

ENTREVISTA CON OSCAR HAHN

Miguel Angel Zapata
University of Texas - El Paso

Oscar Hahn nació en Chile en 1938. Es doctor en filosofía por la Universidad de Maryland. Como poeta tiene publicados, entre otros: *Arte de morir* (1977), *Mal de amor* (1981), *Imágenes nucleares* (1983), *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989), *Tratado de sortilegios* (1992), *Versos robados* (1995), *Antología virtual* (1996), *Antología retroactiva* (1998). Como crítico es autor de: *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1976), *Texto sobre texto* (1984), *Vicente Huidobro o el atentado celeste* (1998), y *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano, antología comentada* (1998). En el año de 1989 la Editorial Universitaria de Santiago de Chile publicó *Asedios a Oscar Hahn*, de Enrique Lihn y Pedro Lastra. En la actualidad es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Iowa, y miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua.

Una de las características fundamentales del lenguaje de Oscar Hahn es la manera de matizar la expresión coloquial con una mirada crítica hacia el propio lenguaje y el ejercicio poético. El signo que funda esta poesía es variable, pero se mueve siempre en un territorio que no admite concesiones en la forma. Sus imágenes no son estáticas, sino la inestable confluencia de una tradición renovante. El hablante critica, asume la imperfección de la textura silábica, se enfrenta a un idioma que necesita constante refracción. La poesía de Hahn revitaliza el lenguaje incorporando en su obra la tradición poética española, pero sin subordinarse a ella, dándonos una visión actual, renovada y reinventada. Su poética devuelve la aparente imagen disímil del pasado interpolándola en un escenario contemporáneo, recreando el lenguaje figurativo. Hahn demuestra que su experimentación no sucumbe en las conocidas y desgastadas fronteras del coloquialismo, ni late en el corazón de los poetas mal llamados “puros”. Creo más bien que todos los poetas huelen a impuros desde el primer verso. Este

HPR/108

poeta chileno recrea el pensamiento de un lenguaje cristalizado, no cristalino. En este sentido su poesía se ubica en la superficie de los poetas que saben engarzar la idea con el objeto, y también como quería Bachelard: se trata de un intercambio de intimidad-de materia-del sujeto y del objeto. La materia en la poesía de Hahn nace de ese nombrar pero para tocar: una mano, un cuadro, una palabra en otro contexto silábico inimaginable. Los poemas funcionan como engranajes, sin centro alguno, y respiran con pulmón propio y renovadoramente en el aura del segundo milenio. La obra de un poeta se estructura en una amalgama de signos: el mundo y el lenguaje forman un sólo artefacto criticable, un ejercicio sin tiempo, permanente.

Y éste ha sido y es la labor literaria de Hahn: revitalizar a través de la recreación y la absorción de nuevos segmentos novedosos en la poesía contemporánea. Su poesía responde a una radicalidad producto de un diálogo intenso con el pasado y el presente cotidiano. El río del poema vuelve a aparecer ante nuestros ojos, y nos enseña que no podemos escapar de la tradición, sino que para venerar a la tradición hay que enfrentarla desde su centro mismo, desde su polifónico campo de maligna atracción. Una absorción inteligente de los términos del pasado da una nueva significación al poema.

Esta conversación tuvo lugar en la Universidad de Iowa en octubre de 1992 y hasta ahora había permanecido inédita.

MAZ: *En “Invocación al lenguaje” ensayas una forma muy particular de combinar las palabras. Estableces una conexión entre lo coloquial y expresiones de la lingüística contemporánea como “significante” y “significado, y además agregas algunos préstamos de Garcilaso.*

OH: “Invocación” no es un título cualquiera que el poema tiene, como podría llamarse oda al lenguaje o algo así. La referencia a la invocación implica la voluntad de exponer una estructura literaria determinada, con el fin de hacer más explícita la subversión que viene en el texto. Tradicionalmente la invocación tiene un tono elevado y respetuoso. Hay invocaciones a Dios, invocaciones a la amada, invocaciones a las musas, etcétera. Se supone que lo invocado es un

HPR/109

objeto superior de culto. En el caso de este poema lo que yo veo es que el poeta le habla al lenguaje de igual a igual. Casi como si el lenguaje fuera un amigo o un compañero de escuela al cual el hablante quiere confrontar: “Con vos quería hablar, hijo de la grandísima”.

MAZ: *El “hijo de la grandísima” es una expresión familiar que usas para romper con la solemnidad de cierta poesía ¿no?*

OH: Eso es. Los primeros versos rompen completamente, como dices, con el tono solemne de la forma clásica de la invocación, porque utiliza un lenguaje que podríamos llamar de estudiantes de secundaria. Enseguida viene ese salto brusco desde ese tono colegial, hasta un verso de Garcilaso de la Vega que está como en el polo opuesto de la coordenada verbal. El lenguaje coloquial chileno está en un extremo y en el otro está el lenguaje culto, renacentista, de Garcilaso.

