

Onell H., Roberto

*Ardor del decir : huellas cristianas en la poesía
de Óscar Hahn*

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Onell H., Roberto. "Ardor del decir : huellas cristianas en la poesía de Óscar Hahn" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ardor-decir-huellas-cristianas.pdf> [Fecha de consulta:]

ARDOR DEL DECIR:

HUELLAS CRISTIANAS EN LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN

por Roberto Onell H.

LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN

Una rápida mirada por la bibliografía en verso de Óscar Hahn arroja los siguientes resultados en términos de forma y fondo. En *Arte de morir* (de 1977; con prólogo de Enrique Lihn), Hahn asentó una versificación tan próxima al Siglo de Oro español como al coloquialismo posvanguardista, y así también una inquietud ante la muerte. En ediciones posteriores, el libro ha incluido los poemarios *Esta rosa negra* (de 1961), *Agua final* (1967) e *Imágenes nucleares* (1983), unificados por el asunto común. Enseguida, la inquietud erótica fue plasmada en *Mal de amor* (1981; con dibujos de Mario Toral), libro que registra especialmente la cara triste y desesperanzada de la experiencia amorosa. Poco tiempo después, el autor entregó *Flor de enamorados* (1987; con fotografías de François Lefranc), que es una reescritura del cancionero homónimo y anónimo del siglo XVI español; poemario, el de Hahn, más atento a los claroscuros del gozo y el dolor al cantar el erotismo. La colección de sonetos *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1988), nueva muestra de este cierto clasicismo de Hahn, fue incluida luego en *Versos robados* (1995), pero en su edición de 2004; conjunto global que insiste no sólo en la muerte y el erotismo, sino también en la experiencia misma de escribir versos. Preguntas, formulaciones, e incluso alguna preferencia por personajes famosos (escritores, cantantes, estrellas de cine), que reaparecen en los poemarios *Apariciones profanas* (2002) y *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), y en diversas recopilaciones. *Pena de vida* (2008) retoma la preocupación por la muerte, ahora

en clave cotidiana: la humana finitud de cada día, que perfila nuestro andar en este mundo. *La primera oscuridad* (2011), en tanto, reinscribe la preocupación por el sentido de lo real a una hipotética nebulosa originaria, que permanece, sin embargo, como misteriosa sombra en la cotidianidad presente del ser humano.

En suma, tal como han puntualizado principalmente Enrique Lihn, Pedro Lastra, Carmen Foxley y Leonidas Morales¹, antiguos y atentos lectores de Hahn, en esta poesía se aúnan dos núcleos principales: Eros y Tánatos. Las experiencias del amor de pareja y de la meditación sobre la muerte se proyectan, en estos poemas, como auténticas claves de lectura de un mundo que puede reconocerse tan problemático como pacificador, pero por sobre todo comprensible. Pero, ante todo, esta poesía se complace en la alternancia de la más estricta métrica, en sonetos y otras regularidades estróficas que nos recuerdan al Siglo de Oro español, y el versolibrismo de impronta vanguardista. Por otra parte, se aprecia una elaborada integración y combinación de tonos solemnes, a veces proféticos, con otros anti-solemnes y hasta jocosos, tanto como el recurso a ciertas frases hechas y citas cultas y del habla coloquial, que entre otras “magias de la escritura”² son trastocadas hacia nuevas constelaciones de sentido. Destacable es, también, la marcada visualidad de esta poesía, que la emparenta tanto con las visiones barrocas y la pintura medieval como, al lanzarse en actitud enunciativa, con las artes visuales contemporáneas: poemas narrativos como cortometrajes o video-clips. Digamos, para terminar de bosquejar este contexto, que Hahn puede situarse cerca no sólo de Garcilaso, Góngora, Quevedo y el romancero español, sino

¹ El libro de Leonidas Morales ha sido publicado en noviembre de 2009; sin embargo, tal como consta en su introducción, “Inéditos de otra época”, el texto data de 1972, y trata del quehacer poético de Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Omar Lara y Óscar Hahn. Inédito hasta ahora, por razones de dominio público y privado que el autor expone en el texto introductorio, su título de entonces fue “Poesía chilena actual. Formalismo y ambigüedad”. Agradezco al profesor Leonidas Morales el haberme facilitado su libro recién salido de la imprenta.

² Tomo esta expresión del libro homónimo de Hahn (Santiago: Andrés Bello, 2001), que recopila análisis de textos literarios, en verso y prosa, de diversos autores.

también de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Eliseo Diego, Mario Benedetti, Juan Gelman y Carlos Germán Belli. Ilustres compañeros de una ruta que Hahn, como veremos a continuación, ha hollado con tranco seguro.

HUELLAS CRISTIANAS EN LA POESÍA DE ÓSCAR HAHN

Estado de la cuestión

La presencia de códigos cristianos en la poesía de Óscar Hahn ha sido destacada varias veces por la crítica. Dicha presencia, no obstante, es señalada en términos casi exclusivos de intertextualidad, principalmente respecto de la Biblia; lo señala el mismo Lihn, en su célebre prólogo a la primera edición de *Arte de morir*, dando así la pauta a los énfasis de las fuentes textuales de esta poesía³. En estos acentos, se hace un reconocimiento de códigos cristianos secularizados, que no implican necesariamente una perspectiva cristiana paradigmática en Hahn. Un paso más cerca de esto están Clemens Franken, Jorge Guzmán y Leonidas Morales, al postular al cristianismo como universo valorativo de ciertos hablantes del poeta. Franken centra su lectura en las danzas de la muerte aludidas en *Arte de morir*, en el Apocalipsis de *Imágenes nucleares*, en la experiencia erótica de *Mal de amor*, y en las imágenes de Dios y Cristo en poemas varios, para corroborar la hipótesis de “la búsqueda de lo absoluto” (144) por parte de los hablantes⁴. A su vez, ahondando en los poemas “Higiene bucal” y “En una estación del metro”, Guzmán indica: “No hay para qué insistir en la presencia aquí del intertexto más que cristiano, católico[; que es] citado y

³ Revísense diversos artículos y notas, principalmente, en *Asedios a Óscar Hahn* y *El arte de Óscar Hahn*, que registramos en la bibliografía.

