

Versos robados de Oscar Hahn

Niall Binns

Oscar Hahn (1939) es el más conocido de la llamada «generación del sesenta» de la poesía chilena, rebautizada como la «generación de la diáspora» cuando la mayoría de ellos –el propio Hahn, Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Federico Schopf– tuvieron que exiliarse después del golpe militar de 1973¹. De estos poetas, Hahn es el único que se ha incorporado dentro de ese grupo selecto, y bastante reducido, de poetas latinoamericanos actuales que se publican y se leen en España². En 1992, Hiperión publicó lo que era casi su obra completa en *Tratado de sortilegios*; y a finales del año pasado, apareció en Visor un delgado volumen, *Versos robados*, regalo navideño para lectores avisados.

El título de este libro no sorprende en Hahn, un poeta que ha arremetido siempre contra el «mito de la originalidad». Basta recordar que *Flor de enamorados* (1987), una traducción o reescritura de su homónimo, un cancionero español del siglo XVI, fue publicado bajo la autoría de Hahn (es decir, «robado»), y no como traducción³; y que *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989), una colección de sonetos –insólitos, anacrónicos, hasta obsoletos, se diría, en la poesía hispanoamericana actual–, fueron «robados» también, de algún modo, del Siglo de Oro español. «Soy un verdadero saqueador de la tradición», ha dicho el poeta: «hijo bastardo de San Juan de la Cruz y Rimbaud»⁴. Heredero y practicante de diversas tradiciones, defiende una visión «pluralista» de la poesía, mientras sus versos saltan con maestría del soneto al epigrama, del romance a la prosa poética, y de la copla mayor al verso libre que predomina en *Versos robados*.

¹ El término «generación» tiene en el contexto específico de estos poetas una relevación particular: todos empiezan a escribir en los años sesenta (Esta rosa negra de Hahn, publicado en 1961, es el libro inaugural); entran en un contexto poético que ya ha asimilado los grandes logros de la ruptura antipoética de Nicanor Parra (Poemas y antipoemas era de 1954); y su producción poética se encuentra violentamente interrumpida y desplazada por el golpe militar; incluso en el caso de los que se quedaron en Chile, como Manuel Silva Acevedo y Floridor Pérez.

² Una excepción: la antología de Waldo Rojas, *El puente oculto*, Madrid, Ediciones LAR, 1981.

³ *Flor de enamorados*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1987, es el único libro de Hahn que no se incluye en *Tratado de sortilegios*. (Esta rosa negra, 1961, y Agua final, 1967, se incorporan después en *Arte de morir*, 1977).

⁴ Ana María Foxley, «Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'», *La Epoca*, «Literatura y libros», 16 de julio de 1989, 4-5.

En honor a este virtuosismo, los críticos han hecho hincapié en la *intertextualidad*, la *hibridez* o el *eclecticismo* de la poesía de Hahn, inscribiéndola en el ámbito mayor de una literatura postmoderna (o bajo la etiqueta aberrante –en el contexto hispánico– de literatura «postmodernista»), caracterizada ésta –mejor dicho, caricaturizada– por su exponente más brillante, Fredric Jameson, como una canibalización aleatoria de todos los estilos muertos⁵. La relación con Hahn es comprensible, por no decir inevitable. Pero este diálogo (ya sea fecundo, ya mortífero) con el texto ajeno, ¿es en sí postmoderno? ¿O no será, al contrario, una constante –habitualmente oculta bajo la autonomía aparente del texto– de la escritura mestiza de Latinoamérica? «En nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada a la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla», escribió Oliverio Girondo a comienzos de los años veinte⁶. En Hahn, este sistema digestivo se expone a flor de texto, y el gozoso procesamiento de lo ajeno, de lo «robado», se efectúa no dentro, en los intestinos, sino en la vitrina misma de la poesía.

No obstante, Hahn nos remite no sólo a la literatura postmoderna sino también a las teorías del escritor *modernist* por excelencia, T.S. Eliot, cuya distinción entre el mal poeta que imita y el buen poeta que roba –pero funde su robo en una emoción completa y única, totalmente distinta de la del texto robado–, ofrece otra dimensión al título de *Versos robados*⁷: es decir, nada de ese *pastiche* imitativo e indigesto que es el rasgo principal de lo postmoderno según la diagnosis de Jameson.

La naturaleza del robo se nota de inmediato en poemas como «Nietzsche en el sanatorio de Basilea», «Rulfo en la hora de su muerte», y «Sigmund Freud bajo hipnosis». Son textos que no sólo se basan en alusiones generales a la obra y biografía, sino que incorporan citas más o menos directas, y buscan escribir con el mismo tono, *a la manera de* los diversos autores retratados. Así, en el poema sobre Rulfo hay versos –«si usted viera el genio de ánimas / que andan sueltas por la calle»– que nos sumergen en el

⁵ «The producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture (...), the random cannibalization of all the styles of the past». Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, 17-18.

