

SUJETO LÍRICO EN LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN DESDE *MAL DE AMOR* *

LYRICAL SUBJECT IN ÓSCAR HAHN'S THE POETRY SINCE MAL DE AMOR

Matías Ayala
Instituto de Humanidades
Universidad Diego Portales
matiasayala@gmail.com

RESUMEN

Si bien los primeros libros de Óscar Hahn (hasta su libro *Arte de morir*, 1977) tienen una fuerte despersonalización, este artículo muestra la creación de un sujeto lírico en su poesía desde *Mal de amor* (1981) hasta su último libro a la fecha, *La primera oscuridad* (2011). Tres momentos se estudiarán: primero, la presentación conflictiva y visual del sujeto en las ediciones de *Mal de amor* (1981, 1986, 1991) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989); segundo, las narrativas psicoanalíticas y visuales de *Versos robados* (1995) y *Apariciones profanas* (2002); y tercero, el sujeto lírico y político de su obra tardía *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Pena de vida* (2008) y *La primera oscuridad* (2011).

PALABRAS CLAVE: Óscar Hahn, poesía, sujeto, fantasma, visualidad, psicoanálisis, política.

ABSTRACT

While the first books by Oscar Hahn (up to *Arte de morir*, 1977) have a strong depersonalization, this article shows the creation of a lyrical subject in his later poetry: from *Mal de amor* (1981) to his last book in the date, *La primera oscuridad* (2011). Three aspects are shown in these pages: first, the visual presentation of the subject in the editions of *Mal de amor* (1981, 1986, 1991) and *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989); second, the articulation of psychoanalytical and the visual narratives in *Versos robados* (1995) and *Apariciones profanas* (2002); and finally, the lyrical and political subject and critic of his later work *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Pena de vida* (2008) and *La primera oscuridad* (2011).

KEY WORDS: Óscar Hahn, poetry, subject, spectre, visuality, psychoanalysis, politics.

Recibido: 30/5/2011 Aceptado: 5/8/2011

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación Fondecyt Regular número 1110020, Conicyt, Chile.

SUJETO LÍRICO EN LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN DESDE *MAL DE AMOR*

El sujeto lírico de la primera poesía de Óscar Hahn (hasta *Arte de morir* 1977, 1979) muestra un fuerte descentramiento. Se hace difícil fijar o, al menos, dar cierta unidad a la dispersión de sujetos que la habitan. Esto se debe, por una parte, a que los diferentes estilos históricos (medieval, barroco, vanguardia) con que reescribe el presente, no parecen confluir en una unidad mayor. Despersonalizados son también sus poemas apocalípticos y narrativas fantásticas (Giordano 95) ya que sus sujetos enunciativos se encuentran en vivencias al límite o son sobrevivientes inciertos (“Visión de Hiroshima”). Incluso, cuando Hahn crea poemas con textos de un registro oral –con lo cual se implica de un sujeto enunciativo– éstos se encuentran excedidos por la violencia o lo siniestro (como en “Tratado de sortilegios”). Con ello, más que afirmarla se pone en duda más que la certeza de la enunciación. Por todo esto, la figura del sujeto es decididamente problemática en la poesía de Hahn.

En su obra posterior a *Mal de amor* (1981) la despersonalización de la poesía cede y empieza a emerger un sujeto lírico identificable: se presentan datos básicos de éste, posee una percepción continua, un cuerpo estable con sus coordenadas espaciales y temporales, y una cierta interioridad que articula su experiencia. K. Stierle propone llamar *enunciación lírica* al acto de habla en donde la multiplicidad de hablantes, contextos y registros de un texto poético toma una *posible* unidad. Esta unidad es solo improbable, eso sí, ya que el sujeto lírico no es en sí coherente, sino que se articula en la búsqueda de su propia identidad (Stierle 433-6) y se encuentra “en proceso de constituirse y deconstruirse a sí mismo” (Rabaté 66). Así, la poesía lírica se mueve entre la posible unidad del sujeto autobiográfico y su ficcionalización y dispersión textual. Como propuso Paul de Man, es imposible determinar los límites entre autobiografía y ficción, entre referencia y figuración (921).

En las siguientes páginas se revisará cómo emerge este sujeto lírico en la obra de Hahn posterior a *Arte de morir*. Primero, este se presenta a partir de sus conflictos y de imágenes especulares en las sucesivas ediciones de *Mal de amor* (1981, 1986, 1991) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989). Después, se articula mediante una elaboración psicoanalítica y fantástica sobre la memoria en *Versos robados* (1995) y *Apariciones profanas* (2002). Finalmente, en su obra tardía (*En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Pena de vida* (2008) y *La primera oscuridad* (2011), se constituye en un sujeto lírico que deviene una suerte de intelectual público que es capaz de juzgar críticamente la violencia desatada por Estados Unidos en la guerra de Irak (2003-presente).

