

# Reescrituras de las Danzas de la Muerte en Óscar Hahn y Leopoldo María Panero<sup>1</sup>

Pedro ALDUNATE FLORES  
Universidad de Concepción  
pedroaldunate@gmail.com

## RESUMEN

En el presente artículo se estudian las reescrituras de las Danzas de la Muerte en los poemas “Danza de la muerte” y “Venid a la danza mortal” del chileno Óscar Hahn y en el poemario *Danza de la muerte* del español Leopoldo María Panero. El objetivo de este trabajo es analizar qué elementos del género se conservan, qué transformaciones se perciben y qué sentido tendrían estas reescrituras postmodernas de las danzas medievales de la muerte. Se caracteriza el contexto de enunciación de estas danzas como neomedieval, desde el pensamiento de Umberto Eco.

**Palabras clave:** muerte, reescritura, Danza de la Muerte.

## Rewriting of Dances of Death in Óscar Hahn y Leopoldo María Panero

## ABSTRACT

This article studies the rewriting of the medieval Dances of Death in the poems “Danza de la muerte” and “Venid a la danza mortal” by Chilean writer Óscar Hahn, and in the book of poems *Danza de la muerte* by Spanish author Leopoldo María Panero. The purpose of the article is to analyze which elements of the genre are preserved, what changes can be perceived and the meaning of this postmodern rewriting of medieval dances of death. Umberto Eco's thinking characterizes the context of utterance of these dances as neomedieval.

**Key words:** Death, rewriting, Dance of Death.

Yo so la muerte cierta á todas creaturas  
que son y seran en el mundo durante

---

<sup>1</sup> Este artículo fue escrito en el marco de la Investigación Postdoctoral: “Poesía chilena y española a partir de 1960: nombres, figuras y escenografías de la muerte”, realizado en la Universidad Complutense de Madrid con el beneficio de la Beca Chile de Postdoctorado en el Extranjero, durante 2013 y 2014. Agradezco a Niall Binns por su atenta lectura y sugerencias.

demando y digo o ome por que curas  
 de bida tan breue en punto pasante  
 pues non ay tan fuerte nin resio gigante  
 que deste mi arco se puede anparar  
 conuiene que mueras quando lo tirar  
 con esta mi frecha cruel traspasante.

A la dança mortal venit los nascidos  
 que en el mundo soes de qualquier estado  
 el que no quisiere á fuerça e amidos  
 facerle he venir muy toste priado  
 pues que ya el frayre bos ha predicado  
 que todos bayaes a faser penitencia  
 por mi non puede ser mas esperado.<sup>2</sup>

Victor Infantes, en su libro *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, nos introduce de modo exhaustivo en los problemas que supone el estudio de esta tradición, entre ellos, el asunto del género de esta expresión artística, así como de su “génesis”, “desarrollo” y “transmisión cultural”. La tesis de Infantes contempla el análisis de textos castellanos escritos durante cinco siglos, y permite rastrear “el cúmulo de relaciones, influencias y débitos” entre quienes se han aproximado a las Danzas de la Muerte. Su investigación propone implícitamente algunos desarrollos posibles, uno de los cuales sería el estudio de la difusión de las danzas en el ámbito la poesía hispanoamericana contemporánea; y muy específicamente aquí, en la obra de los poetas Óscar Hahn<sup>3</sup> y Leopoldo María Panero<sup>4</sup>.

Las Danzas de la Muerte se presentan como “una sucesión de texto e imágenes” donde La Muerte es el personaje principal, quien aparece en forma de “esqueleto”, “cadáver” o “vivo en descomposición”, y que “en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales” (Infantes 1997: 21). Desde la tradición medieval,

---

<sup>2</sup> Janér, Florencio (Ed). 1856. *Dança de la muerte. Poema castellano del Siglo XIV*. París: Casa de Mme. C. Denné Schmitz, pp. 2-4.

<sup>3</sup> Óscar Hahn (Iquique, 1938), poeta chileno perteneciente a la generación del 60<sup>o</sup>. Premio Nacional de Literatura, año 2012. Utilizo aquí el texto *Archivo expiatorio. Poesías completas (1961-2009)*, publicado en Madrid, en 2009, por Visor.

<sup>4</sup> Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-2014), poeta español de la generación de los Novísimos. Su vasta obra ha sido ampliamente difundida por importantes editoriales como Cátedra y Visor, mientras que su vida ha inspirado documentales como *El desencanto* de Jaime Chavarrí (1976) y *Después de tantos años* de Ricardo Franco (1994), e importantes biografías como *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* de J. Benito Fernández, publicada en 1999.

cuyo origen se ha situado alrededor del año 1400, las Danzas de la Muerte “simbolizan la finitud de la vida, el último arrepentimiento y la postrera ilusión y van cargadas de un mensaje moral, una ironía estremecedora y una denuncia social del mundo en el que nacieron” (Infantes 1997: 11)<sup>5</sup>.

Debo la redacción de este artículo a la conjunción de dos poemas del chileno Óscar Hahn –Danza de la muerte de *Esta rosa negra* (1961) y “Venid a la danza mortal” de *Arte de morir* (1977)– y de un poemario del español Leopoldo María Panero, publicado en 2004, que lleva por título *Danza de la muerte*. La recurrencia del indicador temático y genérico que es el título me permite poner en escena y en diálogo a ambos autores, atendiendo sobre todo al sentido de estas reescrituras tardías o postmodernas de las danzas medievales de la muerte. El diálogo impensado entre Hahn y Panero, aquí suscitado por la referencia al género artístico medieval, pone de manifiesto no solo de qué manera estos autores se adscribirían, con sus propias particularidades, a una tradición específica de escritura, sino también cómo la poesía chilena y española han establecido fuertes y bellos vínculos, quizás no solo intertextuales, a la hora de forcejear con los misterios de la “alteridad radical”.

El propósito de este ensayo es analizar de qué modo se llevan a cabo dichas reescrituras, qué características del género se conservan y qué transformaciones se presentan en las obras mencionadas. Las reescrituras de Hahn y Panero son escenarios intertextuales donde los autores crean un espacio de poder ante la muerte, poder que se expresa en el acto de decir, figurar y escenificar la muerte. En ese intento, la nada que se oculta tras el nombre muerte se vuelve figura, alegoría, danza de la muerte<sup>6</sup>. Con ello, acaso, el escritor accede “a establecer con la muerte una relación de libertad” (Blanchot 2006: 181).

---

<sup>5</sup> El estudio de Infantes enfatiza la primacía cronológica del texto castellano conocido como *Dança de la muerte* o *Dança general de la muerte* (año 1400 aprox.), frente a sus pares francés y alemán; y sintetiza las discusiones generales en torno al texto: su fechación, tanto del original como de la *traladación*; su género: ¿teatro?, ¿diálogo? o ¿poema?; y el lugar que ocupa en el contexto europeo. El famoso Manuscrito bIV.21 al que hace referencia Infantes se encuentra en la Biblioteca General del Monasterio de El Escorial.

<sup>6</sup> Señala Gabriel Albiac: “La muerte es ficción de un yo que dice decir el ser de sí mismo; es nuestro modo de dar nombre a lo que no lo tiene y, así, domesticarlo. Intentarlo, al menos, por cuanto que ese nombre no es creíble y aquello a lo que trata de apresar escapa: a esa huida de no se sabe qué, llamamos luego angustia. «Comenzar a pensar –ha escrito Camus– es comenzar ya a estar minado» por la muerte. No hay manera al fin de acotar la transitoriedad desde el discurso mismo transitorio. Ese fracaso fundamental taponaa, con su presencia engañosa, la palabra muerte, tras de la cual no hay nada. Nada salvo la ilusión de haber nombrado algo” (1996: 77). En este sentido, para Albiac, la muerte solo será decible en metáforas, mitologías y símbolos. La nada, en última instancia, sería ese *punctum* que

