

LA PRESENCIA DE LO FANTÁSTICO Y DEL VALS EN «VALS DE SANTIAGO», DE ÓSCAR HAHN

PEDRO MÁRMOL ÁVILA
Universidad de Salamanca
pedro.marmol@usal.es

Recibido: 07-01-2026
Aceptado: 07-05-2026



RESUMEN

Este artículo aborda el poema «Vals de Santiago», de Óscar Hahn, con el fin de examinar la confluencia en este de lo fantástico y del vals. El estudio se sirve de planteamientos teóricos que se han formulado sobre lo fantástico y ofrece una indagación en esta composición lírica. Se explora la transgresión de lo real en la ficción del poema, así como el papel que desempeña el vals en la configuración del texto. El análisis considera la vinculación del poema con un espacio urbano reconocible y el extrañamiento que se genera por medio de la alteración de la realidad, así como conecta este texto con cuestiones ecológicas. En este trabajo se enfoca «Vals de Santiago» como una creación sugerente acerca de las relaciones entre lo fantástico, la poesía, la música y el mundo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: lo fantástico; vals; «Vals de Santiago»; Óscar Hahn; poesía.

THE PRESENCE OF THE FANTASTIC AND THE WALTZ IN ÓSCAR HAHN'S «VALS DE SANTIAGO»

ABSTRACT

This article addresses Óscar Hahn's poem «Vals de Santiago» in order to examine the convergence of the fantastic and the waltz within the text. The study draws on theoretical approaches to the fantastic and offers an inquiry into this lyric composition. It ex-

plores the transgression of reality in the poem's fiction, as well as the role played by the waltz in the configuration of the text. The analysis considers the poem's connection to a recognizable urban space and the estrangement generated through the alteration of reality, and it also links the text to ecological issues. In this work, «Vals de Santiago» is approached as a suggestive creation that invites reflection on the relationships between the fantastic, poetry, music, and the contemporary world.

KEYWORDS: the fantastic; waltz; «Vals de Santiago»; Óscar Hahn; poetry.



Qué extraño es sentir el sonido de la lluvia
cuando no está lloviendo
(HAHN, 2015b: 91)

Los dos versos anteriores forman parte del poema de Óscar Hahn «Cosas que se escuchan». Previamente se publicó en su obra *La primera oscuridad* (2011), a la cual el autor se refirió en su discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua, en 2011, precisando que este «libro de poemas (...) alberga nuevas fantasmagorías» (Hahn, 2013). No faltan, en efecto, en la trayectoria literaria de este escritor las ilusiones, como tampoco las tensiones y los distanciamientos respecto a la realidad e incluso las rupturas en relación con el orden lógico habitual. El recorrido poético de Hahn manifiesta una conciencia de exploración de las posibilidades de la palabra y de la ficción como generadoras de mundos alternativos donde lo extraño irrumpe en lo cotidiano y produce una desestabilización en cuanto a lo conocido que puede causar sorpresa, incertidumbre o temor. En concreto, a propósito de la composición señalada, Hahn expresa en el discurso mencionado: «En “Cosas que se escuchan” se perciben diversos ruidos de personas y objetos, pero ni esas personas ni esos objetos existen» (2013). Cabe vincular este par de versos y este poema con lo que Enrique Lihn denominó, en torno a Hahn, «el cumplimiento del ejercicio poético transgresor» (1989: 102), que se aprecia en heterogéneos resultados a lo largo de su fecundo itinerario creador.

En la poesía de Hahn la transgresión aparece con frecuencia y relevancia. Esto enlaza con lo fantástico como categoría, lo que remite a contribuciones de, por ejemplo, Todorov (1970), Barrenechea (1972), Rabkin (1976), Cese-

rani (1996), Campra (2000), Mariño Espuelas (2009), Roas (2011), Lomeña Cantos (2013), Carnevale (2022) o Hahn (2024). En particular, si atendemos a la transgresión de la realidad, la literatura de este escritor ofrece sugerentes resultados, que no se restringen a un solo poema o poemario. Por ejemplo, en «La muerte está sentada a los pies de mi cama», de *Arte de morir* (1977), la muerte desempeña un papel activo en un espacio cotidiano y el yo poético dialoga con ella. Otra muestra está constituida por «Nacimiento del fantasma», de *Mal de amor* (1981), donde el sujeto lírico se transforma en una «sábana ambulante» (Hahn, 2009: 108) que busca al ser amado. Ambos textos se integraron en dos de los poemarios iniciales de Hahn, pero el interés de este hacia la subversión de la realidad ha pervivido hasta la actualidad.¹

Al respecto, conviene profundizar en un significativo poema de este autor, «Vals de Santiago», inserto en *Los espejos comunicantes* (2015), poemario galardonado con el XXVII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe en 2014. Esta pieza lírica, no exenta de aspectos calificables como narrativos, representa una manifestación destacable de la conexión entre la poesía de Hahn y lo fantástico, con el vals como un factor importante en la articulación de este texto, según veremos. En esta composición asistimos a un perturbador encadenamiento de elementos, imágenes y acciones:

Un bosque depresivo invade la ciudad
un bosque trashumante
que quisiera escapar pero no puede

Desde los árboles que se agitan irascibles
caen castañas de carbón

Veloces monstruos de metal
con cerebros de moscas
se han adueñado de las calles

Chillan y chillan

No queda oxígeno que respirar
La clorofila se ha vuelto alquitrán

Pasan tortugas que parecen perros
y gatos que parecen caballos

1 Por ejemplo, respecto al fantasma en la poesía de Hahn pueden consultarse aportaciones como Cumpiano (1989) o Ayala Munita (2018).

