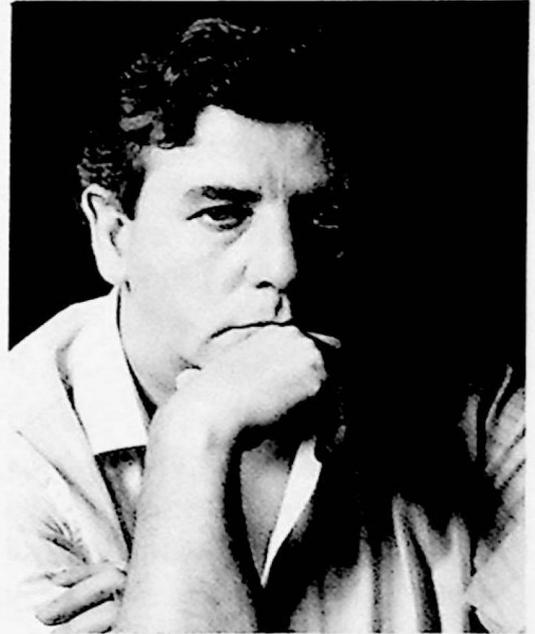


# La poesía de Oscar Hahn\*

(Paradoja del arco)



GABRIEL ROSADO\*\*

La obra poética de Oscar Hahn —hasta este momento, cuatro libros: *Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1977; la 2ª edición de 1979 añade cuatro nuevos poemas) y *Mal de amor* (1981)— es una obra tan original y extemporánea en sus apariencias que ha sido —y sigue siéndolo— difícil de encasillar dentro de movimientos, escuelas, grupos, capillas o simplemente tendencias poéticas coetáneas o de más edad. Críticos como

\*OSCAR HAHN: Poeta, ensayista y profesor. Nació en Iquique en 1938. Obtuvo el grado de Master of Arts en la Universidad de Iowa y el de Doctor en Filosofía en la Universidad de Maryland. En 1971 fue miembro del Taller Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa. Actualmente es profesor de literatura hispanoamericana en dicha casa de estudios y es, además, coeditor del *Handbook of Latin American Studies* de la Biblioteca del Congreso de Washington, D.C. En 1976 apareció su libro *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Como poeta es autor de *Agua final*, con tres ediciones; *Esta rosa negra* (1961); *Mal de amor* (1981, seg. ed. 1986); *Imágenes nucleares* (1983); *Flor de enamorados* (1987); *Texto sobre texto* (1984, obra de crítica). Steven F. White en su antología *Poets of Chile* (Greensboro, Unicorn Press, 1986) dice que la poesía de Oscar Hahn es una combinación formal de elementos derivados de la poesía española del Siglo de Oro y de la actual poesía chilena.

\*\*GABRIEL ROSADO: Nació en Cáceres, España. Es doctor en filología por la Universidad de Salamanca. Ha sido profesor de literaturas hispánicas en España, Dinamarca y Estados Unidos. Actualmente es catedrático de Literatura Española del Siglo de Oro en la Universidad de Connecticut. Ha publicado numerosos artículos de crítica literaria y un libro titulado *Lecciones de cosas*.

Enrique Lihn y Graciela Palau de Nemes, por ejemplo, han intentado muy finamente comprender tan evidente anomalía, aunque cabría preguntarse si la posición señera de la obra de Hahn no estará definiendo a esa obra de modo más válido y eficiente que su dudosa sindicación: si habrá necesidad de colgar un rótulo literario a su lujosísima soledad.

Pero en literatura los préstamos son ineludibles y hasta deseables y en el mismo Hahn no son escasas aquellas ocasiones en que es posible rastrear fuentes y modelos, desde ciertos temas privilegiados, a los niveles fónicos y semánticos de sus textos más personales.

Algunas de esas fuentes y modelos, o al menos blancos de sus tiros, nos vienen dados o sugeridos por los epígrafes de algunos de sus poemas: los místicos españoles, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, sobre todo; Rimbaud... En otros casos es la música interior de un verso, un especial fraseo (el inesperado recuerdo de Federico García Lorca en *Visión de Hiroshima*, por ejemplo), la huella consciente o inconsciente que deja un sustantivo inolvidable (esos gladiolos que pisa *Le dormeur du val*) o la atmósfera poética que perdura (los acongojados ladridos del can gongorino repitiéndose y renovándose en esa moderna versión del Cancerbero, en el "perro funerario" de *Canis familiaris*).