⁴ Paralelamente, Franken hace transitar el cristianismo de las voces hablantes a la persona misma de Hahn, haciendo patente la estrecha relación entre biografía y obra poética.

reconocido en su vigencia y en su trascendental importancia [, aunque] también se declara su rebajamiento” (69-70). Del segundo poema mencionado, Guzmán enfatiza un “acendrado *pathos* [y una] forma de texto religioso” (73), sin especificar más. Por su parte, Morales destaca en Hahn parentescos existenciales y religiosos, y no sólo la retórica de intertextos bíblicos. Según Morales, las danzas de *Arte de morir* “conservan de sus homónimas medievales el aspecto colectivo y universal, pero, a diferencia de ellas, excluyen los componentes macabros, racionalistas, teológicos. Se estructuran sobre la base del ritmo verbal porque lo que en ellas danza [...] es el lenguaje” (99). Sin embargo, a modo de descripción global de la poesía hahniana, agrega: “[s]i el amor espiritual es un ardor de eternidad, la utopía del sentimiento lacerado por el tiempo, la palabra poética es la ejecución de la utopía: el instrumento de la perpetuación” (102). Es decir, los referentes cristianos tendrían otras implicaciones, que se recogen a continuación.

Hipótesis de trabajo

Si el ardor de eternidad alienta la poesía de Hahn como búsqueda de lo absoluto, de tal modo que la escritura misma es la cristalización de ese anhelo, sus referentes textuales cristianos en general, sean bíblicos, litúrgicos o eclesiales amplios, tendrían entonces implicancias paradigmáticas⁵. Ahora bien, para mostrar los elementos propios del cristianismo presentes en los poemas de Hahn, distinguimos dos niveles de escritura y de análisis: el sintagma y el paradigma⁶. En el nivel sintagmático, se detectan unos pocos

⁵ Este planteamiento reconoce la vigencia de la lectura que Leonidas Morales hizo de los dos primeros y brevísimos poemarios de Hahn: *Esta rosa negra* y *Agua final*. De tal suerte, hemos de reconocer que la poesía de Hahn permanece fiel, en lo medular, a sus propias intuiciones originarias.

⁶ Recojo la distinción de sintagma y paradigma de las formulaciones de Roman Jakobson y Yuri Lotman. Según Jakobson, “los dos modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal [son] *la selección y la combinación*” (40), y el lenguaje, en su función poética, “*proyecta el principio de la equivalencia del eje de la*

personajes bíblicos, así como frases hechas y esquemas de composición que tienen su origen en la religiosidad cristiana general. Sin embargo, en conjunto, estos elementos no alcanzan a dar cuenta precisa de una experiencia de fe por parte de las voces hablantes; como mucho, pueden señalar una perspectiva que sea cercana al universo cristiano, pero tan cercana como la de cualquier habitante de nuestra cultura, incluso la de quienes se declaran ateos o agnósticos. Todavía en el sintagma, se distinguen otros dos niveles: uno, el de las frases hechas, personajes y asuntos bíblicos, del simple cristianismo lexicalizado, más retórico, y otro, el de ciertos esquemas de composición, menos superficial, y que nos sitúa en el umbral del nivel paradigmático. Ya en el paradigma, en cambio, aparecen múltiples configuraciones de sentido que sí alcanzan gran cercanía y, a ratos, identificación con la perspectiva cristiana. Por ello, la hipótesis del presente trabajo señala que *el ardor de eternidad de la poesía de Óscar Hahn se verifica en una palabra guiada, muy de cerca, por la perspectiva cristiana.*

Primer nivel de lectura: el sintagma

De entre múltiples casos destacables, fijémonos en uno de frases hechas de origen cristiano, y en otros dos de personajes bíblicos. El primer caso está en *Mal de amor*, en el breve poema titulado “A mi bella enemiga”: “No seas vanidosa amor mío/ porque para serte franco/ tu belleza no es del otro mundo/ Pero tampoco es de éste” (21). Muy

selección sobre el eje de la combinación” (40) (en cursivas en el original). Estos planteamientos, que Jakobson propuso como validación en la lingüística del estudio de la poesía, fueron recogidos y desarrollados, para el análisis literario, por Lotman. Según este último, el sintagma corresponde a la dimensión del texto que “combina las palabras de modo que formen cadenas regulares (gramaticalmente correctas) en el sentido semántico y gramatical”, mientras que el paradigma es aquella dimensión que “elige, de un cierto conjunto de elementos, uno que utiliza en la proposición dada” (105). En suma, como sintagma se reconocerá la combinatoria en la superficie o inmediatez del texto, y como paradigma, se reconocerá la selección que forma un conjunto semántico de mayor envergadura.

sucintamente, está aquí el intertexto de la respuesta de Jesús a Pilatos, “mi reino no es de este mundo”, que ha sido lexicalizado en nuestro idioma a la inversa: “no es del otro mundo”, como descripción desengañada de un objeto ordinario que se esperaba extraordinario. Apoyado sobre este uso ya común, que distingue siempre dos opciones posibles, Hahn sobrepuja su significación al alumbrar un tercer mundo posible; es decir, la belleza de esta mujer no es ordinaria ni extraordinaria, sino ¿qué? Algo no imaginado hasta entonces... El segundo caso es el poema “Consejo de ancianos”, de *En un abrir y cerrar de ojos*: “Cuídate Adán cuando salgas al mundo/ en busca de la costilla perdida// Podrías encontrarla de pronto/ podría no caber en tu pecho// Y podría atravesarte el corazón/ como un cuchillo de hueso” (17). Donde esperábamos la reunión de los ancianos de alguna comunidad, Hahn nos coloca ante el gesto de dar consejo, emitido por quien parece hablar, ya anciano, desde la propia experiencia. Con reminiscencias de los hermafroditas platónicos, el amor es aquí la posibilidad de un daño; en el poema anterior, al hablarse a una enemiga, el amor ya ha dañado. Semejante es el poema “Cosmonautas”, de *La primera oscuridad*, donde “Adán y Eva vivían/ en distintas galaxias/ y sólo se comunicaban/ por mensajes de texto” (17); hasta que, tras encontrarse y acoplarse, “[e]l resplandor de la explosión/ inundó el universo/ y anunció el nacimiento/ del amor y la muerte” (17). Como fuere, en estos casos todavía se está a distancia de la perspectiva cristiana.

