

ENTREVISTA CON OSCAR HAHN

Martha Ann Garabedian

Department of Foreign Languages
Assumption College, Worcester, MA.

Oscar Hahn (Chile, 1938), Doctor en Filosofía por la Universidad de Maryland, es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Iowa. Es también colaborador del *Handbook of Latin American Studies* publicado por la Biblioteca del Congreso de Washington, D.C. Su obra poética consiste en: *Esta rosa negra* (1961), *Agua final* (1967), *Arte de morir* (1979), *Mal de amor* (1981), *Imágenes nucleares* (1983), *Flor de enamorados* (1987) y *Poemas selectos* (1989). Además de la poesía, ha publicado dos estudios críticos: *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1978) y *Texto sobre texto: Aproximaciones a Herrera y Reissig, Borges, Cortázar, Huidobro, Lihn* (1984).

En la poesía de Hahn se recrean motivos medievales y se oyen ecos de la poesía española del Siglo de Oro. Con imágenes deslumbrantes el poeta chileno personifica a la muerte y presenta la relación dialéctica entre la muerte y el amor. Su reconciliación de giros barrocos y expresiones del lenguaje coloquial marca a Hahn como una de las voces más originales de la poesía hispanoamericana contemporánea.

MAG: Con respecto a su formación literaria, ¿qué autores y obras han influido en su expresión poética?

OH: Cuando yo tenía dieciséis o diecisiete años, leía bastante a los poetas españoles del siglo XV, especialmente aquellos textos dedicados al tema de la muerte —desde luego, la famosa *Danza de la muerte*, las *Coplas* de Jorge Manrique, y otros poemas, todos relacionados con el tema de la muerte, que aparecían en los cancioneros españoles del siglo XV. Después de eso, tuve un período en que leí muchísima poesía española de los siglos XVI y XVII, fundamentalmente, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, sobre todo, que leía todo el tiempo, que releía, Góngora y Quevedo.

Luego, paralelamente a eso, leí bastante algunos poetas franceses, como François Villon, Rimbaud, Apollinaire, y algunos poetas chilenos, fundamentalmente, Vicente Huidobro, lo cual era muy extraño porque en ese tiempo la figura era Neruda, digamos, lo que los jóvenes leían era Neruda. Pero por alguna razón que yo no sé, yo prefería a Huidobro, que en ese tiempo era un poeta muy desconocido, incluso en Chile —y estoy hablando de los años sesenta.

MAG: Y ahora parece que surge un nuevo interés por la poesía de Huidobro.

OH: Sí, hay un verdadero “boom” de Huidobro ahora.

MAG: ¿Qué otras lecturas ha hecho Ud. que le han influido?

OH: He leído bastante la literatura fantástica. Siempre estaba investigando cuentos y novelas que tenían algo que ver con lo fantástico, en ese tiempo, claro, sin pensar todavía en un estudio —solamente por placer. Esa es la formación que yo tengo.

MAG: ¿Cree Ud. que su formación personal así como académica le ha ayudado a escribir poesía? Le hago esta pregunta porque parece que los poetas, más que otras personas, tienen un deseo de saber, de investigar, y que pueden intuir cosas que los demás no podemos ver.

OH: Bueno, yo creo que la respuesta es sí y no. Yo diría que me ayudó a tener una cierta conciencia del oficio poético, porque un mal que existe en la poesía hispanoamericana —no sé si en otros países, pero sí en la poesía hispanoamericana— es que algunas personas creen que basta saber leer y escribir para ponerse a hacer poemas. Entonces, hay como una especie de superabundancia de “poesía” por todas partes. Yo veía que la gente de mi generación caía más o menos en lo mismo. Entonces, claro, la lectura de autores tan rigurosos como San Juan de la Cruz, Góngora, Garcilaso, me hizo tener una gran conciencia de que escribir poesía no era tan fácil ni tan sencillo. La parte negativa es que quizás en algunos casos me alejo un poco de las experiencias personales y estoy un poco cargado hacia la literatura.

MAG: ¿Ha logrado alcanzar ese equilibrio tan importante?

OH: A mí me parece que lo que yo dije se ve en *Arte de morir* pero en *Mal de amor* creo que no, porque *Mal de amor* es un libro que procede de una experiencia real y creo que eso hizo que no estuviera ligado a nada literario realmente. De hecho, ni siquiera fue escrito con una intención de publicarlo. Eran poemas que yo escribía a una mujer simplemente con la intención de dárselos como algo personal.