Pasan pájaros que no consiguen volar
por el peso del hollín en sus alas

Una ballena se ha varado en la Plaza de Armas

Está nevando en pleno verano mamá
y los niños no pueden columpiarse
Nada se mece nada se balancea
El viento está inmóvil como una idea fija (Hahn, 2015a: 76).²

Las alusiones en «Vals de Santiago» a «castañas de carbón» (v. 5), a «Veloces monstruos de metal / con cerebros de moscas» (vv. 6-7) o a que «Una ballena se ha varado en la Plaza de Armas» (v. 16) colisionan con lo real. Suponen una transgresión de sus propiedades y sus convenciones, en un poema inquietante, donde los acontecimientos contribuyen a un extrañamiento. «Vals de Santiago», al igual que «La muerte está sentada a los pies de mi cama» o «Nacimiento del fantasma», puede abordarse desde lo fantástico y conectarse con las explicaciones que se han dedicado a esta noción. Por ejemplo, Casas expone:

Entiendo por fantásticos aquellos textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos, situaciones imposibles que plantean una trasgresión de lo real. De este modo, cuando lo sobrenatural (lo imposible) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico. (...) el mundo construido en los relatos fantásticos siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia de lo real que tiene el lector. Por ello, la irrupción del fenómeno imposible provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador (2009: 232, n. 2).

Roas expresa: «la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce» (2009: 94). A su vez, Todorov sostuvo en su canónica publicación sobre la materia:

2 Las citas de «Vals de Santiago» en este artículo proceden de Hahn (2015a: 76), es decir, de *Los espejos comunicantes*. También, por ejemplo, el poema se ha publicado en la obra lírica de Hahn *Reencarnación de los carniceros. Visiones de la Era Nuclear* (2019). En este otro libro el poema presenta algunas diferencias (Hahn, 2019: 48-49). Por ejemplo, el verso que en Hahn (2015a: 76) se lee como «Una ballena se ha varado en la Plaza de Armas» (v. 16) se divide en Hahn (2019: 48) en dos versos. Asimismo, mientras que en Hahn (2015a: 76) los tres últimos versos del poema constan sucesivamente en líneas distintas sin espacios especiales entre ellos, en Hahn (2019: 49) hay un espacio especial entre el antepenúltimo verso del poema y los dos últimos. No son cambios muy significativos.

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (1970: 29).

Hahn, que ha destinado una parte importante de su vida a la docencia y a la investigación —se doctoró en la University of Maryland³ y ha ejercido como profesor en la University of Iowa—, conoce en profundidad las aportaciones de Todorov a la comprensión de lo fantástico, según se infiere de contribuciones como *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos* (1978). En este autor nacido en Chile se entrelazan el interés por lo fantástico desde la perspectiva del investigador y el interés por lo fantástico desde la perspectiva del creador literario, un fecundo binomio para enfocar su poesía (Reisz, 2014: 181-182; Espinaza Solar, 2017; Varela Herrera, 2023).⁴ Por ejemplo, alude Hahn a las ideas de Todorov en su *Antología del Cuento Fantástico Hispanoamericano. Siglo XX* (1990),⁵ la cual concuerda con la inercia de asociar lo fantástico y lo narrativo.

Sin embargo, «Vals de Santiago» se situaría en el ámbito lírico, poético o poético-lírico, si se aplica «la tríada clásica —lírica, épica, dramática—» (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 143), operativa a los presentes efectos.⁶ Nos

3 Hahn realizó el doctorado entre 1974 y 1977 en dicha universidad, en la que recaló en el exilio, tras el golpe militar de 1973 en Chile.

4 Procede llamar la atención sobre Varela Herrera (2023), por la indagación que ofrece, entre otros textos y claves, sobre «Vals de Santiago» y lo fantástico. Varela Herrera señala, a propósito de que «La obra poética de Oscar Hahn ya ha sido analizada desde el punto de vista de lo fantástico» (2023), que «Es evidente esta condición» (2023: n. 2).

5 Hahn indica: «Para Tzvetan Todorov, lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. Enfrentados a esos hechos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón. Optar por la primera alternativa ubicaría a la obra en un género vecino: el género maravilloso; optar por la segunda, en el género extraño. Pero la incertidumbre, la vacilación oscilante entre las dos explicaciones posibles, nos arrastra al ámbito de lo fantástico puro» (2006: 15).

6 Asimismo, sobre los géneros literarios puede aludirse a Garrido Gallardo (1988) o Rodríguez Pequeño (2008).

encontramos ante una composición breve en verso en la que la densidad de lo que se expresa alcanza niveles muy elevados a través de un lenguaje rico y complejo. Asimismo, tiene importancia el relato de los acontecimientos en el poema, significativo de cara a conectarlo con lo fantástico. Es sabido que las manifestaciones líricas pueden contener acciones, aunque desde la perspectiva taxonómica la narración no se erija, en general, en lo más definitorio de estas (Spang, 2000: 59-60). Diversos estudios han explorado los nexos entre la narratividad (Prince, 1989: 64) y la lírica, como Flores Requejo (2017).⁷

En «Vals de Santiago» la lírica está impregnada de narrativa en un entramado complejo donde la palabra poética está escogida con atención y precisión y las acciones relatadas se encuentran atravesadas por un patente lirismo. Se percibe una especie de matriz lírica en la que se integran sucesos que encajan de manera no forzada en el discurrir del poema y que son trabajados poéticamente. Esta tendencia se observa en no escasos textos de este autor. Ha comentado Hahn: «Siempre hubo elementos narrativos en mi poesía, que se fueron acentuando con el tiempo. Dicen que mis poemas de los últimos años parecen cuentos en verso. En algún punto el cuento fantástico, que además he enseñado en mis clases y he estudiado como crítico, empezó a tener un rol protagónico en mis poemas, desplazando a mis lecturas de poesía lírica» (Bocanera, 2011: 66).