⁶ Oliverio Girondo, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, 47.

⁷ «Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion». En el ensayo «Philip Massinger» en T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1960, 125.

ambiente de *Pedro Páramo*; el texto de Nietzsche, por su parte, refleja en un lenguaje disgregado, desgarrado, el «horror indecible» que provocaba en el filósofo la «perfecta máquina infernal» de su madre y su hermana, como él mismo escribió en su obra tardía *Ecce homo*.

Frecuentemente, el libro hurta citas o imágenes bíblicas, dislocándolas de su contexto original y creando un efecto realmente perturbador bajo su nueva configuración, como en «Adán postrero»:

Sentado en un montón de escombros
espero a la mutante que será mi mujer

Mis pulmones son negros
y mi aliento huele a carbón

El viento dispersa árboles calcinados

Alguien me arranca una costilla
y la costilla se convierte en hollín

Hijo mío me dice
¿por qué me has abandonado?

Y se aleja pisando cenizas radioactivas.

Es un paisaje apocalíptico, reminiscente de los poemas de *Imágenes nucleares* (1983), un antiparaíso donde el *homo sapiens* ha diezmado la creación divina y abandonado sin remedio al padre-creador («por qué me has abandonado»: el grito de Cristo crucificado, *momentáneamente* dudoso, señala aquí un abandono *definitivo* de Dios), donde la génesis, la crucifixión y el apocalipsis se funden, vaciados de sentido trascendental. Como siempre, el peso del hombre, el fantasma del otro Hahn, *Otto*, está a la espalda del chileno mientras escribe. Pero estos textos nucleares no son simples avisos de peligros por venir: nuestro presente en sí es una especie de apocalipsis. Como dice Baudrillard: «Ya no habrá Juicio Final. Hemos pasado por él sin darnos cuenta»⁸. En efecto, un mundo desprovisto de ideologías, sean éstas religiosas o «post-religiosas», destripado por la lógica del capitalismo transnacional, tal vez no se asemeje a nada tanto como a un paisaje postnuclear, aunque a nosotros, es decir, a nosotros los mutantes, no nos importe un bledo.

⁸ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, trad. por Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1984, 75.

La vuelta al verso libre y la frecuencia del tema de amor y de elementos fantásticos, hacen que *Versos robados* se lea como una continuación de los poemas fantasmales de *Mal de amor* (1981). La visión destructiva del amor reaparece en «La mantis religiosa», animal que devora a su macho –insecto, pero también hombre– en un grotesco simulacro de la Última Cena; e «Hipótesis celeste» teje una visión extrañamente cósmica del amor (¿extrañamente erótica del cosmos?). La vena fantástica destaca en poemas como «Silla mecedora» y en la ciencia-ficción de «A las doce del día».

Pero *Versos robados* se diferencia de la producción anterior de Hahn en su exploración del inconsciente, su reiterada incursión en los mundos de lo onírico y la locura. Así se da la voz al delirio del último Nietzsche y a las esquirlas de imágenes arrancadas bajo hipnosis a Freud. Otro texto, «Sujeto en cuarto menguante», es una especie de escritura automática, hecha según las normas que los surrealistas pidieron prestadas al fundador del psicoanálisis. El sentido metapoético de estas exploraciones se intuye en el poema «En la playa nudista del inconsciente», con su retrato del amor vertiginoso –«a esa hora de la noche en que salen dos soles»– entre «la parte mujer del hombre» y su «parte hombre»: el fulgurante encuentro del hombre «total» anhelado por los surrealistas y tantos otros. Hahn hace explícitas sus intenciones al respecto en una entrevista de 1993, cuando dice que «un poema es la playa nudista del inconsciente», una autobiografía «de las otras vidas del sujeto: de las vidas paralelas que ni él mismo sabe que ha vivido»⁹. Lo cierto es que, si bien las visiones del sueño y de la locura ya se vislumbraron en su obra anterior, virtiéndose en imágenes del apocalipsis nuclear o erótico, es sólo ahora cuando el poeta desarrolla su potencial expresivo en la búsqueda de alguna especie (alguna ilusión) de totalidad o integridad humana.