MAG: He leído en alguna parte que Ud. tarda mucho en escribir un poema.

OH: Sí, es cierto.

MAG: ¿Pudiera explicar este fenómeno?

OH: Bueno, eso ha cambiado un poco ahora. Yo diría que cuando escribí *Arte de morir*, sí era bastante lento. Realmente *Arte de morir* es un libro que se hizo en unos veinte años. Yo publiqué primero *Esta rosa negra* y después *Agua final*. Y luego me di cuenta de que en realidad estaba haciendo un solo libro, que era *Arte de morir*, y que los anteriores solamente eran como parte de ese libro. Y entonces llegó un momento en que yo dije: “Bueno, *Esta rosa negra* y *Agua final* son partes, no más, y *Arte de morir* es el libro”. Y seguí entonces con *Arte de morir* y después incorporé todos los otros poemas allí en el libro. Y todo eso cubrió un período de veinte años.

En esos veinte años, si Ud. saca la cuenta, digamos, del número de poemas, tiene que haber un promedio de dos poemas por año o algo así, que es muy poco, ¿no? Yo era lento para escribir en ese tiempo porque creo que tenía una idea poética y el proceso de maduración de esa idea era lento simplemente. Y además, yo no tenía ningún apuro por publicar, como creo que ocurre con otros poetas que tienen una idea y escriben rápidamente. Quieren salir en el diario o quieren en revistas. Yo no tenía ese problema. Me tomaba mi tiempo tranquilamente. Incluso a veces algunos amigos míos leían algún texto que yo tenía y decían: “Este poema ya está terminado. Publícalo”. Pero había algo en mí que me decía que no, que todavía no. Yo todavía notaba que algún verso no me gustaba o algún adjetivo o qué sé yo. Entonces, pasé unos veinte años en todo esto.

En cambio, *Mal de amor* yo lo escribí entre septiembre y diciembre de 1980, en cuatro meses solamente. Cuatro meses contra veinte años. Y el estado de ánimo que yo tenía cuando escribí *Mal de amor* era muy distinto porque, bueno, lo escribí aquí

en Iowa City. Y yo estaba todo el tiempo como en un estado de efervescencia. Tenía como una gran inquietud y todas las noches prácticamente empezaba a escribir un poema o estaba trabajando en algo relativo al libro. Así, había dos maneras muy distintas de trabajar los dos libros.

MAG: Al hacer poemas, ¿le es necesario reescribir ciertos versos o pulir ciertas palabras?

OH: Sí, bastante. Sí.

MAG: ¿Cómo describiría Ud. su proceso de crear poemas?

OH: Lo que a mí me pasa es esto. Yo primero tengo algo que podríamos llamar una idea poética, que no es necesariamente una idea en el mismo sentido de la filosofía o de la ciencia o de la vida diaria. Esa idea poética me viene a mí ya con una forma verbal determinada. Es un verso, bien específico, hecho de palabras. Digamos, no tengo una idea independientemente de su verbalización.

Entonces, viene esa idea verbalizada y es un verso, pero ese verso, de algún modo, contiene el poema, el resto del poema. Lo que yo hago entonces es tratar de descubrir dentro de ese verso dónde está el poema. Y entonces, al final puede resultar que ese verso del cual parte todo, yo lo ponga al medio, al final, al principio, pero siempre es como un microcosmo, digamos, como un pequeño mundo que ya contiene el resto del poema. Luego, el poema yo lo veo allí, lo miro allí, veo dónde está y lo traigo de allí. Ese es el método que uso siempre, que no es un método que yo me haya propuesto "a priori", sino que siempre ha sido así.

MAG: En su opinión, ¿en qué consiste el poder de la poesía?

OH: Bueno, en mi opinión, la poesía y el arte en general son para mí el lugar donde se conserva la condición humana, aquello que hace que el ser humano sea un ser humano y no una máquina o una silla.

MAG: ¿Cree Ud. que los poetas poseen una intuición que les permita interpretar las verdades de su época?

OH: Yo creo que sí. Eso lo digo no por mí, porque en general yo soy mal opinante acerca de mis propias cosas. Pero pensando en otros poetas, yo sí veo cómo si tuvieran una antena, o algo así, que les permite captar más profundamente ciertas verdades que ni siquiera la ciencia puede captar.

MAG: ¿Se considera Ud. miembro de algún movimiento literario específico?