Este funcionamiento de Hahn entronca con la afinidad o disonancia entre la poesía y lo fantástico, intersección problemática abordada en diversas contribuciones. Procede remontarse nuevamente a Todorov, quien indica: «le caractère représentatif commande une partie de la littérature, qu'il est commode de désigner par le terme de *fiction*, cependant que la *poésie* refuse cette aptitude à évoquer et représenter (cette opposition tend d'ailleurs à s'estomper dans la littérature du *xx^e* siècle)» (1970: 64). Y, sobre todo, expresa:

On voit maintenant pourquoi la lecture poétique constitue un écueil pour le fantastique. Si, en lisant un texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître : il exige, on s'en souvient, une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué. Pour cette raison, le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique (bien qu'il y ait des anthologies de «poésie fantastique»...). Bref, le fantastique implique la fiction (Todorov, 1970: 65).

⁷ Desde otra perspectiva, en los textos narrativos pueden localizarse aspectos que se pueden relacionar con la lírica (Gullón, 1984).

Ahora bien, la praxis poética de Hahn, así como sus reflexiones respecto a la poesía, sirven para cuestionar estas formulaciones de Todorov (Reisz, 2014: 181-182; Espinaza Solar, 2017; Varela Herrera, 2023). En más de una ocasión, ha manifestado Hahn sus contrariedades a propósito de los planteamientos de Todorov sobre lo fantástico y la poesía, mediante apreciaciones elocuentes acerca de su propio quehacer poético:

Lo fantástico, según Todorov, puede germinar de manera natural en la novela, el cuento y otras modalidades en prosa narrativa, pero es completamente ajeno a la poesía lírica, ya que ésta se fundaría en el lenguaje figurado, y lo fantástico exige que los acontecimientos sobrenaturales sean entendidos literalmente. La poesía, sostiene Todorov, privilegia el enunciado, provoca «la opacidad del texto» y carece de aptitudes para representar. Coincido con muchas de las propuestas del autor de *Introducción a la literatura fantástica*, sin embargo, su idea de la poesía me parece muy discutible. Ciertamente, el discurso poético es a menudo figurado, pero el despliegue de figuras retóricas no es una condición *sine qua non* de la poesía. (...)

Distanciado de las reticencias de Todorov, me atrevo a poner en juego ahora, algunos aspectos de la dimensión fantástica en mi propia poesía (2013).

Llama la atención la complejidad de «Vals de Santiago» por la sucesión de elementos que, ambientados en un entorno que puede calificarse, al menos en principio, como cotidiano, lo transgreden. En este poema lo posible y lo imposible conviven de una forma inquietante, y, en relación con lo fantástico, procede contemplar en un sentido literal los elementos que aparecen en «Vals de Santiago», por el valor esencial del aspecto en que se presentan. En la poesía de Hahn se percibe una materialización de la importancia de la literalidad, lo que se une a la subversión de lo real; todo ello se aviene con lo fantástico.⁸ Efectivamente, en lo fantástico puede rastrearse, de acuerdo con el propio Hahn, «la presencia de sucesos insólitos que cuestionan a los diversos códigos de lo real» (2006: 15); esto se puede observar en la ruptura con una aspiración mimética respecto a la realidad en el texto.

Por ende, resultan ilustrativas las alusiones que sobre Hahn realizan López Fernández y Molina Gil (2023), en una sugerente aportación acerca de la conexión entre lo fantástico y la poesía, un binomio explorado en otras publicaciones. Como muestras pueden citarse De Aguinaga (2004: 15-30), Reisz (2014), Ema Llorente (2019), Espinaza Solar y Contreras Ponce (2020) u Olivé (2023). Por esta vía se está enriqueciendo la comprensión de lo fantástico, a la

8 Hahn ha expuesto: «En Góngora la imagen poética es principalmente metafórica; sus sentidos son figurados. En las mías en cambio, trato de que lo que se dice sea literal» (Zapata, 1987-1988: 142).

vez que se están escrutando y poniendo en duda ciertas convenciones sobre dicha categoría.

A propósito de la presencia de lo fantástico en «Vals de Santiago», conviene incidir en los elementos básicos de significado que se hilvanan en el poema:

- a) Un bosque dañado, móvil y con una imposible aspiración de huida, en el que los árboles están alterados, se impone sobre el espacio urbano (vv. 1-5):
 - i) El bosque es caracterizado como «depresivo» e «invade la ciudad» (v. 1).
 - ii) El bosque es descrito como «trashumante» (v. 2).
 - iii) Se atribuye al bosque un deseo de huida que no puede realizarse (v. 3).
 - iv) Los árboles «se agitan irascibles» (v. 4).
 - v) Los árboles producen «castañas de carbón» (v. 5).
- b) Ciertos monstruos se han apoderado del espacio y participan en la generación de una situación sonora de alta intensidad (vv. 6-9):
 - i) Los «monstruos» son «Veloces» y «de metal» (v. 6).
 - ii) Estos monstruos tienen «cerebros de moscas» (v. 7).
 - iii) Estos monstruos han dominado el espacio (v. 8).
 - iv) Se produce un sonido muy fuerte (v. 9).
- c) No hay oxígeno para la respiración y la clorofila se ha convertido en alquitrán (vv. 10-11):
 - i) Falta oxígeno para la respiración (v. 10).
 - ii) La clorofila se ha transformado en alquitrán (v. 11).
- d) Determinados animales se parecen a otros, hay pájaros a los que no les es posible volar, ciertos animales se desplazan y ha ocurrido el varamiento en la Plaza de Armas de una ballena (vv. 12-16):
 - i) Tanto tortugas semejantes a perros como gatos semejantes a caballos se desplazan (vv. 12-13).
 - ii) Tiene lugar el desplazamiento de pájaros que no logran volar debido al «peso del hollín en sus alas» (vv. 14-15).
 - iii) Se ha producido el varamiento de una ballena en la Plaza de Armas (v. 16).
- e) Nieva en verano y no se realizan determinados movimientos (vv. 17-20):
 - i) Nieva durante el verano y se menciona a una madre (v. 17).

- ii) No es posible que los niños se columpien (v. 18).
- iii) No se producen meceduras ni balanceos (v. 19).
- iv) El viento no se mueve, «como una idea fija» (v. 20).