### Nueva Edad Media y reescrituras de las Danzas de la Muerte

Umberto Eco, en su ensayo “La Edad Media ha comenzado ya” de 1973, describió los rasgos medievales de lo que él entendía por postmodernidad, proponiendo una “hipótesis (o modelo) de Edad Media”, que es tanto un “proyecto alternativo de Edad Media” como una crítica de la realidad contemporánea. En el contexto aludido por Eco, la supervivencia y expansión de las Danzas de la Muerte se explicaría, en parte, por “la descentralización absoluta y la crisis del poder (o los poderes) central(es)” (2004: 16), uno de cuyos efectos sería la difusión aparentemente no planificada, casi aleatoria, de ciertos saberes tradicionales (cultos y populares), en un movimiento que repetiría el proceso descentralizador del poder y del saber durante la Edad Media<sup>7</sup>. La descentralización del poder, así como la fragmentación de la sociedad en castas y gremios, genera apropiaciones específicas y especializadas del conocimiento, y así la literatura, muy especialmente la poesía, lleva al extremo sus procedimientos intertextuales, volviéndose hiperletrada e hipertextual, participando en la “inmensa operación de bricolaje” que es la cultura

---

horada esta poesía, el vacío que se esconde y al mismo tiempo se revela tras la palabra muerte. Señala Óscar Galindo respecto de la poesía de Hahn: “La obsesión poética de Hahn es la nada, fundamento último de toda escritura manierista. Desde el primer poema de *Arte de morir*, aparece construida bajo la figura de la danza carnavalesca medieval” (2000:169); y Rodríguez de Arce acerca de la poética de Panero: “el desarrollo de dicha poética que necesita, que quiere «decir nada» será el *leitmotiv* ontológico fundamental de toda la parábola estética de Leopoldo María Panero. Una poética que siente la imperiosa necesidad de erigirse como no-lugar y no-tiempo –nada y nunca–, como oquedad labrada más allá de los confines –puro «hors-texte»–, en el vacío mismo” (2009: 3).

<sup>7</sup> Se podría discutir si la difusión tardía de las danzas en la postmodernidad (en lo que aquí respecta a partir de 1960) responde a un plan raíz, es decir, a una genealogía de relaciones intertextuales que imitarían el modelo “original” de las danzas (“el libro-raíz” que a su vez imita al mundo), y que nos permitiría, en teoría, recorrer el camino desde la literatura medieval española hasta nuestros días. O bien, se podría pensar, con Deleuze-Guattari, que la proliferación de las danzas es más bien rizomática. Si entendemos la red intertextual como un rizoma, cualquier punto puede ser conectado otro, al mismo tiempo que la autoridad inscrita en el texto (como marca de una identidad raíz) viene a formar parte de una multiplicidad, a través del agenciamiento que hace del “modelo”. Hay mimesis, pues, de las danzas como grupo genérico, pero se trata de lo que Deleuze-Guattari llaman una “evolución paralela”. La “lógica del calco y de la reproducción”, se sustituye más bien por la “lógica del devenir” que sugiere incluso, como se verá, el devenir transgenérico de estas reescrituras. Ver en este sentido “Rizoma”, en *Mil mesetas* de Deleuze-Guattari (2002: 9-29).

(Eco 2004: 34), de lo cual se desprende que el texto sea principalmente cita de un texto anterior o reescritura<sup>8</sup>.

Es de especial interés, en este aspecto, lo señalado por el propio Óscar Hahn a propósito de sus primeros libros. El poeta destaca la importancia de sus lecturas medievales –entre ellas la *Danza de la Muerte*–, a la vez que describe “nuestra época” como “una nueva Edad Media”, concordando con lo señalado por Eco:

La preocupación por la muerte estaba dentro de mí, pero no encontraba el modo de expresarse hasta que me topé con los poemas medievales de tono fúnebre, entre ellos la *Danza de la muerte*. Me llamó la atención la forma en que combinaba la seriedad y el terror con el humor y la irreverencia. Pero también he pensado que nuestra época es como una nueva Edad Media... Un ejemplo sería el tema de la peste negra, que en la Edad Media se asocia a la destrucción del mundo. En mis poemas esa peste es la radioactividad producto de la guerra nuclear, a lo que habría que agregar las imágenes apocalípticas en muchos de mis poemas (2009: 15).

Por su parte, Túa Blesa sugiere leer los poemas de Panero desde “la posición de ultimidad, del final del mundo, del apocalipsis”. Así, “la poesía de Panero sería en conjunto ya no la *última* palabra, sino con mayor propiedad la palabra póstuma”. Agrega el autor: “Que esa palabra es póstuma, posterior al lenguaje, a la vida, al mundo, y desde luego dicha tras la muerte del sujeto es algo que está dicho reiteradamente en la escritura de Panero” (Panero 2012: 12-13). En suma, la poesía de Panero sería siempre reescritura. Lo explica el crítico y el propio poeta:

Hay que considerar además que esta pulsión por reescribir es consecuencia de un presupuesto fundamental en el pensamiento de Leopoldo María Panero y que él mismo ha hecho explícito en bastantes ocasiones. Citaré, por no salir del *corpus* al que estos párrafos sirven de introducción, este verso: «Escribir cuando todo está escrito» (*Versos esquizofrénicos*), cuya consecuencia lógica es que la escritura ha de ser reescritura (2012: 23).

Panero sigue fuertemente, en este sentido, la tradición de Ezra Pound y T.S. Eliot, alimentándose de un corpus de autores que se reiteran a lo largo de su obra, además de las constantes citas a su propia obra. Habría que agregar, con Rodríguez de Arce, que el lenguaje, para Panero, no es más que un “un sistema de citas dominado por el significante muerte y el autor un «corrector de pruebas»” (2009: 11).

---

<sup>8</sup> Eco ofrece varios ejemplos del arte como bricolaje en la nueva Edad Media: “En poesía son los centones y las adivinanzas, las *kennings* irlandesas, los acrósticos, los entramados verbales de citas múltiples que recuerdan a Pound y a Sanguinetti” (2004: 31).

De modo que una “nueva” condición de la *auctoritas* –o de la “función autorial” diría Michel Foucault– se pone en juego en la lógica de la nueva Edad Media, y ciertamente en la concepción de estas danzas. Hahn y Panero, en tanto poetas neomedievales ocupados de las danzas y otros temas afines de vertiente medieval, se adscriben decididamente a una tradición de escritura, donde la noción de autor tiende a desaparecer. Como en las primeras Danzas de la Muerte medievales, de autor anónimo, el oficio de la escritura se concibe en tanto ejercicio de reescritura, cita, glosa o comentario de un texto siempre anterior<sup>9</sup>.

¿Pero cómo se lleva a cabo este proceso de reescritura? Al respecto, Óscar Galindo analiza la condición “neomanierista” de la poesía de Hahn (2000: 167). Desde su lectura, podemos afirmar que nuestros autores fingen escribir una “nueva” Danza de la Muerte, hacen “como si fuera” una danza, “a la manera de”, con cierta estética macabra que cita y rememora el género medieval. Se trata, explica Galindo, de una “imitación diferencial” (Dubois) o de un “doblaje mimético” (Lihn)<sup>10</sup>, en el

---

<sup>9</sup> Al respecto, el libro *Flor de enamorados* de Óscar Hahn es explícitamente una reescritura y/o actualización de un texto anterior. El poemario conserva el título del cancionero medieval, centrándose en los textos del cancionero en los cuales se tematiza el mal de amor como fatalidad, cuestión que constituye uno de los temas recurrentes de la obra del poeta. El texto es un claro ejemplo del modo en que el autor concibe su praxis escritural. Relata el propio Hahn: “Después de muchas horas de trabajo, conseguí poner en castellano moderno los poemas que me interesaban, y actualizar la ortografía. Aunque habían sido escritos y reescritos por una serie de poemas anónimos, tuve la extraña sensación de que mis versiones eran como borradores de poemas míos. «Imaginemos que es así, pensé. Entonces habría que adaptarlos a mi propia poética». Y eso fue lo que hice. Las composiciones del cancionero se transformaron en pre-textos de los textos que finalmente elaboré. Algunos poemas sufrieron cambios significativos, y otro sólo alteraciones mínimas. Días después me comuniqué con el hispanista norteamericano Elias Rivers y le envié mis transcripciones. Rivers me respondió que lo que yo había hecho era sumarme a la cadena de poetas que desde la Edad Media habían estado interviniendo los poemas de *Flor de enamorados*. Yo era simplemente el eslabón actual de esa cadena” (Hahn 2007: 5).