En esos casos, y en varios más que no hace falta citar ahora, lo que hay son incitaciones de naturaleza diversa, y luego acaparamiento y transfiguración de esos estímulos iniciales en un lenguaje poético que quizás mejor que ningún otro en lengua española, hoy por hoy, ejemplifica la observación de Robert Scholes de que el sistema paradigmático de un poeta es paradójicamente diacrónico: se extiende por el pasado y opera sobre él libremente, pero por eso mismo se halla abierto al futuro, al ser capaz de romper las trabas que le impone el lenguaje sincrónico. Además, como sospecho y discuto algo más adelante, esa apertura de Hahn hacia períodos, movimientos o tendencias literarias de ideales estéticos distintos y con frecuencia opuestos entre sí, su apetito —mejor aún, su voracidad— por asimilar a su escritura hallazgos fónicos y semánticos de otras épocas, de otros momentos históricos, puede explicarse en gran parte por su afinidad con una visión del mundo que arranca de Heráclito.

Junto a la dinámica y estimulante incorporación a su obra de diversos materiales del pasado están, por supuesto, esos casos en que Hahn o bien simplemente ha tomado prestado algún verso de otros autores de la lengua (el garcilasiano "por ti la esquividad y apartamiento", que reaparece en "Invocación al lenguaje"), o remedado un estilo (el de los clásicos españoles, con el hermoso "Al son de un suave y blando movimiento", que de "Gladiolos junto al mar" pasa luego a "Movimiento perpetuo"; también, el

título de algunos de sus poemas, como “O púrpura nevada o nieve roja”, “De tal manera mi razón enflaquece”, “Noche oscura del ojo”). Además, hay famosos textos en prosa que son traducidos muy de cerca en verso (así el Fragmento 78 de Heráclito —uso aquí y luego la numeración de P. Wheelwright— en “Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo”: “El que se purifica manchándose con sangre/ el que se limpia el barro con barro...”), o textos enteros que caben dentro de la técnica del ‘pastiche’ (especialmente, en sentido estricto, la muy bella “Canción de Blancaflor”, y en un sentido muy lato algunos de sus sonetos clasicizantes y el uso del verso de arte mayor para introducir al lector de *Arte de morir* en el espectral mundo de la *Danza de la Muerte*).

Sin duda, en la poesía contemporánea ninguno de estos procedimientos estilísticos es de por sí nuevo e incluso llamativo, pero su empleo conjunto sí sirve para caracterizar la obra de Hahn. Así, en esa obra concurren marmóreos sonetos con grafemas y su extenso eclecticismo alcanza, como era de esperar, al contenido: desde la visión profética con raíces míticas, a ciertas obsesiones y manierismos barrocos; desde el penetrante perfume de una Edad Media en trance de descomposición, a esa triste nieve que cae en las calles de Iowa City.

La ecléctica avidez y porosidad que puede observarse en la obra del poeta chileno parece fundarse en gran parte, como he dicho, en el pensamiento de Heráclito y de otros que han comulgado con sus ideas a través de los siglos, desde los Estoicos a Bergson. Tal hecho parece haber permitido a Hahn el hallar su propia voz prácticamente desde su primer libro, ciertamente desde su segundo, *Agua final*, y otorga a su creación un inconfundible aire de familia, una sorprendente y admirable unidad de pensamiento y estilo que hace posible el salto de la mayoría de sus poemas de unos libros a otros sin dificultad alguna.

La apropiación y aprovechamiento de dispares materiales y su fragoso enfrentamiento y final acomodación a distintos niveles fónicos y semánticos en la poesía de Hahn, puede y debe justificarse desde el punto de vista de una concepción del mundo en la que precisamente un belicoso enfrentamiento de contrarios es fecundo y el universo entero aparece como el resultado de una dinámica conflagración. A ello habría que sumar la más popular de las doctrinas del Oscuro del devenir de las cosas, de su falta de estabilidad, de los continuos cambios y transformaciones de todo en su perpetuo fluir. Esta relación de la obra de Hahn con la de Heráclito es tanto más sugestiva cuanto que hace posible el explicar lo esencial del universo poético de Hahn de arriba abajo: descubrir la rigurosa correspondencia entre lo que ahí se dice, cómo se dice y por qué se dice así.

