

Óscar Hahn y la renovación del soneto

GERARDO VEGA SÁNCHEZ | ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA NÚM. 2, UNAM

Resumen

En el espectro cromático de la literatura chilena, la figura de Óscar Hahn representa un tono singular intermedio entre la *Generación del 50* y la *Generación Trilce*. Escritor experimental, inconforme con la inmovilidad literaria, como los de todas las promociones poéticas surgidas del posmodernismo reflexivo entre la tradición y su ruptura, Hahn va del pasado a su presente literario sin cerrar la puerta al uso de la forma fija de poema más seductora: el soneto. El breve estudio de su poemario *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989) muestra la limpieza conseguida por un poeta que ha sabido amalgamar las reglas del arte aurisecular con las propuestas surgidas de las revoluciones literarias del Medio Siglo latinoamericano.

Abstract

In the chromatic spectrum of Chilean literature, the figure of Óscar Hahn represents a singular intermediate tone between the *Generation of 50* and the *Trilce Generation*. An experimental writer, dissatisfied with literary immobility, like those of all the poetic promotions that emerged from reflective postmodernism between tradition and its rupture, Hahn goes from the past to his literary present without closing the door on the use of the most seductive fixed form of poem: the sonnet. A brief study of his collection of poems (*Estrellas fijas en un cielo blanco*, 1989) shows the purity achieved by a poet who has known how to amalgamate the rules of aurisecular art with the proposals that emerged from the literary revolutions of the Latin American Mid-Century.

Palabras clave: Óscar Hahn, poesía chilena, *Generación Trilce*, Medio Siglo, soneto, posmodernismo.

Keywords: Óscar Hahn, Chilean poetry, *Trilce Generation*, Mid Century, sonnet, postmodernism.

Para citar este artículo: Vega Sánchez, Gerardo, "Óscar Hahn y la renovación del soneto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 165-184.

Con el transcurrir de sus diversas corrientes, la república de la poesía ha animado su evolución lineal con la alternancia entre recuperaciones de su tradición y renovadores parricidios literarios, tal como si una pieza musical intercambiara sucesivamente *tempos* tensos y relajados. Pese a que el concepto de poema muta constantemente por fuerza de mezclas de géneros o de constantes propuestas experimentalistas, la denominada Gaya Ciencia prevalece como el conjunto de parámetros a seguir para quienes se inician en las artes líricas de modo que (por convicción o desafío, para romperlas o imitarlas) la retórica y métricas tradicionales de las letras hispánicas perviven dentro de la poesía actual. Hasta los más modernos e innovadores poetas han considerado la Gaya Ciencia como punto de partida de su labor artística. En esto me complace el símil que los poetas mantienen con los navegantes del siglo XVI: antes de lanzarse en busca de nuevos derroteros, ambos oficios requieren de pleno conocimiento de las cartas de navegación anteriores. Dicho en otras palabras: primero deben conocer su tradición antes de emprender el desafío de descubrir rutas innovadoras.

No obstante, el uso y apego a las formas poéticas tradicionales sigue catalogado como un retroceso creativo, ofensivo para la tradición rupturista de la poesía actual. La abjura contra la persistencia de una poesía medida y retórica se vuelve la expresión común entre jóvenes escritores y críticos que, allende las vigesimonónicas corrientes de vanguardia, pretenden exorcizar las reglas de la poesía tradicional hispánica, sin proponer siquiera nuevas teorías sobre la lírica, y franquean el paso a un sinfín de expresiones que alardean de arte poética. No quiero parecer un purista artístico, sólo resalto que el uso de las formas fijas de la poesía sigue siendo un recurso indispensable y un tentador desafío para muchos poetas actuales que han apostado por su tradición —a veces respetándola, otras reelaborándola— y mantienen viva la línea evolutiva de la lírica hispánica al construir o reforzar los puentes con su pasado literario.

Tal es el caso de Óscar Hahn (Chile, 1938) cuya singularidad, dentro de la promoción de escritores denominada *Generación del 60* o *Generación Trilce*, destaca debido a que: "[...] nadie como él parece haber asimilado 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.”¹ Aunque el grupo poético de Hahn contemporice con aquellos surgidos hacia la mitad del siglo veinte (generaciones del Medio Siglo o Mesoseculares) y entre los que preconizaba un crítico espíritu parricida, este escritor parece más complacido con la riqueza literaria de los poetas auriseculares. Preocupado por la forma, la musicalidad y el efecto lírico, el chileno se transforma en un orfebre de la *expresión sonora* (diría Góngora) mientras que la realidad del mundo moderno permea en sus temas². Para comprender el entorno en que se desarrolla la poesía de Hahn, es el propio autor quien, al presentar un volumen de ensayos sobre la literatura chilena del siglo xx, analiza las condiciones de la lírica de su país:

[...] a partir de los años sesenta se fue haciendo cada vez más difícil encontrar voces poéticas [:] el golpe militar de 1973 [...] remece hasta los cimientos, no sólo a la sociedad chilena, sino también a su literatura. Factores decisivos van a ser la censura, la autocensura y el exilio. Dentro o fuera de Chile, los escritores establecidos y los que estaban en gestación reorientan su proyecto literario, movidos por la situación traumática en la que se encuentran. Como era de esperar, la literatura testimonial es la manifestación preferida de este momento histórico. [Así] la poesía pierde terreno [...] durante el periodo de la dictadura militar [...]. Hay que reconocer, eso sí, que [los poetas de esta] generación aún no han dicho la última palabra [...].³