Es pertinente tratar de aprehender la diversidad de elementos que se suceden dentro de «Vals de Santiago» de un modo literal, a la vez que pueden conectarse con la realidad externa al texto —en la que este se gestó; empírica, tangible, histórica y sometida a determinadas propiedades físicas— para ahondar en el extrañamiento que se genera. Así, desde el punto de vista de lo real, sorprende el poema desde su primer verso, donde se menciona «Un bosque depresivo», lo que introduce una atribución típicamente humana a una entidad vegetal. Se sugiere de esta manera el estado de deterioro que sufre este bosque.⁹ A ello se suma inmediatamente la acción de invadir la ciudad, que resalta la ubicación del bosque en un espacio urbano. Es un bosque definido también como «trashumante» (v. 2) y que experimenta una frustración, ya que aspira a una huida que no resulta posible. Por consiguiente, se asocian al bosque movilidad y dinamismo, pero no sirven para escapar, un conflicto que repercute en la alteración que padecen los árboles que forman parte de él, al mismo tiempo que la degradación de estos árboles potencia el sufrimiento del bosque. Se alude a «árboles que se agitan irascibles» (v. 4) y a que «caen castañas de carbón» (v. 5), lo que prolonga la acumulación de anomalías. En cuanto a estas castañas, irrumpe una sustancia ligada a un contexto industrial y a la contaminación, como es el carbón. En este arranque se está sugiriendo una experiencia en el límite y un colapso con dramáticas consecuencias medioambientales, lo cual conecta con el conjunto de «Vals de Santiago».

En comparación con la realidad, se está produciendo en la ficción del texto una distorsión, una ruptura —lo que enlaza con lo fantástico—, que se extiende cuando aparecen «Veloces monstruos de metal» (v. 6). Estos son mostrados de una manera negativa, como seres peligrosos y poderosos. Su velocidad, su materialidad metálica y sus «cerebros de moscas» (v. 7) describen entidades que se sitúan en un lugar reconocible, «las calles» (v. 8), que han dominado. Esta consideración negativa se incrementa con una emisión sonora muy relevante, expresada con una reiteración verbal («Chillan y chillan» [v. 9]) que es posible conectar con ellos. Estos monstruos podrían interpretarse en

9 También un bosque menoscabado aparece en «El muerto en incendio», de *Arte de morir*, con versos como estos: «Entramos en un bosque furiosamente quemado, violentamente abrasado. // Extraños árboles de pie nos ofrecieron frutos llamados ascuas, flores llamadas brasas. // (...) Y había flamencos de carbón que cantaban pavesas» (Hahn, 1977: 67-68).

relación con referentes reales del entorno urbano —vehículos, máquinas, estructuras industriales, etc.—, pero conviene enfocarlos —al menos, en primera instancia— en su literalidad para captar con precisión su rol en el conjunto de este sustancioso poema, como sucede con otros elementos del texto.

«Vals de Santiago» avanza hacia una degradación fundamental de las condiciones para la vida del mundo real. La afirmación de que «No queda oxígeno que respirar» (v. 10) revela la desaparición de una de las bases para la existencia humana, animal en general y vegetal, a la vez que la transformación de la clorofila en alquitrán subvierte el funcionamiento de la vida vegetal, dada la importancia de este pigmento en la fotosíntesis, lo que acarrea perjuicios esenciales para la vida humana y animal en general tal como es en la realidad. Nuevamente, el texto conduce al ámbito industrial y a la contaminación; aquí por medio del alquitrán.

A continuación, el poema aduce una llamativa similitud entre animales bastante distintos físicamente entre sí («Pasan tortugas que parecen perros / y gatos que parecen caballos» [vv. 12-13]), lo que denota una desfiguración de ellos o, al menos, una formulación que favorece que se perciban alterados. Se logra así un extrañamiento. El desplazamiento sin finalidad de tortugas y gatos, al igual que el de los pájaros, aumenta la sensación de falta de lógica y racionalidad que atraviesa el poema. Asimismo, ofrece interés la causa de que los pájaros no puedan volar, que es «el peso del hollín en sus alas» (v. 15). El hollín puede entenderse, de un modo semejante al carbón y el alquitrán, en relación con la actividad industrial y la contaminación. Los tres remiten a procesos de combustión, a la producción de residuos y a una degradación material, así como a los daños que estos provocan en la vida humana, la animal y la vegetal. A su vez, el varamiento de una ballena en un lugar como la Plaza de Armas refuerza la sensación de desorden ontológico. Se enuncia una acción extraordinaria respecto al mundo real, en el que este cetáceo normalmente no se encuentra varado ahí, sino en otros sitios, como una playa. En el poema no se aclara de qué manera ha llegado la ballena a la plaza, lo cual incrementa el misterio del caso.

En última instancia, el extrañamiento en el poema opera sobre el entorno en su conjunto a través de la alteración de las características climáticas y la suspensión del movimiento. La nieve en verano, la imposibilidad de que los niños se columpien, la ausencia de cualquier mecedura o balanceo y la inmovilidad del viento muestran un mundo con el que no se aspira a una imitación del mundo real. No obstante, el poema no ofrece un universo completamente ajeno a lo real, sino uno en el que se reconocen detalles del mundo real y en el que se producen transformaciones, novedades o transgresiones que generan

un extrañamiento sostenido que se apoya en esta composición en la acumulación. La dureza del escenario se intensifica mediante una alusión a una madre, que introduce un matiz de intimidad y de vulnerabilidad humana en un contexto negativo.

