

Héctor Véliz*

**APROXIMACIONES A LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN.
PRETENSIONES DE UNIVERSALIDAD
Y VISO DE CAMBIO.**

RESUMEN

El presente artículo, se plantea como un acercamiento a la poesía de Óscar Hahn. Aproximación que surge a partir del análisis de las pretensiones de universalidad de su obra y que han sido abordadas desde cuatro posibilidades diferentes de manifestación. Con ello, entiéndase la apropiación de ciertos tópicos universales relacionados con la muerte, la ambición filosófica e intelectual de la obra, el equilibrio entre un lenguaje coloquial y culterano, y la escritura de sonetos como la adopción de una forma poética canónica. Todo esto, enmarcado en un concepto más general de *cambio literario*, y las relaciones entre éste y las circunstancias de producción y recepción en el que los poemas del autor, aquí considerados, surgieron.

Palabras claves: poesía chilena, cambio literario.

ABSTRACT

This paper is an approach to Oscar Hahn's poetry, which comes from an analysis of the intended universality of his work, addressed from four different possibilities of manifestation—the appropriation of certain universal topics related to death, the philosophical and intellectual ambition in Hahn's work, the balance between colloquial and Latinized language, and sonnet writing as a canonical poetic form. All this within the general concept of

* Universidad de La Serena (Chile). E-mail: aleph1899@hotmail.com. Trabajo recibido: 7 de agosto del 2007, aceptado: 3 de septiembre, 2007.

literary change and the relationships between it and the production and reception circumstances of the poems studied.

Keywords: Chilean Poetry, Literary Change.

En el último número de *Trilce*¹, consagrado a la poesía chilena, aparece un artículo titulado *Poesía chilena del siglo XX*, en el que se reúnen diversas reflexiones en torno a algunos poetas importantes en el panorama chileno. Fernando Alegría, autor de este artículo, comienza su listado con un apartado dedicado, precisamente, a Óscar Hahn. En él se menciona que el poeta nace en una generación literaria enlazada tanto con la del 20 como con la del 50 y 70. Junto a estas referencias generacionales, se señala también que “Óscar Hahn tiene a su favor y a su servicio la magia del malabarismo de Huidobro, la tensa y densa sensualidad de Neruda, los garabatos cósmicos de Pablo de Rokha, la iluminación matemática del maestro Parra o el misticismo libidinoso de Gonzalo Rojas”².

Hablar de la poesía de Óscar Hahn es hablar de uno de los puntos notables de la lírica chilena de la segunda mitad del siglo XX. La obra de este poeta, es una de las pocas en que podemos establecer, sin mayores tropiezos, un programa de escritura coherente y decisivo ya desde la aparición del primer libro, *Esta rosa negra*. Al parecer, el hallazgo temprano de una originalidad estilística permite que el poeta encauce la dirección de su línea escritural, ya no en dirección al objetivo de la identidad literaria, sino más bien a la exploración y explotación de la veta creacional tempranamente encontrada. Por lo mismo, es posible encontrar aspectos que definen claramente la obra de Óscar Hahn, como la retroalimentación y la reconstrucción de sí mismo, el retomar insistentemente un conjunto definido de motivos literarios, volviéndose un aspecto característico en su obra lo que conocemos como intertextualidad restringida, o la multiplicidad de perspectivas que constituyen el filtro poético a través del cual aborda distintos aspectos de

¹ Ver Alegría, Fernando. *Poesía Chilena del siglo XX* en “*Trilce*”, Tercera época N°. 14- Agosto 2006.

² *Idem* pp. 3

una misma realidad. Esto no quiere decir, claro está, que en el transcurso de su obra no apreciemos un crecimiento o una evolución artística. Tal como lo señala Jorge Edwards, la poesía de Hahn ha evolucionado desde lo oscuro al color, pasando desde una constante fúnebre hasta ejercicios poéticos de corte más lúdico. Por otra parte, en cuanto a la competencia poética propiamente tal, Edwards menciona que la lectura cronológica y detenida de la obra de Hahn, permite advertir en el poeta, “una evolución nítida, segura. Partimos de una escritura intensamente referencial, virtuosa, culta, y llegamos, al cabo de los años, a otra en que las referencias parecen asimiladas, incorporadas, en que el virtuosismo no se nota, en que el bagaje cultural ya no pesa” (Hahn 1996: 11). Cabe mencionar que la observación realizada por el novelista, no se invalida con la producción posterior del poeta, pues la publicación de *Apariciones profanas*, por ejemplo, no hace más que corroborar y consolidar dicha afirmación. En este sentido, la lectura retroactiva que propone el autor en una singular antología titulada *Cuenta Regresiva*³, nos permite ver que sus primeros poemas no resultan menos consistentes en relación con los últimos, sino que, por el contrario, adquieren mayor resonancia y justificación, lo que nos confirmaría la idea citada previamente en torno a la existencia de un programa poético de carácter iniciático.

Las pretensiones de universalidad en la obra del poeta chileno, que serán analizadas en este trabajo, pueden vincularse a una noción más general de *cambio*, puesto que, si bien la universalidad literaria ya había sido lograda por poetas anteriores notables, como es el caso de Gabriela Mistral, Neruda o el novísimo Huidobro, en Óscar Hahn esta pretensión ya es manifiesta en sus primeros escritos, lo que insinuaría un posible cambio en virtud de la concepción poética asumida por los escritores del sesenta. Para esto, considero en el análisis tres libros a mi parecer fundamentales en la producción del poeta. *Arte de morir*, por tratarse del primer libro presentado como una totalidad por el autor⁴; *Estrellas fijas en un cielo blanco*, puesto

³ Ver Bibliografía.