<sup>10</sup> Óscar Galindo explica los procedimientos de escritura en Hahn, desde las nociones de “imitación diferencial” (Dubois) o “doblaje mimético” (Lihn). Señala el autor: “Su poesía nos muestra que aparentemente se mimetiza en sus fuentes [...] Lo específico de este sistema intertextual es que no se inclina por la parodia, sino por la «imitación diferencial» para utilizar la expresión de Gilbert Dubois [...] y que Lihn ha llamado, a propósito de la poesía de Hahn, «doblaje mimético». Para Dubois, la creación manierista se define por la importancia otorgada a la noción de imitación, por ser una escritura «a la manera de», de donde extrae esa fidelidad subversiva que la caracteriza [...] Para los manieristas «la verdadera vida no existe» si no es como reflejo, imágenes de imágenes. Condenado a imitar por la fuerza de las cosas, el sujeto tiende a la minimización, a su desaparición en los laberintos y los meandros del mimetismo; de ahí su huida hacia el dominio de las formas

cual el sujeto tiende al ocultamiento y/o a la desaparición. Pero detrás del texto se puede leer la huella del autor, es decir, de la identidad que le imprime su diferencia. Diríase, al respecto, que una “fascinación mimética” impulsa estas reescrituras, a la vez que el impulso actualizador y transformador, propio del proceso intertextual, imprime en el texto la marca de una autoría. Y este fenómeno sucedió precisamente con las Danzas de la Muerte en la Edad Media, las cuales, paulatinamente, fueron “perdiendo su *representatividad* histórica y ganando en *cualidad* literaria (y plástica), pero, claro está, alejándose del universo donde se gestaron; se irán cargando del distanciamiento que todo autor literario agrega a su obra [...] aun cuando se inscriba en un género que le precede” (Infantes 1997: 56).

Un rasgo más, de los señalados por Eco, define el contexto de enunciación de estas danzas neomedievales. Se trata de la *insecuritas* que explicaría, en parte, la obsesión por la muerte que cruza la obra de ambos autores, pero también, y de modo específico en Hahn, la preocupación apocalíptica, en forma de amenaza nuclear y/o desastre ecológico; y en Panero, su concepción de la poesía situada en la ultimidad, en el fin de la poesía y en la muerte del autor, en suma, *postpoesía*. En este contexto, una paz amenazada constantemente, por una guerra latente y no declarada, completa el cuadro que dibuja las “angustias milenaristas”, según el cual “el mundo está a punto de acabarse”, “una catástrofe final pondrá fin al milenio” (Eco 2004: 23). Pero “dicha inseguridad no es sólo «histórica», es también psicológica, forma un todo con la relación hombre-paisaje, hombre-sociedad” (Eco 2004: 24)<sup>11</sup>.

---

para buscar su unidad e identidad [...] Esta dialéctica es la que permite hablar de «imitación diferencial», término que encierra en sí un verdadero oxímoron, pues por medio de la imitación el artista expresa su identidad con el modelo, por medio de la diferencia, su identidad consigo mismo. Digamos que en Hahn la imitación está dada por la recurrencia a modelos emblemáticos de la cultura; la diferencia, por situarlos en encrucijadas inesperadas y contemporáneas que surgen del afán aparentemente «carnavalizador» de su escritura” (2000: 168-169).

<sup>11</sup> La inseguridad neomedieval determina la situación del poeta en la sociedad postmoderna. El poeta es una figura crítica, posee un discurso crítico, pero también está en una situación de crisis y ello lo convierte en figura marginal, anómala y excéntrica. Lo anterior, o bien lo confina al monasterio (biblioteca, universidad, manicomio) o lo convierte en un vagante neónómade, ambas posibilidades inscritas dentro de la lógica de la nueva Edad Media. El caso emblemático de esta condición autorial, en el campo literario chileno, es la figura de Enrique Lihn, referente indiscutible para la generación del 60 y, por el tratamiento que hace del tema de la muerte, un antecedente directo e indirecto de nuestros autores. Las diversas situaciones de crisis vividas por Hahn y Panero –ya sea cárcel, exilio, encierro, locura– son hechos biográficos que determinan la relación que éstos poetas establecen con la muerte. Y dicha inseguridad tiene relación con el modo en que la muerte se ejecuta en el contexto de nuestras sociedades contemporáneas. Los poemas de Hahn y Panero se aproximan en este inquietante *punctum*: no solo se trata de la pregunta por la

### “Danza de la muerte” y “Venid a la danza mortal” de Óscar Hahn

El primer texto de Óscar Hahn que se refiere directamente a las danzas es el poema “Danza de la muerte” de *Esta rosa negra* (1961). El poema transforma la escena pública y social del encuentro con la muerte en una escena de carácter personal y privado, donde lo trágico irrumpe en la carnavalización de la danza. La escena se construye a través de una mirada que posibilita en algunos casos la identificación con el sujeto, pero también el extrañamiento que otorga una visión distanciada. La “imitación diferencial” o “doblaje mimético” –ir en este sentido a la nota 10– se logra aquí mediante el extrañamiento de la escena, siendo el poema una visión acotada, enunciada desde la posición de un espectador imaginario, que mira y observa la danza “como reflejo”, es decir, como “imagen de una imagen” (manierismo); pero que en determinados momentos ingresa al escenario, identificándose con el sujeto.

Los versos iniciales, que parecen activar la función musical y danzante del texto, bien sirven como obertura del movimiento de la danza: “Gota / a / gota / mamando los senos de la muerte / en una leche extraña / de ritmo y ceniza. / De adónde tanta muerte. / De adónde saco tanta muerte y la masco” (Hahn 2009: 36). Diríase que una voz en off, fuera del cuadro visual, invita al lector-espectador a presenciar la danza, pero dicha voz luego se encarna en el sujeto, quien adquiere carácter a través de la elocución de su pensamiento, el cual se manifiesta aquí en forma de pregunta. El componente dialógico, afín a la literatura dramática, de debate o disputa, y propio de las Danzas de la Muerte, se transforma aquí en un monólogo que se inicia con la serie de preguntas retóricas, pero que vuelve a distanciar lo visto y oído, para precisamente neutralizar el impulso mimético e identificador según el cual el sujeto habrá de perderse en la multiplicidad de la danza. El extrañamiento o toma de distancia respecto del grupo de los danzantes sería una manera de resistir la muerte, de derivar la obligación de la danza que sucede ante la mirada del sujeto. Así, el sujeto-personaje no danza, no sabe bailar, observa desde afuera como un adolescente en su primera fiesta. Solo observa y en ese acto de mirar, casi de fisgonear, el sujeto hace “como si danzara”. Se trata más bien de una mueca de la danza; doble intención macabra de Hahn, pues los danzantes a imitar ya se están devorando unos a otros en un frenesí mortal. Pero la muerte ya está ahí: la intuye la voz que abre el poema.

En el poema una voz reclama un cuerpo para poder danzar y morir, y ese cuerpo se pregunta a sí mismo de qué está hecho, de adónde hay tanta muerte en él y para qué. Es una voz que toma conciencia de un cuerpo, pero también, conciencia de la imagen de la muerte ya contenida en ese cuerpo y proyectada en un otro: “¿Estos

---

muerte propia, o si es posible pasar por la muerte; se trata más bien de cómo la muerte sucede en el mundo, es decir, de la violencia con que ésta se ejecuta en nuestras sociedades.

ojos con que amo / la tornan en imagen? / ¿Estas manos que besan / la tapan de silencio y la elevan / como leche que hierve hasta morirse?”. Pero las preguntas no se responden, la intención retórica del monólogo queda en el vacío, nadie danza con el sujeto y solo queda la visión distanciada de la escena, como si el hablante únicamente pudiera ver y oír, desde lejos, tal danza de muerte. El pudor de los cuerpos que “danzan escondidos / de sus sexos crujientes” (2009: 36) es quizás menor que el propio pudor del sujeto que, desde afuera, desea participar de la danza, pero que inmovilizado por la desventaja de ser uno y no los otros, se detiene ante la visión<sup>12</sup>.