Conviene también referirse al título de la composición, pues en él reside otra clave que posibilita vincular el texto con la realidad. El topónimo que presenta («Santiago») evoca la ciudad de Santiago de Chile, como puede extraerse, con otros factores, del interés de Hahn hacia el país en que nació y de la alusión a la Plaza de Armas.¹⁰ Este dato refuerza la sensación de realidad alterada que se extrae del poema, en la que se subvierte lo convencional y frecuente en el mundo ordinario. Se teje en «Vals de Santiago» otra realidad, diferente y misteriosa.¹¹

A su vez, el título del poemario donde en 2015 se publicó el poema, *Los espejos comunicantes*, permite trazar una relación con el espejo (Cortés Castañeda, 2020) y su capacidad para mostrar la realidad, a propósito de la ficción como entidad que posibilita reflejar parcialmente o de forma no verídica lo real y alterarlo. En Hahn se advierte una marcada conciencia sobre las posibilidades de la ficción para recrear la realidad; esto lo aproxima al cuentista o al novelista, si bien su terreno principal es el de la poesía. Stendhal se manifestó a través de una referencia a un espejo sobre la novela y sus posibilidades para captar la realidad («un roman est un miroir qui se promène sur une grande route» [1932: 137]), lo que contrasta con reflexiones de Hahn sobre la poesía. Por ejemplo, afirma en su composición lírica «A un lector», de *Los espejos comunicantes*: «Los poemas son destellos / en un espejo roto» (Hahn, 2015a: 48). Esta aseveración sugiere una diferencia entre la ficción y los hechos reales.

Por otra parte, el espejo ha sido frecuentado en la literatura fantástica (Cabañas Alamán, 2025), y se vincula con otros conceptos relevantes para lo fantástico como el de *Doppelgänger*.¹² En este sentido, es elocuente el poema de Hahn «Los espejos comunicantes» —del poemario homónimo—, con versos como estos: «A veces / cuando me veo reflejado / en un espejo de medio cuer-

10 Comenta Varela Herrera acerca de «Vals de Santiago»: «Los marcos espaciales del poema son la ciudad de Santiago y la Plaza de Armas, ubicada también en Santiago de Chile. Sobre estos lugares fácticos es donde se llevan a cabo los sucesos postapocalípticos del poema, dándole al poema un carácter referencial concreto y uno fantástico» (2023).

11 Además de con lo fantástico, estas cuestiones darían pie a sondear vínculos con lo real maravilloso y el realismo mágico (Garabedian, 1993: 72; Higuera Vidal, 2024: 243), sin que estas conexiones nieguen la relación de «Vals de Santiago» con lo fantástico. El propio Hahn (2006: 15) se interesa por el realismo mágico y lo real maravilloso al ocuparse de lo fantástico desde su perspectiva de estudioso.

12 Estos aspectos atañen a escritores previos a Hahn y cuya obra conoce, como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.

po / tengo miedo de que me succione / de la cintura para arriba» (2015a: 77). O de la misma composición: «Anoche / vi que alguien del otro lado / del espejo había escrito: // “El día llegará”» (Hahn, 2015a: 77). El espejo puede comunicar, como el poema, y transmitir una realidad distorsionada, distinta. El mundo de dentro del espejo, en el ámbito de lo fantástico, puede estar sometido a un funcionamiento propio marcadamente escindido de lo real, como puede suceder en un poema, con el consiguiente extrañamiento que este mecanismo puede propiciar.

Que en el poema se genere una determinada realidad no impide, sin embargo, una conexión con el mundo real, en el que se puede profundizar mediante la creación poética, más allá de que se quiebren sus convenciones en el hecho literario, ante el cual el poeta puede llegar a ejercer, en palabras de Huidobro, como «un pequeño Dios» (2004: 17). Hahn se ha hecho eco de una crítica que no comparte hacia la literatura fantástica, que «ha sido acusada de “escapista”, vale decir, de emprender una fuga de la realidad “real” para refugiarse en el cómodo ámbito de lo puramente fantasioso» (2006: 24). Agrega: «Tal acusación no sólo es injusta, sino que además es signo de un prejuicio positivista que impide al crítico entender las motivaciones profundamente contestatarias de la mejor literatura fantástica, dirigidas a poner en crisis ciertos órdenes establecidos, de una manera sutil y radical» (Hahn, 2006: 24). En «Vals de Santiago» la ruptura con la realidad sirve para ahondar en ella, y en esta misma dirección se ha pronunciado el escritor. A una pregunta ligada a *Reencarnación de los carniceros. Visiones de la Era Nuclear*, donde también, como se ha indicado, se incluye «Vals de Santiago», responde lo siguiente Hahn, a propósito de esta pieza lírica: «—El poema describe algo así como la inminencia de un apocalipsis ecológico, que es producido por los altos niveles de esmog y que afecta no solo a las personas, sino también a la flora y a la fauna. Lo que se produce entonces es un verdadero caos de la naturaleza. Pero sí, se refiere a la depresión de los santiaguinos. Aquí hay una contaminación del aire y de la psiquis» (Cárdenas M., 2019: E7). No es la anterior la única ocasión en la que Hahn ha tratado sobre su interés por aspectos ecológicos y su materialización en esta y en otras composiciones: «“Vals de Santiago” tiene que ver con los estragos de la contaminación ambiental. Presenta algo así como la inminencia de un apocalipsis ecológico. Es una visión que se ha consolidado poco a poco en mi poesía» (*apud* Higuera Vidal, 2024: 342).

En consonancia con estas precisiones del poeta, puede mencionarse que Belair, en relación con «Vals de Santiago» y un libro sobre este autor (Ayalá Munita, 2018), apunta a «la problemática ecológica y medioambiental de

carácter global» (2019), y Binns ha planteado, respecto a Hahn, Ernesto Cardenal y Homero Aridjis, «el gusto por una inquietante estetización del desastre ecológico, que también funciona, en principio, como una admonición para el lector» (2007: 313), una consideración que puede aplicarse al poema en cuestión. En «Vals de Santiago» se atiende a la ecología y se alerta sobre problemas medioambientales que, aunque tienen un alcance global, se centran en este texto en Chile y, fundamentalmente, en Santiago de Chile. Asimismo, este poema se vincula con el cambio climático, cuyos efectos en Chile no ignora Hahn (Higuera Vidal, 2024: 357).