El breve poemario *Imágenes nucleares*⁷ es un conjunto de siete poemas en torno a la guerra nuclear. La ficción de los poemas refiere una guerra ya acabada, cuya destrucción del género humano es casi total; hecho lamentado por un solitario hablante que da testimonio de lo presenciado. El tono de la composición, de marcado acento apocalíptico,

⁷ Dedicado “a Otto Hahn,/ Premio Nobel de Química 1944,/ descubridor de la física nuclear”. Notable contraste entre los dos Hahn: el uno, descubridor de aquello que, sin proponérselo él mismo, sería fuente del desastre; el otro, cantor elegíaco de la deflagración.

oscila entre el desespero y el estoicismo. Este lamento se lleva a cabo con reiteradas marcas sintagmáticas del testigo sanjuanino: el “vi” como evidencia, con pretensión de verosimilitud, de quien refiere los hechos de primera fuente. El poema “I. Ciudad en llamas” es el primer avistamiento de “la grande bestia” (2000: 56) que es el conjunto de llamaradas que abrasan la ciudad. En “II. Planta nuclear”⁸, el quehacer técnico propio de la guerra es un ámbito infernal. El poema “III. Palomas de la paz” es una prosa acerca de la matanza, a manos de algunos combatientes, de unas palomas que podían significar un ascenso esperanzador. “IV. Visión de Hiroshima” y “V. El muerto en Nagasaki”⁹ son entradas en materia: la devastación en las dos ciudades japonesas. El poema “VI. Reencarnación de los carniceros”, con epígrafe del texto de san Juan, es una alegoría propiamente apocalíptica, según la cual “los terceros días de las terceras noches” (63) marcan el regreso del mal. “VII. Adán postrero”¹⁰ presenta una metáfora del primer y último hombre: “Sentado en un montón de escombros/ espero a la mutante que será mi mujer/ [...] Hijo mío me dice/ ¿por qué me has abandonado?” (64), donde convergen Adán y Jesús como seres humanos. Así es como se cierra la serie de siete episodios como los siete días del estricto reverso de la Creación: elegía por la Destrucción.

El libro *Arte de morir* se estructura, en su mayor parte, según las danzas de la muerte medievales. Sin título, el poema que abre el conjunto plantea una invitación a este danzar particular, modulada en una inequívoca y reiterada clave rítmica: versos dodecasílabos, de cláusulas trisilábicas con acento en la segunda sílaba. Por emblemático de todo el poemario y por breve, lo citamos completo: “Venid a la danza mortal los

⁸ En la primera edición de *Imágenes nucleares*, este poema se llama “Los ropavejeros”. Como subconjunto de *Arte de morir*, presenta además algunas variaciones de escritura.

⁹ En la primera edición de *Imágenes nucleares*, se llama “El muerto en incendio”.

¹⁰ Poema incluido, con el mismo nombre, en *Versos robados*, pero en forma individual, sin integrar una secuencia.

nacidos/ gamuzas y ojotas venid a la danza/ aquí no se inclina jamás la balanza/ lacayos y reyes lanzando bufidos/ tomados del brazo ya danzan unidos/ Un ropavejero será tu pareja/ tendrás que entregarle tu carne más vieja/ y en puro esqueleto dar saltos tullidos” (5). La muerte aquí no es algo sino *alguien*, una persona. Así, algunos poemas en particular se acercan al universo cristiano, al menos superficialmente, en denominaciones todavía exteriores. Por ejemplo: “La última cena” (20), donde el único comensal es la corrupción que blande los cubiertos para dar cuenta de los cuerpos humanos; “Velorio del angelito” (33-34), elegía en clave campesina y chilena, que llora la muerte de un niño en combinación con el canto del sereno en cuartillas octosílabas; “Adolfo Hitler medita en el problema judío” (36-37), dedicado “a los niños de Auschwitz”, donde el Líder, que a semejanza de Herodes padre instruye minuciosamente las torturas de los angelicales niños, parece hablar en calidad de líder del infierno mismo; y el poema “El hombre” (40), que postula una vida después de la muerte, en la cual los fallecidos recobran la infancia. Es así como *Arte de morir* se despliega en sucesivas formulaciones de la ubicuidad y la ecuanimidad de la muerte. Es ésta una presencia personificada a la usanza del Medioevo, que nos hace reconocer una imaginería recuperada en tiempos posvanguardistas.

Como esquema de composición, *Flor de enamorados* comparte con *Arte de morir* el aliento medieval. Hahn reescribe aquí una selección de poemas provenientes de un cancionero de 1562, también intitulado *Flor de enamorados*¹¹. Estas canciones insisten, con énfasis múltiples, en la alternancia y la coexistencia del gozo y el dolor en la experiencia amorosa, donde la forma canción es clave al plasmarse ese fondo o

¹¹ Editado en Barcelona por Casa Claudi Bornat. Acerca de la compleja originalidad autoral de la escritura que en este libro se practica, revísense los textos relacionados de *Asedios a Óscar Hahn* y *El arte de Óscar Hahn*. También, *Plagio, parodia y pastiche en la poesía chilena contemporánea*, tesis doctoral de Rafael Rubio (documento inédito, defendido y aprobado en la Pontificia Universidad Católica de Chile en junio de 2008), “Capítulo IV: Óscar Hahn y *Flor de enamorados*: escritura sobre la borradura” (83-128).

perspectiva: el estribillo u otras series anafóricas reproducen aquello que queda planteado a nivel referencial¹². Acerca de los criterios de valoración de los diversos momentos de la experiencia amorosa, sucesos como la figura cuasi sagrada de la persona amada (“Si libres alcé los ojos”, 11; “Madre al gentil caballero”, 19), la auto-observación del amante como mártir (“Por amor gané y perdí”, 17; “A este pobre romero”, 61), el placer medido como gracia conducente al éxtasis (instantes de “Quien gentil señora pierde”, 41; de “Vase el amor mío”, 39), el dolor evaluado como desgracia conducente al sinsentido (“Sembré el amor con mi mano”, 49; “Las grandes pasiones mías”, 57), entre otros eventos, se vuelven comprensibles, tanto para el cantante-hablante como para el oyente-lector, en virtud del universo cristiano. En efecto, la cristiandad medieval, y específicamente peninsular, nos proveen aquí de una clave crucial: el amor erótico es experiencia religiosa, muchas veces rival de la religiosidad confesional. La religiosidad de Eros consiste, en este caso, en el hecho de cifrar el amante expectativas de pasaje al otro mundo, que es más deseado, desde éste, que es más tangible. Ya sea que ese amor se consume, ya sea que se frustre, como ocurre casi siempre en este poemario, el amante enfrenta la totalidad: el goce carnal es la vida plena, así como la traición y el abandono son la muerte irredimible. Es una trama total.