En medio de ese *locus eremus* que aletargó a la lírica chilena, Óscar Hahn se dio a la búsqueda de su identidad, en la república de los poetas, entre los versos de una época ideal definida artísticamente como dorada. En ese instante, las circunstancias caóticas y poco estimulantes por las que atravesaba la lírica chilena encontraron su correspondencia con el mundo de los Siglos de Oro: ambos momentos compartían la conciencia de una crisis humanista y existencial, alejada de los realismos nacionalistas. Particularmente, en las expresiones artísticas de ambos periodos históricos, los autores se volvieron una metáfora del dios creador, mientras que sus obras estaban consideradas como un universo preestablecido, organizado y materializado por quienes lo concibieron.

¹ Marcelo Coddou. “Óscar Hahn. *Arte de morir*”. *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, enero-junio de 1979, p. 688.

² Hahn sufrió el golpe de Estado de 1973 que lo obligó a radicar hasta hoy en Estados Unidos como docente en la Universidades de Maryland y Iowa.

³ Óscar Hahn, “Presentación”. *Revista Iberoamericana*, núms. 168 -169, julio-diciembre de 1994, pp. 669-670.

También, con las propuestas del arte del Medio siglo, germinó la idea del barroco renovado: tras los desencantos de la posguerra, los artistas en general vivieron la desesperanza de su mundo y las crisis de la modernidad, acentuadas en el contexto posvanguardista latinoamericano. El devenir del creador encontró aliciente en la reflexión y crítica de sus orígenes; en la asunción del pasado para fundirlo y renovarlo con el universo actual.⁴ En poetas como Hahn resulta naturalmente inevitable el sentimiento de apropiación y reelaboración tradicional que se convierte en una necesidad artística por imitar, sentimiento también surgido entre los poetas barrocos.⁵ Severo Sarduy tra-

⁴ Rogelio Guedea traza un breve mapa del Medio Siglo hispanoamericano y su influencia neobarroca: “[la realidad emocional y lingüística] exigía nuevos códigos y medios para manifestarse [...]. Las tendencias entraron en un mismo cauce: lo barroco, lo sensorial, el simbolismo, el neorromanticismo, la poesía coloquial, la pulsación hermética, la lírica de torsión sintáctica y de síntesis expresiva, la lúdica, la terrestre, la de contenidos populares y urbanos, la surrealista, la que privilegia el control formal, la de raigambre clásica, la vitalista, la metapoética y metalingüística, la idealista y la purista. Esta suma de visiones y enfoques, esta combustión y reactivación de referencias, desembocó en una estética que pronto invadiría la lírica hispanoamericana: el neobarroco, cuya presencia providencial fue José Lezama Lima [...] cuyo principal legado ha sido el culto por la imagen y la metáfora.” Rogelio Guedea. *Poetas del Medio Siglo (Mapa de una generación)*, México, UNAM, 2007, p. 15.

⁵ Dámaso Alonso comenta el recurso de la imitación temática y formal en Góngora: “[el poeta] pertenece a un momento que es, en sí mismo cruce, conflicto, dos contrarios en un sujeto [...]. Este momento, complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. Ha habido toda una tradición de tratadistas en el siglo XVI que no han hecho un repetir, en forma más o menos variada: “no puede ser buen poeta quien no imite a los antiguos. [...] el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. A primera vista, nos parecerá que la originalidad tiene un ámbito muy reducido; que casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que se va ahitando. Sería inútil en ese mundo buscar un tipo de originalidad como el de ese rabioso prurito de hoy, que hace que una de las normas para medir el valor de una obra de arte sea apreciar en cuánto se separa o radicalmente distinguirse de las anteriores [...]. Góngora, fiel a su época, imita tenazmente. A veces sobre una estrofa, y aun un solo verso, se proyectan al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables [...]. Pero claro está que antes de ponerse a la tarea ha leído las principales imitaciones contemporáneas. Hay, pues, en Góngora un deliberado designio de imitación. Pero [...] es una intención superadora. Góngora acendra, pule, intensifica, perfecciona lo que los modelos le dan, aviva y contrasta los colores, aumenta las posibilidades alusivas, aprieta y hace restallantes las imágenes y metáforas [...]. Es, pues, su imitación, inquieta, atormentada [...]. La íntima tragedia del Barroquismo es tener que expresar todo esto, dentro de las formas renacentistas. Curiosamente lo extremado y nuevo de lo que hay que decir lleva a exacerbar rabiosamente la imitación, a complicar la forma y bajarla hasta las cercanías de su rompimiento. Ésta es la lucha que existe dentro de lo barroco: su íntimo torcedor”. Dámaso Alonso. “Gran influjo tradicional y deseo de expresión nueva”. *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 223-225.

duce tal designio de imitación deliberada en *parodia* neobarroca, cuya definición sentencia que:

[...] sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que hay que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana [;] ellas mismas desfiguración de otras obras.⁶

El neobarroco no significa calcar sino refundir, como hace Óscar Hahn, la tradición literaria para prolongar la línea poética. Ejemplifico el caso de nuestro autor con su poemario: *Estrellas fijas un cielo blanco*⁷, en donde el chileno reúne veintiún sonetos propios (algunos de ellos aparecidos en obras anteriores) que evocan en todos sus vericuetos a los grandes sonetistas clásicos. Hahn no es autor prolífico, en el corpus de su obra figuran varias recopilaciones de poemas anteriores, pero no por carencia de inspiración o comodidad, sino para demostrar que refuncionalizar la obra propia también sirve como recurso renovable en la labor creativa. Consciente de que un poema funciona de distinta manera dentro de otros corpus, nuestro autor no sólo parodia la tradición literaria de los grandes autores, sino que también hace parodia de sí mismo, renovando el sentido de sus versos con cada reincorporación.

Este sonetario rinde homenaje a una de las formas de composición fija más discutidas de la poesía española. El soneto representa un reto común para la creación poética⁸: su estrecho corsé de catorce endecasílabos sigue

⁶ Severo Sarduy. "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno (coord. e intr.). *América Latina en su literatura*, México, UNESCO-Siglo XXI, 1990, p. 175.

⁷ Óscar Hahn. *Estrellas fijas un cielo blanco*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989. Existe la edición mexicana publicada por El Tucán de Virginia, 1996, que empleo para este ensayo.

⁸ Desde su introducción en la España renacentista, el soneto carga el signo de desafío gracias a su artificiosidad. Así asienta Boscán estos orígenes: "[Y] estando un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dixo assí livianamente, más aún me rogó que lo hiziese [...]. Y assí comencé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro [...]. Mas esto no bastara a hazerme passar muy adelante, si Garcilaso con su juicio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la del todo mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y assí alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándome de aprovar con su enxemplo, porque quiso él llevar también este camino, al rato me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después ya que con su persuasión tuve más abierto el juicio, ocurriéronme cada día más ra-

mostrándose atractivo para los adoradores de Polimnia. Coincido con la opinión reciente de que: “[...] El hecho de publicar un libro de sonetos a estas alturas no significa un retroceso en el modo de percibir y crear, sino todo lo contrario. Esto quiere decir que la poesía está en constante mudanza, y que poeta que no experimenta, es poeta muerto.”⁹ Advierto que la poesía de Óscar Hahn no se limita a ésta u otra estructura fija: el verso libre domina la mayoría de su obra, pero el rasgo común en toda ella es la preocupación por el arte de la expresión pulcra. En este artificio, Hahn fusiona el juego verbal con la musicalidad de las palabras; explota al máximo las posibilidades del signo poético, en tanto concepto e imagen acústica, en aras del deleite sonoro ayuntado a la sugerencia visual. El poemario toma su nombre del primer verso del soneto inicial¹⁰ que condensa la esencia y relevancia de esta forma de composición fija: el endecasílabo como cifra del universo lírico:

Estrellas fijas en un cielo blanco
son los bellos sonetos pues no giran
en torno de orbe alguno ni han rotado
sus densas masas de catorce cifras
 No reflejan la luz del sol tampoco
pero irradian su propia luz de adentro
Y en el albor parecen en reposo
o muertos cuyas tumbas son sus cuerpos
 Y sin embargo las estrellas fijas
a veces bienhechoras o malignas
siempre de harta energía están cargadas
 Y aunque hace miles de años extinguidas
su fulgor todavía nos alcanza
sea por vista o por astrología¹¹

De acuerdo con la actitud de los artistas mesoseculares, la preocupación por el oficio del escritor se transformará en uno de los motivos poéticos de Óscar Hahn: la escurridiza voz que canta sus versos discurre con frecuencia sobre la ontología del poeta o su *poiesis*. El persuasivo sujeto enunciante capta de

zones para hazerme llevar adelante lo començado [...]” Juan Boscán. “Carta a la duquesa de Soma”. *Obras poéticas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957, p. 89.

⁹ Miguel Ángel Zapata. “Óscar Hahn, el vero artista de la palabra”, en Hahn. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Así en la edición mexicana; en la *princeps* chilena acertadamente se titula “Prefacio”.

¹¹ Hahn. *Op. cit.*, p. 15.

inmediato la atención del receptor sin darle tiempo a una opinión contraria porque éste ve, a través de los ojos de aquél, que la breve estructura del soneto, engañosa, parece inmutable, que no gira con el paso de los tiempos. El tono de soliloquio que emplea el sujeto lírico recuerda de inmediato la sabia conseja de Lope de Vega: “el soneto está bien en los que aguardan”¹² y nos pone en contacto con el trasfondo aurisecular del poemario. No olvidemos que el primer poeta español que escribió cuarenta y dos *Sonetos al modo itálico* (c. 1438-1458) fue el Marqués de Santillana y abrió su poemario con un soneto rubricado así: “En este primero soneto quiere demostrar el actor que cuando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fassen la cosa muy más linpia e muy más ne-ta.”¹³ El soneto del Marqués funciona como documento probatorio de autoría y como paratexto; durante los Siglos de Oro se volvieron comunes¹⁴ prin-

¹² Lope de Vega. *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 245.