OH: Yo soy considerado como un miembro de la llamada promoción poética chilena de 1960. Sin embargo, yo creo que mi poesía es muy distinta a la de los otros componentes de esa generación o de esa promoción. Los otros poetas que son considerados de la misma promoción son Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Omar Lara, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Federico Schopf. Si Ud. lee a los autores que yo acabó de nombrar, va a notar que hay una cierta semejanza en todos ellos. Claro, todos tienen su personalidad poética, pero Ud. nota un estilo parecido. En cambio, la poesía mía no tiene nada que ver con ellos. Yo he dicho en alguna entrevista que yo me considero un disidente de mi generación.

Ahora, si yo pertenezco a algún movimiento.—creo que no. Es decir, habrá que hacer un estudio de la promoción entera y ver cuáles son los rasgos que ellos tienen en común y luego ver en qué medida yo comparto o no ciertos rasgos para poder identificar a mi poesía. Desde luego, *Arte de morir* es un libro muy raro dentro de la poesía hispanoamericana actual.

Desde luego, Ud. sabe que el uso de formas métricas regulares, de rimas y de todas esas cosas podría ser considerado completamente anacrónico. Sin embargo, el

libro está lleno de esas cosas. Alguien dijo que a pesar de que yo usaba estas formas tradicionales, el libro no era, en ningún momento, tradicional.

MAG: ¿Qué opina Ud. de la influencia de los movimientos literarios?

OH: Actualmente en la poesía hispanoamericana yo creo que hay dos movimientos que son los más importantes, los más influyentes. Son la antipoesía, que tiene como líder a Nicanor Parra, y el llamado exteriorismo, que tiene como líder a Ernesto Cardenal. Yo hice una presentación hace unos años y presenté una crítica bastante fuerte a estas dos personas, porque yo pienso que ellos tienen una labor como de proselitismo. Es decir, ellos proponen un tipo de poesía específico. Entonces, yo criticaba esto diciendo que la poesía hispanoamericana no tenía que ponerse ninguna etiqueta en particular. Yo empecé a proponer un pluralismo, es decir, que en vez de que los poetas se dedicaran a andar recogiendo partidarios, dijeran más bien que la poesía era un espacio amplio en que todas las tendencias, manifestaciones, y estilos poéticos debían tener lugar. Y entonces propuse una vuelta a una propuesta de Rubén Darío que está en el prólogo de *Prosas profanas* y en que él propone una estética acrática, que es lo mismo que lo que yo llamo "pluralismo", o sea, que la poesía hispanoamericana se va a enriquecer mucho más abriéndose a distintas corrientes y movimientos que quedándose en una sola cosa —no siendo todos antipoetas, por ejemplo, o no todos exterioristas, sino que se acepte la antipoesía y el exteriorismo, pero como una de las tantas formas posibles de poetizar. Yo creo que mi actitud poética tiene que ver con eso —de no ponerme uniforme, de negarme a usar el mismo uniforme que todo el resto. En eso supongo que hice una poesía muy distinta, entonces, a la de mi generación.

MAG: Yo creo que se pierde mucho si al movimiento literario se le atribuye tanta importancia que se reprime la expresión particular que caracteriza al poeta.

OH: Claro. Exacto, porque el exteriorismo en el fondo no era sino una especie de partido, un partido poético, como los partidos políticos. Y la antipoesía también.

MAG: Ud. ha hablado de cómo le ha influido la literatura. Sin embargo, la literatura es sólo una de las muchas formas de arte. ¿Cómo le han influido otras artes? ¿Qué efecto cree Ud. que han tenido en su manera de poetizar?

OH: Alguien me hizo ver una vez que muchos de mis poemas tenían una construcción cinematográfica. Yo no sé si es cierto eso —nadie lo ha estudiado— pero ella hizo esa observación. Y a mí me llamó la atención porque ella no sabía nada de mí y, sin embargo, se dio cuenta de eso en los poemas, que es lo que realmente importa. Y esto viene del hecho de que a mí me interesa mucho el montaje cinematográfico. Yo siempre que voy al cine o que miro una película en la televisión, me fijo en el montaje que tiene esa película. Y creo que en mis poemas hay algo de eso. Creo que no son simplemente una serie de líneas sino que son como escenas en que aparece una cosa y luego viene un cambio brusco. Yo creo que ese montaje del poema es cinematográfico.

MAG: Sí, pero a pesar de que hay, como Ud. dice, cambios bruscos, existe frecuentemente un enlace entre el principio del poema y el final. A mí me parece que este enlace se logra a menudo por la técnica de la repetición.