Otro recurso en el nivel sintagmático corresponde a un par de esquemas de composición: la parábola y la bienaventuranza. La parábola es utilizada por Hahn en varias ocasiones. Se trata de textos que proponen una ficción breve de asunto problemático, para al final entregar una lección de vida que puede desprenderse fácilmente de ella. Así, por ejemplo, en “Escrito con tiza”, de *Mal de amor*, se relata el conflicto entre los números cero y uno personificados, para llegar a la sentencia final: “Detrás de todo gran amor la nada

¹² Destaquemos, así sea de paso, la vigencia de este tipo de composiciones. A 450 años de distancia de aquel cancionero, y a un siglo de la emergencia de las vanguardias, queda demostrado que la forma canción guarda plena actualidad, a condición de ser trabajada con la disciplina del buen poeta.

acecha” (41). Otros dos casos, al menos, están en el poemario *Pena de vida*: “Parábola del triángulo”, que narra la lucha entre sí de los ángulos interiores de un triángulo, para terminar afirmando que “nadie está libre de cavarse/ su propia tumba” (45), y el poema “Corriendo contra el reloj”, que refiere la competición entre una tortuga y Aquiles, y que se cierra con el “No se puede correr/ contra el reloj” (63). Según el uso popularizado por el Jesús de los evangelios, la bienaventuranza consiste en anunciar la gracia de Dios a quienes proceden con bien. El poema “En una estación del Metro”, de *Versos robados*, es el que se ciñe a este esquema pero de manera invertida. Su inicio: “Desventurados los que divisaron/ a una muchacha en el Metro// y se enamoraron de golpe/ [...] Porque ellos serán condenados/ a vagar sin rumbo por las estaciones” (23), deriva finalmente en una reflexión muy similar a las lecciones de las parábolas: “Y quizás el amor no es más que eso:// una mujer o un hombre que desciende de un carro/ [...] y se pierde en la noche sin nombre” (23). La desgracia se anuncia, entonces, a quienes se enamoran repentinamente, en el efímero contexto de los medios de transporte modernos¹³. Serán desventurados no quienes obren con malignidad, sino quienes se enamoren “de golpe”. Bienaventuranza al revés, que se inserta además en el esquema de la parábola.

¹³ Este poema de Hahn presenta una interesante y doble intertextualidad. Por una parte, el título del poema es la traducción de “In a Station of the Metro”, poema de Ezra Pound incluido en *Lustra*, de 1915, y cuyos dos versos son: “The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough” (Pound 1952, 119). Según la traducción de José Vásquez Amaral: “La aparición de estos rostros entre la multitud;/ Pétalos sobre una rama húmeda y negra” (Pound 2000: 21). Poemas, el de Hahn y el de Pound, sobre el amor efímero, limítrofe con la mera ilusión, y sobre la soledad vivida entre la multitud moderna. Por otra parte, su asunto es similar al del relato “El avión de la bella durmiente”, de Gabriel García Márquez, donde el protagonista, un pasajero de avión, vive una intensa y solitaria pasión por una mujer, otra pasajera, que duerme junto a él en el avión; todo, en los breves instantes del vuelo. Obsérvense las semejanzas entre las reflexiones del hablante en tercera persona, de Hahn, con éstas del narrador en primera persona, de García Márquez: “me sorprendí a mí mismo en el espejo, indigno y feo, y me asombré de que fueran tan terribles los estragos del amor” (García Márquez 87-88); para terminar: “y se fue sin despedirse siquiera, [...] y desapareció hasta el sol de hoy en la amazonia de Nueva York” (89). Semejante apasionamiento en un avión, ahora como experiencia compartida, aparece también en “Ocho horas en el cielo”, poema de Hahn de *Pena de vida* (43-44).

Segundo nivel de lectura: el paradigma

En el nivel paradigmático de la poesía de Hahn, son notorios ciertos núcleos de significación bien precisos, que pasamos a describir. El primero corresponde al *dolor como tránsito*, que se evidencia al menos en tres poemas. El hablante de “Fantasma en forma de camisa”, de *Mal de amor*, transformado en fantasma, refiere la persistencia en él de la herida amorosa: “Y ahora siento tus manos atónitas/ y tus ojos clavados en mí bajo el agua// porque aunque raspas y escobillas y refriegas/ no consigues sacar la sangre de mi costado” (77). El hablante se metamorfosea, así, en un disminuido Cristo. Mártir de la experiencia erótica, este hombre, en su insólita condición de camisa, parece hablar en calidad de sudario. Del mismo libro, “Cometa” mienta la partida de “[l]a herida de mi costado/ la herida de mi costado” y su pérdida en “los confines de la ciudad/ [...] sin rumor en el horizonte” (89-90). Debido a que ello es lamentado, tal como lo hace oír la anáfora, entendemos que el hablante tenía en esta herida un indicio de realidad, de humanidad: por tangible, el dolor es más real que su ausencia, y otra vez el hombre, amante vulnerado, se identifica con el Cristo doliente. Y “El doliente” es justamente el tercer poema clave a este respecto. Del libro *Apariciones profanas*, este soneto es un sereno llamado a la esperanza: “El sol será sin mancha concebido/ y saldrá nuevamente en tu costado” (27), y al final “una voz te dirá: ¿Que no lo sabes?/ El mismo viento que rompió tus naves/ es el que hace volar a las gaviotas” (27). La fuente del equilibrio cósmico actuará a favor del alma individual, porque ésta participa de aquél; ahora bien, en la medida en que el mensaje proviene de una voz omnisapiente, es plausible postular que el hablante es Dios mismo, capaz de reconocer aquella herida en su hijo. De esta manera, en estos tres poemas, el dolor de la herida del costado es el potente indicador de un protagonista que se identifica con Cristo en su

condición más precaria: hombre demasiado humano, pero, por eso mismo, a la expectativa de un sentido que permita la superación de ese sufrimiento.