⁴ He decidido considerar este libro, estimando que *Esa Rosa Negra* y *Agua final*, son apreciados por el mismo autor como *anticipos* de otro libro mayor que en algún momento se completaría. Precisamente, *Arte de morir*, publicado en 1977, contiene, aparte de unos cuantos poemas inéditos hasta ese entonces, casi todos los poemas de *Esa Rosa Negra* y la totalidad de *Agua Final*, su segunda publicación.

que a través de él, podemos sumergirnos completamente en las complejidades y significaciones literarias que implica la utilización del soneto como forma poética y *Apariciones Profanas*, no sólo por tratarse de su publicación inédita más reciente⁵, sino por considerar que en él, se manifiesta con mayor lucidez la unidad de sentido de su obra.

Considero, entonces, que la pretensión de universalidad en el autor, es reconocible al menos en cuatro puntos decisivos. Trataré de desarrollar breve y sistemáticamente cada uno de ellos, con la finalidad de no perder de vista la unidad e interrelación existente entre los aspectos a continuación señalados.

EL MOTIVO LITERARIO DE LA MUERTE EN OSCAR HAHN Y SU APROPIACIÓN DE LOS TÓPICOS UNIVERSALES.

Al hablar de motivo literario, nos referimos a la manera en que un tema, como concepto general que engloba el desarrollo total de una obra, se contextualiza en ésta, especificándolo y acotándolo.

El tópico, por otra parte, es una forma literaria recurrente, un esquema fijo de pensamiento que es retomado en distintas épocas y en las distintas artes. El tópico es lo que podríamos estimar como un *motivo fosilizado* en la historia literaria. Entre los tópicos más recurrentes de la literatura occidental, podemos encontrar *el llanto del ruiseñor*, *el carpe diem* o *el collige virgo rosas*, *el ubi sunt* o *el locus amoenus*, entre otros.

Resulta absolutamente relevante la aclaración de estos conceptos en virtud del análisis que estamos realizando de la obra del poeta chileno. Característico es en su poesía, la recurrencia constante a temas como el amor y la muerte. Eje bimembre de incuestionable carácter universal⁶, que determina la directriz escritural del poeta.

⁵ No consideraré, para este trabajo, los poemas recientes aparecidos en *Obra Poética*, libro que reúne la versión definitiva de todos los libros de poesía publicados por Óscar Hahn hasta la fecha, por tratarse de 15 poemas inéditos, que aún no aparecen publicados como un libro propiamente tal.

⁶ En relación con esto, el mismo Óscar Hahn señala lo siguiente: "Yo debería acusarme de cierta monotonía, porque mis temas parecen ser sólo dos: el amor y la muerte. Sin embargo, uno no anda tan perdido si piensa que todos los caminos del arte conducen de algún modo a esos temas. El amor y la muerte: la pareja original!". (Piña 1990: 180)

La superposición⁷ de lo tradicional y lo moderno en la poesía del autor, nos permite establecer que el tratamiento del amor y la muerte, se constituye como la apropiación de un conjunto significativo de tópicos literarios pertenecientes a la tradición universal. Hablo de apropiación, al no tratarse de un ejercicio de transcripción inocente de formas y contenidos poéticos anacrónicos, sino más bien, de una escritura poética que altera casi en forma imperceptible, pero decisiva, el referente intertextual con el que dialoga. Como se señala en un estudio referente a su obra, el trabajo de Óscar Hahn se traduce en una “búsqueda de conciliación con disímulos de fisuras y más allá de las indudables huellas de conflagración de elementos contrarios o heterogéneos que configuran sus poemas”. (Foxley 1991: 121)

La apropiación de estos tópicos literarios universales, es un procedimiento claramente reconocible en *Arte de Morir* publicado en 1977. En este libro, el tema de la muerte es tratado desde una perspectiva diacrónica. La muerte es representada en una multitud de imágenes fragmentadas, que pasan por la reconstrucción y la inevitable transformación semántica de una serie de tópicos literarios que se relacionan tanto con la figura religiosa-pagana como con la experiencia y el sentimiento humano ante ella. De esta manera, podemos advertir cómo el poema inaugural del libro, por ejemplo, reproduce una danza carnalesca medieval cuyo movimiento anti-jerárquico, se aparenta con el tópico del *ubi sunt*, al menos en lo que concierne a la suerte análoga de reyes y lacayos.

Venid a la danza mortal⁸

*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*

⁷Frente a esta simultaneidad temporal en su obra, el poeta señala: “lo que hay en mi poesía, creo yo, es más que una superposición: es una neutralización de las nociones de tradicional y moderno (...) lo nuevo es lo primero que se vuelve viejo. Quizás habría que mantener el concepto de modernidad, pero desligándolo de toda connotación de novedad y no olvidar que los modernos son los antiguos de mañana”. (Piña 1990: 182)

⁸ (Hahn 2006: 31)

*Un ropavejero será tu pareja
tendrás que entregarle tu carne más vieja
y en puro esqueleto dar saltos tullidos*

Debe considerarse, que en los tres últimos versos del poema, el poeta logra transgredir el carácter didáctico de la primera parte, que constituye precisamente la norma, pasando a un discurso carnavalesco más cercano al género satírico⁹. En relación con el trasfondo carnavalesco en la poesía del autor, Edwards nos menciona que aquel trasfondo posee cualidades más cercanas a un carácter trágico-bufonesco, lo que podría situarse en el concepto de una “Épica degradada”. Como señala el mismo novelista: “Su obra me hace pensar a menudo en una Edad Media bufonesca, carnavalesca, para emplear un término bien conocido, que persistiría en lugares chilenos y tan cercanos a nosotros como la calle San Diego de Santiago, como el barrio de La Estación Central, como la ciudad de San Bernardo o como cierto rincones del sur de Chile”. (Hahn 1996: 13). Lo cierto es que el humor en Hahn, antes que la carcajada, invita a un silencio conmovedor¹⁰, pues al trasladar y sacar de su centro aquellos referentes del pasado, se produce una significativa inestabilidad al interior del poema, puesto que evidencia a un sujeto que, a diferencia del medieval, carece de un plan divino que provea de sentido a su vida¹¹. Como se ha señalado en otras ocasiones, no podemos considerar la obra del poeta, como un reconocimiento ingenuo de la conciencia e ideales del medioevo, casi como una actitud de nostalgia romántica. El dirigir la mirada a aquel pasado medieval que, por lo demás, es un espacio histórico más de imbricación (siglo XV), entre la decadencia de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, tiene connotaciones de un carácter más existencial, como el vislumbrar la caducación de los ideales del pasado o la sensación apocalíptica de un sujeto que advierte la