De la atracción que el filósofo de Efeso ha ejercido sobre el poeta chileno y de lo familiarizado que éste se halla con su obra hay un documento ejemplar en *Arte de morir*: uno de los más amplios poemas de esa colección, titulado “Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo”, al que ya me he referido. No sólo aparecen en ese texto fielmente recreados algunos famosos fragmentos del filósofo presocrático y su oposición a Parménides, sino que incluso se recoge en él uno que otro dudoso dato biográfico, como su muerte por hidropesía. Además hay este otro hecho: la identificación de los dos símbolos más visibles de la poesía de Hahn, agua y fuego, con la cosmología heraclitiana. En ella, el fuego es la sustancia de donde todo procede, actuando ahí, más que como elemento físico, como deslumbrante metáfora. Y el agua, tan íntimamente asociada en Hahn con la muerte, especialmente desde *Agua final*, es en el filósofo presocrático uno de los eslabones esenciales en el proceso de cambio de la naturaleza, con su dinámica posibilidad de ascenso y descenso: “Es muerte para las almas hacerse agua...”, comienza diciendo el Fragmento 49. Sin embargo, es su afirmación de que no nos bañamos dos veces en el mismo río —en la que poéticamente proclama el fluir de la realidad— la que lo sitúa en la corriente del tiempo, con todo el melancólico peso de ser un instante para dejar de ser al siguiente, de andar cada paso en la vida con la muerte a cuestas.

Ahora bien, si el pensamiento de Heráclito proporciona a la poesía de Hahn, de modo explícito o por inesperados cauces, eficaces símbolos o esqueletos de metáforas, no hará falta decir que esa filosofía de la existencia no puede abarcar en forma absoluta la riqueza semántica de su creación. Y no estoy sólo pensando en ciertos poemas cargados con los detritos de una historia reciente. Tomemos, por ejemplo, el corto poema —una seguidilla— de ambiciosísimo título, “El hombre”, que se encuentra en *Arte de morir*: “Emergió de aguas tibias/ y maternas/ para viajar a heladas/ aguas finales/ A las aguas finales/ de oscuros puertos/ donde otra vez son niños/ todos los muertos”. Este poema puede relacionarse con el Fragmento 113: “Es uno y lo mismo estar vivo o muerto, despierto o dormido, ser joven o viejo. Aquello en cada caso deviene esto, y esto de nuevo aquello, por cambio repentino e inesperado”, donde en forma paradójica se afirma la identidad de los contrarios, sus continuas transformaciones y el mito del Eterno Retorno.

Para Hahn, emerger del agua es nacer, como para Freud y Jung. “Todo ser humano —escribe Freud— ha pasado la primera fase de su existencia en el agua... como embrión en el fluido amniótico de las entrañas maternas, y así, al nacer, emergió del agua”. Para Jung, “el significado maternal del agua pertenece al más claro simbolismo en el dominio de la mitología”.

Ahora bien, lo importante en Hahn no es eso, sino la insistencia en ese otro aspecto destructor del agua, la total equivalencia de "agua final" - "muerte", tan henchida de resonancias manriqueñas, que aparece muy temprano en su poesía, da título a uno de sus libros y funciona de similar modo en este poema, en el cual la simbología del agua no agota ni mucho menos sus múltiples posibilidades significativas. Así la del viaje como muerte, el viaje marítimo, y asociado con él, lo que Bachelard ha llamado el "Complejo de Carón", el barquero infernal. Y sin embargo, una vez advertidas esas posibilidades semánticas y sus resonancias líricas, aún subsiste poderosa y trascendente la idea heraclitiana del Eterno Retorno, donde la vida muere, pero la muerte es a su vez creadora de vida. Todo fluye, todo cambia, mas esas transformaciones no son sino el juego de apariencias de una sustancia eterna que se repite. Y es también desde aquí, desde este miradero, desde donde conviene contemplar las tremendas o melancólicas transformaciones que se dan en la poesía de Hahn, comenzando por esas reencarnaciones de los carniceros, de las víctimas de Hitler, y la funda de almohada, sábana, sucia camisa en que se convierte el proteico amante de *Mal de amor*, como, en diferente plano, la voz lírica de "Fotografía", acechando su propio cadáver desde la distancia del otro, viviendo su presente como un "futuro sido" heideggeriano.