Por otra parte, a tenor de los rasgos de este poema y de la relevancia en la producción poética de Hahn de la distopía y el apocalipsis (Calderón C., 1988; Galindo V., 2004), puede sostenerse que en «Vals de Santiago» la problemática medioambiental se traduce en la construcción de un escenario de colapso que puede leerse como una reformulación contemporánea del imaginario apocalíptico. En dicho escenario la naturaleza dañada desempeña un papel de invasora del espacio urbano. En la tradición apocalíptica el fin del mundo se manifiesta mediante una quiebra del orden natural y la irrupción de fuerzas que se apoderan del espacio humano. La invasión del bosque no funciona como parte de una hipotética regeneración, sino como un síntoma de un colapso ecológico. En *Los espejos comunicantes* otros poemas de Hahn se asemejan a este en diversos detalles. Por ejemplo, «Plantas transgénicas» encierra otro levantamiento de la naturaleza (Higuera Vidal, 2024: 357-358), con versos como estos, que se enuncian sobre las plantas: «Entonces invadieron la ciudad / irrumpieron en casas y edificios / y penetraron en los dormitorios» (Hahn, 2015a: 30).

Estos aspectos convergen con el fondo apocalíptico de *Reencarnación de los carniceros. Visiones de la Era Nuclear*, anunciado en una cita de san Juan, procedente del Apocalipsis, colocada al comienzo de la obra: «Cuando el Cordero rompió el segundo sello, oí al segundo ser viviente que decía: “Ven y mira esto”. Y salió otro caballo, rojo, y al que estaba sentado sobre este, le fue dado quitar de la tierra la paz y hacer que los hombres se matasen unos a otros» (*apud* Hahn, 2019: 7). El caballo, que consta en este fragmento y tiene importancia en este libro del Nuevo Testamento, aparece en «Vals de Santiago», lo que puede tratarse como un nexo con el poema. Las nociones de oscuridad, peligro e inquietud se sugieren en el principio de esta obra mediante un segmento del libro que cierra el Nuevo Testamento y la Biblia.

En estos términos se construye en «Vals de Santiago» un mensaje de alarma en clave ecológica que aspira a dejar constancia de un problema y a llamar la atención sobre él. El poema no se restringe a la naturaleza (Cárdenas

M., 2019: E7), ya que este alberga formulaciones que pueden entenderse en un sentido negativo sobre más aspectos. Por ejemplo, la ausencia de oxígeno acarrea perjuicios radicales para la vida humana, si se enfoca desde lo real. Los dos últimos versos del poema resultan también significativos, dado que en ellos, en lugar de ofrecerse un dinamismo o unos atisbos de cambio, se subraya el estatismo, tanto sobre hechos como sobre el pensamiento, lo que evoca la grave situación medioambiental y la dificultad de revertirla.

Además de en la tradición apocalíptica, «Vals de Santiago» permite pensar en rasgos afines a un imaginario distópico (Galindo V., 2004). En ello influye la extrema degradación que manifiesta el poema, con repercusiones para el espacio urbano. Por ende, Hahn se ocupa en este texto de un asunto actual y que suele estar presente en la esfera pública, en los debates políticos y en los medios de comunicación. Y ello lo hace por medio de un ejercicio perfilado de objetivación, a través de sucesivos elementos e imágenes que se integran en un entramado lírico que no incurre en el fenómeno conocido como «pathetic fallacy» (Ruskin, 1856: 163), sino que enlazaría más propiamente con Eliot y con el «objective correlative» (2004: 318).

Al respecto, Ayala Munita asevera: «creo que Hahn medita mejor con imágenes que con argumentos, es más un narrador fantástico que un filósofo» (2018). También ha subrayado el valor de textos de Hahn que «expanden un registro visual y narrativas fantásticas» (Ayala Munita, 2018). En relación con lo anterior, este investigador trata «Vals de Santiago», con consideraciones que conciernen a lo fantástico:

La ocupación del espacio urbano por esta presencia siniestra es fantástica y terrorífica a la vez. Ese bosque depresivo que invade la ciudad conlleva también un zoológico extraño y confuso, visual y simbólico. Las mezclas entre especies animales (tortugas como perros, gatos como caballos) y los cambios de tamaño son un signo de lo extraño de las condiciones de vida en Santiago. Podría ser este un poema sobre un apocalipsis ecológico quizá: hay carbón, no se puede respirar y hay un radical cambio de las condiciones climáticas (Ayala Munita, 2018).

Como se observa en esta cita, lo urbano está conectado en este poema con lo fantástico, en cuanto que se genera una base geográfica —que evoca una ciudad conocida— en la cual acontecen hechos raros que quiebran la lógica del mundo real. Como ha analizado Galindo V. (2004: 66-69), el espacio constituye una dimensión interesante de la poesía de Hahn y, en particular, la ciudad es explorada con frecuencia en esta desde una perspectiva problematizadora y sin aspirar a una idealización. Sirven de muestra poemas como

«Televidente» (Galindo V., 2004: 67), de *Mal de amor*, o «Nueva York hora cero» (Varela Herrera, 2023),¹³ de *La primera oscuridad*.¹⁴

Tanto la ciudad de Santiago como los restantes detalles que se entrelazan en esta composición están gestionados con consistencia, coherencia y cohesión, algo no sencillo a tenor de la heterogeneidad de estos. En el poema se logra una unidad, en lo que desempeña un papel central el baile de su título. Esta referencia implica una conexión entre literatura y música y ejerce como principio vertebrador del texto, al anudar la multiplicidad de elementos, imágenes y acciones que se suceden. El orden y la regularidad que tradicionalmente se han atribuido a este baile entran en tensión con el inquietante contenido del poema, lo que intensifica el extrañamiento que se produce y subraya la capacidad perturbadora de esta composición.

