esta noción no es lejana de la concepción de lo abyecto para J. Kristeva: esa alteridad material que el sujeto debe expulsar de su propio cuerpo, lo que muestra la incertidumbre de sus propios límites (12).

La otra cara de esta relación conflictiva entre sujeto, lenguaje y alteridad es la erótica. El deseo, a través del registro de la oralidad y la figura corporal de la boca, no ratifica al sujeto masculino en sus certezas, al revés, muestra su perpetua incompletitud. La boca (y por metonimia, la lengua) ha de ser la figura del cuerpo más importante en la obra de Hahn, ya que marca el encuentro de los excesos del registro oral y el corporal. La boca es el lugar de la palabra hablada, en donde se cifra la relación entre el cuerpo y la poesía, de la respiración y el ritmo. Por todo esto, no es extraño que la práctica erótica del *cunnilingus* sea repetida en la obra de Hahn, en especial en el censurable y famoso poema censurado "Misterio gozoso":

Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas
tostadas por un sol calientísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados ori-
ginales, ya? (*Mal de amor* 19)

Como en "Invocación al lenguaje" aquí se emula la enunciación de una plegaria. La asociación bíblica entre erotismo y misticismo es persistentemente elaborada en los poemas de Hahn, ya que ambas serían experiencias que sacan al sujeto fuera de sí, al alterar la estabilidad de la conciencia y sus categorías cognitivas (Tsur 36) a través de una experiencia corporal. Al seguir esta asociación, la amada toma el lugar de la divinidad (la "Cosa" en Lacan, el objeto de deseo inalcanzable) y el ruego que se le hace es el de la

consumación del deseo, irónicamente figurado como culpa según se entiende en el último verso, al exigir ser violentado y aniquilado por el pecado. Ahora bien, el tercer verso en donde se insulta al sol por su calor, en realidad es una figuración exterior del deseo (“la calentura”), la cual saca al sujeto de su posición activa y lo conduce a la plegaria y a la posición menoscabada.

Entre el sujeto y la amada, en “Misterio gozoso” se encuentra la fantasía de la transgresión religiosa, es decir, de ir en contra de la ley. El deseo, al igual que lo que sucede con el lenguaje y el arte de la poesía, en vez de potenciar al sujeto en sus certezas, construye un sujeto fragmentado y descentrado por una carencia fundamental, ya que la única forma de acercarse a aquella intimidad o determinación es mediante la neurosis y la violencia del goce. Esta representación del deseo en la obra de Hahn es característica: el sujeto es socavado por el deseo que no puede controlar porque el deseo no tiene fin. Esto es justo lo contrario de lo que sucede en la corriente romántica –de ascendencia surrealista y masculina– de P. Neruda, G. Rojas u O. Paz. En Hahn, lenguaje y deseo sacan al sujeto de sí, lo que se manifiesta en la oralidad procaz que utiliza. Ambos dispositivos están unidos por la figura de la lengua, que en un poema se asocia al lenguaje como material de la poesía y en el otro se utiliza como elemento de placer erótico. La oralidad en Hahn no es solo un recurso poético, sino también su principal recurso erótico; ambos comparten, eso sí, un trasfondo católico: la Ley divina es la mirada que se transgrede para obtener placer.

La despersonalización como lenguaje del Otro

Estos poemas muestran al lenguaje no como un instrumento o medio significativo disponible al sujeto, sino que se presenta como un Otro que determina al sujeto inconscientemente, más allá de su voluntad. Este lenguaje –como el orden Simbólico de Lacan– es el lugar en donde se articula el discurso y la ley, y donde el sujeto encuentra un lugar. Frente a ese lenguaje fuertemente articulado y represivo, Hahn opone la oralidad fuertemente expresiva de la degradación y el goce en “Invocación al lenguaje” y “Misterio gozoso” y de la exaltación lírica en “Arte poética”. Estos arrebatos se muestran en las groserías, cargadas de violencia y placer, que el registro oral permite. Esta oralidad –que emula mediante su textualidad una voz– encarna las indeterminaciones de esta última. La voz –como las pulsiones, según sostiene Mladen Dolar– se articula entre el cuerpo y el lenguaje, la biología y la cultura, el adentro y el afuera, el sujeto y lo Otro, pero no pertenece exclusivamente a ninguno de los dos órdenes, perturbando su dicotomía y separación (89)¹.