MAZ: *¿Estas palabras te vienen naturalmente o haces una selección al usar los versos específicos de Garcilaso...?*

OH: Yo creo que esto funciona a partir de los mecanismos que posee la memoria; la memoria como un lugar de la mente que almacena datos verbales y datos lingüísticos. Muchos de estos datos proceden del lenguaje coloquial; son formas que uno ha visto usar a sus semejantes, a sus amigos, a sus compañeros de escuela, sus familiares. Pero dentro de ese repertorio que yo tengo dentro de la memoria también están ciertos versos ajenos, que se han integrado a ella como algo natural. Entonces, cuando digo “hijo de la grandísima”, que es una expresión que he usado yo mismo en la vida real, y cuando digo “de tanta esquividad y apartamiento”, lo que hago es poner en un mismo nivel esos dos lenguajes o discursos tan opuestos; es una igualación de dos discursos lejanos.

MAZ: *¿Te sabes todo el poema de memoria?*

OH: No me sé el poema completo de Garcilaso. Justamente eso prueba lo que te estoy diciendo. Hay ciertos versos que se me quedaron grabados y que se integraron al sistema de mi lengua igual como se integran los lugares comunes.

MAZ: *De la misma manera se integraron los versos italianos en Garcilaso, y así sucesivamente.*

HPR/110

OH: Claro, pero incluirlos no fue una decisión literaria. Lo hice del mismo modo como se alimenta la mente de un individuo para formar su lenguaje. Toda persona alimenta su psiquis con lo que escucha en la vida diaria y con lo que lee. No con todo lo que lee, sino con aquello que la memoria selecciona y retiene por razones misteriosas. En este caso mi memoria ha seleccionado ese verso específico por motivos que ignoro. Entonces, cuando yo estoy citando o mencionando el verso dentro de mi poema, no estoy citándolo ya desde el libro en el cual lo leí, sino desde el espacio que forma parte de mí y que es mi mundo interior.

MAZ: *Entonces este verso ya no es de Garcilaso.*

OH: Así es en cierto modo. No es más el texto de un autor específico, sino que ha sido filtrado por mi mente, y al ser filtrado se ha teñido con los colores de mi vida psíquica. Entonces, en lo que a mí concierne (y no en lo que concierne al lector), ya no forma parte de la literatura sino de realidad personal. Pero, además, en el poema ocurre una recontextualización de esa frase. Está en otro contexto y ese contexto modifica la percepción que el lector tiene del verso de Garcilaso.

MAZ: *Sor Juana sería un modelo de este tipo de intertextualidad. Lo mismo Medrano, Carlos Germán Belli, etc, etc.*

OH: Sí, claro, Sor Juana practicó ese tipo de intertextualidad, pero yo creo que no tanto con versos específicos, palabra por palabra, sino más bien con fórmulas verbales y con estructuras de pensamiento que vienen del conceptismo español.

MAZ: *En el soneto que habla de los retratos usa el verso de Góngora "mientras por competir ...", pero se cambia el contexto del poema.*

OH: Tienes razón, pero la diferencia reside en que Sor Juana era una autora del siglo XVII, y por lo tanto muy cercana al tiempo de Góngora. Entre ambos poetas no había tanta distancia temporal como la hay entre Garcilaso y yo. Al lector de Sor Juana un verso tomado de Góngora no tenía por qué sonarle anacrónico. Pero hay otro problema que ya depende de mí y que tiene que ver con la recepción. Para el tipo de intertextualidad de la que estamos hablando, hay dos tipos de lectores. Hay un lector que conoce perfectamente ese verso porque lo

HPR/111

ha leído antes, y hay otro que no lo conoce. Yo creo que en este caso se van a producir situaciones diferentes. El primero, al reconocer el verso de Garcilaso, lo va a percibir como una intervención arcaizante del poema. El que no sabe que es de un poeta renacentista, va a sentir una incómoda extrañeza e incluso puede llegar a pensar que soy yo el que está usando un lenguaje afectado y artificioso. Son riesgos que hay que correr.

MAZ: *¿Esa precisión y concisión en tus poemas te viene de Garcilaso?*

OH: En parte sí y en parte no. Como dice Borges, “el arte debe ser como ese espejo/que nos revela nuestra propia cara”. En gran medida visualizamos en otros textos, de manera magnífica, justamente aquellos aspectos que nos retratan mejor. Pero también pienso que la parquedad es una condición innata mía, como poeta y como persona. Creo que todos mis poemas tienden, con o sin éxito, a esa precisión o concisión como tú la llamas. No es algo que se aprende a partir de cero, sino algo que se posee, se pule y se perfecciona.

MAZ: *Estas troquelaciones pudieron presentarse con versos de Neruda o cualquier otro poeta...*

OH: Es posible. Los seres humanos tenemos en la mente un sistema que es el sistema de la lengua, con todas sus formas lingüísticas, sus vocablos, sus morfologías, etc. Cuando tú hablas, tú estás usando el lenguaje que aprendiste, y le vas agregando nuevos materiales. Bueno, en el caso mío, como te dije al principio, los materiales que he incorporado provienen tanto de la realidad del lenguaje conversacional, como de la literatura. ¿Por qué esos versos específicos y no otros? Seguramente éstas eran las piezas que correspondían en el rompecabezas que es el poema. Quizás era el sitio que esperaban para cobrar nueva vida. Esos versos antiguos que uno intercala son como Lázaros que esperan el “levántate y anda”.