Hay una dialéctica aquí entre la quietud del observador (el sujeto distanciado) y el movimiento circular, permanente y sincopado de los danzantes en trance de morir; hay una oposición entre no querer bailar y querer bailar; hay un debate entre el cuerpo y la muerte que rememora las danzas, pero que se actualiza en este poema a través de la síntesis de los personajes en el sujeto (ya sea distanciado o en proceso de identificación) y los bailarines, que conforman una multiplicidad. Nótese al respecto que el poema, al ser una “imitación diferencial”, convierte al personaje de La Muerte en una presencia abstracta, de algún modo ausente, pero que se concreta a través de la acción. La muerte, en esta danza, es una acción puntual y violenta, un movimiento certero, una ejecución que posee fuerza, gravedad, precisión y empuje. No es alguien, no es persona: es una nada que se manifiesta en una acción. Es así que de pronto, casi de improviso “los bailarines y los besadores, / moviéndose con ritmo y tanto ritmo, / con tanta muerte y muerte (que) se mueren”. Y con ello el sujeto cae en el trance de morir. La abstracción que es la presencia de la muerte, en el poema, se hace cuerpo en el cuerpo del *moriens*, sujeto en trance de morir:

Pero yo caigo en ellos,  
mezclándome a los vahos que se fugan  
de mi greda sangrante,  
tapiándome la muerte  
con todos sus cementos.  
Corteza de mi cuerpo:

---

<sup>12</sup> El sujeto declina la danza, pero al mismo no puede evitarla. En ello reside, según Galindo, lo trágico de esta “carnavalización” de la muerte. Como ha señalado el autor: “La danza macabra recoge en Hahn su síntesis histórica, es decir el paso del género didáctico al género satírico, de la norma a la transgresión. Lo interesante es que la aventura carnavalesca no alcanza el territorio de lo cómico, el humor es apenas una mueca, tal vez porque la ruptura no se produce, tal vez porque al sujeto, que debe destruir y ridiculizar, algo siempre lo excede. Hay algo trágico en toda carnavalización porque no se puede evitar la danza, porque el carnaval no termina al volver la luz, ni con el entierro de la sardina, más bien el carnaval es un espacio del que se quiere escapar pero no hay escapatoria alguna” (Galindo 2000: 170).

mi voz se va de ti,  
 mi agua se va de ti,  
 mi alma se va de ti,  
 y los caballos de la muerte cruzan. (Hahn 2009: 37).

Hahn no poetiza tanto aquí la figura del *moribundus* ni del *mortuus*, cadáver en proceso de descomposición, sino precisamente la de aquel sujeto imposible que se sitúa en el momento mismo del morir<sup>13</sup>.

Pero en el poema una voz reclama un cuerpo y con ello se expresa una intención ritual. El cuerpo que ha entrado a la danza se sabe a sí mismo creado, concebido y alimentado por la muerte. Es la muerte quien nutre este cuerpo con una “leche extraña / de ritmo y ceniza”. La muerte se redescubre en su cuerpo: entre sus “cabellos / como gatos quemados / en los gritos tremendos espaciales” (2009: 36), en los ojos y en las manos que preguntan, en la boca por la que mueren los besadores-bailadores.

La función ritual de la escritura poética se activa, entonces, cuando hay “corporeización”, es decir, cuando la voz se hace cuerpo<sup>14</sup>. Es así que el sujeto demanda un cuerpo donde la muerte sucederá. La muerte, de este modo, ingresa en el cuerpo por lugares específicos: senos, boca, cabellos, ojos, manos, sexos. La metonimia, figura de importancia en la poesía de Hahn, sitúa lugares específicos de

<sup>13</sup> Vladimir Jankélévitch señala que hay tres formas de pensar la muerte: antes de morir, en el momento de morir y después de la muerte. La filosofía de la muerte ha centrado su reflexión en tres figuras: el *moribundus*, a punto de morir; el *moriens*, en trance de morir; y el *mortuus*, que designa un estado (2002: 348-349).

<sup>14</sup> Martín von Koppenfelds lee *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca como escenificación de un duelo. Se puede situar el texto de Lorca como antecedente para nuestros autores, si consideramos estas danzas en su función ritual. Para el autor, el texto es una “especialización en la que se refugia la experiencia del duelo” y “el duelo se apacigua en el escenario”. El duelo sería “la fuerza motriz del proceso lírico”. Estas Danzas de la Muerte podrían ser formas de anticipar y experimentar el duelo de la muerte propia a través de la escritura poética. La danza proyecta un espacio de relación con la muerte y de esta forma el sujeto –figurado como moribundo, en trance de morir o ya muerto- practica su propio duelo, realiza el ritual que la experiencia histórica le ha negado, en tanto que, como señala Martín von Koppenfelds, se ha perdido “la constitución ritual de la vida” (2007: 26-29). Pero la corporeización es de algún modo imposible: “leer el texto significa abrirse a un cuerpo fantasmático”. El “poema escrito –por muy mediatizado que esté- es el recuerdo de la voz”. Cuando esta voz se corporeiza, al mismo tiempo “la voz se convierte en fantasma, se retira” (2007: 44); es la voz de un espectro que siente, con su “cuerpo sin órganos”, el proceso corporal de la muerte y “echa una mirada retrospectiva sobre su cuerpo” (2007: 86); un espectro, diría Derrida, huella tal vez de una voz y una presencia. Dejo en suspenso aquí, para un nuevo trabajo, las posibles relaciones entre los textos que aquí me ocupan y el poema “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.

asimilación y/o expulsión de la experiencia de muerte. La boca, en este sentido, es el lugar fundamental del intercambio simbólico que se activa en esta danza<sup>15</sup>. La voz que ha reclamado un cuerpo, sabe que los besadores mueren por la boca y sabiéndolo se entrega a la danza. La voz, encarnada en el cuerpo del *moriens*, reconoce su condición virtual de espectro, su fugacidad y fragilidad. *Voz, agua y alma*, que salen por la boca, son aquí símbolos de la vida que se fuga ante la visión final de la muerte, alegoría del poema que retoma la alegoría de las danzas medievales.

La condición espectral del sujeto explica también el tratamiento distanciado y/o extrañado con que se entrega la visión de la danza en la primera estrofa del poema<sup>16</sup>. En el mismo sentido que hay una dialéctica entre el deseo de bailar o no bailar, de morir o no morir, hay una dialéctica entre el sujeto espectral (inmóvil, invisible, incorpóreo) y los cuerpos “que bailan”, “que se mueven” entregados a la danza. Hay un deseo de hacerse un cuerpo para participar de la danza y morir, pero en ese retorno figurado del espectro también se cifra una imposibilidad. El deseo, pulsión o demanda de un cuerpo fracasa. No se expresa el cuerpo, paradójicamente, en estas danzas escritas, hiperletradas de la muerte. En efecto, ya no se danza, más bien se escribe una danza y en ella un espectro hace como si danzara, haciendo una mueca de la danza. Se podría decir que no es el cuerpo el que danza, sino “el miedo a través del cuerpo”, “miedo que surge cuando un orden ritual se deshace” (Koppenfelds 2007: 63), miedo que es el ingrediente esencial de la *insecuritas* neomedieval. De ahí que estas reescrituras tengan posiblemente una función ritual, lo que enfatiza el componente teatral y escénico del género. Parece ser que a falta de las danzas medievales de la muerte, solo nos queda el texto como “imitación diferencial”; o bien, nada más, como cita, como invitación diferida a la danza.

---

<sup>15</sup> Remito en este sentido al interesante artículo de Matías Ayala “Lenguaje, lengua y boca en la poesía de Oscar Hahn” (2012). La boca sería en este poema una apertura corporal donde se concentra tanto el deseo erótico como la pulsión de muerte.

<sup>16</sup> Ina Cumpiano en su artículo “El otro fantasma en la obra de Oscar Hahn” ha estudiado la problemática del otro en la obra de Hahn, ofreciendo varios ejemplos de cómo sus poemas proyectan y resitúan la figura del fantasma o del espectro y de las apariciones, tan presentes en la obra del autor. Habría, en la poesía de Hahn, una constante creación de un otro “yo”, que explicaría, en parte, esta oposición entre identificación y extrañamiento de los sujetos textuales. Esta concepción del espacio poético como doble, sugiere que el lector-espectador ha de ingresar también como presencia, para ser testigo de la escena. Señala Cumpiano: “La mera presencia de este «tú», sugiere, por lo tanto, un «yo» que habla, un diálogo entre un ser que construye la visión y otro que es el sujeto del discurso. El lector se encuentra aquí en posición de ser el sujeto del enunciado, su objeto, participante y testigo, puesto que la ficción de la poesía es de tal forma que el «yo» y el «tú» se dirigen a la «persona» lectora” (Lastra-Lihn 1989: 26).