¹³ Quando yo veo la gentil criatura
qu’el çielo, acorde con naturaleza
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura,
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con yqual tristura
e plango e quéxome de su crueza.
Ca non fue tanta la del mal Thereo,
nin fizo la de Achila e de Potino,
falsos ministros de ti, Ptholomeo.
Assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 51-52. La inmovilidad de las estrellas proviene de la idea medieval del mundo: “En torno de la esfera de la tierra y agua se suceden concéntricamente: las esferas todavía terrestres, sublunares, del aire y del fuego [...] y las esferas celestes: de la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno, el cielo de las estrellas fijadas y el primer cielo [...]. El cielo de las estrellas fijadas era el de las estrellas, que no se mueven las unas relativamente a las otras, sino que se mueven todas juntas guardando las mismas posiciones relativas, formando los grupos de las constelaciones [...] todo ello a diferencia de los planetas, palabra que quiere decir errantes [...], todos los cuales se mueven relativamente a las estrellas fijadas y entre sí [...]” José Gaos. *Historia de nuestra idea del mundo*, México, El Colegio de México, FCE, 1973, pp. 67-68.

¹⁴ La RAE apunta que: “Los libros de la época debían insertar al principio una serie de documentos análogos al *copyright*, el depósito legal y otros requisitos modernos: la *Tasa*, con el precio de venta al público, de acuerdo con el número de pliegos; el *Testimonio* o *fe de erratas*, para certificar que el texto impreso se adecuaba al manuscrito presentado para su censura [...]; el *privilegio real*, con indicación del plazo durante el cual se autorizaba la publicación; y la *licen-*

principalmente como prefacios o epígrafes que anunciaban lo que encontraría el lector en las páginas siguientes. Hahn completa este recurso apelativo con el siguiente soneto, que fusiona y refuncionaliza el recurso de la oración invocatoria medieval¹⁵ con el prólogo aurisecular¹⁶ dirigidos al lector:

Lee Señor mis versos defectuosos
que quisieran salir pero no salen:
ya ves qué poco valen mis esfuerzos
y mis desdichas ay qué poco valen
 Con tu ayuda saldrían universos
de palabras preñadas pero salen
débiles moribundos estos versos:
deja que el último suspiro exhale
 Ayúdame Señor: que no zozobre
en la mitad de este terceto pobre
Mira estas ruinas: palpa su estructura
 dónales lo que tengas que donarles:
y la vida que yo no supe darles
dáselas tú Señor con tu lectura¹⁷

Con el vocativo *Señor*, el poeta destaca las posibilidades lingüísticas que sugieren a un tú indeterminado o una divinidad –acentuada con la letra mayúscula– pero consignando siempre la importancia del receptor. Aquí resuenan ecos del voluntarismo agustiniano que afirmara que el sentido de la obra literaria “está en el ojo del que lee, y no en el libro”¹⁸: *leer, ayudar, dejar, mirar, palpar, donar, dar*, son actos que acuden al entendimiento, voluntad

cia o aprobación, eclesiástica, civil o de ambas procedencias [...]”. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*, México, Alfaguara, 2004, p. 3n.

¹⁵ En ella, las voces líricas apelan a la divinidad suprema para que las auxilie a salir airoso de las empresas difíciles. Ejemplos de estas invocaciones aparecen los textos medievales como *Milagros de Nuestra Señora*, *Poema de Fernán González*, *Libro de Buen Amor*, *Libro de Apolonio*, o *Rimado de Palacio*. La crítica opina que la forma de esta oración procede del *Ordo Commendationis Animae* (Ritual de los agonizantes).

¹⁶ De estos prólogos, ejemplifico con el que hace Lope a sus *Rimas* (1609): “Aquí tienes, lector, dos centurias de Sonetos, aunque impresos otra vez en mi *Angélica*, pero van acompañados de las *Rimas* que entonces no salieron a luz, porque excedía el número a lo que permite un libro en octavo folio. Dellos no digo nada, pues los has visto; de las *Rimas* tampoco, pues las has de ver [...]”. Lope de Vega. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Hahn. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸ P. L. Ullmann. “Juan Ruiz’s Prologue”. *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 146-170.

y memoria del lector (apelados por el sujeto lírico mediante el recurso de la *captatio benevolentiae*, frecuente en el teatro aurisecular) que dan sentido práctico a la labor del poeta.