El segundo núcleo es la *muerte como otra forma de vida*. Aunque lo apuntado para el poemario *Arte de morir* sugiere que la muerte puede ser allí una nueva forma de vida, nada de ello es asegurable. La danza de la muerte de Hahn es una persistencia, si bien variada, en el cese y la ruina de la materialidad humana, y ahí radica su condición inquietante y conflictiva. La experiencia de la muerte como posibilidad de ser una vida nueva, en cambio, sí está en estos dos poemas. El primero es el soneto “Pañales y mortajas”, de *En un abrir y cerrar de ojos*, poema acerca de la fugacidad de la existencia humana. El primer cuarteto insiste en el carácter evanescente del hoy; el segundo, cifra esta rapidez en el abrir y cerrar de los ojos ante el día; el primer terceto nos acerca hacia “el último presente” (38), momento en que, según el segundo terceto, “con ilusión preguntará la mente/ si es que existe un presente de los muertos/ que se teje y que nunca se desteje” (38). Pese al recurso a la actividad de las Parcas, la sola inquietud metafísica, aun como pregunta referida y no formulada, es indicio de apertura, anhelo de una vida nueva. El otro poema es “Silla mecedora”, de *Versos robados*, en cuyo relato la silla es protagonista. Empieza: “Me duelen las piernas dijo la silla/ [...] En vez de astillas tengo espinas/ y mi asiento se cubre de llagas// No sé de dónde salió este hombre/ que está sentado en mí sangrando// Al tercer día se puso de pie/ y voló por la ventana del cuarto” (21). La silla se revela cruz, la cruz de un hombre que se va volando; la silla mecedora, que queda movida por el viento, “como si nada hubiera pasado” (21), resulta ser una especie de descanso, el alto en un itinerario más extenso de aquel hombre. En virtud de la condición alada de las representaciones tradicionales del alma, ese hombre es Jesús. La silla es el testigo a la vez

que la evidencia de un padecimiento mortal que acaba siendo el pasaje hacia una nueva vida. Así, ya sea como inquietud o como hecho, la muerte es una estación.

En tercer lugar, está *Eros como nuevo paraíso*, que es actualizado ostensiblemente en las siguientes cinco composiciones. A pesar de cantar las desventuras eróticas, *Mal de amor* incluye un poema que desmiente brevemente el infortunio. En efecto, “Misterio gozoso”, desde su título nos ubica en el ámbito del cristianismo al menos como lenguaje litúrgico intertextual. Empieza: “Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo/ del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas” (29); descripción que enseguida se trueca en el ruego: “amor mío limpia mis lacras libérame de todas/ mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales, ya?” (29); rogativa tan tierna como cínica, pero inconcebible sin Eros como pasadizo trascendente en clave cristiana. *Versos robados* termina con “Tríptico” (75-79), serie de tres sonetos: el primero, “Adán sentado con las manos en la barbilla”, es la reflexión adánica sobre la vacuidad del solo deseo y sobre la expectativa de un sentido mayor aprehensible; el segundo, “Adán recuerda la fallida destrucción del árbol de la ciencia”, es un clímax que oscila entre el lamento de la condena y la celebración del placer conocido; y el tercero, “La expulsión del Paraíso”, que recuerda al cuadro de Masaccio, plantea la reedición permanente de aquel desalojo: “Rodamos por oscuros precipicios/ y oficiamos diabólicos oficios/ [...] Y cuando huimos de esos maleficios/ nos espera en la puerta de los vicios/ un ser alado con un lirio en llamas” (79); en cuanto los amantes sin nombres, es decir como cifras de cualquier pareja de cualquier época, reinciden en la cópula, reinciden también en la Caída. Desgracia propiamente tal, el ejercicio del sexo es ahora la cara oscura de la trascendencia. El quinto poema es “Cita”, de *Pena de vida*, que juega con la ambivalencia de la cita como encuentro y como referencia textual. El hablante ha citado el verso de Góngora “o púrpura nevada o nieve roja”, y el

poema termina con la mujer desnuda sobre sábanas rojas: “el verso se hizo carne” (33), a punto del encuentro con el varón. Verso y verbo, la mujer es entonces sentido encarnado. Así, posibilidad o realización del otro mundo en éste, Eros es aquí un lugar teológico.

El cuarto núcleo corresponde al *reconocimiento y rechazo del mal*, como un poder activo y claramente visible en los cinco poemas siguientes. El primero es la sencilla fábula “Dominó”, de *En un abrir y cerrar de ojos*: “Como piezas de dominó verticales/ los rascacielos de Manhattan// A la derecha el Empire State/ A la izquierda el Edificio Chrysler/ Al centro las Torres Gemelas// Viene el diablo y sopla” (19). Con la simplicidad de la enumeración, los edificios se disponen y luego son barridos repentinamente por el hálito letal de Satanás, contracara del hálito vital de Dios, como una contingencia que se corresponde con tamañas altanerías. El poema “La Puerta del Viaje Sin Retorno” describe un sitio en Senegal, “lugar diabólico que no fue construido por demonios/ sino por hombres como nosotros/ civilizados iluminados la flor y nata de Occidente” (39); infierno en la Tierra del cual partieron “los ancestros de Martin Luther King/ de Rosa Parks de Duke Ellington de Toni Morrison” (39), quienes “[f]ueron raptados torturados encadenados/ por hados de carne y hueso que tejieron sus destinos” (39), como las Parcas, para esclavizarlos. El tercer poema del mal está en *Pena de vida* y es “Advertencia al torturador”. Después de situarnos en una escena nocturna con algo de pesadilla, y después de un “cuídate de” anafórico, el hablante plantea su notificación: “Que una noche de insomnio/ mirarás tu reflejo en la pared// y verás tu cabeza cayendo de ese árbol/ como un fruto podrido// y la verás rodar hacia el infierno” (53); al mal obrado por el torturador, el hablante opone el aserto de Cristo “por sus frutos los conoceréis” para advertirle que su propia cabeza mutará en fruto y, así, correrá la suerte apropiada; el aserto del Maestro, aquí intertexto velado, es obedecido por la voz hablante. La metáfora del rodar de la cabeza es entonces el extravío

correspondiente: incapacidad creativa, pérdida de sí, locura; todo, camino del infierno, adecuado paradero de esas malignas elucubraciones.

En “Cajones”, de *La primera oscuridad*, “[s]altaron por el aire/ las cosas que estaban adentro [de esos cajones]/ como si una caterva/ de demonios enloquecidos/ buscaran algo [...] / Ave María Purísima exclamé persignándome/ Y una voz surgida de no sé dónde dijo:/ sin pecado concebida” (49), para acabar la escena en una quietud con algo de inquietud, gracias a ese cajón que se queda abierto y oscuro. De este modo, el mal se presenta como obra demoníaca, atmósfera infernal que define derroteros en la humana escena del mundo. Del mismo poemario, “Inquisidores” (67) expone los siguientes dichos de un acusado ante el tribunal de la Inquisición: “Lo sagrado y lo profano/ son las dos caras/ de una misma cabeza”; pero enseguida, al ser condenado, “una gran llamarada quemó el rostro de los inquisidores” y el hombre salió “con sus dos caras intactas [...] / y se alejó en direcciones opuestas”. Vale decir, el mal de la crueldad inquisitorial es superado no por un bien sino por otro mal: la escisión de la persona tras el careo con sus jueces. El acusado no es redimido, al menos en este mundo.