EL SUJETO INCIERTO DE *MAL DE AMOR* Y LA POLÍTICA

Mal de amor (1981) es un libro amoroso en donde la articulación del deseo y del duelo se lleva a cabo a través de la figura del fantasma. Así, el sujeto se desdobra y transfigura en un espectro para ligarse fantásticamente al objeto de deseo perdido.

La aparición toma la materialidad de distintas telas –sábana, funda de la almohada, toalla o camisa– que ella acerca a su cuerpo. El fantasma es la materialización de la negatividad del (y en) el sujeto, la figuración de una ausencia o carencia que lo des-centra y descoloca. Por ejemplo en “Nacimiento del fantasma”:

Entré en la sala de baño
cubierto con la sábana de arriba

Dibujé tu nombre en el espejo
brumoso por el vapor de la ducha

Salí de la sala de baño
y miré nuestra cama vacía

Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos
las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aún tibio de ti

Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido
que te busca de dormitorio en dormitorio (*Mal de amor* 1a Ed. 51-52)

Al inicio del poema el sujeto en movimiento lleva la sábana encima como una forma de mantener, metonímicamente, la experiencia erótica. Después, entra al baño mientras ella se lava y se limpia de la huella del acto amoroso en la piel. El sujeto, entonces, la intenta apresar a través de la efímera escritura en el espejo. La escritura intenta suplementar la separación y la ausencia. No obstante, al volver a moverse y dar vuelta la mirada hacia el espacio del acto amoroso ya consumado, se desencadena el momento fantástico ya que el viento –como la escritura que vuelve irreal lo que articula– deshace líneas de la mano, las manos y el cuerpo del hablante. La figura de la metonimia, figura retórica primordial del deseo para J. Lacan, es la que ordena la relación entre deseo, cuerpo y escritura. El viento, imagen física de la separación y alegórica de la escritura, desmaterializa al sujeto y en la estrofa final deviene un espectro, como si –por metonimia, de nuevo– la sábana se le hubiera pegado al cuerpo y se hubiera convertido en un fantasma que está condenado a buscarla para siempre. Escribir sobre un acto amoroso es llamar a presencia algo ausente, es un comercio con fantasmas que convierte al hablante también en uno. En *Estancias* Giorgio Agamben ha considerado cómo la melancolía erótica –cercana al duelo erótico– busca capturar imposiblemente a un fantasma de la amada angélico y demoníaco a la vez (61).

“Nacimiento del fantasma” es un poema especialmente distanciado, eso sí, para lamentar la pérdida de la amada y proponer el comienzo de la escritura. La ficcionalización del sujeto en fantasma, así, colabora con el distanciamiento de esta poesía amorosa. Esto es prueba de que la despersonalización de su poesía no es lejana a la que se encuentra en *Arte de morir* (1977). No obstante, durante los años '80 Hahn elabora textos en los que aparece un sujeto lírico en el cual el hablante y autor están identificados. Prueba de esto aparece al cotejar la primera edición de *Mal de amor* (1981) con las siguientes ediciones (1986, 1991, 1995): se agregan los poemas en donde es posible encontrar un sujeto en un contexto determinado.¹ En otro volumen de Hahn publicado a finales de la década, *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989) –colección de veintiún sonetos entre los cuales siete ya habían aparecido en *Arte de morir*–, también empieza a aparecer un sujeto de forma paulatina. En algunos de esos poemas toma cuerpo en la visualidad de la narrativa fantástica, basada en el reflejo del rostro y en otros a partir de acto mismo de la escritura.² En todos ellos, sin embargo, este sujeto va a tomar forma a partir de sus conflictos y carencias. En “Televidente” por ejemplo, de la segunda edición de *Mal de amor*, a pesar de que el sujeto establece sus coordenadas espaciales y corporales, afirma su inestabilidad interior.

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City.

Tomo a sorbos mi plato de Sopa Campbell
frente al televisor apagado.

La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca.

¹ La segunda edición de 1986 agrega “Partitura” y “Televidente” –el cual ha devenido uno de los poemas más famosos de Hahn–. La edición de 1991 (la traducción a *Love breaks*) incorpora “Sociedad de consumo”, “Cena íntima” y “Jugando con fuego” todos ellos textos en donde elementos cotidianos se encuentran de manera inusitada, como el supermercado, los automóviles en la calle mirados desde una ventana y la nieve de Iowa. En la antología *Tratados de sortilegios* (1992) se suma “Lugar común”. En la edición de *Mal de amor* de Visor en 1998 se le suma “No me digas” el que cambiará de título a “Sóplame este ojo”.