Otras imitaciones de tópicos barrocos: en “De cirios y de lirios”, Hahn explota la delirante simultaneidad barroca entre apariencia y realidad, y la correlación entre ambos planos opuestos; lingüísticamente, el sujeto enunciante juega con las posibilidades fonéticas de los sintagmas mediante calambures, paronomasias, derivaciones, repeticiones y aliteraciones (recursos favoritos del chileno):

El lirio azul el lirio fucsia el lirio
de color colorado el lirio triste
con pétalos de cera se reviste
y va a la fiesta convertido en cirio
 En cirio gris en cirio negro en cirio
de las aguas sin luz en cirio triste
que al llegar de la fiesta se desviste
y vuelve a ser en el jardín un lirio
 O este espejo se está poniendo viejo
o lo que estoy mirando es un delirio
dice la flor hablándole al espejo
 Adentro del azogue brota un cirio
y al tiempo que se enciende su reflejo
al fondo del jardín se apaga un lirio¹⁹

La fugacidad de la vida (el *Sic transit gloria mundi*) se revela aquí con las transustanciaciones graduales y repentinas del lirio en cirio y viceversa; pero, a diferencia de los sonetos calderonianos²⁰ que emplean este tópico con tono

¹⁹ Hahn. *Op. cit.*, p. 17.

²⁰ Escribe el dramaturgo en *El príncipe constante*:

Estas que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lastima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.
 Este matiz, que al cielo desafia,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana

pesimista, la flor –símbolo universal del esplendor efímero (de la *Pulchra fugit* renacentista) ante el paso del tiempo– contempla impávida su imagen verdadera, sin considerar la brevedad de su figura; el pesimismo de la voz lírica se corporiza en el lúgubre cirio amortajado en cera, que apaga al lirio en el instante en que él se enciende. Puro subjetivismo barroco en que el hablante poemático desaparece mediante la técnica discursiva del correlato objetivo, es decir: el mundo interior del yo poético se encuentra en sintonía emocional con la realidad externa, representada mediante un objeto afectado por dichas emociones. Técnica aplicada antaño por Garcilaso de la Vega en la estancia 15 de su *Égloga Primera*, en la que piedras, arboles, aves y fieras replican el llanto adolorido del pastor Salicio.

Hahn incluye otro soneto con el tópico del *sic transit*; “Gladiolos junto al mar” describe el encuentro de dos opuestos: la marea se eleva amenazadora ante la inmovilidad de las flores:

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 muerte²¹

¡tanto se emprende en término de un día!
Al florecer las rosas madrugaron,
y para envejecer florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.
 Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron;
que pasados los siglos, horas fueron.

Pedro Calderón de la Barca. *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 408.

²¹ Hahn. *Op. cit.*, p. 19.

En un doble movimiento inverso, la vitalidad amorosa de las flores (que sólo viven el tiempo de enunciación de catorce versos) disminuye progresivamente ante la paulatina marea alta (que crece su imagen desde *pálidas espumas* hasta una acre muerte). Los dos cuartetos abren y cierran con el mismo verso en un afán poético por mostrar el ciclo de las mareas; en tanto los tercetos incrementan la velocidad de la crecida hasta el momento de lo inefable, pero evidente. El receptor completa el proceso sin necesidad de leerlo, brillante economía verbal del poeta para cerrar su soneto con la elisión del trágico final, igual que las muertes ocurridas tras los telones de los dramas auriseculares.

La temática se repite con otro tratamiento en el soneto “La caída”: el agua de la muerte que detiene el animoso rebote descendente de una pelota. El tono juguetón de los cuartetos –resaltado mediante onomatopeyas y repeticiones que crean un efecto reverberante y rítmico– poco a poco cambia a otro sentencioso en los tercetos. Las aliteraciones en *m*, *b* y *t* de las dos primeras estrofas se ven inundadas por los plurales sibilantes de los tercetos para crear el efecto de aguas en crecida hasta detener el movimiento del juguete. De nuevo, en el estrecho espacio que va del primer endecasílabo al último, cabe completa la acción de la simbólica pelota, evocación inmediata de la aurisecular forma del mundo²².

²² El poeta castiga al mundo engañoso que burló a la voz cantante de este soneto de Gabriel Téllez:

¡Ah pelota del mundo, que no encierra
sino aire vil que se deshace luego!
¡De favor me das cartas, cuando llego
ofendida de un rey que me destierra!
 Quien fe a las palabras da ¡qué de ello yerra!
Prueba tu amor el mar cuando me anego,
tu cobardía saca a plaza el fuego,
y hasta el favor me niegas de la tierra.
 Tres elementos, bárbaro, han mostrado
que eres cobarde, ingrato y avariento;
en el cuarto de tu amor sólo has cifrado.
 ¡Qué a mi costa, villano, experimento
que en palabras y plumas me has pagado!
Mas a quien de ellas fió, que cobre en viento.

Tirso de Molina. *Poesías líricas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 140. Copérnico explica, en *De las revoluciones de los orbes*, la relevancia de la esfericidad del mundo: “Hay que reconocer que el mundo es esférico. Pues la forma esférica es *la más perfecta* de todas, no teniendo necesidad de ninguna articulación; y es la forma de mayor capacidad volumétrica, la más apta para contener y circunscribir todo lo demás; y todas las distintas partes del mundo –quiero decir el Sol, la Luna y las estrellas– se observan de forma esférica; y todas las cosas tienden a limitarse a sí mismas en esta forma –como es patente en las gotas de agua y otros líquidos– siempre que