Ya se ha dicho más arriba que como el símbolo del agua el del fuego desempeña un papel muy visible en la obra de Hahn, ejerciendo en ella, las más de las veces, sus dos funciones tradicionales, la destructora y la purificadora, aquélla asociada preferentemente con el holocausto nuclear, ésta presente en ciertos pasajes y poemas de una ambigüedad brillante, como "Ciudad en llamas" y "El muerto en incendio". De "Ciudad en llamas" ha confesado su mismo autor no estar muy seguro del significado y, sin embargo, es posible ver en la imagen solar ahí presente al producirse la introversión del hablante lírico una estrecha relación con el proceso de búsqueda y hallazgo del místico, tal como lo ha expuesto Jung al estudiar ciertos aspectos de la libido, relación subrayada aún más por el paralelo fónico y conceptual con "La noche oscura" de San Juan de la Cruz. A este núcleo significativo se unen esas otras referencias que dilatan el misterio, como la de la "grande bestia", posible alusión a la ciudad terrible, la prostituida Babilonia que se repite en "El muerto en incendio", el verso final ("Sólo al muerto en incendio le es dado ver esas canciones") sugiere un rito de iniciación, la entrada del novicio en un mundo ardiente, un simbólico bosque en ascuas. Pero tanto en estos poemas como en "Visión de Hiroshima", también se sale Hahn de la horma del mito o la utopía. Así, el cuerpo abrasado del visionario de "Ciudad en llamas" acaba hundiéndose y confun-

diéndose con la sal, no se sabe si para iniciar el ciclo regeneracional, como el sol asciende cada día de su nadir tras su descenso en las aguas o para consumir su existir. En "Visión de Hiroshima" el epígrafe del texto sánscrito que lo encabeza parece anunciar la repetición de un brutal apocalipsis, el cumplimiento otra vez de esa *epyroksis* o destrucción por fuego de un universo degenerado, necesitado cíclicamente de una conflagración que le permita renacer tras su aniquilamiento, tal como ocurre en el mito del Fin del Mundo. Pero en Hahn tal destrucción no supone la creación de un nuevo mundo, de un Paraíso Terrenal, y la consecuente desaparición de la Historia: el verso final del poema "¿y qué haremos con tanta ceniza?", con su angustiada perplejidad, no ofrece la seguridad ni el optimismo utópico de ninguno de los movimientos milenarios y escatológicos estudiados por Eliade. Más bien, si el poema que cierra *Arte de morir*, "Tractatus de sortilegiis", como quiere Ethel Beach-Viti, presenta la "corrupta y decadente" vejez de la humanidad, no su principio, siendo por tanto un paraíso al revés, esa catastrófica *epyroksis* no anuncia un rejuvenecimiento con el retorno a los orígenes sino que no es más que otra invención —la más horrible y absurda— del hombre en su modo de andar por la tierra y confirma la visión desesperanzada de un mundo donde la vida aparece desprovista de horizontes utópicos y se concibe en dinámico y continuo contraste con la muerte, como un doliente aprendizaje del fenecer.