² Presentaciones visuales en espejos e imágenes hay en “Autorretrato hablado” y “Visiones de San Narciso”. Un sujeto textual toma cuerpo en la escritura en: “Lee Señor mis versos defectuosos”, “Soneto manco”, “¿Por qué escribe usted?” y “Descendiente de cuervo o gallinazo”. Todos estos son de *Estrellas fijas en un cielo blanco*.

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada a nadie. (*Mal de amor* 2da Ed. 67)

El deíctico con que comienza el poema es decidor. Se dan dos coordenadas de diferente amplitud de ubicación: el cuarto y Iowa City (en donde el mismo poeta vive). La reiteración de esto sugiere que acaba de volver a Iowa, o que al menos el poema se dirige a los lectores que se encuentran en otro lugar (como sus lectores chilenos o latinoamericanos). La posterior imagen de comer en solitario una sopa en lata frente al televisor apagado muestra la conciencia que el sujeto tiene de su propia soledad. Además, la mención a la marca del popular producto alimenticio (ya certificado, además, por una posible alusión a la obra plástica de A. Warhol) desdramatiza la soledad. Entre el reflejo en el televisor y la cuchara con sopa, el sujeto se transforma en una parodia de comercial publicitario que solo él mismo observa. “Nada a nadie” es, entonces, una hipérbole que lo vuelve incierto y espectral. Tanto “Televidente” como “Nacimiento del fantasma” son poemas que toman su fuerza de la dialéctica entre la emoción y el distanciamiento, la imagen y la reflexión en donde el sujeto lírico se presenta fantasmalmente a través de la mediación visual de un reflejo (en un espejo del primer poema o en un televisor en el segundo). De esta manera, un sujeto aparece en la poesía de Hahn durante los años ’80, pero su aparición está marcada por la incertezas del desdoblamiento visual y sus proyecciones fantasmales.

Durante esa década, Hahn publicó además algunos poemas en revistas de exiliados y chilenas, los que después fueron recopilados en la segunda parte de *Versos robados* (1995), titulada “Hotel de las nostalgias”. Aquí hay poemas que proponen un sujeto al enlazar la política y la memoria, como por ejemplo “Año viejo 1973” y “Hotel de las nostalgias”.³ Este sujeto, con una nacionalidad definida, que forma parte de una generación en particular, posee un pasado y un presente, y un espesor psicológico y cultural. El poema “Hotel de las nostalgias” lleva el epígrafe “*Música de Elvis Presley*”:

Nosotros
los adolescentes de los años 50
los del jopo en la frente
y el pucho en la comisura

³ Entre la información que he podido recabar: “Meditación al atardecer 2” de *Versos robados* es “Homenaje a Neruda” en *Araucaria* 9 (1980): 178; “Hotel de las nostalgias” fue publicado en *Araucaria* 14 (1981): 151, y también en *Inti: Revista de literatura hispánica* 1.15 (1982): 66 y en *La bicicleta* 42 (enero 1984): 33 con variantes más dramáticas; y, por último, “John Lennon (1940-1980)” salió en *La Gota Pura* 6 (diciembre 1982) s/n y en *La bicicleta* 32 (marzo 1983): 35.

los bailarines de rock and roll
al compás del reloj

los jóvenes coléricos
maníacos discomaníacos

dónde estamos ahora
que la vida es de minutos nada más

asilados en qué Embajada
en qué país desterrados

enterrados
en qué cementerio clandestino

Porque no somos nada
sino perros sabuesos

Nada
sino perros (*Versos robados* 44)

En este poema Hahn rememora la suerte de sus compañeros de generación, que escucharon y posiblemente bailaron sendos éxitos de los años '50 ("Hound Dog" de Elvis Presley, aludido en las estrofas finales, y "Rock Around the Clock" de Bill Haley), participaron en política durante los '60, y salieron al exilio (o murieron) en los '70. Al combinar la alusión a la música popular de masas norteamericana y la represión política de América Latina, logra hacer un poema colectivo alejado de la épica de izquierda derrotada, del lamento del testigo o de la víctima sobreviviente. El logro del poema es desbloquear estas posiciones a través de la condensación en la figura del perro que media entre la canción y la degradación física de la represión y el exilio. Nuevamente, presenta un sujeto, pero disuelto en su afiliación generacional y política y su figuración de animal.