De tumbo en tumbo dando bote y bote
por la escala desciende la pelota
y al dar y dar y dar ese rebote
se le va el movimiento gota a gota
De tumbo en tumbo sin cesar rebota
y rueda sin cesar de tumba en tumba
mientras el agua de la muerte brota
y su marea fieramente zumba
Subiendo va por todos los peldaños
el agua en un mortuorio crecimiento
los días y los meses y los años
Y lejos de los dónde y los cuándo
ya van con un inmóvil movimiento
cayendo en aguas duras cuerpos blandos²³

Con las muestras anteriores, el poeta chileno desmiente la aparente inmovilidad del soneto: no sólo hace evolucionar las formas, sino que el movimiento se transforma en un motivo dentro del poema –al más puro estilo descriptivo de Garcilaso, en que las acciones transcurren simultáneas con el avance de los versos²⁴– y en el tema mismo, como en el soneto “Movimiento perpetuo”:

Al son de un suave y blando movimiento
arroyos vas pisando de dulzura
Tus pasos pisan pasan por la oscura
región de mi memoria Ya no siento
ni el ruido de la puerta ni el lamento
del lecho al irte Pasa tu hermosura
se pierde en el umbral Tu mano pura
cerró el vestido

tienden a limitarse por sí mismos. Así que nadie puede dudar de que la forma esférica es la del mundo, *el cuerpo divino*. Semejantemente, la Tierra es esférica, reposando todos sus lados por el centro, [aunque] *su perfecta* esfericidad no se ve inmediatamente por causa de la gran altura de las montañas, y la gran hondura de los valles.” Cit. por José Gaos. *Op. cit.*, p. 150.

²³ Hahn. *Op. cit.*, p. 23.

²⁴ El ingenio poético de Garcilaso prolonga los movimientos, técnicamente comparable al *slow-motion* cinematográfico; sirve su soneto XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”) para mostrar este recurso de elongación descriptiva. V. Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 55.

polifónico que, a pesar de las dificultades para hablar de o desde un sujeto unívoco, es capaz de disponer de múltiples opciones de identidad para transmitir sus ideas.

Hasta este instante he remarcado algunas reminiscencias en el sonetario de Hahn, pero el poeta chileno también explota el recurso de la cita intertextual y la écfrasis como variante citatoria. Uno de los sonetos más comentados de Óscar Hahn, "O púrpura nevada o nieve roja", toma su título de la *Fábula de Polifemo y Galatea*²⁸. Sobra recordar que el oxímoron de este verso es un tópico (muy recurridos en los Siglos de Oro para describir la lozanía y salud del rostro femenino, tanto en la *vana rosa* como en el *carpe-diem*) que ya Garcilaso o Fernando de Herrera emplearon en sus composiciones²⁹. Sin embargo, el chileno renueva el tropo con un sentido radicalmente opuesto, sin que el oxímoron pierda su efectismo visual y sonoro. Éste es el tratamiento renovador que un poeta mesosecular da a su tradición poética: no le basta con robarse el verso gongorino, sino que el río en que el efebo Acis fue transformado renueva su significado trágico con la sangre y el rostro del soldado revueltos con el agua, en clara y amarga alusión a la Batalla de Stalingrado de 1943:

Está la sangre púrpura en la nieve
tocando a solas llantos interiores
al soplo de memorias y dolores
y toda la blancura se conmueve
Fluyendo van en ríos de albas flores
los líquidos cabellos de la nieve
y va la sangre en ellos y se mueve
por montes de silencio silbadores

sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos otros, llegamos a una versión distinta de la realidad, que la poesía neobarroca busca explorar por medio de varias estrategias". Luis Martín Estudillo. "El sujeto lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*, vol. 73.3, verano 2005, p. 356.

²⁸ En la octava 14, de donde se extrae la cita, se describe:

Purpúreas rosas sobre Galatea
al Alba entre lirios cándidos deshoja
duda el Amor cuál más su color sea
o purpura nevada o nieve roja.

²⁹ Recordemos el soneto XXIII de Garcilaso ("En tanto que de rosa y d' azucena se muestra la color en vuestro gesto"), o el soneto 83 de Herrera que dice "La púrpura, en la nieve desteñida, sus dulces llamas del amor perdía, [...]". Ambos textos aparecen en Garcilaso. *Op. cit.*, pp. 65 y 461.

Soñando está la novia del soldado
 con aguas y más agua de dulzura
 y el rostro del amado ve pasar
 Y luego pasa un río ensangrentado
 de blanca y hermosísima hermosura
 que va arrastrando el rostro hacia el mar³⁰

Hahn presume sus influencias gongorinas, rebosantes en muchas de sus composiciones. Una muestra lúdica de trazar su ascendencia literaria, y de algunos de sus motivos poéticos, la hallamos en uno de los más celebrados poemas del chileno: “¿Por qué escribe usted?” El retórico título desencadena una churrigueresca acumulación de cuarenta y dos motivos de inspiración, precedidos por anáfora que emula la indecisión y desconocimientos del sujeto lírico, en obvia parodia de los sonetos de corte satírico burlesco. Irónicamente, la única cláusula que se salva de la letanía anafórica será la respuesta acertada –y la más imprecisa, también– a la pregunta titular:

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:
 porque mañana porque sí porque no
 Porque el principio porque la bestia porque el fin:
 porque la bomba porque el medio porque el jardín
 Porque góngora porque la tierra porque el sol:
 porque san juan porque la luna porque rimbaud
 Porque el claro porque la sangre porque el papel:
 porque la carne porque la tinta porque la piel
 Porque la noche porque me odio porque la luz:
 porque el infierno porque el cielo porque tú
 Porque casi porque nada porque la sed
 porque el amor porque el grito *por qué no sé*
 Porque la muerte porque apenas porque más
 porque algún día porque todos porque quizás³¹

Nuestro poeta recurre también a la referencia o cita visual –la écfrasis³²–; los sonetos en que emplea esta figura retórica se inspiran en el arte gótico de

³⁰ Hahn. *Op. cit.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² Persin explica la importancia que este recurso poético reviste para los poetas posrománticos posteriores a los años cincuenta: “[...] por valerse de otra forma de arte, estos poetas admiten ya

tema sacro. El mayor desafío que ofrece la estructura rígida del soneto se halla en la exposición concisa y completa de la idea en sólo catorce cifras; un ripio en el soneto resulta, de suyo, imposible. Entonces, la economía que exige la composición obliga al sonetista a restringir las expresiones a su nivel más elemental. Tal economía verbal debe apoyarse en recursos, como la descripción, que completen el sentido de la idea; así, una écfrasis efectiva en el soneto debe describir imágenes altamente sugerentes que acumulen la mayor cantidad de significantes para expresar el concepto. Consciente de estos artificios, la poesía mesosecular apuesta por la proliferación verbal que no resulte inútil (el *horror vacui* del barroco). El adjetivo abundante –igual a las facetas de un fractal, o a una pintura del Bosco– sirve al poeta para proporcionar múltiples acercamientos a una misma obra suya, más que establecer calidades unívocas del concepto³³. Postrarnos frente un soneto ecrático de Hahn evoca a una multitud expectante ante una obra pictórica, y cada persona percibiera distintos detalles desde ángulo visual. La voz impersonal, omnisciente, que canta estos sonetos sólo se encarga de sugerirnos una posible secuencia descriptiva, sin seguir la linealidad de la descripción tradicional; ello se muestra en “La Anunciación según Fra Angélico. S. xv”:

La Virgen de rosado en una esquina
 con manto azul: un pájaro se eleva
 Un ángel de oro y rosa el cuerpo inclina
 y le da con unción la buen nueva

implícita o explícitamente que la forma poética no sirve sus propósitos o necesidades artísticas. De esta manera, están obligados a buscar más allá de los límites y las definiciones tradicionales de la poesía lírica. Al seguir por este camino, paradójicamente abrazan la forma lírica, pero crean una definición nueva de la poesía y abren paso a formas, elementos estructurales, recursos técnicos, y discursos que se han cosechado de otras formas de arte. [...] con el texto ecrático [sic] el poeta señala la futilidad de su quehacer artístico al intentar transformar un discurso sacado de otro medio. De esta manera lo icónico se convierte en lo simbólico, al proclamar el aparente fracaso del discurso poético de comunicar la realidad, la verdad y la hermosura dentro de sus límites artísticos. Margaret H. Persin. “La imagen del / en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo xx” en Biruté Ciplijauskaitė. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 46 - 48.

³³ Sarduy aclaró la importancia de la proliferación neobarroca: “Otro mecanismo de artificialización del barroco es el que consiste en obliterar el significante de significado dado, pero no reemplazándolo con otro, [...] sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazado una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura [...] podemos inferirlo.” Sarduy. *Op. cit.*, p. 170 y ss. En el mismo sentido, el soneto anterior de Hahn aprovecha este mecanismo acumulativo para crear una atmósfera confusa e ignorante de las razones poéticas de la voz lírica, que pareciera no ser sólo una, atendiendo al referido recurso de la polifonía.

Desde lo Alto un haz de luz divina
 que en el extremo una paloma lleva
 el vientre de la Virgen ilumina
 cayendo oblicuamente

Adán y Eva
 al destierro caminan entre flores
 Con mano alada son iluminados
 íconos de la Virgen en colores
 azules rosas verdes y dorados

Preñó a la Virgen una luz divina
 y a toda la pintura florentina³⁴

La descripción fluye a lo largo y ancho del soneto, recorre el lienzo guiándose por algunas líneas de la trama áurea de la pintura; pero, al no emplearlas todas, abre la posibilidad de nuevas éfrasis del mismo cuadro, de otras variaciones sobre un mismo tema. El ciclo ordenado del cuadro se quiebra (igual que el v. 8) con la mención de la pareja primigenia quienes, igual que en la pintura del s. xv, se encuentran expulsados del universo armónico, infinito y cerrado en sí mismo, de los seres celestiales. En este soneto Hahn emplea la disposición estrófica al modo shakespeariano: tres cuartetos y un pareado, muy poco usual en la tradición española.