⁹ Galindo, Oscar. *La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos*. *Estudios filológicos*. [online]. 2000, no.35, p.167-181. Disponible en la World Wide Web: <<http://www.scielo.cl>

¹⁰ Al respecto, es bastante iluminador lo que señala el poeta mismo en torno a las significaciones de la poesía. “Pienso que toda poesía tiene algo de inefable, algo indecible que está más allá de las palabras que uno tiene delante. Ese algo no se puede controlar, no tienes nada que ver con ello; o te surge o no te surge. (Pña 1990: 188)

¹¹ Es interesante en este aspecto, considerar el hecho de que, salvo pocas excepciones, Dios no está presente en sus poemas. Al parecer, más que una identificación es más evidente la alteridad del pasado literario al que Hahn se dirige. Dios está presente a través de la ausencia en el discurso poético, forma notable de graficar el panorama más desconsolador del siglo XX

obliteración de un estado de cosas y el surgimiento de otra época¹². Nosotros mismos completamos aquellos espacios indeterminados de la obra, actualizando el potencial de sentidos como lectores que, precisamente, hemos tenido la experiencia de asistir a los funerales de un siglo y al alumbramiento de otro¹³. “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 el sujeto que pretende destruir y ridiculizar, algo siempre lo excede”¹⁴.

En torno al simbolismo, la poesía de Hahn se muestra de un artesanía invaluable, siendo éste otro de los aspectos que nos permite el delineamiento de la pretendida universalidad de su obra. A modo de ilustración, es considerable lo que sucede en un poema notable de Hahn titulado *Un ahogado pensativo a veces desciende*. En este texto, se poetiza en torno a las posibilidades del lenguaje en su dimensión simbólica cuando se ve sobrepasado por la realidad¹⁵, lo que provoca una tensión entre la problematización de un discurso metalingüístico expuesto en la segunda estrofa y la porfía de una conciencia poética que termina sobreponiéndose y encontrando el consuelo en la última estrofa del poema,¹⁶ en donde la metáfora tiene un angustiante trasfondo religioso.

Un ahogado pensativo a veces desciende

Septiembre 1973

*Hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí*

Esta es la hora en que los grandes símbolos

¹² Ver Alegría, Fernando. *Poesía Chilena del siglo XX en Trilce*, Tercera época Nº 14- agosto 2006.

¹³ Se torna decidor, en este sentido, un poema de Óscar Hahn incluido en *Apariciones Profanas* titulado *Bienvenido siglo XX* en el que refiriéndose a la partida del siglo anterior utiliza la imagen de una decapitación y la llegada del nuevo siglo transfigurada en la imagen de un recién nacido.

¹⁴ Galindo, Oscar. *La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos*.

Estudios filológicos. [online]. 2000, no.35, p.167-181. Disponible en la World Wide Web: <<http://www.scielo.cl>

¹⁵ Es importante recordar que este libro fue escrito primeramente en 1970. Por diversos motivos fue publicado siete años más tarde, período de tiempo en que el poeta incluyó otros poemas. Este dato extratextual, se torna vital al momento de considerar el libro en relación con sus circunstancias de producción y de recepción.

¹⁶ Un ensayo muy conmovedor de Óscar Hahn, se torna revelador para entender la opinión del poeta acerca del vínculo entre la poesía y las experiencias de la vida cotidiana. ¿*Para qué sirve la poesía, dice usted?*

huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

*Alguien corre gritando un nombre en llamas
que sube a tientas y aletea y cae
dando vueltas e ilumina la noche*

hay otro muerto más flotando aquí

*Caudaloso de cuerpos pasa el río
Almas amoratadas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio*

hay otro muerto más flotando aquí

*Duerme flotación pálida desciende
a descansar: la luna jorobada
llena el alma de plata leporina*

*Tomados de la mano van los muertos
Caminando en silencio sobre el agua*

A nivel de la estructura misma del poema, es posible apreciar cómo la problematización que mencionábamos anteriormente en torno a la imposibilidad de los “grandes símbolos” ante la crudeza de la realidad, también termina cediendo ante el espacio poético. La repetición del verso “*hay otro muerto más flotando aquí*” connota a nivel estructural la imagen de los cuerpos flotando. Esta vez, los cuerpos se materializan en la palabra y flotan al interior del poema.

Por otro lado, es necesario mencionar que no en todas las ediciones aparece el dato cronológico a nivel de paratexto (septiembre de 1973), lo que nos permite reconocer con mayor claridad el grado notable de universalidad

desarrollado por el autor. El poema puede ser legitimado atemporalmente en diversos contextos de recepción. Es una imagen post-bélica válida para cualquier lector conciente de experiencias semejantes. “El poema constituye una exploración cognoscitiva mediatizada por la perspectiva que se haya escogido para filtrar las imágenes, desde cuya consistencia, se asedia una faceta de la experiencia de la vida y del hombre de todos los tiempos, más allá de su diferencia social e individual y a pesar de los indudables ecos de la contingencia chilena que resuenan en su obra”. (Foxley 1991; 124)

Si encontramos en algunos poemas del autor una tendencia a concretizar o a situar históricamente a la muerte como sucede en *Adolfo Hitler medita en el problema judío*, *Visión de Hiroshima* o *Anotaciones en el diario de Rimbaud* de “*Apariciones Profanas*”, por ejemplo, esto no le resta valor universal a dichos poemas, puesto que en estos casos, los hechos históricos concretos o los personajes mencionados son transfigurados en su dimensión simbólica, ya sea como la figura arquetípica de un líder demonizado, la imagen apocalíptica de la destrucción de un mundo o la figura mítica del poeta maldito, entre otros.