VISUALIDAD Y PSICOANÁLISIS EN *VERSOS ROBADOS* Y *APARICIONES PROFANAS*

Desdoblamiento fantásticos y fantasmales del sujeto lírico acontecerán profusamente en la poesía posterior de Hahn, los que ya no serán desencadenados por una fuerza exterior como la violencia o por interacción con su entorno como la amada ausente, sino que surgirán desde dentro del sujeto, en un espacio tanto interior del inconsciente, como en el virtual de la literatura. Así se pueden leer sus narrativas

fantásticas y psicoanalíticas que aparecen en *Versos robados* (1995) y *Apariciones profanas* (2002). En ellas el espacio onírico y del inconsciente se figuran como paisajes estelares –infinitos e indeterminados–, los que recuerdan, por momentos, a la poesía de V. Huidobro en donde se da una confusión temporal y espacial, perceptiva y corporal. No obstante, estos poemas mantienen una articulación narrativa –esto los separa de la tradicional poesía surrealista–, en donde los personajes sufren transformaciones físicas, alternadas con imágenes sugerentemente simbólicas (condensación) pero fragmentadas (desplazamiento). Asimismo, se presentan monólogos de personajes (Nietzsche, Rulfo, Freud, Rimbaud, Van Gogh) en situaciones extremas en las que el delirio, la locura y la ensoñación abren el espacio textual del inconsciente. Hahn exhibe una suerte de surrealismo cinematográfico, en donde predomina la visualidad discontinua de una narrativa, un montaje de cuadros que recuerda el cine de vanguardia. En el mismo “Autobiografía del inconsciente” se reproducen escenas de *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel, como la famosa secuencia de la mano con hormigas.

El inconsciente en la poesía de Hahn ha sido una presencia constante desde sus inicios. Desde el *Arte de morir* aparece en sus textos una alteridad que perturba (un “algo”, un “alguien”), y que es interior y exterior a la vez, maravillosa y siniestra (Cumpiano 27).⁴ A veces esta alteridad toma el lugar del deseo, la amada, la memoria involuntaria o el fantasma, otras veces de la muerte, lo amenazante y lo fantástico. Esta caracterización se acerca a la noción de inconsciente freudiana, como un espacio de inscripción de pulsiones y represiones, al interior del sujeto, pero separado de él, figura monstruosa de dobles y fantasmas, fuente constante de energía erótica y tanática. El psicoanálisis también tiene que decir respecto a la figura de la boca donde se trenza el deseo como goce y la anulación del sujeto, como muestran sus poemas de cunnilingus erótico. Asimismo, podría afirmar que la figura de la leche materna del poema “Vía láctea” –en donde el líquido llena el mundo y se transforma hasta devenir galaxia– muestra este deseo de unión cósmico que acontece entre la boca y la madre. Incluso, se retratan escenas de vergüenza traumática en la infancia y pubertad.⁵

En la escena clínica del diván de “Sigmund Freud bajo hipnosis” de *Versos robados* (30-31) el sujeto de Hahn toma el lugar del paciente –cuerpo relajado en el diván, ojos cerrados, atención entregada a la ensoñación–, en donde las imágenes se suceden marcadas por oposiciones binarias (niñez/adulthood, adentro/afuera, vivo/muerto, trabajo/no trabajo). El analista es un hermeneuta de técnica violenta al que compara con pájaros que lo quieren picar. De forma no lejana, en “Autobiografía del inconsciente”

⁴ Por ejemplo, en “Tratado de sortilegios”, “Fotografía” y “Canis familiaris” de *Arte de morir*.

⁵ “El púber pálido” de *Arte de morir*, “Monaguillo” de *En un abrir y cerrar de ojos* y “Niño malo” de *Pena de vida*.

(*Apariciones profanas* 43-46) el sujeto busca la ayuda del analista (acepta una cuerda de Freud), pero mantiene una distancia ya que la cuerda lo puede ahogar. La terapia puede tener un efecto negativo, ya que puede eliminar ese elemento traumático, reprimido e inquietante (hormigas y hollín en el poema) que es también el origen de la escritura (“No me toques el hollín oye” 46). M. Gomes sigue a Deleuze y Guattari y nota que en estos poemas hay una crítica al “psicoanálisis como institución burguesa” (48).

Acaso por perturbador o siniestro, particular atención ha concentrado “Sujeto en cuarto menguante” de *Versos robados*, texto compuesto por ocho secciones de pequeñas prosas en cursiva, ocho secciones que forman una narración onírica o de simbolización de un trauma. Texto de enunciación dialógica, es lo más cercano que Hahn ha estado del surrealismo por la fragmentación en sus distintos niveles. El texto, después de un comienzo en donde la luna se compara con el poro del rostro que hay que limpiar (sujeto que necesita terapia), el final de la segunda sección termina con “Somos almas en pena, dijeron. Sujeto, échate un vistazo hacia adentro y cuéntanos qué ves” (33). El resto del poema consiste, entonces, en este paseo por el sujeto a medio oscurecer. En la sección tercera y cuarta, el sujeto se encuentra con una procesión de cabezas que lo agreden e intentan engañarlo para que se separe del grupo.