Al respecto, el breve pero cultísimo poema de Hahn: “Venid a la danza mortal” de *Arte de morir* (1977) recoge, desde el título, el llamado de La Muerte del texto medieval<sup>17</sup>, y bien sirve como síntesis de su visión neomedieval y carnavalizadora de la muerte.

Venid a la danza mortal

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 (Hahn 2009: 43).

El texto conserva la métrica propia de la copla de arte mayor de la *Dança de la muerte*, modificando mediante hipérbaton el verso inicial del texto fuente, que ahora comienza por el verbo, pero manteniendo con rigor los versos dodecasílabos y la rima alterna. La estricta utilización de la métrica otorga al poema ritmo y musicalidad, y sugiere su posible función danzante. Ahora bien, lo específico de esta reescritura es la síntesis genérica y temática que propone de las Danzas de la Muerte. En este sentido, el texto se puede entender como una miniatura del texto fuente, es decir, una imagen que recoge en síntesis los temas medievales propios del género: el llamado de La Muerte a todos los nacidos, la igualación de las clases sociales ante el imperativo del llamado, La Muerte igualadora y triunfante, la inminencia del momento final y la visión de los muertos en forma de esqueletos tullidos<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Ver epígrafes en Introducción de este artículo.

<sup>18</sup> Gabriel Rosado en su artículo “Paradoja del arco: La poesía de Oscar Hahn” destaca la importancia de la cosmogonía medieval de la muerte (y de las Danzas) en la obra de Hahn, pero discute su posible filiación a una corriente neomedieval. Señala el autor: “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 [...] 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 [...] de la *Danza* no le importa a Hahn tanto lo que

Pero lo más interesante de esta miniatura es que la voz se traspasa al personaje de La Muerte, y en ello reside la carnavalización de la escena. No hay sujeto en trance de morir. La voz del espectro desaparece detrás del sujeto-máscara de La Muerte. Diríase, en este aspecto, que la poesía le presta un rostro y una voz a la muerte, para que ésta nos hable directamente a nosotros, los lectores-espectadores. La miniatura tiene así un doble sentido extrañante: el sujeto deviene imperceptible detrás del gran rostro de La Muerte, al mismo tiempo que La Muerte, dirigiéndose a nosotros, nos invita al devenir mortal de la danza. Si en el poema “Danza de la muerte” de *Esta rosa negra* la muerte es una acción, pues aquí reviste el carácter de figura teatral, personaje carnavalesco, máscara del sujeto.

La imagen que nos aporta Hahn a través del poema es el llamado medieval de La Muerte, de la caducidad de toda vida, aquella tragedia final de la cual nadie se escapa: “porque no se puede evitar la danza, porque el carnaval no termina al volver la luz” (Galindo 2000: 170), y el misterio de la muerte sigue ahí, punzando, más allá de la desaparición del sujeto. “Un fracaso fundamental taponada, con su presencia engañosa, la palabra muerte, tras de la cual no hay nada. Nada salvo la ilusión de haber nombrado algo” (Albiac 1996: 77). Este fracaso podría ser una forma más de ese duelo de la lírica moderna, al cual se refiere Martín von Koppenfelds.

### **Danza de la muerte de Leopoldo María Panero**

Una de las primeras dificultades que presenta la lectura del libro *Danza de la muerte* del poeta español Leopoldo María Panero, se refiere a la densidad intertextual que se evidencia desde el título y se mantiene a lo largo del texto. Esta densidad intertextual, como se ha dicho, constituye una característica general de la obra del autor. En este marco, el texto en cuestión es un claro ejemplo del modo en que Panero concibe y pone en funcionamiento su praxis escritural. Se trata de una *postpoesía* que lleva al extremo sus procedimientos intertextuales, una de cuyas consecuencias más transgresoras sería la evidencia, en el texto, de la muerte del autor y la figuración del sujeto textual como cadáver. Pero el texto va mucho más allá en sus transgresiones. A partir del enfoque con que Koppenfelds lee el texto lorquiano, se podría decir que la voz de un espectro demanda un cadáver para desde ese estado, condición o lugar, enunciar su danza de muerte. La “imitación

---

en ella era función primordial al declinar de la Edad Media: su afán igualador, su ritmo democrático [...] 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, acarreado sólo en forma muy diluida sus tradicionales componentes sociológicos y aún los más extraterrenos” (Lastra-Lihn 1989: 17). En esta lectura, el carácter neomedieval en Hahn se refiere a los procedimientos escriturales (intertextuales) que conectan a Hahn con una tradición medieval. En este sentido, se puede hablar de una poética neomedieval, no tanto apuntando a la repetición de temas o preocupaciones medievales, sino a sus procedimientos.

diferencial” o “doblaje mimético” es llevada a tal grado, en esta *postpoesía*, que la cosmovisión o imagen del mundo de las Danzas de la Muerte medievales se desterritorializa de tal modo que ahora se habla desde la muerte y contra la vida. No solo se proyecta en el texto un espacio de relación con la muerte, sino que el texto en sí es un espacio de muerte, pues desde ahí habla el cadáver, creándose a su vez un escenario intertextual que deconstruye casi todos los rasgos esenciales del género. Al respecto, el título constituye la única cita en el libro a la tradición medieval de las Danzas de la Muerte. Sin embargo, el título nos obliga a situarnos frente a esta tradición y nos sugiere que detrás de esa negación del texto fuente, algo aún se cita, algo aún invita a la danza.

Ahora bien, ¿qué función cumple aquí el acto de citar? La función de la cita apunta claramente a una transgresión: el poema no hablará de los vivos, de los que van a morir; el poema hablará más bien de los muertos, o más aún, de los espectros que retornan para reclamar un cuerpo. Son las voces de los poetas también que hablan por la boca del muerto Panero. Así, los muertos son citados, en el sentido de invitados a la danza, por esta voz del espectro mayor que es el propio Panero transmutado en un cadáver que habla. El acto de escribir o citar, concluye Túa Blesa, tiene un sentido: “el poema significa muerte. Es la muerte anunciada, cantada, incluso celebrada, por quien habla ya en cuanto cadáver en un mundo abolido” (Panero, 2012:24). En la misma línea, señala Rodríguez de Arce:

La palabra poética de Panero, diríamos con Bajtín, aparece dividida en sí misma y de sí misma; las otras voces matan la voz y mueren bajo la voz del poeta madrileño. Se trata pues de una escritura que, en última instancia, no es sino un acto de la experiencia misma de la muerte (2009: 32).

Y el propio Panero:

Puesto que todo lenguaje es un sistema de citas, como decía Borges, todo poema es un poema sobre un muerto. Y la muerte nos llama desde el poema como su única posible realidad. Malraux dijo: «*sólo la muerte transforma la vida del hombre en destino*». Nosotros diremos: sólo la muerte transforma el poema en poema (Cit. en Rodríguez de Arce 2009: 32-33).

### **Venid a la danza mortal los citados**

El texto de Panero se organiza en series de fragmentos poéticos, ya sea titulados o no, como es el caso del primer texto, o bien de textos que surgen de alguna cita en forma de epígrafe. Ya desde el poema inicial se advierte que el oficio de la escritura es trabajo con la muerte. El sujeto, citado a la danza, es el “Caballero de la negra armadura, ah Tennyson / contra la muerte / marchando sobre el poema como si marchara / sobre el filo de una espada” (2012: 211); sujeto que, preso en la jaula del lenguaje, no es más que el recuerdo de un “un moribundo / que se arrastra por la

página / para caer sobre ella”. Así, el acto de citar cobra plenamente sus otros sentidos: no solo se cita un texto, sino que también se invita a la danza; más aún, dentro de ella, un cuerpo es llamado a morir y es arrastrado a la página para caer en ella. El sujeto cae, se vuelve mera referencia, nota al pie de página. Es posible esa disolución del sujeto, en tanto el texto en sí es el llamado de La Muerte, y no únicamente a los nacidos, sino a los espectros que son llamados para volver a morir. En este aspecto, se trata de una poética desterritorializada, que desde el afuera de la vida, llama nuevamente a hacer posible la muerte. Para ello, en el poema se demanda un cuerpo –nótese el encuentro aquí con Hahn y Lorca–, y ese cuerpo visualizado se debate en el riesgo que implica todo poema: “y el poema es / como un temblor en la mano / como un ciervo que recorre la página / y se abraza a sí mismo”; es un cuerpo que tiembla ante la evidencia del hecho, tiembla y cae: “oh castigo de las cosas / castigo cruel de la mirada / y el ser cae de mi boca / y es sólo la luna pálida / la luna pálida e infinita contra el hombre” [...] “y cae el hombre / a los pies de la página / desnudo y menos que un hombre” (2012: 212-213).