¹ Derrida argumentó persistentemente en *De la gramatología* que a partir de la idea de voz como significado y presencia en el interior del sujeto se ha deducido a la escritura como elemento secundario, parasitario, exterior. Deconstruir aquella supuesta voz como origen y centro de la significación (“la historia de la metafísica”) e invertir la jerarquía entre voz y escritura es el proyecto derridiano. Frente a aquella idealizada voz interior, Dolar en un registro lacaniano y materialista propone la voz como un Otro, un exterior al discurso, imposible de ser apropiada que perturba tanto la presencia como la interioridad (56). La voz, en este registro, como instancia de exterioridad y descentramiento toma el lugar de la escritura derridiana. Žižek lo pone así: “The voice displays a spectral autonomy, it never quite belongs to the body we see, so that even when we see a living person talking, there

Frente a este asunto Hahn también trabaja la posibilidad poética contraria con el soneto "¿Por qué escribe usted?" (1989), ya que ahí mediante la despersonalización y la estructura serial, da cuerpo a la que podría considerarse como la voz siniestra del Otro: esa del inconsciente y el lenguaje. Frente al título que indaga periodística y psicológicamente por los motivos personales (el periódico *Libération* le hizo la consulta a más de 400 en 1985) se responde desde otro lugar o más bien un Otro responde como si fuera una máquina mediante una enumeración repetitiva y mecánica, impersonal y caótica:

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:
porque mañana porque sí porque no
Porque el principio porque la bestia porque el fin:
porque la bomba porque el medio porque el jardín

Porque góngora porque la tierra porque el sol:
porque san juan porque la luna porque rimbaud
Porque el claro porque la sangre porque el papel:
porque la carne porque la tinta porque la piel

Porque la noche porque me odio porque la luz:
porque el infierno porque el cielo porque tú
Porque casi porque nada porque la sed:
porque el amor porque el grito porque no sé

Porque la muerte porque apenas porque más:
porque algún día porque todos porque quizás
(*Estrellas fijas en un cielo blanco* 55).

Las rimas pareadas, el ritmo repetitivo, la puntuación simétrica y la sintaxis monótona, por una parte, y, por la otra, la falta de mayúsculas en los nombres propios y las frases incompletas dan cuenta de un soneto extremado en su mecánica, aunque a la vez es una enunciación incapaz de estructurarse como un discurso coherente. Con el título "¿Por qué escribe usted?" se esperaría un poema coloquial o confesional –que hiciera una síntesis entre voz y texto–, en cambio aparece una suerte de réplica preconsciente o inconsciente, a medio elaborar, en un registro impersonal y siniestro, meramente textual o como una voz sin interior y sin cuerpo, a medio vivir o medio muerta.

No obstante, el soneto responde a la pregunta: entrega coordenadas temporales, hipotéticos comienzos y fines, señala parte del imaginario apocalíptico que Hahn utiliza en otros de sus poemas; da nombres de autores y precursores, y nombra la materialidad de la escritura y del cuerpo sin aludir a una interioridad: tinta y papel, sangre y piel. Incluso cuando en el tercer cuarteto menciona al sujeto (degradado nuevamente), este se haya descentrado entre los extremos "Porque la noche porque me odio porque la luz" que es incapaz de articular y que lo determinan como sujeto. Por todo esto, no es raro que el soneto termine con la palabra "quizás".

is always a minimum of ventriloquism at work: it is as if the speaker's own voice hollows him out and in a sense speaks "by itself," through him" (58).