En el apartado llamado “Tríptico”, que reúne tres sonetos, se renueva un tema tradicional de los trípticos pintados por el Bosco, en el s. xvi. Siguiendo el orden discursivo de estas composiciones pictóricas, el primer soneto abre lectura (y simultáneamente abrimos el panel izquierdo de la pintura) cuando Adán, recostado en el Jardín del Edén, descubre los placeres carnales que lo arrojarán del Paraíso junto con Eva, lanzados a la holgura mundana; la humanal naturaleza desordenada aprisiona al sujeto lírico quien, títere de sus pasiones amorosas, pretende quemar el árbol de la ciencia, emblema de la autoridad divina. El intento fallido nuevamente condena a los pecadores a la expulsión, a un destierro resignado. El mito bíblico adquiere frescura en las palabras de Óscar Hahn, el exiliado político. Pero no existe rencor o deseos vehementes de venganza en las palabras del Adán lírico: se somete al castigo del Ser supremo con una humildad rayana en la santidad, porque reconoce y sabe (gracias a la ciencia del fruto probado) que sus pecados provinieron del fuego del amor. Puesto en términos quevedianos, estaríamos ante un *Amor post*

³⁴ Hahn. *Op. cit.*, p. 18.

mortem llevado, por este Adán mesosecular, a un plano hiperbólico. El exilio final (“La expulsión de Paraíso”) se halla en el panel derecho: en el último tercio de este apartado, un ángel con lirio flamígero cierra las puertas tras los pecadores exiliados y, al mismo tiempo, cierra la puerta del tríptico y la lectura.

También cierro este texto con “Reloj de arena”, soneto digno de nombrarse como ejemplo de *Agudeza y arte de ingenio* (1648) propuesto por Baltasar Gracián y que devuelve los ecos del *Soneto de repente* de Lope³⁵. En el suyo, Hahn recupera el símbolo de la clepsidra (el *tempus fugit* aurisecular) sincronizada, en el transcurrir de la lectura de cada verso, con la caída inexorable de un vaso a otro. Si ya antes poetas como Quevedo³⁶, Francisco López de Zárate o Francisco de la Torre y Sevil escribieron sonetos en donde las cenizas de los amantes muertos eran immortalizadas en la inmanencia del reloj de arena, el poeta chileno hace lo propio: pulveriza y encierra al lector dentro de los vasos invertidos para descenderlo y culminar su sonetario. Cierra también el ciclo iniciado con la invocación al otrora lector supremo, vuelto ahora un condenado ante la enormidad de un sujeto poemático distinto al que apeló benevolencia humildemente. Pese a esta inversión de estaturas entre los actantes líricos, el sujeto enunciante siempre dejará en manos de su receptor la responsabilidad de darle sentido a la obra artística:

Desdichado lector tuya es la mano
que puso en marcha este reloj de arena:

³⁵ Aquél que inicia “Un soneto me manda hacer Violante”. V. David Huerta y Pablo Lombó (Sel., pról. y notas). *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro*, México, Alfaguara, 2001, p. 165.

³⁶ El español escribió “A las cenizas de un amante, puestas en un reloj” (c. 1630):

Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas,
el afecto inmortal del alma interno;
que como es del amor el curso eterno,
los días a tus ansias eternizas.
Muerto del tiempo, el orden tiranizas,
pues mides, derogando su gobierno,
las horas al dolor del pecho tierno,
los minutos al bien que immortalizas.
¡Oh milagro!, ¡oh portento peregrino!,
que de lo natural los estatutos
rompes con eternar su movimiento.
Tú mismo constituyes tu destino:
pues por días, por horas, por minutos,
eternizas tu propio sentimiento.

Francisco de Quevedo. *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, p. 536.

Fuentes consultadas

- Alonso, Dámaso. "Gran influjo tradicional y deseo de expresión nueva". *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos, 1980.
- Boscán, Juan. "Carta a la duquesa de Soma". *Obras poéticas*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Cervantes, Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. México, Alfaguara, 2004.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Coddou, Marcelo. "Óscar Hahn. Arte de morir". *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 687-691.
- Estudillo, Luis Martín. "El sujeto lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*, vol. 73.3, verano 2005, pp. 351-370.
- Fernández Moreno, César (coord. e intr.). *América Latina en su literatura*. México, UNESCO-Siglo XXI, 1990.
- Gaos, José. *Historia de nuestra idea del mundo*. México, El Colegio de México-FCE, 1973.
- Gracián, Baltazar. *El Criticón*. Filadelfia, University of Pennsylvania, 1938.
- Guedea, Rogelio. *Poetas del Medio Siglo. (Mapa de una generación)*. México, UNAM, 2007.
- Hahn, Óscar. "Presentación". *Revista Iberoamericana*, núms. 168-169, julio-diciembre de 1994, pp. 669-670.
- . *Estrellas fijas en un cielo blanco*. México, El Tucán de Virginia, 1996.
- Huerta, David y Pablo Lombó (Sel., pról. y notas). *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro*, México, Alfaguara, 2001.
- Lope de Vega, Félix. *Obras poéticas*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Molina, Tirso de. *Poesías líricas*. Madrid, Castalia, 2001.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Madrid, Castalia, 1969.
- Santillana, Marqués de. *Obras completas*. Barcelona, Planeta, 1988.
- Ullmann, P.L. "Juan Ruiz's Prologue". *Modern Language Notes*, LXXXII(1967), pp. 146-170.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 2001.