En la poesía del autor se articulan en un constante diálogo, superposición, tensión o conciliación, diversas imágenes poéticas de la muerte. De esta manera, por ejemplo, la referencia a Manrique se vuelve obligatoria, puesto que aquel verso ineludible “*muestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir*”, parece constituirse como uno de los grandes símbolos de la poesía tradicional. Es el paso de las aguas de la vida a las “*heladas aguas finales*” de la muerte. Esta relación humana entre la vida y la muerte, concebida como el constante fluir de los ríos que van a dar a la mar, es utilizada por Hahn en un gesto de adopción que no elude una intencionalidad transgresora, manifiesta en una exploración de los límites literarios de dicho tópico. Aparte del poema anteriormente señalado, esta imagen de la muerte es desarrollada en otros poemas de *Arte de Morir* como también en diversos textos aparecidos en publicaciones posteriores. En *Gladiolos junto al mar*, por ejemplo, el mar termina identificándose con la muerte en los últimos versos del poema “*la muerte va con piel-de sal entrando/ y entrando van las flores en la muerte*”. Se vuelve interesante ver cómo esta imagen pretérita

de la vida y la muerte asociada al agua, se desdobra al interior de la obra del poeta, adquiriendo nuevas significaciones al desplazarse desde la esfera alegórico-religiosa originaria a una dimensión filosófica construida en *Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el suelo*, pasando por una dimensión euclidiana propuesta en *Aguas geométricas* o una desconcertante transfiguración quijotesca en *De tal manera mi razón enflaquece*.

Por otro lado, la imagen de la vida o la muerte como el sueño, concepción característica del Barroco español, es retomada por el poeta en un poema publicado en "*Apariciones Profanas*", titulado '*El soñador*'. En este soneto, se vuelve complejo el hecho de que el prisma relativizador del primer cuarteto, que connota inmediatamente la distancia ineludible entre el sujeto de la enunciación y el referente intertextual, deriva en un conflicto existencial que termina cediendo, en el último terceto, nuevamente ante la imagen superior e irrefutable del mar y la corriente. En parte, el poema puede ser comprendido como una reflexión en torno a cuál de las imágenes poéticas es más significativa para expresar simbólicamente la experiencia humana de la muerte.

El soñador

*Dicen algunos que la vida es sueño
y otros hablan del sueño de la muerte
quiero saber si el día en que despierte
Despertaré a la muerte: mi otro sueño*

*Oh duro transe oh malhadada muerte
No saber nunca en que poner mi empeño
Si en continuar dormido como un leño
O en continuar despierto como un muerto*

*Y así pasan lo días y las horas
Los minutos de arena y los instantes
Que van cavando surcos en mi frente*

*Eternidad que tanto te demoras
Sácame de esos sueños inquietantes
Y déjame flotar en tu corriente*

Quizás, es significativo el hecho de que la imagen de la muerte como el sueño, no haya sido trabajada por Hahn en *Arte de Morir*. Considerando las circunstancias de producción y publicación de la obra, es posible que la connotación positiva asociada a la idea del sueño, no respondiera del todo a las necesidades expresivas de un período en el que una elaboración más oscura y desesperanzadora de la metáfora tanática, representaría mejor la experiencia descarnada de una dictadura de tan nefasta violencia.

Considerando esto, es posible advertir cómo en la obra del poeta, coexisten en un plano de tensión dialéctica, tanto la visión carnavalesca de la muerte como una actitud subversiva ante ella (V. gr. *Para darle cuerda a la muerte* o *La muerte tiene un diente de oro*); su dimensión erótico-femenina presente en *La muerte está sentada a los pies de mi cama*, en oposición a la animalización o figuración bestializada de *Canis familiares*; o una visión descarnada de la experiencia thanatológica, frente a su representación más abstracta o geométrica, entre otras.

Relacionado con lo anterior, cabe mencionar la importancia de determinar la presencia-ausencia de un sujeto poético que ayude a configurar esta suerte de *thanatos poetique* que hasta este momento hemos venido delineando. Algo parece emerger de la lectura de Hahn, y es que en *Arte de Morir*, la figura del hablante desaparece. En la obra se tornan escasas las referencias al sujeto poético y la muerte se torna más abstracta que vivencial. Si miramos la obra del poeta desde una perspectiva diacrónica, volvemos al concepto de evolución planteado por Edwards y expuesto al comienzo de este capítulo. Parece ser que una vez que el poeta ya ha hecho su aporte en el panorama lírico, después de haber “hecho lo suyo” y una vez que ha pasado a la tercera edad del hombre (aludiendo al enigma de la Esfinge), aquella de las caminatas crepusculares y del asedio de los recuerdos, del pelo entrecano y la mirada contemplativa, la obra adquiere absolutamente un vuelco autobiográfico. Es lo que creo, sucede en *Apariciones Profanas*. A diferencia de lo que

ocurre en su ópera prima, en este libro sí aparece un hablante que se posiciona del discurso poético. Los textos, poblados de experiencias autobiográficas como en *La muerte es una buena maestra*, *Vía láctea*, *Paisajes de invierno* o *El encuentro*, constituyen una narratología que articula la experiencia temporal de un sujeto de la enunciación ya situado, visible y palpable. Como señala el mismo Óscar Hahn: “hasta no hace mucho, y por una enfermedad que tuve, la muerte era casi una abstracción, algo que sólo le ocurría a los demás. Pero de repente tuve la sensación de que la muerte era algo que me podía pasar en cualquier momento, que esa bomba de tiempo que se llama corazón podía estallar el día menos pensado. En mi libro inédito¹⁷ hay un poema titulado *la muerte es una buena maestra*, que refleja este cambio de actitud. Conciencia de la muerte tenemos todos; lo que yo tengo ahora es el sentimiento de la muerte”¹⁸.