MAZ: *Hablemos un poco de Arte de morir. ¿Cuál fue tu criterio para eliminar los poemas que quedaron fuera de este libro?*

OH: La verdad es que esos poemas no los eliminé yo. Esos poemas en cierto modo los eliminó Enrique Lihn.

HPR/112

MAZ: *Supongo que estuviste plenamente de acuerdo con él. Coincidir con estas selecciones es muy inusual.*

OH: Lo que pasó fue lo siguiente. Enrique estuvo invitado por la Universidad de Maryland y estaba hospedado en mi casa. Me preguntó si tenía poemas inéditos. Le dije que sí, que tenía algunos. El quiso verlos. Le pasé un mazo de poemas inéditos. Al día siguiente entré a su cuarto y vi que había puesto todas las hojas en fila sobre la alfombra. Entonces me dijo: “Aquí tú tienes un libro”. “Sí, le dije, efectivamente, creo que es un libro. No estaba muy seguro. Pero ahora que me lo dices me convenzo de que es así”. Y él me dijo: “Yo sacaré este poema, este poema, y este poema.” Y separó las hojas. La mayoría de los textos que estaban en el suelo eran inéditos y otros habían aparecido en *Esta rosa negra* y en *Agua Final*. Esos dos libros eran los únicos que yo había publicado hasta ese momento como plaquettes, y para mí ni siquiera eran libros sino simples adelantos de algo mayor que se formaría con el tiempo. Después de *Agua Final* yo seguí escribiendo otras cosas. Entonces lo que hice fue copiar también en hojas todos los poemas que estaban publicados y los sumé a los inéditos. Ese era el mazo que tenía Enrique Lihn. El excluyó ciertos poemas que consideró que no estaban a la altura de los otros. Me los mostró y me consultó qué opinaba de eso. Y yo le dije que sí, que estaba de acuerdo con él. Así fue como esos poemas salieron del libro.

Por una sugerencia de Enrique Lihn que yo acepté como válida. No es que él haya pretendido imponerme nada. Después Enrique se fue a la casa de Pedro Lastra en New York y desde ahí me mandó un estudio que escribió sobre *Arte de morir*. Lo puse como prólogo de la primera edición. Pero antes no había pensado armar un libro. Yo creo que eventualmente iba a releer todos los poemas e iba a decidir cuáles iban a quedar y cuáles no. Para empezar, nunca pensé ponerlos todos. Enrique me facilitó el trabajo, porque me puso en la situación de tener que decidir.

MAZ: *¿Cómo te afectó la lectura de la poesía de Neruda?*

OH: Como tú sabes, la poesía de Pablo Neruda tuvo una influencia abrumadora, y muchas veces negativa, en la poesía chilena, ya que su

HPR/113

estilo contagiaba a todo el mundo. Pero a mí me pasó una cosa muy natural. El tipo de poesía que él practicaba y la estética que regía sus poemas eran completamente opuestas a mi poética. Yo no me habría sentido cómodo usando formas nerudianas o hablando en mis poemas con la voz de Neruda, que es tan autorreferente. Tanto es así que tengo una anécdota sobre Neruda que te puede interesar. Neruda fue un par de veces a Arica, donde yo vivía cuando era muy joven. Tuve la ocasión de hablar con él a solas, lo cual era muy inusual, porque en Santiago estaba siempre rodeado de gente del partido comunista y de sus amigos más cercanos. Pero como Neruda estaba en Arica, esas personas no estaban con él, y en segundo lugar los ariqueños se sentían intimidados frente a esta figura tan importante y no se atrevían a acercársele. Entonces aquí pasó algo curioso: Neruda andaba prácticamente solo. Así fue muy fácil que yo hablara con él. Resulta que Neruda me invitó al departamento donde estaba alojado y me preguntó qué estaba escribiendo. Le dije que tenía algunos poemas inéditos y él se interesó en verlos. Me citó a las nueve de la mañana. En ese departamento estaban Matilde, él y nadie más. Matilde andaba haciendo las cosas de la casa. Y nos sentamos los dos solos. Estuvo un rato leyendo algunos de los poemas míos que después aparecieron en *Arte de Morir*. En un momento me dijo que yo no debería escribir tan poco y me recomendó que escribiera un poema diario. Yo le respondí que para mí era absolutamente imposible hacer un poema diario. El me dijo que él escribía por lo menos un poema cada día. El problema es que no sólo carezco de la capacidad para hacer una poesía torrencial como la de Neruda, sino que tampoco tengo la vocación para intentarlo. Hay unos versos suyos que siempre me han llamado la atención y que lo retratan muy bien: “Me comería toda la tierra/Me bebería todo el mar”. Pues bien, eso es exactamente lo que yo no quiero hacer. Yo me identifico mejor con los siguientes versos de William Blake: “Ver un mundo en un grano de arena/un cielo en una flor silvestre/Tener el infinito en la palma de la mano/y la eternidad en una hora”.