Fue entonces cuando las lunas azules no pudieron más y se pusieron a gritar. Daban grandes aullidos de chanchos apaleados, chillidos de todos portes que ponían los pelos de punta. Cállense que sus bramidos me asustan más que mi cara, les dije. Mientras tanto las otras cabezas hacían preparativos para que me confundiera y avanzara por el camino errado y fuera a parar al fondo del precipicio. (35)

En la quinta parte, cambia el escenario y el sujeto parece componerse en la detención: “Aquí se detuvo el río de mi pensamiento. Se empozó y formó un charco. En este charco lleno mi tarrito con agua. Con esta agua mojo mi pan y lo chupo. Estoy afirmado contra una pared más blanca que mi pensamiento” (36). En la soledad del sujeto, se materializa su interior (su pensamiento) con el cual puede alimentarse (pan y agua). Finalmente, la pared en donde se apoya y sostiene tiene alusiones a la página de escritura, debido al énfasis en el blanco. Las secciones sexta y séptima versan sobre un hilo perdido como conexión perdida con la madre:

Había un hilo que deambulaba por todas partes buscando a su mamá. El hilo corría por la comisura de los labios. Hagámosle un homenaje al hilo perdido. Las personas depositan ofrendas florales en la tumba del hilo desconocido. Estás navegando a la deriva por el sueño, cantaron las brújulas (38).

Las interpretaciones de “Sujeto en cuarto menguante” han sido divergentes. O. Galindo ha propuesto que salir de la procesión es el temor a quebrar la ley y que, posteriormente, el hilo representa la unidad perdida que se intenta recuperar (“En la playa nudista” 61-2). M. Gomes, por su parte, propone que en este poema el sujeto “intenta nacer”, pero que vacila en hacerlo, y así permanece en un estado pre-simbólico,

el momento de unión con la madre antes de entrar en el lenguaje, lo que J. Kristeva llama lo “semiótico” (38-9). Por mi parte, creo que “Sujeto en cuarto menguante” es, indudablemente, un texto sobre la formación del sujeto, pero también creo que la parte de la procesión colectiva, monstruosa y mítica, que intenta expulsar es “la madre” que lo lanza al precipicio y por eso, en la quinta sección, el sujeto ya solitario puede nutrirse en soledad y escribir. No obstante, el trauma que es entrar en el lenguaje y la ley –el “orden simbólico” de J. Lacan– conlleva que el sujeto fantasee con esa unidad irrecuperable, con la necesidad de elaborar este paso (por eso el hilo está perdido y es buscado inútilmente). Por todo esto, el poema es una articulación de formación del sujeto, de su separación como origen de la escritura poética.

Si bien mi lectura difiere de la M. Gomes, este extiende su interpretación de “Sujeto en cuarto menguante” a toda la poesía de Hahn de esta época y propone que la paralización incestuosa del crecimiento, la imposibilidad de cortar el cordón umbilical, sería similar a la Transición política de Chile que tampoco “puede romper los lazos con su pasado más inmediato, una sociedad democrática que se origina en un régimen dictatorial” (45). Como se ha revisado hay claramente un sujeto que toma cuerpo a través de las ediciones de *Mal de amor*, y que en *Versos robados* y *Apariciones profanas* usa el registro psicoanalítico para hacerlo. Yo creo que se puede mantener la analogía subjetiva y política en su despliegue temporal, pero sostener lo contrario a Gomes: hay un sujeto que emerge durante los años '80 y '90 y es paralelo a la Transición política que comienza su cronograma político a principios de los '80 y que se lleva a cabo en los años '90.⁶ En definitiva, el psicoanálisis le da a Hahn una concepción de sujeto, el que junto con el imaginario cinematográfico de la vanguardia da cuerpo a este “sujeto en proceso” y lo ficcionaliza. Y así como aparece un sujeto lírico de forma compleja se podría hacer un símil con el sujeto colectivo político que se estaba formando durante los años '80 y '90 de forma traumática y conflictiva en la sociedad chilena.