Reescribir es aquí aceptar la invitación cruel de la danza, es aceptar que “cuando hablamos, nos apoyamos en una tumba y ese vacío de la tumba es lo que hace la verdad del lenguaje” (Blanchot 2006: 65). La verdad del lenguaje, en Panero, consiste en asumirse no tanto como sujeto moribundo o en trance de morir, sino sobre todo, como cadáver. Es ahora el cadáver –figura del *mortuus* según Jankélévitch– quien dice el poema, no para negar la muerte, sino precisamente para hacerla posible. Desde su posición, pues, se escribe ya no contra la muerte (Gonzalo Rojas *dixit*), sino contra la vida, lográndose de esta forma una transgresión radical de los opuestos, propia del carácter de ultimidad de esta *postpoesía*. Insiste el sujeto en esta idea contradictoria: “La vida es una canción estúpida / que se repite día a día / diciéndome al oído / soy la absurda flor de la vida”. Es más, “la vida es una pesadilla que nunca termina / y de nada vale despertarnos / la pesadilla sigue / y acorralla el poema”. La vida es solo “una larga espera de la muerte”, dice el sujeto, “porque no hay otro mal que la vida / hasta que la muerte nos convierta en hombres” (2012: 214-216). De esta manera el espectro, transmutado en cadáver, sabe que solo situándose en ese no-lugar o lugar de aporía<sup>19</sup>, la muerte ha de ser posible, pero para ello habrá de morir dos veces. Solo entonces la muerte se vuelve realizable para el escritor Leopoldo María Panero. Señala Maurice Blanchot:

---

<sup>19</sup> Remito aquí al pensamiento de Jacques Derrida, según el cual la muerte es un “lugar de aporía”: lugar y no-lugar a la vez; lugar, sin embargo, del paso imposible que es la muerte en sí y que desafía los límites de la razón (Derrida 1998). La figura del espectro, en Derrida, posee una función didáctica, en tanto atestigua el paso entre la vida y la muerte. Los espectros, desde Derrida, tendrían la función utópica de reescribir el curso de la historia.

Sólo cuando se concentra enteramente sobre sí, en la certeza de su condición mortal, la preocupación del hombre es hacer posible la muerte. No le basta ser mortal, comprende que debe volverse mortal, que debe ser dos veces mortal, soberanamente, extremadamente mortal. Esa es su vocación humana. En el horizonte humano, la muerte no es lo que está dado, es lo que hay que hacer: una tarea (2000: 87-88).

La tarea implica, pues, una lucha, un debate, una pugna que cita, casi sin citar, el debate primordial de las danzas: aquella oposición que se da en el encuentro de La Muerte con los vivos. Pero en la danza de Panero no abundan los vivos; solo queda la voz del espectro reclamando su cadáver para volver a morir o, dicho de otra manera, para dejar de morir finalmente. Y será el poema el propio lugar del debate, es decir, el poema como zona de enfrentamiento en donde el muerto habla contra la vida, dando el testimonio del riesgo de su tarea, mientras que el discurso deviene explícitamente metapoesía. No hay sujeto romántico en esta poesía. Toda ansia de inmortalidad se anula con la vulgaridad de una composición musical compuesta de heces: “Oh poema perseguidor vano del azul / del azul que se escapa de mis dedos / para componer con mis heces una balada”, pues todo es impuro y corruptible, y por oposición, solo es inmortal lo que está muerto. Pero entonces, ¿para qué escribir si todo significa muerte? Pues que “el poema / sea un blanco sudario / sea blanco como la nada / como el tiempo, esperando la noche / para transformarnos en perros” (2012: 215). El poema, entonces, lugar de aporía como la muerte, se opondrá con decisión ante el concierto de voces de la vida, ante la ahora absurda danza de los que van a morir. En ello radica la transgresión violenta, diríase casi odiosa, de esta poesía, pues siendo nada y no lugar, el espacio poético se opone al silencio y se opone a la voz. Ni silencio ni voz... Nada: “Que el silencio y las voces de los hombres / sean el único himno a mi tumba / porque el hombre es sólo dolor” (2012: 216).

### **El poema, evidencia de una condena**

El poema, dicho desde la posición del cadáver, está devorando la vida, porque es imitación de la vida: “El poema es un acto canibático / y la vida es un acto canibático / un objeto que se desplaza de estante en estante”. El poema, un objeto que se desplaza “buscando el secreto inmundo de la vida / porque no hay otro mal que la vida / hasta que la muerte nos convierta en hombres” (2012: 216). Así, los atributos destructores o malignos de la muerte –que alimentaban los terrores medievales de la muerte– son traspasados a la vida. El poema es así evidencia de una condena. El poema titulado “La condena” es enfático al respecto: “Estoy aquí, condenado a la vida eterna / a vejez sin llanto, sólo espera de una muerte que nunca llega” (2012: 217). ¿Es aquí la voz de un moribundo la que habla o se trata más bien de la voz de un espectro –que desde la posición de un cadáver– recuerda y denuncia la fatalidad de la condena que es la vida, es decir, aquella imposibilidad de

morir que, según Blanchot, sería la verdadera muerte? El poema es así la constatación final del abandono del muerto, cadáver y espectro, que denuncia también el abandono del viejo enfermo y moribundo que espera la muerte. Ambas figuras, el viejo y el espectro, se reflejan mutuamente y se vuelven imagen de una imagen, como si el propio Panero, siendo espectro, se viera antes de morir, ya viejo y moribundo: “y es delito vivir / vivir contra la vida / en guerra contra la vida / contra la vida que no escucha / y España es el mal, y es vivir contra el hombre” (2012: 217).

El poema deviene tanto testimonio de la condena, como denuncia del miedo final y desolador que caracteriza nuestra relación social y psicológica con la muerte. Y el miedo –componente esencial de la *insecuritas* neomedieval– surge ante la imposibilidad del rito, como se desprende de la lectura de Koppenfels del texto de Lorca. El poema es así denuncia ante la ausencia de un rito entre la vida y la muerte. La ausencia de este rito revela, de modo grotesco, la crueldad de la vida y “la soledad de los moribundos”. De este modo es la anatomía del *así se cesa* en esta danza cruel de la vida que nos arroja el poeta Panero: “y la vida es sólo nausea / estertor final del poema, donde la tierra muere / y yo me quedo sólo en la tierra” (2012: 217). ¿Es aquí el moribundo quien habla? Es más bien el espectro desolado, adosado fielmente a su cadáver, quien habla, ¿para qué?... Para reclamar un rito. La voz del espectro cumple, con Jacques Derrida, una función didáctica: el espectro posee el don de la memoria que para el sujeto del texto ha de ser, sin embargo, aún más cruel que la vida, porque es recuerdo de la vida, como el poema es imitación de la vida: “Soy menos que un disparo entre el junco / entre el junco cruel de la memoria / que es más cruel aún que la vida / y es que la memoria / no perdona / no perdonan los recuerdos” [...] “Mi pie se mueve”, dice el espectro mirando su cadáver, “y es sólo / memoria de un pie / recuerdo de la calle / en que los recuerdos asaltan al hombre”, porque “aún me acuerdo de mí, pobre hombre / cuya cabeza cercenan los recuerdos / Ay del hombre que es sólo su memoria”. Es así que el hombre vive sitiado por el recuerdo, pero, señala el sujeto: “la poesía / es la única verdad de la pesadilla” (2012: 218).

