

cuerpo del libro. Existen también algunos momentos en los que, al ilustrar algún punto que quiere demostrar, el autor cae en errores inexplicables que parecen ser resultado de cierto apresuramiento. Reafirmamos, sin embargo, que, como resumen y compendio de las ideas estéticas de Cortázar, este libro es imprescindible. Esperamos que el próximo trabajo, anunciado ya por el profesor Scholz, sirva de complemento al presente, y más que todo, que nos muestre a un Lázsló Scholz más cuidadoso en las minucias de los detalles de la investigación y, finalmente, dispuesto a abordar de manera más abierta el aspecto filosófico-político de Cortázar, autor cuya obra y personalidad permanecen vigentes —en toda su complejidad— y mantienen el potencial incentivo de motivar la búsqueda de intersticios y la apertura de vías que den mayor significado a la existencia humana.

JOSÉ CISNEROS

University of Pittsburgh.

OSCAR HAHN. *Arte de morir*. Buenos Aires: Ediciones Hispanoamérica, 1977.

Para quien sostenga que la historia de una literatura debe atender preferentemente a los escritores y no a las obras individuales, el nombre de Oscar Hahn ha de parecerle definitivo en el proceso de la lírica chilena. Para aquel que postule por su lado que una historia literaria se sustenta en libros fundamentales y no en individualidades creadoras, *Arte de morir* le deberá merecer el calificativo de sustancial en el decurso de la poesía contemporánea de Chile.

Cualquiera que sea, pues, la perspectiva asumida —individuo creador u obra—, la aparición de *Arte de morir* de Oscar Hahn ha de valorarse como un auténtico acontecimiento para la literatura chilena, como un hito significativo en ella. No es ésta la oportunidad para situarle con precisión en la serie que le corresponde, pero sí nos atrevemos a puntualizar algunos hechos básicos —muy pocos— que permitan por lo menos darle un principio de validez a esas apreciaciones.

A los nombres señeros de Neruda, la Mistral, Huidobro y De Rokha, a obras como las *Residencias*, *Canto general*, *Tala*, *Altazor* y *Genio del pueblo*, la poesía de Chile suma e integra los de Gonzalo Rojas (un solo libro desde *La miseria del hombre* a *Oscuro*, pasando por *Contra la muerte*), Nicanor Parrá (*Poemas y anti-poemas*), Humberto Díaz Casanueva (*Réquiem*), Angel Cruchaga (desde *Las manos juntas* a *Noche de las noches*), Rosamel del Valle (*Orfeo*) y los libros y poetas de la bien o mal llamada «generación del 50», entre otros, Enrique Lihn (*La pieza oscura*), Miguel Arteche (*Destierros y tinieblas*), Efraín Barquero (*La piedra del pueblo*), Pedro Lastra (*Y éramos inmortales*), Jorge Teillier (*Poemas del país de nunca jamás*), Alberto Rubio (*La greda vasija*).

A la promoción de Oscar Hahn, nacido en 1938, pertenecen también, entre los nombres que ya comienzan a oírse fuera de Chile, difundidos más en antologías y revistas que por el tráfico de sus libros: Floridor Pérez (1937), Hernán Lavín Cerda (1939), Federico Schoph (1940), Omar Lara (1941), Raúl Barrientos (1942), Manuel Silva (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1943) y Gonzalo Millán (1947). Hay una línea, en verdad muchas líneas, de tradición establecida y un panorama rico en el exigente decir único y múltiple de una vigorosa poesía colectiva como es la de Chile.