A esta visión del vivir llega Hahn por una doble vía: la inductiva y la del modelo histórico. En cuanto a la primera, al enfrentarse con la existencia y sobre todo con ese enigma de la metafísica existencial, con la muerte, Hahn está dentro de una tradición que podríamos llamar irracionalista, tradición que arranca de Heráclito y llega hasta Bergson y que percibe la realidad como algo movedizo, inestable, cambiante. Además, esa tradición se acompaña bien y se refuerza en el escritor chileno con ciertos aspectos —en los que no voy a entrar ahora— del muy notorio culto a la muerte hispano tal como se ve, por ejemplo, en dos de los más formidables oficiantes de ese culto, Francisco de Quevedo y Miguel de Unamuno, cuyos trenos es siempre posible oír en la lejanía de los versos de Hahn. La otra vía de conocimiento se basa en la aceptación de supuestos paralelos históricos establecidos al observar similares preocupaciones y actitudes vitales, sensibilidades gemelas, entre determinadas sociedades separadas en el tiempo y en el espacio. Hasta cierto punto nos hallamos aquí de nuevo —esta vez en el plano de la Historia y sus lecciones— con el mito del Eterno Retorno. En el caso concreto de Hahn, lo *déjà vu* es la sociedad europea de fines del siglo xv y su obsesión con la muerte. Esa obsesión está bien documentada y el pasmoso florecer de la literatura macabra dejó, como se sabe, junto a

opúsculos deleznable alguna que otra obra maestra: los mejores versos de Villón y Manrique. Pero sin duda, lo más representativo del espíritu de la época en la literatura son las diversas *Danzas de la muerte*. 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. En realidad, en la poesía de Hahn hay poquísimo de lo que verdaderamente preocupaba a la Edad Media, aparte la incertidumbre del existir y la acuciante presencia de la muerte, presencia que además tiene raíces y sentidos diferentes allá y acá, religiosos casi siempre en un caso y ontológicos y metafísicos en el otro. Por tanto, 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 y sus síntomas más ostentosos: la enfermiza fragancia de unos ideales caducos, esa fragilidad del cotidiano existir continuamente amenazado por los jinetes apocalípticos. Las crisis sociales, las dudas, las contradicciones y terrores existenciales de aquel medieval otoño, en los umbrales ya de un nuevo modo de concebir la vida, se reflejarían ahora, con un brillo aún más sombrío por la sugerida ausencia de un plan providencial y el triunfo de lo absurdo, en nuestro propio mundo. Así, de la *Danza* no le importa a Hahn tanto lo que en ella era función primordial al declinar de la Edad Media: su afán igualador, su ritmo democrático. Y esto sin perjuicio de que en alguno que otro de sus poemas se valga de esa función, y que en un sentido muy lato ofrezca una reducida galería de agónicos momentos recordados en diferentes tonos. 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 más los extraterrenos.

No queda ya mucho espacio para tratar con detenimiento la retórica de Hahn; baste entonces, en esta ocasión, con algunas apostillas.

Como ya he indicado, me parece que la mayor y mejor parte de su poesía se apoya en un mortal juego de cósmicas oposiciones, en devastadoras o bien melancólicas contiendas, en el doloroso desgaste y metamorfoseo de los seres y las cosas en su acaecer temporal. Consecuentemente es sólo natural que su expresión poética no sea sino el reflejo lingüístico de ese mundo interior y las

flores retóricas preferidas sean precisamente aquellas que mejor encarnan su visión. Así, el oximoron, la antítesis, la ironía, el retruécano, la derivación, el anacoluto, son figuras que aparecen prominentemente en la poesía de Hahn y sirven para multiplicar las tensiones y conflictos inherentes en su concepción del mundo.

Por otra parte, determinados recursos fónicos y sintácticos, como el metro, la rima, la aliteración, ciertas estrofas clásicas, el uso de estribillos, el paralelismo, la construcción anafórica, la concatenación, crean ese ambiente reiterativo y redundante que es parte indispensable del lenguaje poético pero que aquí además resalta, al nivel del significante, otros temas obsesivos del poeta chileno: la tendencia a la armónica unidad de los contrarios, el líquido fluir del tiempo, el eterno retorno de lo que fue.

Al nivel del léxico, los parónimos y homógrafos de que está esmaltada la escritura de Hahn se encuentran en el cruce de esas tendencias de oposiciones y acercamientos. Pero en realidad, por dondequiera que nos aproximemos a esa escritura veremos espejarse en ella las sustanciales preocupaciones que atosigan a su creador, el turbulento fervor de sus significados trabando ahí, en el plano lingüístico, el combate con sus demonios, buscando también ahí, en el único plano posible, la solución a la paradoja del existir. Desde la estructura total de sus libros hasta aparentemente simples problemas de puntuación, la obra de Hahn se presenta como un modelo admirable de cómo el cargamento ideológico de los significados encuentra respuesta acorde al nivel de los significantes. Estilísticamente hablando es de éstos de donde uno debe partir para intentar el descubrimiento de una realidad que pronto se muestra caótica y en discordia, una realidad inestable, que fluye y cambia, un mundo donde seres y cosas se consumen y repiten ciegamente, tras múltiples transformaciones, en "la estructura ontológica de la vida", el tiempo.