Esta pieza lírica constituye otra materialización del encuentro entre vals y poesía, que se alcanza en poemas como «Pequeño vals vienés», de Federico García Lorca; «El vals», de Vicente Aleixandre; «Vals», de Pablo Neruda; «Vals del aniversario», de Jaime Gil de Biedma; «Vals», de Blanca Varela; o «Vals de atardecer», de Ángel González. El abordaje del vals en estos textos permite apreciar matices de la intersección de música y literatura, de lo que sirven de muestra contribuciones como Velarde Sánchez (2018), Núñez (2021), San José Lera (2021), Mármol Ávila (2022) o Curry (2024).¹⁵

En el poema en cuestión de Hahn el vals está ligado, aunque no exclusivamente, a la muerte, lo cual enlaza con el interés de este autor por la literatura medieval (García Montero, 2009: 11) y por las danzas de la muerte (Aldunate Flores, 2016),¹⁶ además de con la relevancia de la muerte en su trayectoria poética (Lihn, 1989; Pérez López, 2008). Este escritor ha leído con atención la literatura medieval y en ella ha localizado claves para su labor creadora, de lo que derivan *Flor de enamorados* (1987) o poemas como «Danza de la muerte», de *Esta rosa negra* (1961), o «Venid a la danza mortal», de *Arte de morir*, poemario cuyo título sugiere una semejanza con el *Ars moriendi* medieval. Se trata de una faceta más de un creador poliédrico, que ha enriquecido su producción poética mediante el conocimiento y el cultivo de la tradición y de la vanguardia (García Montero, 2009: 8).

13 Varela Herrera (2023) ofrece un fructífero enfoque hacia el cronotopo respecto a la obra poética de Hahn, con atención hacia «Vals de Santiago».

14 Zapata (2000) se ocupa de la ciudad en la poesía de Hahn, con consideraciones relacionadas con la literatura fantástica.

15 También puede mencionarse una reciente publicación de San José Lera (2025).

16 Por ejemplo, se plantea una conexión entre el vals y las danzas de la muerte en Mármol Ávila (2020: 125-126), a propósito de «Pequeño vals vienés», de García Lorca.

En cuanto a la actitud vanguardista de Hahn, esta puede conectarse con la tendencia a la ausencia de puntuación —al menos, de determinados signos de puntuación— que se manifiesta en «Vals de Santiago» y que no es exclusiva de este poema en *Los espejos comunicantes* ni en *Reencarnación de los carniceros. Visiones de la Era Nuclear*. Tampoco este procedimiento se limita a estos dos poemarios (Higuera Vidal, 2024: 175). En «Vals de Santiago» la falta de puntuación intensifica el dinamismo de los elementos y las imágenes que se suceden, así como la sensación de acumulación.

A propósito de las afinidades de Hahn y de «Vals de Santiago» respecto a los mecanismos vanguardistas, también cabe aludir a la presencia de lo irracional en la poesía y en el pensamiento poético de este escritor. Dicha presencia llega a manifestarse en un componente onírico que permite establecer un nexo con el surrealismo (Galindo V., 2002). Acerca de Hahn, Higuera Vidal (2024: 250) ha relacionado lo fantástico con lo irracional, un binomio que opera en «Vals de Santiago». Lo irracional del poema se aprecia, como muestra, en las asociaciones que afectan a los animales, las cuales recuerdan a procedimientos estéticos practicados, entre otros, por César Moro en *La tortuga ecuestre* (1957). Por ejemplo, la tortuga y el caballo aparecen en «Vals de Santiago» y en ese poemario de Moro. Por otra parte, la degradación del espacio urbano puede vincularse con el expresionismo, corriente con interés hacia dicho entorno y que tiende a distorsionarlo y a cargarlo de tensiones, lo que enlaza con cierta inclinación de Hahn hacia la deformación, rastreable en poemas y poemarios suyos (Rodríguez Padrón, 1989: 31).

En lo atingente a la tradición, en la poesía de Hahn penetran elementos del pasado literario que se asumen con originalidad. Así ocurre con las danzas de la muerte, con ecos más y menos explícitos en sus poemas. En consonancia con ellas, en «Vals de Santiago» elementos heterogéneos quedan relacionados en el baile, lo que culmina en un bloque en conjunto destructivo, el que se conforma en el total del poema, donde la muerte desempeña un papel fundamental. La relevancia de la muerte está sugerida, además de en la ausencia de oxígeno, más sutilmente en los pájaros a los que no les es posible levantar el vuelo o en los niños que «no pueden columpiarse» (v. 18). En esta línea puede mencionarse la ballena varada en la Plaza de Armas, un lugar, amén de impropio para este animal, no propicio para su vida, si se enfoca desde la realidad. A su vez, el viento no se mueve. La disminución de la movilidad y también la inmovilidad contrastan con la dinámica yuxtaposición de elementos en el texto, así como con el movimiento que se asocia al bosque, «trashumante» (v. 2), o a los monstruos, «Veloces» (v. 6).

En «Vals de Santiago» se produce un antagonismo entre el movimiento y su reducción y negación, lo que se revela significativo en un poema caracterizado como un vals. A medida que avanza el texto, el malestar se expande y afecta a más entidades, lo que se refleja en la atenuación o la falta de movilidad; esto se suma a la muerte y la destrucción. En ello influyen los tiempos verbales y la tercera persona. La mayor frecuencia de formas en presente de indicativo y en tercera persona del singular o del plural —como «invade» (v. 1), «agitan» (v. 4), «caen» (v. 5), «chillan» (v. 9) o «mece» (v. 19)— ocasiona una sensación performativa según la cual los hechos ocurren a medida que se leen o se escuchan, lo que aumenta el dinamismo del texto y sus logros en términos narrativos e incluso teatrales y cinematográficos, en conjunción con las imágenes que se disponen. Por su parte, las formas verbales en tercera persona del singular o del plural del pretérito perfecto compuesto de indicativo —como son «se han adueñado» (v. 8), «ha vuelto» (v. 11) y «ha varado» (v. 16)— marcan una duración en los sucesos que se exponen; hay un pasado muy conectado con el presente. La tercera persona permite ofrecer los acontecimientos de una manera fluida, sin interrupciones en el transcurso del relato, lo que favorece que el poema se configure como un discurrir de elementos que quedan relacionados.