⁶ Lo que Gomes propone en su artículo, erradamente según mi lectura, es que hasta 1992 (cuando se publica la antología *Tratado de sortilegios*) hay un sujeto textual –autorial en la obra de Hahn– que después se desdibuja con *Versos robados* y *Apariciones profanas* (36). Gomes posiblemente llegó a esta conclusión ya que no consultó las ediciones individuales de los libros de Hahn, solo leyó la antología *Tratado de sortilegios*, al menos solo cita este volumen. Algo similar le sucede a O. Galindo en “La poesía de Óscar Hahn” cuando afirma que J. Giordano yerra al afirmar que *Mal de amor* presenta un sujeto despersonalizado, cuando en verdad se construye “una historia vital” (170). En este artículo Galindo utiliza nuevamente la versión editada de *Mal de amor* que aparece en *Tratado de sortilegios* cuando Giordano debió utilizar la primera edición diez años anterior.

EL SUJETO LÍRICO Y POLÍTICO DE LA POESÍA TARDÍA

Los cambios en el sujeto poético de Hahn podrían formar una narrativa. El sujeto improbable de la intertextualidad y el fantasma de *Arte de morir* comienzan a presentarse –aunque de forma incierta– en las correcciones de *Mal de amor*, en *Estrellas fijas en un cielo blanco* y en los poemas políticos de esa época. En los '90, con *Versos robados* y *Apariciones profanas*, el examen psicoanalítico articula su propio pasado en narrativas de visualidad fragmentada. En las obras posteriores, *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Pena de vida* (2008) y *La primera oscuridad* (2011), Hahn logrará centrar el sujeto lírico, el cual podrá ser identificado, por momentos, con el sujeto autoral y biográfico. Esto se hace patente cuando hay elementos autobiográficos en los poemas y, en especial, cuando se hace una abierta crítica a la violencia política desatada por Estados Unidos.

Por ejemplo, el texto que abre *Apariciones profanas* es “La muerte es una buena maestra”, una figuración de una operación en un hospital debido a un ataque cardíaco y su posterior despertar. Los momentos en que el sujeto está inconsciente se pueblan de imágenes fantásticas, en cambio, cuando recupera la conciencia se encuentra en el hospital y puede ver a sus hijos. El espacio fantástico se articula con un espacio cotidiano, cada uno en su propio lugar, el consciente y el inconsciente, y será el trabajo del poema juntarlos. Antes, ambas realidades se confundían, de hecho, el sujeto mismo se convertía en un ser espectral. Ahora el poeta será capaz de mantener separados los órdenes. Y cuando aparecen elementos extraordinarios, el sujeto intentará neutralizar su alteridad con explicaciones que harán plausibles los elementos maravillosos en *Pena de vida* o lo aceptará como disyunción perceptiva.⁷

Asimismo, un registro meditativo dominará la poesía tardía de Hahn. Frente al tema de la muerte ya no se ejecutarán aquellas piezas de artesanía poética y dialéctica impecable de *Arte de morir* –como los sonetos “Gladiolos junto al mar” o “Agua geométrica”– sino que, al volverse una posibilidad cercana que hay que sopesar, el problema de la muerte será deslizado a la virtualidad del fin y la posibilidad de un “más allá” de la vida, el paso del tiempo y el sentido último de la vida.⁸ O, como movimiento

⁷ Lo primero sucede en “Esos desconocidos de los sueños” de *En un abrir y cerrar de ojos* o “Coincidencias” de *Pena de vida* y lo segundo en “Cosas que se escuchan” de *La primera oscuridad*.

⁸ “Palabras de un fantasma anterior a su nacimiento”, “Reflexiones de un sobreviviente” y “El cuerpo le pregunta al alma” en *Apariciones profanas*; “Sastrería”, “Felino”, “Todas las cosas se deslizan”, “Pañales y mortajas” (un soneto al fin), “Los sentidos de los muertos” en *En un abrir y cerrar de ojos*; y “Estrella fugaz” en *Pena de vida*, “Work in progress”, “Los días que royendo están los años” en *La primera oscuridad*.

contrario, al comienzo de *Pena de vida* hay una afirmación sobre la propia vida como certeza ineludible: “La vida no está en otra parte / la vida está donde uno está” (7) o “El presente es el lugar donde habito / mi casa propia” (11). Estos versos muestran un cambio fundamental en el poeta. La muerte, tema fundamental de su poesía temprana, se mostraba ligada a especulaciones teóricas (la vida ligada con la muerte), en cambio en su poesía tardía la vida misma se afirma frente a la muerte.

La construcción del sujeto lírico se llevará a cabo especialmente a través de la memoria, que es la que otorga espesor psicológico; mediante los poemas eróticos que muestran su interacción con otros y el retrato de escenas cotidianas que describen el paisaje de Iowa. Todos ellos son procedimientos clásicos de la poesía lírica para crear, desde diferentes flancos (emoción, reflexión, relaciones corporales, sociales y contextuales), un sujeto poético con su historia, motivaciones, interacciones, observaciones y meditaciones, es decir, con una identidad definida. Si bien muchos de estos elementos ya estaban antes, en esta fase de la obra de Hahn se concentran y potencian en los libros de estos años.