Las filiaciones, los entronques de los más jóvenes, no podían ser tan sólo con

los nombres mayores de la poesía nacional. Necesariamente —y muchas veces a través de esos mismos poetas chilenos ya establecidos— encontraron una materia nutricia en la obra de la poderosa tradición de la poesía moderna de Occidente, esa que nace del romanticismo inglés y alemán, se enriquece en los cambios del simbolismo francés y del modernismo hispanoamericano y culmina en los «ismos» de la vanguardia. Las aproximaciones —y esto es lo que cabe subrayar— han sido sistemáticas, rigurosas, dependientes mucho menos del azar que de las búsquedas conscientes y voluntarias. En la tradición de la ruptura que, a juicio de Octavio Paz, caracteriza a la poesía moderna, estos jóvenes poetas de Chile han encontrado su propio quehacer, inscribiéndose en ella con afán de asimilar lo válido y de avanzar en el encuentro de un lenguaje que plasme una visión que responde ineludiblemente a experiencias forjadas de su situación, literaria e histórica, personal y social. La imagen general que pareciera válida es que esta nueva promoción no ha nacido trabándose en forma marcadamente polémica con las inmediatamente predecesoras —la de Gonzalo Rojas, la de Enrique Lihn—, muchas de cuyas enseñanzas recoge y cuyo lenguaje poético continúa sin cortes absolutos.

El caso de Oscar Hahn ofrece dentro de ese rasgo generacional de aproximaciones orgánicas a la poesía, su propia singularidad: nadie como él parece haber asimilado mejor no sólo la poética de la modernidad, sino, y sobre todo, la lírica clásica española, de la que oye una lección que no ha olvidado: ceñir sus formas expresivas al máximo, trabajar como artífice cada verso.

Parco en el publicar —«si no tengo nada que decir, sencillamente me callo. Por eso escribo muy poco», ha confesado—, era autor hasta 1977 de dos poemarios: *Esta rosa negra*, de 1961, y *Agua final*, de 1967. En 1965 reunió sus textos de ese entonces en *Suma poética*, premiado en un certamen de la Universidad de Chile, y ahora este *Arte de morir* recoge sus «obras completas»: 38 poemas.

El centro cardinal del libro está, a nivel de la sustancia del contenido, en la muerte, en el enfrentar al incansante deshacerse del mundo y del hombre, al acabamiento de todo (y de todos: «gamuzas y ojotas», «lacayos y reyes»). La temporalidad enclavada en el Ser, en el hombre que «emergió de aguas tibias / y maternales / para viajar a heladas / aguas finales / A las aguas finales / de oscuros puertos / donde otra vez son niños / todos los muertos». Y aquí sí que malamente podríamos hablar de una recepción de concepciones ajenas —siempre difícilmente transferibles—, sino de un asumir algo que en Hahn es más que una concepción: es *visión* de la existencia.

Posición esta —nos parece desprender de la enunciación de los textos— que poco debe a un intenso lucubrar teórico o a una decantación reflexiva; en cambio sí, y mucho —como más propiamente corresponde a la escritura literaria—, a la medula impulsiva de la existencia del «yo» determinante de la enunciación.

Pero Oscar Hahn sabe, como todo poeta auténtico, que en la poesía el lenguaje no es mero vehículo de ideas o de posiciones ante una situación, que el poema —y volvemos a recordar a Octavio Paz—, además de ofrecer las creencias y obsesiones personales del autor y de su sociedad, es un *objeto hecho de lenguaje y de ritmo*. Por eso asiste plena razón a Enrique Lihn cuando en su prólogo, «Arte del Arte de morir», subraya que el discurso lírico de Hahn se ofrece «concentrado en una voluntariosa tarea de manipulación retórica de los significantes y de su materialidad escritural» (p. 14). Es al cuerpo verbal de su escritura efectivamente que Hahn atiende con amoroso cuidado. En su lenguaje lírico hay potencial que desde los significantes a los significados dan al trabajo textual —y dentro de éste prestando especial atención a los materiales del discurso— su plena función de

medios por los cuales plasmar su estar en el mundo, su apreciación del devenir consustanciada en el decir poético.

Creo que no es rasgo de su lirismo la vitalidad polifónica: no descompone —diría— su impulso poético nuclear en direcciones múltiples ni en matices marcados. Su naturaleza no es poliédrica, sino puntual; pero, claro, de una puntualidad profunda, acendrada, en la que a la inexistente pluralidad temática contraponen una penetrante y reiterada visión de una situación constante.