En quinto lugar, Hahn hace *confesión del problema de Dios*. Seis poemas evidencian este gesto, tres de ellos en el poemario *En un abrir y cerrar de ojos*. “Monaguillo” (22-23), por ejemplo, es testimonio y confesión a la vez, donde el hablante recuerda aquellos días de infancia: “Yo estuve ahí”, dice la anáfora, que a poco andar suena a la desesperación de quien quisiera no haberlo vivido. Por haber probado el vino del cáliz, “[el cura m]e hundió la cabeza en la pila bautismal/ [...] y me subió en un burro/ [...] Me tiran estiércol y sangre de cerdo”. El relato enfatiza el miedo y la culpa inducidos en el niño por parte de los clérigos, para acabar confesando: “ahora mi vacío de Dios/ es más grande que el tamaño de Dios”. En “De la naturaleza de Dios” (26-27), el hablante grafica una

relación con Dios cuya inestabilidad es atribuida a Él; comienza: “Hace tiempo que Dios no me habla/ que no me saluda/ que trata de evitarme cuando se cruza conmigo”. De inmediato, el hombre declara su disposición a creer pero posponiéndola para cuando Dios sea mujer: “mientras Él no cambie de sexo/ no voy a desear su compañía/ y tendré que conformarme con el vicio solitario// [c]uando sea mujer de verdad/ [s]erá un amor ardiente/ como el del Cantar de los Cantares”. Tal rechazo de la representación masculina de Dios remata: “Yo soy el ser que adora a la Dios/ y la Dios me adora a mí”. Es el momento en que la cercanía de *Eros* y *fides* se vuelve inquietante igualdad. El poema “Muerte de mi madre” (34-35) es el mensaje de un hijo vivo a su madre muerta, mientras ve en la televisión el funeral de un Papa y piensa cuánto le hubiera gustado a ella, por la fe que tenía, observar todo eso. La realidad misma del mensaje “me dice que usted no está muerta/ que está [...] escuchándome/ porque existir no puede ser algo tan pobre/ como vivir metido adentro de un cuerpo/ que se hace escombros que se hace cenizas”; el ansia de trascendencia es alumbrado así por la transmisión televisiva y el recuerdo de la madre¹⁴.

El cuarto poema es “Estrella fugaz”, de *Pena de vida*; rápida confesión acerca del vacío de Dios: “Sin el Dios del amor/ sin el amor a Dios/ así pasan los años// [...] Mientras tanto el tiempo/ ese gran genocida/ afila sus guadañas/ [y en] mi corazón/ los dioses brillan/ por su ausencia” (27). Como Hölderlin, en sucesivas lamentaciones por la negatividad de los dioses. La herida religiosa se manifiesta, en este poema de Hahn, como una honda preocupación tanto por las características de Dios como por la relación posible de entablar con Él. Así también lo expone el poema “Summa Theologica”, de *La primera oscuridad*:

¹⁴ El profundo lazo entre la figura de la madre muerta y el deseo de trascendencia está también, aunque más extenso que en Hahn, en el poemario *Réquiem* (1944), de Humberto Díaz-Casanueva, cuyo hablante dice, por ejemplo: “Madre, ¿dónde estás? (Yo esperaré hasta que vuelvas, me dijiste)/ [...] porque tú eras el conjuro/ y a través de tu alma/ anudábamos nuestros lazos terrestres” (88-89). Compárese este fragmento con el poema de Hahn.

“La niñez es la prueba/ de la existencia de Dios// La vejez es la prueba/ de su inexistencia// La muerte mira nomás/ y no dice nada” (41). La disquisición teológica, ante la silenciosa inminencia de la muerte, es sobrepasada sin llegar a solución alguna. El sexto poema, del mismo libro, es “La ley” (79), que insiste en el origen humano y no divino de la norma: “Son personas las que deciden/ [...] Personas dijeron que la Ley/ la había dictado Dios/ Personas dicen que ‘Dios dice’// Pero Dios no dice nada”. Este silencio de Dios es especialmente sentido y resentido al considerarse las diversas suertes que el ser humano corre en los procesos normativos de este mundo; indolente, desapasionado, Dios es una ausencia que determina, sin embargo, la experiencia azarosa de este mundo, “el pulgar hacia arriba/ o hacia abajo” de los unos acerca de los otros.

El sexto núcleo distinguible como huella cristiana es la *oración confiada*, presente en tres poemas. En *Versos robados* tenemos dos. El primero es “Higiene bucal” (11), que mienta la ablución con elementos inhabituales; comienza: “Tomo una escobilla de dientes/ y la mojo con agua bendita// La escobilla empieza a arder”. Así, este acto cotidiano de purificación física, practicado en un lugar del cuerpo que es crucial para el ejercicio poético, deviene la purificación espiritual ofrecida a Dios: “Rezo porque se quede encendida/ y libere de pecados mi verbo// Podré sonreírle al Altísimo/ con la boca llena de cenizas”. Evidencias de la destrucción por el fuego, resuena aquí el Shakespeare que asegura que sólo tenemos palabras para lo que está muerto en el alma; a través de esta ceremonia de desapego y despojamiento, el poeta apela y se presenta a Dios. El segundo es el poema “Lee Señor mis versos defectuosos” (55), soneto que apostrofa al Señor como el lector que ha de completar el imperfecto trabajo del hombre escritor: “Con tu ayuda saldrían universos/ de palabras preñadas [...]/ dónales lo que tengas que donarles:/ y la vida que yo no supe darles/ dásela tú Señor con tu lectura”. Por su mayúscula inicial, la palabra

“Señor” nos remite directamente a Dios, y no a cualquier hombre respetable; en tal sentido, Hahn actualiza aquí la noción del *teatro del mundo* propia del barroco español, con Calderón de la Barca y otros poetas y pensadores: los seres humanos somos los actores de una obra cuyo supremo espectador es Dios, a quien cabe el juicio final, el discernimiento del sentido último de todas las acciones representadas en el escenario del mundo¹⁵. El Creador es apelado como el Lector por antonomasia, solicitado para completar la actividad humana, que acá es la creación poética.