OH: Claro. Hay siempre como una secuencia. Yo creo que algunos poemas casi se podrían reproducir cinematográficamente sin ningún problema. También me interesa muchísimo la pintura. Yo creo que algunos pintores pueden haber influido también en la imaginería, en ciertas imágenes que aparecen en algunos poemas.

MAG: Sí, yo he notado una cierta influencia de las imágenes visuales de Hierónimo Bosch en algunas de las imágenes poéticas de Ud.

OH: Sí, yo creo que en alguna parte algo tiene que haber de él. Hay también influencias de unos cuadros de Goya que son como fantásticos, las pinturas negras de Goya.

MAG: Volvamos al comentario que Ud. hizo antes tocante a la influencia que la Edad Media ha ejercido en su obra. En su opinión, ¿cómo se manifiesta en su poesía la presencia de la época medieval?

OH: Yo veo una cierta influencia de la cultura de la Edad Media porque, bueno, desde luego, el libro *Arte de morir* empieza con una especie de introducción, que no tiene título, que realmente está hecha sobre la base de la *Danza de la muerte*. Y hay varios otros poemas en *Arte de morir* que son como “danzas de la muerte” también como, por ejemplo, “El emborrachado”. El otro aspecto es el aspecto alegórico, que es un poco semejante a las alegorías medievales. Y eso se ve en varios de los poemas que están allí, en esas personificaciones de la muerte. Y también hay como un sentido apocalíptico, creo yo, como el fin del mundo, que era muy frecuente en la Edad Media, especialmente en el año mil. Cuando iba a ser el año mil, había esta idea de que el mundo se iba a terminar y había una serie de obras que reflejan eso. Y entonces la bomba atómica y la energía nuclear han tenido un gran efecto en mí. Como un hecho contemporáneo, yo creo que eso es lo que más ha tenido un efecto en mí. Eso creo que se ve en *Arte de morir*.

MAG: Sí, el elemento apocalíptico yo también lo he observado en su obra. A mí me parece que los poetas contemporáneos en general tienen una visión apocalíptica del mundo.

OH: Sí, sí, eso es muy interesante. En *Arte de morir* yo creo que hay bastante, desde luego en el poema “Visión de Hiroshima”, donde esa visión es muy clara. Pero hay otros poemas en que se ve algo —“Reencarnación de los carniceros” o ese tipo de poema que anuncian como un final.

MAG: Muchos sicólogos y críticos literarios han dicho que el subconsciente desempeña un papel importante en la creación poética. Pudiera comentar hasta qué punto el subconsciente influye en su proceso de poetizar.

OH: Sí. Yo a veces me sorprendo de escuchar algunas cosas sobre mis poemas porque me convencen a mí que esas cosas están en el poema. Pero cuando yo recuerdo el momento en que hice el poema, veo que no pensaba en absoluto en eso. Yo me sorprendo de cuán inconsciente un poeta puede estar con respecto a ciertos niveles del poema —no a todo el poema porque, de hecho, uno lo hace y hay una conciencia del oficio. Hay ciertos niveles del poema que son controlables, pero hay otros que no son controlables para nada y quizás son los más interesantes.

MAG: He leído varias de las obras de Jung en que él estudia el concepto de los sistemas míticos del hombre que servían para explicar los fenómenos del universo. El sugiere que el hombre contemporáneo, por no creer en los mitos tradicionales, recurre a los poetas porque ellos crean interpretaciones personales de la realidad compuestas de elementos míticos que residen en el subconsciente.

OH: Bueno, yo creo que en varios de los poemas en *Arte de morir* hay como pequeños mitos desarrollados allí.

MAG: ¿Cree Ud. que la inspiración para su poesía emana de una fuente consciente o inconsciente?

OH: Bueno, en general, yo diría que aquí se da el mismo problema que con respecto a la escritura de los dos libros. Con respecto a *Arte de morir*, yo diría que la fuente de inspiración eran conflictos personales sin que yo tuviera ninguna conciencia de eso. Es decir, yo siempre creía que estaba haciendo otra cosa y después descubrí que lo que estaba haciendo era simplemente, como Ud. dice, inventar o disfrazarme por ciertos conflictos personales bajo la forma de ciertos mitos que yo creaba en el poema y que aparentemente eran puramente fantásticos no más, a primera vista, pero que tienen una raíz en algo interno.