Particular interés tiene en esta última etapa el desarrollo de poemas políticos. Si en *Arte de morir* el fantasma es el testigo por excelencia de la violencia y el Apocalipsis, es plausible que también este espectro sea detentor de la memoria personal y social, de la memoria política. Así, la memoria se hace impersonal y permanente. En *Apariciones profanas* se encuentra este poema, “Hueso”, el cual, a pesar de no tener epígrafe, ha sido anunciado repetidas veces por el autor, en entrevistas y lecturas poéticas, como un poema político sobre los detenidos desaparecidos por la dictadura de A. Pinochet:

Curiosa es la persistencia del hueso
su obstinación en luchar contra el polvo
su resistencia a convertirse en ceniza

La carne es pusilánime
Recurre al bisturí a ungüentos y a otras máscaras
que tan sólo maquillan el rostro de la muerte

Tarde o temprano será polvo la carne
castillo de cenizas barridas por el viento

Un día la picota que excava la tierra
choca con algo duro: no es roca ni diamante

es una tibia un fémur unas cuantas costillas
una mandíbula que alguna vez habló
y ahora vuelve a hablar

Todos los huesos hablan penan acusan
 alzan torres contra el olvido
 trincheras de blancura que brillan en la noche

El hueso es un héroe de la resistencia (20)

Este poema es una meditación distanciada sobre la materialidad del hueso y su persistencia en el tiempo. Esta dificultad para transformarse –en los poemas de Hahn hay profundas transformaciones– es comparada con la mutabilidad de la carne, y así el sujeto carga de connotaciones positivas al hueso. La carne es vanidosa y pasajera, en cambio el hueso al ser encontrado se personifica y “vuelve a hablar” del pasado que ha sido silenciado. De carácter espectral y blanquecino –sin duda muerto, pero de materialidad durable y vuelto a la vida mediante la personificación– el hueso, mediante una hipérbole, es valorado como “el héroe de la resistencia”, el único que queda, el último que resiste.

El juicio del sujeto del verso final es importante, ya que es precisamente lo que distingue este poema de los textos de los años '70 y '80, en donde con extrema cautela, epígrafes y desplazamientos de sentido, el poeta aludía a la violencia política. Esto puede deberse a la incapacidad de articular de forma consistente el lugar del testigo. *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), *Pena de vida* (2008) y *La primera oscuridad* (2011), hay una cantidad importante de páginas dedicadas a la guerra de Estados Unidos contra Irak, las que en número exceden con creces a las que Hahn escribió sobre la dictadura de A. Pinochet. Sin duda, las diferencias son muchas, tanto de época y nación, además del tipo de experiencia y distanciamiento. Por lo pronto, es posible entender que hacia Chile la falta de información, la distancia geográfica y la relación emocional le hayan producido una extrema cautela para lidiar con la represión. En cambio, cuando se trata de la violencia internacional desatada por el presidente George W. Bush (2001-2009), es capaz de ser mucho más directo. Si en relación a la violencia del régimen militar en Chile, Hahn intentaba evitar el registro testimonial y favorecer la figura del espectro, respecto a la violencia del gobierno de Estados Unidos no sucede lo mismo. Frente a él es capaz de adoptar la figura del intelectual, que junta el saber literario y el poder simbólico de crítica social.

En “En la tumba del soldado desconocido” la mecánica repetición sintáctica (anáfora) potencia el énfasis de los adverbios:

Con qué alegría marchan los hombres a la guerra
 Con qué entusiasmo limpian y cargan sus fusiles
 Con qué fervor cantan sus himnos de combate
 Con qué ansiedad toman su puesto en la trinchera
 Con qué inquietud oyen el ruido de las bombas
 Con qué insistencia silban las balas en el aire

Con qué lentitud corre la sangre por su frente
Con qué estupor miran sus ojos el vacío
Con qué rigidez yacen sus cuerpos en el barro
Con qué premura son arrojados en la fosa
Con qué rapidez son olvidados para siempre (*En un abrir y cerrar de ojos* 14)

La anáfora contrasta con la narración directa de la historia del soldado: cree en la guerra, va a la guerra, muere en ella y es olvidado. Los adverbios marcan aquí el juicio negativo. En otros poemas Hahn utiliza los procedimientos clásicos del “poema comprometido” como el apóstrofe a los poderosos –con el lector como espacio público–, en donde el poeta se pone a sí mismo y a su discurso poético a la misma altura que los que mandan. Así los conmina a reconocer sus errores y culpas, posibles fracasos y consecuencias.⁹ Ahora bien, Si Óscar Hahn pudo superar la cautela en la representación de la violencia política que predominaba en *Arte de morir*, no es porque más tarde en su vida haya “tomado conciencia” o porque los hechos se imponen con su fuerza, sino porque la creación del sujeto lírico se lo permitió. El sujeto lírico, por su convergencia entre texto y biografía, permite tanto la expresión subjetiva como el juicio político; en esto, la obra de Pablo Neruda es un ejemplo sintomático: el que encarna el poeta lírico y comprometido.