Morir, o mejor dicho, volver a morir, es entonces la única finalidad de esta poesía, en el sentido de darle al rito de la vida y la muerte la posibilidad de un paso, es decir, una continuidad entre ambas. Este es el relato que la historia nos ha negado y que la poesía propone como utopía, como no-lugar. El espectro apuesta por ese paso, por ese lugar de comunicación entre la vida y la muerte, que sería el poema, como lugar de enunciación del rito: “Es un rito vivir, / es sólo un rito / y morir la libertad y el secreto de la espera / la dorada crueldad de la esperanza / que se burla de la vida, y hace chanzas a la pesadilla” (2012: 219). ¿Qué quedó, en suma, de la imagen medieval de La Muerte que caracterizaba a las danzas? La Muerte se burla de la vida, le hace chanzas a la pesadilla de los hombres que es la vida, se ríe del aire atroz del recuerdo, y haciéndolo, en boca del espectro, se invierten totalmente los contrarios: la vida es el mal y la muerte el fin de la pesadilla. Así Panero,

escribiendo para poder morir, denuncia que al final del poema es la vida el propio fin de sí misma: la vida, en suma, como la verdadera muerte. La violencia del hombre, del propio Panero que se denuncia a sí mismo, es aquella según la cual los espectros –tanto como los moribundos– están condenados a vagar en soledad, fuera de la historia, en contra de la vida, en contra del tiempo y de Dios. La transgresión poética permite lo impensado: denunciar la envidia de los vivos ante la inmortalidad del espectro, otra forma del celo fronterizo del cual hace gala el mundo. Señala el sujeto: “Más cruel que yo”, ese hombre que ya fue, “aún tiene envidia de que yo viva” (2012: 219), porque *algo* aún vive y habla en los espectros.

La muerte entonces aparece aquí como positividad absoluta. Si el poema es un espacio de muerte, un lugar aporético posible e imposible a la vez, el poema se enuncia contra la vida, pero más que eso como denuncia contra el miedo que implica la vida, contra el terror de vivir sin posibilidad de morir libremente, es decir, sin aquella cualidad que Blanchot descubre en Kafka: morir siendo dueño de uno mismo. El texto es explícito en denunciar lo que venía señalando Koppenfelds: en ausencia del rito, es el miedo el que hace resurgir el poema. Cita Panero a Goya: “El coloso de este mundo es el miedo”, y luego dice el sujeto: “Tengo miedo de vivir, / la vida me asusta, la muerte no / sólo temo al dolor, sólo temo al recuerdo”, y en ello aún pervive el carácter carnavalizador de las danzas medievales. El sujeto dirá: “que ría el gusano / que ría eternamente el gusano / burlándose de mí” (2012: 222), es decir, de ese yo que es tan solo recuerdo para el espectro.

¿Cuál es la función crítica y ética del discurso del espectro? ¿Para qué, en última instancia, un espectro se hace voz y demanda un cuerpo? Hay, en Panero, un compromiso con la verdad, una denuncia sin apelación en contra de la vida, pero para ello el sujeto habrá de reconocer su condición espectral: “Sólo soy un fantasma / a una piedra atado, porque ningún hombre quiere saber / el secreto oscuro de la vida / de la vida que apesta como mujer vencida”, la vida “que apesta más que un pedo / el silencioso pedo de existir / aún frente a los hombres, en pugna con la vida”. Desde la posición del espectro se denuncia tanto el abandono de sí –del propio espectro atado a su cadáver– como el abandono del viejo moribundo que escribe atado fuertemente al espacio de muerte que es el poema. Se escribe para poder morir y se muere en el texto para dar testimonio de la propia muerte, pero más aún, para otorgar una posibilidad de paso desde la muerte hacia la vida, paso que solo es posible en la utopía poética del espectro. El poema es en sí el acta de defunción del poeta, la memoria anticipada de una desaparición: “He acabado peor / que un hombre, y menos que la nada” [...] “peor que un recuerdo / porque ya no queda / ni el recuerdo, sino hambre tal vez / de felicidad y de vida, cuerpo / de la palabra «tal vez»” (2012: 224-226). Y «tal vez» los espectros tienen derecho a existir. Y «tal vez» los espectros tienen derecho a decir su verdad.

Para ello la voz del espectro cobrará vida en el riesgo del poema. Al respecto, Panero cita a Jacques Derrida: “Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo”. Y el riesgo es la vida del poema, es decir, aquella

«cosa» que aún persiste en el poema: “La vida, es sólo un riesgo / un riesgo de morir, sólo un deseo / permanente de morir, frente a la cosa / desnuda como un ojo, como el pez, al que la muerte / llamó «vida»” (2012: 228).

El espectro así, queda atado indisolublemente a su cadáver, a su condición de sujeto textual y poético, a una inmortalidad más bien nunca deseada, puesto que se trata de una no-vida que, sin embargo, ha de ser la única vida posible. La vida se suspende en el no-tiempo del poema, en la utopía del retorno de los espectros: “y la vida / se suspende como un rito / como el ritual del neurótico obsesivo / que es el rito de vivir, y de escribir / como una página en pie contra la vida / serpiente que palidece como el recuerdo”. De este modo, por muy paradójico que parezca, la vida solo tendrá sentido como imagen, como recuerdo de la vida, como imitación de lo que ya no puede ser, es decir, la vida real que ha perdido todo su sentido. La verdad de dicho conocimiento será, empero, decible solamente desde la muerte: “La vida no tiene sentido / alguien lo dijo, alguien que / ya no existe / algo que murió hace tiempo, en la oscura / crueldad de la vida / en medio del bosque”. *Alguien*, el propio Panero, que ya no es alguien sino más bien *algo*; un espectro que, sin embargo, al retornar de la muerte, “tiene las llaves del abismo”: “Oh aquel que tiene las llaves del abismo / las llaves de la locura, el oscuro / final del hombre / al que una horca figura / y en que el ser se disuelve, como por un abrazo / en torno al esqueleto, que baila / aún en lo oscuro, y ante el ser se arrodilla” (2012: 228-230).

De esta manera se reescribe la Danza de la Muerte en Panero: un espectro abraza fuertemente su esqueleto y danza solitariamente ante el desconcierto de nuestra mirada, ante la avidez de nuestro deseo de ver al otro morir y no morir nosotros. Es así que no hay invitación a la muerte –el llamado de La Muerte medieval que Hahn poetizara en el poema de *Arte de morir*–, sino más bien un espectáculo macabro, frente al cual nada se puede hacer. Aunque el poema –como todo poema sobre la muerte– está dirigido a los vivos, la transgresión nos obliga a situarnos afuera de la escena creada, como si estuviéramos obligados a ver, desde lejos, la reproducción parcial de lo que fue, antaño, una Danza de la Muerte dirigida a los vivos. Casi nada invita a danzar en el poema de Panero; el lector-espectador no participa en esta danza, como lo hiciera de la mano del poeta Oscar Hahn. Aquí el lector será testigo de lo macabro de la muerte, de la descomposición del ser, pues nada podemos hacer ante el proceso de demolición que es toda vida, y más aún, de toda vida que persiste en el poema, evidencia de hecho de la desintegración del sujeto. Panero cita a F. Scott Fitzgerald: “Evidentemente toda vida es un proceso de demolición”. Y luego el sujeto, desde el otro lado de la escena: “Evidentemente toda vida es un proceso de masticación / «De masticatione mortuorum»”, pero paradójicamente, nos dice el espectro ante la verdad del cadáver: “sólo ante la muerte se desnuda / el oscuro misterio de la condición humana / del mal de ser, ante mí mismo / contra mí mismo, un hombre” (2012: 231). Porque el espectro tiene un doble, alguien que mira y que nada puede hacer, frente a lo cual, para el sujeto que dice el poema, solo quedará “el único porvenir y la única vida posible: / la de la inmundicia, la del pedo / cruel de

existir contra la vida, contra el / tiempo y contra Dios, que tiene / miedo de la vida” (2012: 237).