El tercer poema es “Plegaria al dios de la quietud”, de *La primera oscuridad*, una devota oración motivada por el deseo de que cesen los movimientos telúricos, de que haya “sosiego [y] fijeza// No [el] reposo de los muertos/ [sino] la paz de los vivos” (89). Si bien la minúscula inicial de “dios” expanden el sustantivo como nombre hacia cualquier divinidad, otras marcas retienen el poema en la experiencia cristiana: por una parte, el habitual “Señor” y el léxico litúrgico “por los siglos de los siglos”, y, sobre todo, el reconocimiento de que este “Señor” puede “aplaca[r] la ira de los monstruos que habitan/ en las entrañas de la Tierra” (89). Es decir, la expectativa acerca de un “dios” capaz de ello, un verdadero Señor de la Creación cuyo poder supera al de la materia; una materia monstruosa, además, yacente en el fondo telúrico, según el simbolismo de lo alto y lo bajo. La minúscula de “dios” puede leerse, entonces, como el sintagma de una de las caras del Señor todopoderoso. De este modo, menos en el primer caso que en los dos últimos, los hablantes de Hahn profieren plegarias que se confían no sólo de la presencia de Dios como una certeza, sino también de su poder para colaborar con el quehacer humano.

¹⁵ Noción presente también en el Shakespeare de *As you like it*: “All the world’s a stage,/ And all the men and women merely players:/ They have their exits and their entrances;/ And one man in his time plays many parts” (622), dice Jaques al inicio de su célebre monólogo.

Hacia la comprensión unitaria de sintagma y paradigma

Tal como fuera anunciado y ahora revisado, el recurso a frases, personajes, asuntos y esquemas de composición cristianos, no comporta necesariamente una fe, sino que sólo pone de manifiesto la presencia del cristianismo en el origen de expresiones ya incorporadas a la órbita del universo castellano. Sin embargo, en medio de una obra poética abiertamente heterodoxa en sus fuentes, dicho expediente estimula la pregunta acerca de su misma recurrencia: ¿cómo explicar esta reiteración sintagmática en una obra no confesional? Se trata de una pregunta que conduce, a su vez, a una reconsideración de la opción metodológica utilizada acá. Al recordar que la distinción sintagma/paradigma es puramente analítica, formulada para tomar alguna distancia lúcida respecto del objeto de estudio, recordaremos enseguida el hecho de que el paradigma, en la experiencia unitaria del lenguaje vivo y, en este caso, del poema vivido, se hace realidad como latencia sintagmática. Y es que los recursos mencionados de la poesía hahniana pueden ser significativos, incluso relativamente lejos de su origen cristiano, sólo a condición de portar todavía algo de la carga semántica originaria. En este específico sentido, podemos describir los recursos detectados en el nivel sintagmático de la poesía de Hahn como un estar *en trance de fe* por parte de los hablantes. De ahí que frases, personajes, asuntos y esquemas de composición, señalen tan sólo la posibilidad de transitar hacia la fe cristiana, sin que la asuman efectivamente. Podrían conducir hacia la fe cristiana, tanto como podrían derivar en otro credo o, inclusive, dispersarse en legión de confesiones¹⁶. En otras palabras, desde el

¹⁶ Por esta razón, toda teorización acerca de “ruinas” (W. Benjamin), “diferencias” y “diferimientos” (J. Derrida), “trazos” o “huellas” (J. Lacan), u otras muchas analogías, tiene que habérselas, en pos de su plausibilidad operativa como teoría, con el mismo dato: la vehemencia semántica del origen, según una acuñación en el horizonte de la fenomenología hermenéutica. Esa vehemencia originaria es justamente la condición de posibilidad de ulteriores figuraciones, las que incluyen, desde luego, debilitamientos, desapariciones y recuperaciones eventuales. En el temprano siglo XX, esta fragmentación fue cantada elegíacamente por T. S. Eliot en *The Waste Land*: “A heap of broken images, where the sun beats” (Eliot

cristianismo, estos recursos son pistas potencialmente verdaderas y potencialmente falsas...

Aun así, en cuanto a esto, Óscar Hahn no se destaca respecto de otros muchos autores.

Ahora bien, si esta reflexión es válida para los recursos sintagmáticos ya indicados de Hahn, lo es particularmente para el caso de la parábola como esquema de composición. Dos reflexiones en torno a la especificidad de la parábola como relato vienen al caso. En primer lugar, según Paul Ricœur, la parábola es una expresión límite que, para cumplir su finalidad de orientación de la vida, procede por desorientación. Paradoja mediante, al introducir lo insólito en la ficción, la parábola “hace surgir lo extraordinario en lo ordinario” (115); hace visible el referente “Dios” en la inmediatez del relato. La inteligibilidad de la parábola arraiga firmemente, por lo tanto, en lo que tenemos por sentido común o realidad habitual. Enseguida, Joseph Ratzinger¹⁷ comparte con Ricœur la noción de la parábola como relato ejemplarizador, que se nutre internamente de esa dinámica paradójica y que devela al Dios hasta entonces oculto. Ratzinger enfatiza, en razón del vínculo con la vida, la auto-superación que la parábola despliega como relato: ella no sólo ofrece una enseñanza sino, más aun, interpela al oyente para “encomendarse a esta dinámica e ir más allá de su horizonte actual” (232); esto es, ponerla en obra, ponerse él mismo en camino. Como composición, la parábola “es un conocimiento que forma un todo

198); en la traducción de José Luis Palomares: “un montón de imágenes rotas, donde el sol golpea” (Eliot 199); genuino signo de nuestros tiempos. Hay resto donde hubo totalidad. Y aun si nunca se hubiera consumado, la totalidad es imaginable, deseable, concebible; es decir, alcanzable al menos como experiencia imaginativa. Por otro lado, la presencia cristiana a nivel sintagmático sin implicancias de fe es un recordatorio para el investigador: el núcleo de toda cultura se perfila en la relación entre el ser humano y lo que se reconoce como sagrado. Es la experiencia de lo sagrado la instancia que devuelve una auto-observación en términos del sentido del devenir humano en el mundo; el “núcleo ético-mítico” (Ricœur 1990: 258) reside en esa relación. A este respecto, si queremos identificar rasgos de una cultura en alguna de sus manifestaciones, poco dice la auto-definición confesional, por ejemplo, del autor de una obra artística. Especialmente cuando se trata de obras logradas; en ellas, el autor es abarcado como un momento de la obra misma y, en razón de esa sobre-abundancia de sentido, queda agradadamente inhabilitado para rendir la cuenta cabal de la ejecución. En nuestro caso específico, para rastrear las posibles huellas cristianas de esta poesía, no es relevante si Óscar Hahn, la persona, se reconoce creyente, ateo o agnóstico. Hemos de conocerlo por su obra.