Si “Invocación al lenguaje”, “Arte poética” y “Misterio gozoso” articulan una oralidad exaltada del goce en oposición a la abstracción tiránica del lenguaje como Otro que forma al sujeto, “¿Por qué escribe usted?” encarna ese Otro al combinar el procedimiento serial y, paradójicamente, la agramaticalidad como forma de mostrar la arbitrariedad del sistema y de la cadena signifi-cante que eclipsan al sujeto.

La imagen especular y la boca

Es común advertir que el rostro reflejado en un espejo –o superficie re-reflectante– es una de las escenas paradigmáticas donde el sujeto se desdobra en su imagen y se reconozca objetivado. Lacan expandió esta idea –mediante la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, la reinterpretación de Kojève en términos de deseo y reconocimiento, y el mimetismo psicasténico de Caillois– y propuso que el ego toma lugar cuando el infante aprehende la imagen de su cuerpo en una superficie reflectante como un espejo (100). El “sujeto” se identifica con la imagen exterior y así es capaz de comprender su cuerpo que no controla –no comprende ni concibe de forma coherente– como una unidad triangulada por la mirada de los padres que confirma esta imagen como suya. Lacan llama a este proceso un “desconocimiento” (*méconnaissance*), ya que el sujeto se identifica con algo que no es: una imagen invertida de sí mismo. Así, tanto el yo como el cuerpo mismo se construyen desde un Otro: ya sea desde la imagen o una representación, o desde el deseo del otro paternal. Kaja Silverman complementa a Lacan con Paul Schilder, y propone que el cuerpo *sensible* –el táctil y muscular, dotado siempre de cierta postura ubicado en un determinado tiempo y espacio– “está profundamente formado por los deseos que se dirigen a él, y por los valores que son impresos en él a través del tacto” (12). Los lugares del cuerpo en donde se concentra el deseo son las aperturas corporales porque “a través de ellos entramos en el contacto más cercano con el mundo” (Silverman14).

En los siguientes poemas de Óscar Hahn la descripción de la propia imagen del sujeto reflejado le sirve para crear una identidad, una estabilidad en el sujeto poético bajo la mirada del Otro. Estos textos, además, se focalizan en la boca del sujeto, pero la boca no es, como en los poemas anteriores, lugar de la oralidad violenta y deseo, sino que desencadena un fantasía que favorece la indeterminación de la identidad recién construida.

En “Televidente” aparece un sujeto con coordenadas espaciales claras quizá por primera vez en la obra de este autor. Fue publicado por primera vez en la segunda edición de *Mal de amor* (1986):

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 mismo
que anuncia nada a nadie (*Mal de amor* 67).

Difícil sería encontrar otra escena alimenticia de mayor desolación en la poesía chilena: se come solo y en el exilio, de una lata y junto al televisor. Ahora bien, no es esto lo que da el patetismo a la escena, sino el reflejo de la cuchara entrando en la boca lo que desencadena el distanciamiento dramático, a la vez irónico y fantasmal de los últimos versos: "La pantalla refleja la imagen / de la cuchara entrando a mi boca. // Y soy el aviso comercial de mí mismo / que anuncia nada a nadie". La boca en proceso de deglución lo certifica como un hombre común y corriente, pero su reflejo oficia aquí como el elemento que desencadena una escena ridículamente espectral al devenir un aviso comercial. ¿Para qué hacer de comercial si nadie más mira? O mejor, ¿para qué figurarse a sí mismo como comercial? El contraste con el patetismo de la sociedad, en conjunción con la industrialización de la sopa, volverse un actor publicitario es degradante y absurdo, pero también es una manera de superar críticamente el *impasse* con la distancia de la ironía. El poema termina con el verso "que anuncia nada a nadie" es literalmente un error: se anuncia la marca de la sopa a sí mismo (un hipotético consumidor habitual de ellas). No obstante, el último verso leído figuralmente es correcto: la marca es nada (puro significante) y el sujeto que la come es nadie, ya que se trata de una suerte de fantasma publicitario. Esta divergencia entre lo literal y lo figural marca la ironía del poema. En "Televidente" la identificación del sujeto con su reflejo en la pantalla constituye su identidad como un hombre solo y víctima del exilio. No obstante, al identificarse además con un comercial publicitario mediante el *punctum* de la boca al deglutir, le permite sobreponer a la primera imagen degradada de sí misma una segunda del comercial publicitario. Al patetismo del sujeto lírico, se sobrepone un sujeto desdoblado por una ironía crítica y fantasmal, lo que es permitido por la boca.