### **Tú, ciervo me dirás mañana qué hacer con el recuerdo**

Hay, sin embargo, en esta danza macabra, una última posibilidad para el espectro, una resistencia a la situación de encierro y soledad recreada en esta danza de muerte. La salida está en la apelación al “tú”, quizás la única resistencia del poema a la condena que obliga al sujeto a situarse afuera de y contra la vida. Hacia el final del texto, el poema se abre hacia un otro en ausencia: el yo-lector es, finalmente, obligado a participar del rito. Ya no le sirve al sujeto la posición cómoda y distanciada del lector-espectador, que mira la escena como si se tratara de la macabra y espectacular ejecución de una pena de muerte. El espectro también desea un nombre: “que el fantasma / busque su nombre, su nombre / de miedo y de perdición / su nombre que hace palidecer al hombre / que es el tenebroso nombre del Tigre”. Y más aún, el espectro desea ser tocado por la mano de un muerto, desea no ser tan solo imagen, sino cuerpo: “que la mano / de un muerto, sobresaliendo de la tumba / esculpa aún mi figura” [...], “mi figura / que sólo de lejos se parece a la vida / único horror, pedo o peste” (2012: 238-239). Así, en el límite de lo decible desde el otro lado, el espectro Panero testimonia que es necesario volver a morir, con una sola intención: para dejar de morir finalmente, para hacer posible la propia muerte, más allá aún de lo que nuestra conciencia rechaza y expulsa afuera de la vida, más allá de la muerte. El sujeto espectral tiene este don: hablar desde la muerte, sobre los muertos, pero a los vivos. Dice el sujeto: “Qué dirán los hombres cuando muera, / qué dirás tú –*is the star man / waiting in the sky*– hombre de las estrellas” (2012: 239). Se trata, en suma, de la posibilidad de una segunda muerte, la del sujeto espectral, de ahí que el poema cite a quienes, lo mismo que Panero, retornan para volver a morir. La lista es larga en esta Danza de la Muerte: Mallarmé, Cobiere, Pat Garret, Bocangel y Unzueta, Strindberg, Verlaine, Víctor Hugo, Darío, Alicia, Cordelia, Dante, Cavalcanti, Leopoldo Panero, T.S. Eliot, Bergman, Goya, Joyce, Quevedo, Celan, Derrida, Drácula, Fitzgerald, Góngora, Pound, el Quijote, Guillermo Carnero, Gottfried Benn, Giuseppe Arcimboldo, Freud, Lacan, Conrad Aiken, Abel Garmín, William Blake, el mayor Tom, Juliano el Apóstata, João Cabral de Melo, Novalis, Lorca, Yeats, Dámaso Alonso, Gregorio Samsa, Shelley... Yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos y todos los que sean... Jesús, Mister Death... y, por último, el ciervo muerto, el lector.

Con este bello símbolo –de profundas raíces míticas, místicas y religiosas– el texto resiste la situación de encierro que se mantiene a lo largo del poema. La solitaria danza del espectro en torno a su cadáver termina con esta apelación directa al lector, con esta invitación a cerrar el círculo de la danza. Hay, de este modo, un retorno al carácter dialógico de las Danzas de la Muerte medievales, no tanto porque el texto sea explícito en establecer diálogos intertextuales, sino porque el monólogo dramático del espectro que vuelve para completar su muerte, ante la

evidencia del cadáver, es finalmente un llamado al otro en ausencia. El espectro demanda un doble –la otredad del yo-lector– que más que testigo será también el último participante de la danza. En este sentido el poema final del libro se titula “Remake”, esto es, una reescritura que, empero, vuelve a enfatizar uno de los rasgos más lúdicos del género: su función dialógica, teatral y sobre todo, danzante. En suma, no hay danza sin la invitación al diálogo. No hay entrada en la escena de la muerte, sin el giro metafórico, del sujeto al lector: ciervo que también habrá de morir danzado con el sujeto. Sin ese paso el poema sería la repetición infinita de una condena: la soledad de una muerte sin sentido, o lo que es lo mismo, la sin razón de una representación teatral sin espectadores. El sujeto espectral destruye así la cuarta pared que lo separa de los otros; y solo entonces, mediante la apelación al cuerpo del lector-espectador, somos llamados a ver su vida fuera de su vida, cumpliéndose de este modo el sentido profundo que Bajtín le concede al dialogismo de todo lenguaje, incluso cuando la muerte habrá de ser silencio, soledad y encierro. El sujeto sabe, entonces, que únicamente el otro completará su vida, en el sentido de otorgarle un sentido completo a su vida, incluso con la muerte como evidencia de hecho. Solo con la muerte el otro podrá tener una imagen de su vida, fuera de su vida, esto es, toda la vida del otro por delante. De algún modo la muerte, sugiere Bajtín, no existe<sup>20</sup>. Si “el poema es / como un temblor en la mano / como un ciervo que recorre la página / y se abraza a sí mismo” (2012: 212), pues bien, hacia el final del poema, ese abrazo tendrá sentido cuando la rejilla del lenguaje se desvanece y se asoma la belleza que supone todo encuentro, aún más allá de la muerte: “Ah celosía, *jalousie*, rejilla de la mirada / en donde asoma la belleza de un ciervo / tú, ciervo me dirás mañana / qué hacer con el recuerdo” (2012: 243).

## Telón

Los textos aquí estudiados presentan tres escenas de reescritura y actualización del género medieval de las Danzas de la Muerte, en el contexto de la poesía chilena y española, a partir de 1960. Estas tres escenas proyectan, en conjunto, diversos espacios de relación con la muerte, así como tres maneras de apropiarse y de actualizar el género precedente. En el poema “Danza de la muerte” de Óscar Hahn, la voz de un moribundo se hace espectador de la danza, observa la escena distanciado, hasta que entra en ella y muere, danzando. Para ello el sujeto reconoce su condición virtual de espectro, que se proyecta en la situación del sujeto en trance de morir. Luego, en el poema “Venid a la danza mortal”, el sujeto se oculta detrás de una máscara, deviene imperceptible, para que hable La Muerte. Y La Muerte habla a todos los nacidos. El texto en cuestión sintetiza los temas fundamentales del género y se puede entender como una miniatura del texto fuente. En el poemario de

---

<sup>20</sup> Remito aquí a las reflexiones de Mijaíl Bajtín reunidas en el texto *Yo también soy (Fragmento sobre el otro)*, publicado en México D.F., en el año 2000.

Panero *Danza de la muerte*, no hay sujeto en trance de morir, ni hay La Muerte, ni hay muerto siquiera; hay un espectro abrazado a su cadáver, que danza, para dar el espectáculo de su disolución, pero que completa su tarea apelando fuertemente a la presencia del yo-lector, quien cerrará el círculo final de la danza.

Estos poemas de Hahn y Panero llaman a establecer con la muerte otro tipo de relación: una relación más lúdica y teatral; una relación de libertad que se sintetiza en la nostálgica alusión a las Danzas de la Muerte medievales. De alguna forma, nos dicen los poetas Hahn y Panero, no danzamos con La Muerte, no sabemos danzar; pero el poema será, en tanto utopía que llama a hacer posible la propia muerte, una invitación a la danza, gesto final de esta poesía según la cual el lector-espectador habrá de desaparecer danzando con la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBIAC, Gabriel.

1996 *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

AYALA, Matías.

2012 “Lenguaje, lengua y boca en la poesía de Óscar Hahn”, *Taller de letras*, 51, pp. 75-85.

BAJTIN, Mijail.

2000 *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. México D. F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

BLANCHOT, Maurice.

2006 *De Kafka a Kafka*. México D. F.: FC.

DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI.

2002 “Rizoma”, en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques.

1998 *Morir-esperarse (en) “los límites de la verdad”*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

ECO, Umberto.

2004 “La Edad Media ha comenzado ya”, en *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.

GALINDO, Oscar.

2000 “La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos”, *Estudios Filológicos*, 35, pp. 167-181.

HAHN, Óscar.

2009 *Archivo expiatorio. Poesías completas (1961-2009)*. Madrid: Visor Libros.

2007 *Flor de enamorados*. Carmona: Excmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura y Patrimonio.

INFANTES, Víctor.

1997 *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

JANKÉLÈVITCH, Vladimir.

2002 *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.

JANÉR, Florencio (Ed).

1856 *Dança de la muerte. Poema castellano del Siglo XIV*. París: Casa de Mme. C. Denné Schmitz. Disponible en:  
[https://openlibrary.org/books/OL24990892M/La\\_Danza\\_de\\_la\\_Muerte](https://openlibrary.org/books/OL24990892M/La_Danza_de_la_Muerte)

KOPPENFELDS, Martín von.

2007 *Introducción a la muerte. La poesía neoyorquina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*. Kassel: Ediciones Reichenberger.

LASTRA, Pedro y Enrique LIHN.

1989 *Asedios a Oscar Hahn*. Santiago: Editorial Universitaria.

PANERO, Leopoldo María.

2012 *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: Visor Libros.

RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio.

2009 “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 9, pp. 27-37.