Todo lo dicho anteriormente concuerda en parte con una visión escatológica que quizás predomina en la lírica chilena, pues como menciona Edwards, “nuestro país, que ha inspirado desde *La Araucana* de Don Alonso de Ercilla, una literatura de fin de la geografía, también tiende a producir una literatura de fin de mundo. Desde Lacunza hasta nosotros.” (Hahn 1990: 16). El sentido apocalíptico de la obra de Hahn es una constante temática que encuentra su ápice, desde el punto de vista de la elaboración, en *Imágenes Nucleares*, texto de seis poemas (siete en la primera edición) incluido en *Arte de Morir*. Estas *imágenes nucleares*, escritas en un lenguaje profético que en momentos recuerda a las revelaciones apocalípticas de San Juan, toman como referente, en uno de los poemas más oscuros y difíciles del libro, la catástrofe de Hiroshima. En *Visión de Hiroshima*, el autor crea una serie de imágenes desgarradas que surgen en marejadas caóticas, tal como si la bomba nuclear hubiera explotado al interior del poema. En esta multitud de imágenes que concuerdan, precisamente, con la advertencia inicial del poema, “ojo con *el ojo numeroso*”¹⁹ de la bomba”, coexisten en forma impresionante, elementos del imaginario apocalíptico occidental, con una desconcertante variedad cromática, animal o arquitectónica que suscita el

¹⁷ Señala inédito porque esta entrevista fue realizada antes de la publicación de *Apariciones Profanas*.

¹⁸ Entrevista realizada en revista *Arte y Letras* de “*El Mercurio*”. Ver bibliografía.

¹⁹ El subrayado es mío.

imaginario oriental. Lo que se torna aún más relevante para este trabajo, es que el hacerse cargo de un tema como Hiroshima, revela no sólo la conciencia de una competencia en el oficio poético que permite *no ser menos*, ante tal desafío, sino también, una clara pretensión de universalidad en el poeta, más si consideramos que este texto aparece en una temprana etapa de producción.

De acuerdo con todo lo que he venido señalando, es posible establecer que las pretensiones de universalidad son manifiestas, por lo menos, en lo que concierne a la apropiación de ciertos tópicos universales en torno a la muerte, pues con ello, surge una multiplicidad de significaciones en el ámbito de las contextualizaciones literarias. A la par con esto, la mirada hacia el pasado literario transita, como señala Jorge Edwards, “por una fuerte presencia de la tradición castellana clásica” (Hahn 1990: 11). Quevedo, Góngora, San Juan de La Cruz, son resonancias de la literatura y la cultura que “destellan imprecisas y cambiantes por efectos del roce que significa su recontextualización y las transformaciones que en ellos se opera gracias a la actividad del lector” (Foxley 1991: 142). Debemos recordar, entonces, el significativo hecho de que Óscar Hahn parece estar más cerca de la concepción borgeana en la que predomina siempre el lector antes que el autor. “Toda lectura es una forma de escritura” señalaba el argentino. Precisamente, Hahn se centra más en la labor de *manipulador de textos*, en un ejercicio que constituye toda una labor de *artesanía poética*. De esta forma, se manifiesta en su obra, simultáneamente la lectura de textos de la Edad Media, la poesía Mística de San Juan de La Cruz, el barroquismo de Quevedo y Góngora, al mismo tiempo que se asoman en su poesía, Rimbaud o William Blake.

En un caso parecido al de Borges, el poeta chileno se asume como depositario y heredero de una tradición literaria universal, de la que dispone como materia prima de su actividad creadora²⁰.

²⁰ También son constantes temáticas de su obra; el amor, que Carmen Foxley analiza como un gesto de apropiación y transgresión, atribuido a la intervención del código del amor cortesano propuesta en *Flor de Enamorado*; las posibilidades de la poesía y el lenguaje, desarrolladas a través de una metapoesía o un discurso metalingüístico transfigurado poéticamente; o el tema del inconciente, que encuentra su fase exploratoria y experimental en *Versos Robados*.

LA AMBICIÓN FILOSÓFICA EN LA OBRA DE ÓSCAR HAHN Y SU DETENCIÓN EN BORGES.

En un ensayo particular de Hahn, titulado *La sombra de Borges*, el poeta cuenta dos experiencias fundamentales en cuanto a su relación con el escritor argentino. Su encuentro real con Borges, el de carne y hueso, aquel del caminar pausado y cuyas palabras sonaban con una entonación “lenta y entrecortada” y su relación con el otro Borges, con la efigie, aquel de *los relojes de arena, los mapas, las tipografías del siglo XII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson*. Al final del ensayo, el poeta señala a propósito del 14 de junio de 1986, fecha de la muerte del escritor *del Aleph*, que “había llegado el momento en que no sólo el mundo sería una sombra para Borges, sino que Borges también sería una sombra para el mundo” (Hahn 2003: 188). Menciono esto, para graficar de alguna forma la relación fundamental entre la poesía del autor con la obra de Jorge Luis Borges. Como señala Jorge Edwards²¹, “su apasionada y obcecada atención estaba concentrada en Borges, cosa más bien anómala en aquellos años de politización agudizada de la vida literaria. Ahora cuando leo con calma su poema *Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo*, llego a la conclusión de que pertenece a la especie de escritores comentaristas, los escritores ‘cabezas de rumiante’, para citar una expresión del brasileño Machado de Assís, expresión aplicable con excelencia a Borges, pero también al propio Hahn y a muchos otros. En realidad, a toda una corriente latinoamericana” (Hahn 1996: 14). Esta agudizada preocupación por la obra de Borges, se manifiesta de diversas maneras en la obra del poeta chileno. La elaboración reiterativa de un número finito de temas que delimita las propias preocupaciones literarias; la figuración de un tiempo cíclico; la concepción de la intertextualidad no sólo como un artificio literario, sino como una forma de comprender la literatura y el mundo; la inquietud metafísica, constituida en un trasfondo heraclitiano de su poesía; el carácter narrativo de su escritura, por lo que Edwards lo define como “poeta a caballo entre la filosofía y la narración” (Hahn 1996: 15); o la fascinación por la literatura fantástica, hecho clave en la vinculación con el escritor argentino. En este sentido, los poemas de Óscar Hahn, son sometidos a un proceso de continua des-realización. En ellos, todos los elementos que habitan el espacio