Otro texto posterior y tardío es "Higiene bucal" de *Versos robados* (1995). Este poema podría representar la continuación narrativa del poema anterior, ya que si en "Televidente" el hablante come, en "Higiene bucal" se lava los dientes. En ambos casos el sujeto se forma una imagen estable que presenta en el poema. Sin embargo, la diferencia es notoria, ya que "Televidente" es un poema más bien cotidiano, levemente fantasmal, mientras que "Higiene bucal" está escrito en un registro que es abiertamente fantástico. Aquí, los elementos religiosos –como lo apocalíptico, el vampirismo o lo psicoanalítico en otras páginas de *Versos robados*– permiten la irrupción de lo fantástico (y la fantasía) en lo cotidiano marcado por la visualidad.

Tomo una escobilla de dientes
Y la mojo con agua bendita

La escobilla comienza a arder
Como trapo empapado de gasolina

Las cerdas arden y arden
Junto a la llave de agua profana
Tomo la escobilla en llamas
Y me lavo los dientes uno a uno

Si a la escobilla se le ocurre apagarse
Todos nos apagaremos de súbito

Rezo por que se quede encendida
Y libere de pecados mi verbo

Podré sonreírle al altísimo
Con la boca llena de cenizas (*Versos robados* 14).

Las infracciones a las leyes católicas que el sujeto comete son varias: mojar una escobilla con agua bendita y mezclarla con agua profana. En su defensa, es posible argüir que, al parecer, era costumbre popular utilizar este líquido en partes del cuerpo que han cometido pecado (lavar la boca para la blasfemia, por ejemplo). Asimismo, este líquido bendito aún se utilizaría para realizar exorcismos. Ambos usos son extensiones del uso de agua en el bautismo, ya que esta limpiaría del "pecado original". En la poesía de Hahn, en especial en *Arte de morir*, el agua –tanto como su contraparte, el fuego– figuran prominentemente como conductores de la muerte (como leyó J. Campos 114-119). En "Higiene bucal" esta agua bendita es milagrosa no solo porque limpia de los pecados sino porque para aquello deviene inflamable. Se diría que deviene inflamable porque limpia de los pecados, es decir, que los limpia con fuego. Y esto, en vez de parecerle al hablante espantoso, doloroso o violento, le agrada y sostiene con un placer metódico, que "me lavo los dientes uno a uno", ya que con esto se espera que "libere de pecados mi verbo". Nótese cómo, por metonimia, "limpiar los dientes" implica "curar el verbo" y, también, redimir el alma. El final "Podré sonreírle al altísimo / Con la boca llena de cenizas" es infantil, ya que el sujeto exhibe su pecado como una vitalidad sin culpas, es decir, como un espectáculo a la mirada ajena sin importarle las consecuencias de su propia destrucción bucal, no lejano a la Danza de la muerte medieval que Hahn utilizó en *Arte de morir* en donde muerte y espectáculo, mirada ajena y gozo se funden². Esta divergencia entre el reconocimiento de la culpa (acto de aflicción) y el espectáculo visual produce la ironía cómica y herética de este poema.

Si bien en "Higiene bucal" no hay una referencia explícita a un espejo, este se encuentra implicado debido a que espacialmente se supone la presencia de una llave de agua y un baño y, sobre todo, debido a la visualidad que predomina en el poema. Los versos finales "con la boca llena de cenizas" son una imagen visual a partir de la cual el sujeto configura su identidad al sostener esa decidida relación frente a Dios. El sujeto de "Higiene bucal" se define, entonces, en oposición a la ley divina, tanto en términos de contenido (herejía) como en forma de hacerlo (la irresponsabilidad del lúdico vitalismo). Frente a su propia imagen y frente a la mirada de Dios –"Podré sonreírle al Altísimo"– el sujeto se constituye lúdica y críticamente, aunque la boca pecadora implique una destrucción gozosa y liberadora de sí mismo.