CIERRE

La poesía de Óscar Hahn muestra un claro desarrollo de un sujeto lírico y los tres momentos que aquí se han revisado son los pasos con que se esto se logra. A través de la presentación de incertidumbre visual en *Mal de amor* y existencial del exilio. Después a través de la visualidad descoyuntada de las narrativas psicoanalíticas y cinematográficas y, por último, a través de la creación de un sujeto lírico que reconoce su ubicación, su deseo y puede actuar como un consistente intelectual.

En otro plano, la textualidad misma de la obra de Óscar Hahn ha estado en permanente corrección, edición y alteración. Y con esto él mismo la ha reordenado de acuerdo a sus últimas concepciones. Esto hay que sopesarlo como una voluntad permanente del autor de *dar forma* a su obra literaria, de darle unidad y coherencia, dirigir las interpretaciones posibles. Si bien desde *Arte de morir* la mayor parte de sus libros han tenido múltiples ediciones y suelen aparecer en las antologías de poesía hispanoamericana (la de J. Ortega o la de J. C. Cobo Borda, por ejemplo) en la década del '90, a partir de su publicación en las editoriales de España (Hiperión y Visor), el

⁹ Como sucede también en “Secretario de Estado”, “Perdí muchos hombres”, y “Advertencia al torturador”.

propio autor se va haciendo progresivamente más famoso. Es entonces cuando las antologías internacionales de su obra se empiezan a sumar vertiginosamente, por lo que no es extraño que sus últimos libros tengan algunos poemas sobre la vida literaria.¹⁰ La historia de los libros de Hahn en su dimensión material –condiciones de producción, circulación y recepción– también muestra un constante desarrollo. Así, la figura pública del autor también se ha fortalecido junto al sujeto lírico que emerge en su poesía después de *Mal de amor*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabras y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- de Man, Paul. “Autobiography as De-facement”. *MLN* 94. 5 (1979): 919-930.
- Cumpiano, Ina. “El otro fantasma en la obra de Óscar Hahn”. *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago: Universitaria, 1989. 21-30.
- Galindo, Óscar. “En playa nudista del inconsciente: *Versos robados* de Óscar Hahn”. *Revista chilena de literatura* 6 (2002): 55-65.
- . “La poesía de Oscar Hahn: ‘los símbolos despavoridos’”. *Estudios Filológicos* 35 (2000): 167-181.
- Giordano, Jaime. “Nota sobre Oscar Hahn y la poesía actual”. *Asedios a Oscar Hahn*. Eds. Enrique Lihn y Pedro Lastra. Santiago: Universitaria. 1989. 95-8.
- Gomes, Miguel. “Psicoanálisis y política en la poesía reciente de Óscar Hahn”. *El arte de Oscar Hahn*. Lima: Santo Oficio, 2002. 31-56.
- Hahn, Óscar. *Antología virtual* (1996)
- Apariciones profanas*. Madrid: Hiperión, 2002
- . *Arte de morir*. 1era ed. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1977.
- . *Arte de morir*. 2da ed. Santiago: Editorial Nascimento: 1979.
- . *En un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Visor, 2006.
- . *Love Breaks*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1991.
- . *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- . *Mal de amor*. 1era ed. Santiago: Ganymedes, 1981.
- . *Mal de amor*. 2da ed. Santiago: Ganymedes, 1986.
- . *Mal de amor*. 3era ed. Santiago: LOM, 1995.
- . *Pena de vida*. Santiago: Lom, 2008.

¹⁰ “El perfeccionista” y “La sociedad de los poetas muertos” de *Apariciones profanas* y “Peces de colores” de *En un abrir y cerrar de ojos*.

—. *La primera oscuridad*. Santiago: FCE, 2011.

—. *Tratado de sortilegios*. Madrid: Hiperión, 1992.

—. *Versos robados*, Madrid: Visor, 1995.

Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique". *Poétique* 32 (1977): 422-441.

Rabaté, Dominique. "Énonciation poétique, énonciation lyrique". *Figures du sujet lyrique*. Ed. Dominique Rabaté. París: PUF, 1996. 65-79.