En el Fragmento 98 Heráclito nos dice que la oposición trae consigo la concordia y que de la discordia procede la más hermosa armonía. Por tanto, la lucha es justicia, y la guerra, estado común del hombre, fecunda. Desde el punto de vista de la existencia humana ninguna oposición es más evidente que la oposición vida-muerte. El fluir de la vida crea muertes instantáneas y en el Fragmento 115 ha afirmado el Enigmático esa estrechísima relación entre vida y muerte con una turbadora paradoja, que es aparentemente un simple juego de palabras en el original griego: "El arco (bíos) se llama vida (bíos) pero lo que produce es muerte".

Entonces, al menos a la altura del lenguaje, es posible la concordancia de opuestos. Y es precisamente al nivel del lenguaje donde Hahn busca esa concordancia, para que del choque de elementos discordantes brote la más

bella armonía. El existir se separa así del artístico crear, aunque persista aún ahí, feroz e incierto, pero ahora superado. En efecto, en los dos primeros textos de Hahn, *Esta rosa negra* y *Agua final*, la muerte se presenta amenazadora pero no invencible: las dos obras se cierran con sendos poemas, "Elevación de la amada" y "El amor", respectivamente, que son un canto encendido de esperanza en Eros. Aunque esos dos poemas pasan más tarde a *Arte de morir*, nada o muy poco de su mensaje puede ya oírse en el nuevo contexto; en *Mal de amor*, el amor mismo arrastra un enfermizo vivir, sufre un corrosivo desgaste de vencido en el tiempo y por el tiempo. La guerra, ciertamente, puede ser todo menos fecunda; la discordia no crea, sino que destruye. Por eso, la mujer de Lot no es ahora ni siquiera estatua de esa misma sal que enterró a Cartago sino "columna de uranio" en "Visión de Hiroshima". Por eso, en "Adolfo Hitler medita en el problema judío", un cruel tiranuelo, un dementoide, se entretiene transformando su entorno en ángeles desplumados y kafkianos insectos. Así, esa realidad no puede parir más que excrecencias o monstruos, fétida sangre, como se encarga de mostrar "Tractatus de sortilegiis", y la búsqueda de la culta armonía a que incita el Oscuro no parece conducir en el mundo presente, en nuestro mundo, sino a un callejón sin salida: el Callejón de la Muerte, cuya armonía no es otra que la ingrata melodía de su danza final.

Pero hay otra posibilidad de acierto en esa búsqueda, aunque no sea en el plano del viciado existir, sino en un plano distinto: el plano del poeta demiurgo, el plano de la escritura. Desde luego, tal operación no es nunca fácil, aunque sea siempre agridulce. Enrique Lihn, hablando por experiencia, ha escrito hermosamente en su Introducción a la primera edición de *Arte de morir* que "la escritura es una catástrofe que se goza, una muerte que se vive...". Esta descripción del acto de creación poética corresponde bien a lo que en esencia se dice en "Invocación al lenguaje". El título del poema es definitivamente irónico; su apasionado texto no es, por supuesto, una invocación sino una serie de caóticos improperios: "Con vos quería hablar, hijo de la grandísima". Así empieza. Luego el frustrado poeta amenaza al propio lenguaje con marcharse al país de los mudos, de los sordos y de los sordomudos, con arrancarse de cuajo la lengua y colgarla sangrante, adobada de sal, al sol. Por fortuna —bien lo sabemos— nada de lo que se promete en esos improperios ha ocurrido hasta ahora. Muy al contrario. Porque es en su escritura donde surge, del choque de tantos y tan dispares elementos, de tantas opuestas tensiones, esa oculta armonía del mundo que prometía el Oscuro a quienes, como Hahn, la buscan seria, apasionadamente.