² Por ejemplo en el poema que abre *Arte de morir*: "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" (25).

Cierre

Tanto en "Higiene bucal" como en "Invocación al lenguaje" el sujeto fantasea con una mutilación redentora, ya sea del lenguaje mismo, de su lengua pecadora o sus dientes y escenifica el deseo de estar en un "fuera del lenguaje" como en un espacio de plenitud, pre-lingüístico y pre-literario, en fin, un lugar no alienado (fuera del orden simbólico). La combinación de placer y violencia del goce (*jouissance*) transgresor, se encarna en "Invocación al lenguaje" en el registro oral y la figura de la lengua extraída, y en "Higiene bucal" tan solo en la escobilla en llamas que se inserta en la boca y limpia los dientes. En "Higiene bucal", al igual que en "Misterio gozoso", el uso del catolicismo tiene una función irónicamente hereje, lo que es marca de la energía escurridiza del sujeto (la pulsión transgresora). Finalmente, en "Televidente" e "Higiene bucal" la boca es la figura que articula la fantasía: lo que permite la irrupción de lo fantasmal, en el primer poema, y de lo fantástico en el segundo, ambos con un sello irónico y crítico.

En *Arte de morir* la boca, por lo general, es de la muerte, que se engulle todo sin distinguir edad ni clase social. Así sucede, por ejemplo, en "La muerte tiene un diente de oro" o es el ladrido incesante de un perro en "Canis familiaris". En los poemas revisados aquí, la oralidad y la boca tejen relaciones complejas no solo entre el sujeto y el lenguaje, el deseo y la mirada ajena, entre lo interior y lo exterior. En los primeros poemas analizados, el exasperado registro oral y la combinación entre violencia y gozo marca el intento por salir del lenguaje (Otro) como alienación del sujeto. Frente a ellos, "¿Por qué escribe usted?" intenta encarnar, a través de su despersonalización, su serialidad y agramaticalidad, este mismo lenguaje como estructura abstracta y represiva. Finalmente, en la última sección, la visualidad especular compone a un sujeto (estadio del espejo), pero en vez de sostener una estabilidad lírica o confesional la boca permite en "Televidente" un distanciamiento crítico e irónico de sí mismo y en "Higiene bucal" un sujeto transgresivo que, como en la primera sección, al combinar violencia y gozo, aspira a una liberación.

Obras citadas

- Burkhart, Diana. "La reivindicación de la voz de la víctima de tortura en *Arte de morir* de Óscar Hahn". *Revista chilena de literatura* 70 (abril 2007): 135-147.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción: Lar y ISIL, 1987.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1985.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Foxley, Carmen y Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
- Galindo, Óscar. "La poesía de Oscar Hahn: 'los símbolos despavoridos'" *Estudios Filológicos* (Valdivia) 35 (2000): 167-181.
- Giordano, Jaime. "Nota sobre Oscar Hahn y la poesía actual", en *Asedios a Oscar Hahn*. Enrique Lihn y Pedro Lastra eds. Santiago: Universitaria. 1989. 95-8.
- Hahn, Óscar. *Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002.

- _____. *Arte de morir*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1977.
- _____. *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- _____. *Mal de amor*. 2da ed. Santiago: Ganymedes, 1986.
- _____. *Versos robados*. Madrid: Visor, 1995.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1998.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007. 99-105
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge, 1996.
- Tsur, Reuven. *On the Shore of Nothingness: A Study in Cognitive Poetics*. Exeter, U.K.: Imprint Academic, 2003.
- Žižek, Slavoj. *On Belief*. New York and London: Routledge, 2001.