Ahora, con respecto a *Mal de amor*, es distinto porque allí es bien claro que la inspiración es una relación real que yo tuve con una mujer real también, de carne y hueso, y a la cual yo escribí esos poemas.

Ahora, naturalmente, allí seguramente influye una serie de otros factores que yo no tengo conscientes, pero la inspiración directa sería eso, o sea, un hecho real que ocurrió, una experiencia. En cambio, en *Arte de morir* no puedo especificar.

MAG: Yo noto un cambio en su trayectoria poética desde la publicación de su primer volumen en 1961.

OH: Yo creo que sí. Yo creo que he buscado, si no conscientemente por lo menos inconscientemente, una simplificación formal. Mientras muchos de los poemas de *Arte de morir* podrían ser descritos como barrocos claramente, yo no creo que *Mal de amor* sea un libro que podría ser descrito como barroco. Tiene una forma mucho más desnuda, más "simple", aunque en el fondo quizás los textos sean tan complicados o tan densos como los otros, pero hay una densidad, creo, conseguida de otra manera, por otros medios.

MAG: Sí. A primera vista, parece que los poemas de *Mal de amor* no son muy complicados, por lo menos en el nivel puramente lingüístico. Pero al estudiarlos, se ve que, en realidad, poseen una complejidad que reside en el contenido.

OH: Por eso decía que hay una densidad que yo no podría determinar de dónde viene. Poco a poco el lector se da cuenta de que hay otras cosas más complejas. Pero es como si la complejidad estuviera por debajo como una forma subliminal.

MAG: Aunque el tema principal de *Mal de amor* es la experiencia vital del amor, penetra en la obra una imagen de la muerte. ¿Es el uso de esta imagen una continuación del tema central de *Arte de morir* o es que Ud. desea expresar la idea de que toda experiencia humana tiene una naturaleza dual?

OH: Yo creo que es esto último. Es esto último porque una de las personas que escribieron sobre *Arte de morir* dijo que a él le parecía —y esto fue antes de que siquiera se supiera de la existencia de *Mal de amor*— que era un libro de poemas de amor en que los poemas de amor estaban disfrazados como poemas sobre la muerte. No sé —eso puede ser discutible o no— pero en todo caso revela que él vio esas dos dimensiones en el libro: amor y muerte; muerte, claro, en primer plano y amor en segundo plano. De hecho, el título mismo del libro, *Arte de morir*, está hecho sobre el esquema "Arte de amar". Entonces, parece que no es una simple casualidad o un azar que se haya reemplazado allí "amar" por "morir". Y después me dijo que *Mal de amor* era al réves; era un libro sobre la muerte en que los poemas estaban disfrazados de poemas de amor. Como digo, revela eso que en los dos libros, como son reversibles, está esa doble dimensión de la naturaleza humana: amor y muerte.

MAG: Yo veo vitalidad y destrucción.

OH: Sí, exactamente.

MAG: Después de leer su poesía queda en mi mente la imagen de lo blanco y lo negro. Es como si con esta imagen Ud. subrayara los extremos de la vida y las confrontaciones que existen entre ellos.

OH: No, realmente no, porque yo creo que no hay una oposición radical en los libros entre lo blanco y lo negro, sino que hay una relación dialéctica, diría yo, en que lo blanco está en lo negro y lo negro está en lo blanco, así como el amor está en la muerte y la muerte está en el amor.

MAG: Es decir, el uno no puede existir sin el otro.

OH: Exacto, claro. No están puestos como oposiciones o extremos. Yo creo que es justamente por eso que los libros son como intercambiables. Si no, *Arte de morir* sería simplemente un libro sobre la muerte, y punto. Y *Mal de amor*, sobre el amor, y punto. Y no, se ve que pasan los temas de un lado al otro, esos dos temas básicos.

MAG: ¿Cómo desea Ud. que las generaciones del futuro juzguen su poesía?

OH: En primer lugar, como poesía. Y en segundo lugar, como una de las biografías del hombre, una de las posibles biografías del hombre.

MAG: Si Ud. tuviera que seleccionar sólo un poema de su producción total, un poema, digamos, que iba a ser incluido en una antología, ¿qué poema escogería y por qué?

OH: Yo creo que seleccionaría "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo" porque creo que ese poema contiene todos los temas de mi poesía y porque, además, revela mejor que otros poemas míos la condición de exiliado permanente que tiene el ser humano, con todos los elementos de creación, de destrucción. Y todo eso en un lenguaje que recoge, creo, lo mejor de la tradición del pensamiento occidental que es la Heráclito.