Uno de los textos más impresionantes de *Versos robados* escenifica un reencuentro de los personajes de *Mal de amor*. En «Aerolito», el primer texto del libro anterior, «la velocidad del amor rompe la barrera de lo real», y abre el camino a una poesía de estirpe claramente fantástica, en que la pérdida de la mujer convierte al protagonista-narrador, tanto física como simbólicamente, en una especie de fantasma. Ahora, en «Una noche en el Café Berlioz», cuando el protagonista se fija en cierta mujer, de repente «como un aerolito cruzó mi mente / el rostro de Muriel mi amante muerta». La barrera de lo real se vuelve a romper. Sin embargo, el protagonista ya no es un fantasma sino un vampiro, y la mujer se defiende de él con las

⁹ María Elena Aguirre, «Oscar Hahn: 'Me gusta sacarles chispas a las palabras'», El Mercurio, «Revista de Libros», 29 de agosto de 1993, 4.

armas consabidas —«Me he clavado una estaca en el corazón / Me ha lanzado una bala de plata / Me ha ahorcado con una trenza de ajos»—, y escapa aferrándose a un crucifijo. El poema termina con el mismo grito de abandono de «Adán postrero»: «La lluvia penetra por los agujeros de mi memoria // Muriel Muriel / ¿por qué me has abandonado?». El hombre abandonado por la mujer, la divinidad y la tierra abandonadas por el ser humano: caras de la misma moneda en la poesía de Hahn.

Ocurrió en el Café Berlioz... En la *Sinfonía fantástica*, obra maestra de Berlioz, el artista-protagonista se droga de opio, convencido de la infidelidad de su amante. Dentro de sus alucinaciones, imagina que la mata, y en seguida presencia cómo una caterva de brujas, fantasmas y monstruos acuden para ejecutarlo. La inspiración de esta sinfonía —según una leyenda que el propio compositor comentó en sus memorias— fue la actriz irlandesa Harriet Smithson, cuya actuación en una producción de *Hamlet* en París, vista no sólo por Berlioz, sino también por Vigny, Dumas, Delacroix y Gautier, se considera uno de los detonantes del romanticismo francés. Dicen que Berlioz declaró, al verla, que «esta actriz será mi mujer, y sobre esta obra escribiré mi mejor sinfonía». (Increíblemente, varios años después, Berlioz la conoció personalmente y se casó con ella. Más creíble, quizá, es que el matrimonio haya durado poco tiempo. De todos modos, compositor y actriz están enterrados juntos en el cementerio de Montmartre.) La anécdota vuelve a encarnarse en Hahn a partir de *Mal de amor*, con su poesía fantástica que surge de los restos de un amor perdido.

Pero hay algo más en esta coincidencia con Berlioz. Esa actuación de *Hamlet*, que desvió el rumbo de las artes en Francia, ocurrió en el día fatídico del 11 de septiembre (de 1827): fatídico, porque es la fecha que en 1973 cambió también, irremediablemente, el rumbo de la literatura y la pintura y prácticamente todo lo demás en Chile. Curiosamente, el golpe militar llega a arraigarse, explícitamente, por primera vez en la poesía de Hahn, en la segunda y última sección de *Versos robados*. «Año viejo 1973» empieza de un modo inequívoco: «Se terminó este año cabrón. Se fue a la cresta. / Se fue completamente a pique: capotó». La referencia directa a la contingencia histórica es nueva en Hahn, y lo acerca a coetáneos suyos (habría que leer este poema al lado de textos como «Diciembre 31, 73» de Floridor Pérez¹⁰). «Hotel de las nostalgias» ofrece otra perspectiva de los meses posteriores al golpe: «Nosotros / los adolescentes de los años 50 / (...) dónde estamos ahora / que la vida es de minutos nada más // asilados

¹⁰ «Fuegos artificiales iluminan la celda. // Y los niños disparan / petardos, cuyo estampido nos asusta. // Son las doce de la noche sin ti: / ¡Infeliz Año Nuevo!». En Floridor Pérez, *Cartas de prisionero*, Concepción, LAR, 1985.

en qué embajada / en qué país desterrados // enterrados / en qué cementerio clandestino». Los últimos versos de este poema son un ejemplo magistral de la reescritura, la recontextualización creativa, de los «robos» de Hahn: «Porque no somos nada / sino perros sabuesos // Nada / sino perros». El *hound dog* llorón y desdeñado de la canción de Elvis alude ahora, trágicamente, a los asilados, exiliados y desaparecidos: no sólo por su llanto perruno, sino por el tratamiento brutal que recibieron a manos de los nuevos «amos» del país: como si no fueran seres humanos; como si realmente no fueran, el hablante y los suyos, nada sino perros.

Esta temática política y el tono nostálgico de la última sección de *Versos robados*, junto con la tendencia «surrealista» notada arriba, dan cuenta, una vez más, de la extraordinaria versatilidad y riqueza de la poesía de Oscar Hahn.