¹⁷ Apoyado en reflexiones de los exégetas Joachim Jeremias, Adolf Jülicher, Charles W. F. Smith y Charles H. Dodd.

único con la vida misma, [...] que no puede darse sin ‘conversión’” (234). En suma, el relato implica al ser humano en su totalidad. Para el caso de Óscar Hahn, es lícito afirmar que las marcas sintagmáticas operan entonces como *huellas vivas* del cristianismo, que se consuman como *perspectiva cristiana* con los seis núcleos paradigmáticos identificados. Excede las fronteras del presente estudio la postulación de centralidad total de lo cristiano en Hahn, que por lo mismo no se descarta. Desde este análisis, sólo se afirma la gran importancia relativa del código cristiano en la variedad de fuentes textuales.

CONCLUSIÓN

La hipótesis de este trabajo ha postulado que *el ardor de eternidad de la poesía de Óscar Hahn se concreta en una palabra guiada, muy de cerca, por la perspectiva cristiana*. Hemos distinguido metodológicamente dos niveles de lectura. En la lectura del nivel sintagmático, recogimos la presencia de frases, personajes y asuntos de origen cristiano, pero sobre todo de la forma parábola como esquema de composición; todo lo cual deja ver en los hablantes, como implicancia paradigmática, un estar en trance de fe. En la lectura del nivel paradigmático, detectamos seis núcleos relevantes, a saber: dolor como tránsito, muerte como otra forma de vida, Eros como nuevo paraíso, reconocimiento y rechazo del mal, confesión del problema de Dios y oración confiada. La heterodoxia de las fuentes textuales de Hahn, muy estudiada por la crítica en general, es efectiva; en dicha variedad, y según nuestra lectura, la importancia del cristianismo como núcleo valorativo se estima alta. En consecuencia, la hipótesis de este trabajo se confirma: *la perspectiva cristiana es la principal guía de la palabra de Hahn en su ardorosa búsqueda de eternidad*. La

experiencia del lenguaje es experiencia de una búsqueda y, así, de apertura a un posible encuentro. Consumación viva: ardor del decir.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz-Casanueva, Humberto. *Vigilia por dentro* [Santiago: Nascimento, 1931]. *Réquiem* [México: Cuadernos Americanos, 1944]. *Los penitenciales* [Roma: Carucci, 1960]. Santiago: Universitaria, 1998.

Eliot, Thomas Stearns. *La tierra baldía* [*The Waste Land*; New York: Boni and Liveright, 1922]. Edición bilingüe. Ed. Viorica Patea, trad. José Luis Palomares. Madrid: Cátedra, 2005.

Foxley, Carmen, y Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Universitaria, 1991.

Franken, Clemens. “Óscar Hahn y la búsqueda de lo absoluto”, en *Poesía religiosa chilena contemporánea: la fe de los que no tienen fe*, Ernesto Livacic ed. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Investigación; 1995.

García Márquez, Gabriel. “El avión de la bella durmiente”, en *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Guzmán, Jorge. “Óscar Hahn, *Versos robados*”, en *El arte de Óscar Hahn*, Pedro Lastra ed. Lima: El Santo Oficio, 2002.

Hahn, Óscar. *Arte de morir* [Buenos Aires: Hispamérica, 1977; la presente incluye *Esta rosa negra e Imágenes nucleares*]. Santiago: Lom, 2000.

_____. *Mal de amor* [Santiago: Ganymedes, 1981]. Santiago: Lom, 1995.

_____. *Flor de enamorados*. Santiago: Francisco Zegers, 1987.

- _____. *Versos robados* [Madrid: Visor, 1995; la presente incluye *Estrellas fijas en un cielo blanco*]. Santiago: Lom, 2004.
- _____. *Apariciones profanas*. Santiago: Lom, 2002.
- _____. *En un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Visor, 2006.
- _____. *Pena de vida*. Santiago: Lom, 2008.
- _____. *La primera oscuridad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética* [*Linguistics and Poetics*, 1960]. Trad. Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Cátedra, 1988.
- Lastra, Pedro, ed. *El arte de Óscar Hahn*. Lima: El Santo Oficio, 2002.
- Lastra, Pedro, y Enrique Lihn, eds. *Asedios a Óscar Hahn*. Santiago: Universitaria, 1989.
- Lihn, Enrique. “Arte del *Arte de morir*: primera lectura de un libro de Óscar Hahn” [prólogo a *Arte de morir*, de Óscar Hahn. Buenos Aires: Hispamérica, 1977], en *Asedios a Óscar Hahn*, Pedro Lastra y Enrique Lihn eds. Santiago: Universitaria, 1989.
- Livacic, Ernesto, ed. *Poesía religiosa chilena contemporánea: la fe de los que no tienen fe*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Dirección de Investigación; 1995.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico* [*Struktura judozhestvennogo teksta*; Moscú: Iskusstvo, 1970]. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1982.
- Morales, Leonidas. *Formalismo y ambigüedad: poesía chilena de los sesenta*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Pound, Ezra. *Personae. Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1952.

- _____. *Cantares completos. Tomo I*. Edición bilingüe. Ed. Javier Coy, trad. José Vázquez Amaral, apéndice bibliográfico de Archie Henderson. Madrid: Cátedra, 2000.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. www.rae.es.
- Ratzinger, Joseph (Benedicto XVI). *Jesús de Nazaret. Desde el Bautismo a la Transfiguración* [*Jesus von Nazareth – Von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung*; Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007]. Trad. Carmen Bas Álvarez. Santiago: Planeta, 2009.
- Ricœur, Paul. “Civilización universal y culturas nacionales”, en *Historia y verdad* [*Histoire et vérité*, 1955 y 1964]. Trad. Alfonso Ortiz García. Madrid: Encuentro, 1990.
- _____. “III. Nombrar a Dios” [publicado en *Études théologiques et religieuses*, 52, 1977], trad. Juan Carlos Gorlier, en *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso* [en castellano; Buenos Aires: Docencia, Almagesto; 1990]. Buenos Aires: Prometeo Libros, Universidad Católica Argentina, 2008.
- Rubio, Rafael. *Plagio, parodia y pastiche en la poesía chilena contemporánea*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile. Junio, 2008.
- Shakespeare, William. *As You Like It*, en *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Wordsworth, 1996.