Si la síntesis define al poema lírico —esa capacidad de expresar en apretadas imágenes impactantes toda una potente experiencia—, difícilmente podría encontrarse mejor muestra que en estos tres versos únicos del poema titulado «La última cena»:

*La corrupción se sienta
sobre limpios cuerpos
con servilleta y tenedor y cuchillo.*

Esta monotonía del tema —el de este texto que citamos, el del anterior y el de todo el libro— aparece resuelta en el manejo de una riqueza y lozanía de ritmos como seguramente no hay poeta hispano de su generación capaz de igualarle. En *Arte de morir* encontramos algunos de los poemas más «redondos», más perfectamente empastados y acabados de la poesía latinoamericana actual, en los que el elemento nacional y el verbal se integran a las modulaciones rítmicas e imaginativas del sentimiento que el yo del texto enuncia, constituyéndose así un todo indisoluble. El soneto, de perfecto corte clásico, titulado «Gladiolos junto al mar», da muestra de ello, siendo éste uno de los tantos textos —si no todos los del libro— que podríamos citar en ilustración de lo que decimos:

*Gladiolos rojos de sangrantes plumas,
lenguas del campo, llamas olorosas,
de las olas azules, amorosas,
cartas os llegan, pálidas espumas.*

*Flotan sobre las alas de las brumas
epístolas de polen numerosas,
donde a las aguas piden por esposas
gladiolos rojos de sangrantes plumas.*

*Movidas son las olas por el viento
y el pie de los gladiolos van besando,
al son de un suave y blando movimiento.*

*Y en cada dulce flor de sangre inerte
la muerte va con piel de sal entrando,
y entrando van las flores en la muerte.*

Entre los componentes expresivos hay uno que en su inteligente presentación crítica Lihn no destaca, pero que nos parece tan logrado como los que él indica. Nos referiremos al uso de expresiones coloquiales —«esta muerte empeñosa se calentó conmigo», «ahora te quiero ver, hijo de la grandísima», «... cachái, gan-so?», «Yo tuteo a la muerte. / Hola, Flaca, le digo. ¿Cómo estás?»—, siempre

oportuno, también funcional: no el empleo gratuito, paradójicamente «libresco» queriendo ser directamente «popular», que sobreabunda y daña tanto texto de la poesía joven de Latinoamérica en imitación poco afortunada de quienes han sido maestros en su uso: Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y antes Vallejo y Neruda.

Ya que párrafos atrás hemos sugerido la posibilidad de trazar líneas de continuidad en la lírica chilena o, mejor, de establecer lo que de disculpar haya —necesariamente— en sus poetas más jóvenes, no creo desviado decir que la maestría en el ritmo la ha aprendido Oscar Hahn de Gonzalo Rojas. Y quizá el rechazo de lo enfático, esa «vigilancia de la palabra» que —según Pedro Lastra— los poetas de Chile de los años cincuenta fueron oyendo del autor de *La miseria del hombre*¹. Y esto no contradice nuestra afirmación anterior acerca del trato de Hahn con la lírica clásica española, pues las líneas se cruzan nítidas. En efecto, según lo ha hecho notar con propiedad Enrique Lihn, el conocimiento acabado y la admiración nunca desmentida por los grandes barrocos españoles «realistas» y «fantasiosos» es determinante en Gonzalo Rojas². También lo será en Oscar Hahn. Encuentro, pues, en el lugar común de la poesía del Siglo de Oro peninsular por «afinidades electivas» y donde la lección del poeta de más edad fue al parecer decisiva. Claro que esto no niega el otro impulso indiscutible de Oscar Hahn: las exigencias profesionales. Estudiante en la Universidad de Chile de las literaturas hispánicas, prosiguió sus acercamientos sistemáticos en los Estados Unidos, inicialmente en Maryland, en la actualidad en Iowa. Y todavía el paralelo entre ambos poetas o la línea de continuidad puede seguir trazándose por otros derroteros. Así —y también lo apuntó lúcidamente Lihn en su ensayo de la revista *Vuelta*—, el rechazo que ambos experimentan por la erudición profesoral, por la artificialidad vacua de un decir sobre la poesía y su lenguaje sin aprehensión auténtica de su esencialidad, ese quedarse en el regodeo de la repetición de reflexiones y nociones ajenas mediocrementemente asimiladas. De Rojas es conocido su poema «Los letrados»; en Hahn encontramos un texto que va más allá del nivel irónico y humorístico —el más nítido— para apuntar hacia la desesperación ante la dificultad de la plasmación lírica:

«Invocación al lenguaje»

*Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento,
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para tiranizar mi pensamiento.
Ahora te quiebo ver, hijo de la grandísima,
porque me marchó al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus rojas raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.*

¹ Pedro Lastra, «Una experiencia literaria en su contexto», *Texto crítico*, año III, núm. 8 (septiembre-diciembre 1977), 165-169.

² Enrique Lihn, «Poetas fuera o dentro de Chile 77», *Vuelta*, núm. 15 (febrero 1976), 16-22.

No quisiéramos exagerar contactos por parecernos, obviamente, el modo menos legítimo de detectar la singularidad de una voz, pero no podemos dejar de insistir en la positiva proximidad que existe entre estos tres momentos de la poesía chilena contemporánea: Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, que con su presencia dan fisonomía unitaria al panorama de esa lírica. Si Lihn prologa y explica lúcidamente *Arte de morir* y Hahn recoge las enseñanzas del poeta de *Contra la muerte* —también justipreciado por el autor de *La pieza oscura*³—, Gonzalo Rojas, en su texto «Al fuego eterno»⁴, había escrito viendo con intuición poderosa la más válida secuencia de la poesía actual de Chile:

*Ahora
Lihn
tiene la palabra, Hahn,
Millán; dónde,*

*¿por dónde
vienen
los otros?*

La presencia de Hahn —como la de Gonzalo Millán— ya se le aparecía incuestionable al gran poeta del 38. Los «otros» serán aquellos que sepan, como éstos, dar con el lugar que les cabe en el desarrollo de esa «arteria de la realidad», que, en el decir del mismo Rojas, es esencia de la poesía.

MARCELO CODDOU

Barnard College, New York.

HUGO ZAMBELLI. *De la mano del tiempo*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 1978.

Alguna vez un crítico en Chile —Edmundo Concha— se refirió a lo que él llamaba «los poetas de segunda fila», queriendo significar con ello que, ante las figuras mayores de esa lírica —Huidobro, la Mistral, Neruda, De Rokha—, se producía un oscurecimiento en la difusión y preocupación por las obras de esos otros, lo que les situaba injustamente en un nivel de recepción restringida. Y ello no obstante su peso específico en el desarrollo de una literatura que, sin su presencia, no permitiría hablar de una gran lírica chilena contemporánea, sino tan sólo de nombres señeros aislados. A los poetas consignados por el estudioso —Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Miguel Arteche, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Jorge Teillier, Oscar Hahn: mencionaba a los que Pedro Lastra y Juan Cariola reunieron en una *Antología poética para estudiantes*— habría que agregar a Hugo Zambelli, coetáneo de Nicanor Parra (1914) y Gonzalo Rojas (1917). Nacido en 1926, es autor de cuatro poemarios (*Poesía*, 1951; *Cantos*, 1952; *Vida tan prodigiosa*, 1961;

³ *Ibid.* Puede verse una ampliación de estas ideas en mi entrevista a Enrique Lihn, de próxima aparición en *Texto crítico*.

⁴ La primera versión de este poema de Gonzalo Rojas se titulaba «Los compañeros», y bajo ese título apareció en *Contra la muerte*. El nuevo título en *Oscuro* recuerda al que inicialmente su autor proyectaba para su primer libro, *La miseria del hombre: El fuego eterno*.