poético, se transfiguran hasta desplazarse a los espacios de lo fantástico y sobrenatural. Ya sea si hablamos de la desintegración fantasmal del hablante lírico en *Mal de Amor*, por ejemplo, o del paso de una concepción abstracta de la muerte a su encarnación como figura mitológica y carnavalesca.

Una forma definida en que una obra adquiere caracteres de universalidad, radica en su pretendida ambición filosófica. En el caso de la obra de Hahn, ésta aparece en el tratamiento del concepto heraclitiano del devenir, concepto que, indudablemente, proviene de una lectura continua de Borges. En el poema titulado *Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo*, se poetiza en torno a la figura de Éfeso y su pensamiento filosófico, sin desestimar que el poema surge, como señalaría el mismo Hahn, a partir de la experiencia (real) del exilio. Puede ser que los últimos versos del poema justifiquen dicha aseveración, pues el destino de Heráclito con “el alma seca y el vino triste y un aire soñoliento”, parece representar el desconuelo y desarraigo del destierro.

Lo cierto es, a mi parecer, que la escritura de Hahn es un caso que paradójicamente, se vuelve más complejo que el del argentino. En el caso de Borges, al menos existe un correlato entre la complejidad en el plano del contenido y una vertiginosa erudición saturada de referentes libresco y culteranismos que vuelven complejo el plano de la expresión. En Hahn, la problemática radica en dilucidar cómo logra conciliar las mismas inquietudes literarias con una transparencia y claridad en el lenguaje y en su poesía en general. En el poeta, estas preocupaciones son filtradas en un prisma de chileno bufonesco, que “crea el milagro de la revelación por medio de la visión directa y simple. El suyo, es un arte que le devolvió al barroco la inocencia y la pureza de la visión popular”²².

²¹ En este mismo ensayo de Hahn, el poeta comenta la experiencia cuando fue detenido tras el golpe militar del 73 y cómo, al interior de este ambiente angustiante y de tensión, recuerda un poema de Borges titulado *Poema Conjetural*. Lo que es curioso, “considerando que la poesía erudita del argentino ha sido considerada en más de una ocasión, como ajena a las vicisitudes y dolores humanos”. Esta experiencia, es tomada por Edwards en una novela titulada *La mujer imaginaria*.

²² Ver Alegría, Fernando. *Poesía Chilena del siglo XX en: Trilce*, Tercera época N° 14,- agosto 2006.

EL EQUILIBRIO, A NIVEL ESTILÍSTICO, ENTRE LAS FORMAS HEREDADAS POR LA TRADICIÓN Y EL LENGUAJE COLOQUIAL.

Es incuestionable encontrar en la obra de Hahn, una vinculación con la tradición popular. Vinculación esta, que se manifiesta en la incorporación de popularismos chilenos o expresiones pertenecientes a un registro coloquial. Lo interesante en este caso, es la tensión que se produce a nivel del discurso poético, pues el lenguaje popular coexiste con lo culto, con el lenguaje propio de un culteranismo renacentista o de la más elaborada expresión académica. Lo cierto es, que como lectores, podemos caer en la tentación de vincular la poesía de Óscar Hahn con la obra y proyecto escritural de Nicanor Parra, precisamente, por esta superposición de códigos a nivel de la expresión poética. Al respecto, Hahn señala que es más apropiada la noción de equilibrio propuesta por Ricardo Latcham, con la cual se refiere a la coexistencia de un lenguaje oral y escrito en su poesía. "...Él acierta cuando habla de "equilibrio", porque significa que no se privilegia ningún lenguaje sobre otro: lo literario y conversacional conviven en el mismo texto. Esto me diferencia radicalmente de Parra, porque Nicanor sí que privilegia el lenguaje conversacional, y cuando emplea frases "literatosas", lo hace para parodiarlas o burlarse de ellas. Parra dice por ahí que "Nosotros conversamos en el lenguaje de todos los días". Eso está muy bien, porque el proyecto de Parra estaba dirigido a sacar a la poesía chilena de la grandilocuencia nerudiana. Pero mi proyecto es otro: yo puedo ir tranquilamente del verso libre y prosaico al soneto culterano más estricto; del lenguaje más formal al lenguaje más informal, sin limitaciones de ninguna especie" (Piña 1992: 186).

La necesidad de mencionar este aspecto, radica en que el carácter universal de una obra pasa, en parte, por saber conjugar lo universal y lo cotidiano. Escribir desde la ciudad, las cotidianidades, las texturas de la vida y proyectarse a lo "cósmico". Como lo hizo un Miguel de Unamuno que afirmaba que "el mundo era un Bilbao más grande" y escribía sobre *el sentimiento trágico de la vida* arraigado en un sentimiento, a su vez, profundamente español, o como lo hizo Jorge Edwards en *El peso de la noche*, que escribió desde el Santiago color sepia de los años cincuenta,

proyectándose en un dilema existencialista absolutamente trascendente. En este sentido, un poema de Óscar Hahn, publicado en *Apariciones Profanas*, justifica plenamente esta idea.

Vía Láctea

*Le salía leche de los pechos
Le salía leche que bajaba por su cuerpo
En arroyos de indecible blancura*

*Le salía leche que fluía por su vientre
Le mojaba los pies
Y se escurría por debajo de la puerta*

*Era un río de leche que corría por la calle
Atravesaba el barrio de Santa Cruz
Y llegaba a la plaza de doña Elvira*

*Era leche que subía por los árboles
Ascendía a los cielos
Y se desparramaba en la bóveda infinita*

Eran grumos de leche que brillaban en el firmamento.

Parafraseando a Edwards, “Óscar Hahn es el poeta que conjuga lo cósmico y lo cotidiano, que escribe desde el barrio, los rincones, desde la intimidad, para tocar grandes temas universales. “El firmamento, si es necesario”.

EL SONETO COMO PRÁCTICA ESCRITURAL QUE CONNOTA UNA RELACIÓN DICOTÓMICA ENTRE ORDENACIÓN Y RUPTURA.

Señalará el poeta en relación con la publicación de *Estrellas fijas en un cielo blanco*, obra compuesta en su totalidad por sonetos, que la adopción de esta forma poética clásica es parte de su proyecto pluralista de escritura, en el que no rechazaría *a priori* la inclusión de una estructura determinada.

Para el poeta, los sonetos “surgen como una necesidad: mi mente exigía esa configuración para esos contenidos, y no otra. No puedo imaginarme, por ejemplo, *Gladiolos junto al mar* de un modo distinto. Es lo que es. No más” (Piña 1982: 184). Lo interesante en este aspecto, es que la escritura de sonetos²³ constituye, en Hahn, una paradoja entre la sumisión a una forma canónica y un acto de trasgresión a nivel estilístico. Como señala Carmen Foxley: “Con esa forma cerrada se imita un universo autosustentado que se engendra desde el interior de sí mismo, para brillar como una “estrella fija” en el cielo blanco de la imaginación o de la página, desde la que podemos acceder a un orden cargado de tensiones, pero orientado entero a la búsqueda de unidad y coherencia” (Foxley 1991: 137). En este sentido, y considerando las circunstancias de producción y recepción de la obra, el intento de ordenación denotado en la estructura fija de un soneto, puede que connote un deseo, *no menos contingente*, de ordenación del mundo. Reconstruir el universo, después de un estado de crisis en las cosas. Los tercetos del soneto titulado *A una lavandera de Santiago* (Hahn 2006. 124) pueden ser aclaradores a propósito de esta idea.

*La ropa sucia no se lava en casa
cuando la manchan sangres tan enormes
que van de lavatorio en lavatorio*

*Un regimiento de manchados pasa:
y no podrá limpiar sus uniformes
ni el mismo purgador del Purgatorio*

Desde una perspectiva estrictamente poética, una forma de transgresión se da a nivel del contenido y su relación con la estructura delimitada de un soneto. Pues en los sonetos de Óscar Hahn, existe una acentuación de la dimensión reflexiva metapoética, más racionalizante y teórica. En *Arte Poética*, por ejemplo, poema publicado en “*Apariciones Profanas*”, se manifiesta con gran claridad esta idea que estamos tratando.

²³ Un análisis más detallado sobre el soneto en Óscar Hahn se encuentra en el trabajo de Carmen Foxley, titulado *Estrellas fijas sobre un cielo blanco: un debate sobre el soneto*, perteneciente al libro “*Seis poetas de los sesenta*”. Ver bibliografía.

Arte Poética

*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 querría:
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 de madre de mi poesía*

En este poema vemos cómo la relación entre el poeta y la poesía, se expresa en términos de una relación erótica entre el autor y la figura feminizada en una suerte de *hetaira lírica*. Relación tormentosa, debido a la imposibilidad, por parte del poeta, de poseerla. Es por esta frustración, que la poesía queda degradada en términos o expresiones vulgares de carácter peyorativo. Lo interesante, en este aspecto, es que la venganza del hablante lírico está en la utilización de una estructura cerrada constituida por el soneto, que retiene y encarcela a la huidiza y *puta madre de su poesía*. Si no la puede poseer en términos eróticos, lo hará encerrándola en el espacio constituido por los límites del soneto y la hoja en blanco.

Por otro lado, la elaboración de sonetos demuestra una eficacia estilística constituida por un dominio de las artes del oficio poético. Esto se traduce, precisamente, en la ilusión de necesidad en la obra, la idea de que el poema no pudo ser escrito de otra forma. La verdad es que no cualquier poeta hace

un soneto y menos lo explota explorando sus límites significantes. Por esto mismo, el soneto titulado *Reloj de Arena*, por ejemplo, es una muestra ineludible de maestría, puesto que la intención del poeta, a diferencia del poema homónimo de Borges (léase ¿reescribir a Borges?) es hacer que el mismo poema sea un reloj y por cada verso se vaya decantando la arena.

Reloj de arena

*Desdichado lector tuya es la mano
que puso en marcha este reloj de arena:
las silabas ya caen grano a grano
allá abajo palpita tu condena*

*Estas líneas que miras ahora mismo
son columnas de arena vertical:
vas con ellas fluyendo hacia el abismo
vas goteando hacia el fondo de cristal*

*Ay cómo entre los versos te deslizas
Mira cuan bajo has descendido ya
De peldaño en peldaño viento pisas
casi vacío el otro vaso está*

*Se te acaba la arena: no hay demora
Despídete lector: llegó tu hora*

“El poeta quiere conseguir una representación concreta y sensorialmente palpable, una presencia densa y opaca, que él refiere a un objeto exterior al lenguaje mismo, por ejemplo, un lirio, un retrato, un gladiolo, las aguas, una pelota o mi mano, tus pasos, una lavandera o la sangre en la nieve, tu lecho o el árbol del Paraíso, será para representar una idea sobre la vida o la muerte, pero con primer plano de focalización cromática, espacial o fónica, que filtre la conceptualización reflexiva y la materialice, dando vida al

contenido significativo que se entrega a nivel de la abstracción” (Foxley 1991: 138)

CONSIDERACIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

He desarrollado brevemente en este trabajo, un conjunto de ideas que puedan orientarnos en el delineamiento de las pretensiones de universalidad en la obra de Óscar Hahn. La intención del seminario que originó esta investigación, fue estudiar la relación entre cambios políticos, sociales y económicos y el cambio literario, proyectado en un corpus restrictivo de poetas chilenos, y enmarcado dentro del concepto de historia reciente, 1970-2000. En este sentido, el aporte de este estudio radica en la intención de dilucidar, dejando abierta la puerta para investigaciones posteriores, tanto si la obra de Óscar Hahn constituye un cambio en el desarrollo de la lírica chilena -cambio que analizamos desde la perspectiva de las posibles pretensiones de universalidad en su obra- como si al interior de ella, digamos en los elementos que determinan las condiciones direccionales adoptadas por el proyecto poético original, se determinaría una modificación detectable, en virtud de cambios políticos o sociales importantes que hayan sido contingentes para la obra del autor. De acuerdo con esto último, podemos señalar que si bien el golpe militar del 73 fue un factor decisivo en las condiciones de surgimiento de su obra, pues las condiciones de producción y recepción de *Arte de Morir*, por ejemplo, no hubieran sido las mismas sin el contexto del golpe militar chileno, éste no parece afectar la poesía de Hahn a nivel de su creación o procedimientos escriturales decisivos. Poemas como *Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo*, que es una alusión, como el mismo autor confiesa, a la experiencia del exilio, o un poema como *Un ahogado pensativo a veces desciende*, que grafica conmovedoramente la crudeza de los primeros años del golpe, sin considerar lo que mencionábamos en la última parte del trabajo, acerca de la escritura de sonetos como la adopción de una estructura fija que connota una intensión, muy humana por lo demás, de ordenar el caos *post-golpe*, de reunir las cosas del mundo que han sido intervenidas violentamente y volverlas a ordenar, aunque sea simbólicamente en la hoja en blanco o en el espacio poético, no son, francamente, poemas o realizaciones que resulten ajenas al

proyecto escritural trazado ya en las primeras obras. Los cambios al interior de la obra del poeta, parecen más bien seguir una dinámica original y no surgir de alteraciones bruscas, por alguna intervención desestabilizante a nivel extratextual.

Dicho esto, podemos señalar que las pretensiones universales en la obra del poeta, determinadas por los aspectos mencionados en este trabajo, tales como la apropiación de una serie de tópicos relacionados con la muerte y que han sido heredados por la tradición literaria, la ambición filosófica en la obra poética del autor o la ilusión de necesidad en su escritura, a través de la adopción del soneto como una forma poética canónica, podrían constituirse como un factor de cambio en el desarrollo de la lírica chilena, debido a su presencia inicial en el programa poético del autor que ya hemos delineado. ¿Un cambio de actitud y de la concepción poética que ya venía gestándose en la generación del cincuenta? En este sentido, frente a la poesía social y políticamente comprometida, la obra de Óscar Hahn, sin dejar de serlo, asciende a una poesía a ratos metafísica y otras veces metadiscursiva, proyectándose libremente en una literatura que encuentra en sí misma, la razón de sus grandes tormentos o preocupaciones.

Óscar Hahn sería uno de los primeros poetas chilenos en situarse en lo que podríamos considerar como una estética que oscila entre la modernidad y la postmodernidad, al menos en lo que respecta a la noción de descentramiento en su obra o a la concepción según la cual el espíritu postmoderno concibe el mundo como una intrincada e infinita red de textos que remiten unos a otros, idea que tiene su correlato en las preocupaciones por las posibilidades del lenguaje y la escritura, traducidas en el aporte de un metalenguaje y una metapoética original. Por esto mismo, Óscar Hahn parece configurarse como un elemento más bien atípico en relación con sus contemporáneos del sesenta. Quizás más en la línea de un Gonzalo Rojas u otros que como él, comparten inquietudes y problemáticas similares en torno al texto y a la poesía en sí misma.

Es por esto, que he decidido emplear la expresión *viso de cambio*, pues aquél que Jorge Edwards consagra como uno de los pocos poetas vivos de

nuestra lengua que tiene un verdadero pensamiento poético, se constituye como una onda de resplandor que hiere la vista con un especial reflejo, una especie de *estrella fija* en el *cielo blanco* de la poesía chilena, sin planetas epigonales que giren alrededor de su órbita, pero cuyo brillo desconcierta y nos alcanza, *sea por vista o por astrología*.

BIBLIOGRAFÍA

Alegría, Fernando. *Poesía chilena del siglo XX*, en Trilce, Tercera época, N° 14- agosto 2006.

Alliende, Cristóbal. *Óscar Hahn: residencia en Iowa City*, en: "Artes y Letras", El Mercurio, Santiago-Chile, 2001.

Bume, Jaime- Franken, Clemens. *La crítica literaria del siglo XX, 50 modelos y su aplicación*, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.

Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago Chile, Editorial Universitaria, 1970.

Elliott, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena (1957)*, Santiago-Chile, Lom Ediciones, 2002.

Foxley, Carmen- Cuneo, Ana María. *Seis poetas de los sesenta*, Santiago-Chile, Editorial Universitaria, 1991.

Hahn, Óscar. *Obras selectas*, Santiago-Chile, Editorial Andrés Bello, 2003.

___ *Antología virtual, Prólogo: Jorge Edwards*, Santiago-Chile, Fondo de cultura económica, 1996.

___ *Obra poética*, Santiago-Chile, Editorial Andrés Bello, 2006.

Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago Chile, Pehuén Editores, 1990.