Los sorprendentes elementos de la composición —«Un bosque depresivo» (v. 1), «castañas de carbón» (v. 5), «pájaros que no consiguen volar / por el peso del hollín en sus alas» (vv. 14-15), etc.— se prestan a asociaciones con la literatura fantástica. Por ejemplo, la intervención de «Veloces monstruos de metal» (v. 6) remite a la generación de seres artificiales, importante en dicha literatura (Mesa Gancedo, 2002). No sorprende que Hahn, en un artículo sobre la «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano» (1990: 35), se haya detenido en la aparición de estos seres en la literatura universal; alude a varios autores: Mary Shelley, Horacio Quiroga, etc. Señala que este procedimiento se conoce «también con el nombre de motivo del gólem» (Hahn, 1990: 41), así como que «El gólem más antiguo es Adán, que fue hecho de barro y al cual se le dio vida mediante el soplo divino» (Hahn, 1990: 41). De este modo, conecta la religión y la literatura, lo cual puede aplicarse a «Vals de Santiago», dado que esos misteriosos monstruos están presentes en un panorama apocalíptico que proporciona claves para la comprensión de lo real.

También se observa en «Vals de Santiago» una especie de inversión del Génesis a través de una naturaleza herida e invasora, frente al carácter originalmente ideal y acogedor de esta en dicho libro de la Biblia —el primero—. Asimismo, puede vincularse la ballena del poema con el cristianismo y, en concreto, con el imaginario bíblico del Libro de Jonás —donde aparece un pez de

grandes dimensiones—. Ahora bien, en «Vals de Santiago» el animal está despojado de su función salvífica y reveladora y se integra en un paisaje de degradación. Este cetáceo se inscribe en la inercia que se percibe en esta composición de transgresión y de evocación de la muerte y la destrucción, de suerte que su presencia coadyuva al acercamiento de «Vals de Santiago» a lo fantástico.

Por otro lado, la creación humana que es el vals deviene aquí en un conjunto destructivo y mortal, lo que contrasta con los valores que convencionalmente se han relacionado con este baile. Se observa una disolución del mundo tal como se conoce a través de un vals con variados participantes. Puede entenderse como una crítica al ser humano, que a la vez que daña el planeta se perjudica a sí mismo, con lo cual sufre con una creación cultural propia, el vals. Reside en esta circunstancia una cierta ironía, según la cual el ser humano actuaría como víctima y verdugo de sí mismo, a la vez que como causante de un grave deterioro en la flora y la fauna del planeta, en particular de Chile y de Santiago de Chile. También se materializa una crítica al ser humano en torno a una ambivalencia: es capaz de un logro tan notable en la historia de la música como este baile y de intervenir incisivamente en la destrucción del planeta que habita. Se ofrece una mirada escéptica hacia el ser humano y el entramado social en la que esta forma musical se sitúa en una posición fundamental, lo que se suma a la función vertebradora del baile en el poema. Otro escritor nacido en Chile, Nicanor Parra, acudió antes al vals a fin de expresar una crítica social con implicaciones diferentes, centrándose en la burguesía, con el verso «Bailar un vals en un montón de escombros» (2006: 116), de su poema «El pequeño burgués», incluido en su poemario *Versos de salón* (1962).¹⁷ Son muestras de las utilizaciones literarias del vals con finalidades críticas, un procedimiento no exclusivo de Hahn.

Por consiguiente, resulta relevante el vals para la intelección de este poema de Hahn, al mismo tiempo que conviene tener en cuenta la asimilación de esta forma musical en origen europea en Hispanoamérica, donde ha dado lugar a variantes diversas (Bendahan, 1997: 23-32), como el vals peruano o el venezolano. El vals desempeñó un papel significativo en el panorama musical chileno del siglo xx (Gana, 2025) y se erige en una entidad cultural distinguible más allá de un entorno geográfico reducido. Aunque «Vals de Santiago» evoque principalmente la ciudad que aparece en su título, este baile favorece un alcance que sobrepasa dicha urbe e incluso el país chileno para enunciarse un mensaje de carácter global. Así, la crisis ecológica y con resonancias onto-

¹⁷ Este verso es evocado en el título de una sugerente monografía sobre la poesía hispanoamericana (Binns, 1999).

lógicas que se está tratando en el poema se aviene con el vals como forma que encaja con efectividad en el texto.

Para concluir, «Vals de Santiago» propicia la reflexión acerca de los límites y las posibilidades de lo fantástico en relación con la lírica. Este poema ofrece una realidad reconocible en la que irrumpe una cadena de sucesos que quiebran las convenciones de lo real y generan un extrañamiento, lo que concuerda con lo fantástico tal como ha sido explicado en diversas ocasiones. A su vez, la inserción de estos acontecimientos en un entramado lírico permite cuestionar la exclusión de la poesía del ámbito de lo fantástico propuesta por Todorov. «Vals de Santiago» muestra importantes afinidades con lo fantástico, apreciables, asimismo, en los elementos y las imágenes que se engarzan en sus versos. En la cohesión del conjunto del texto desempeña un papel fundamental el vals, que proporciona una fórmula para agrupar los variados componentes que se integran en el poema sin que el resultado global sea disperso o se diluya. De este modo se hace posible la constitución de la realidad transgresora que se presenta en la ficción. La ruptura con lo real no conlleva un apartamiento de los problemas del mundo contemporáneo, ya que se articula una aproximación inquietante al colapso ecológico y a sus implicaciones ontológicas mediante un discurso lírico coherente, consistente y cargado de crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUINAGA, Luis Vicente de (2004): *Lámpara de mano. Sobre poemas y poetas*, Universidad de Guadalajara-Arlequín, Guadalajara.
- ALDUNATE FLORES, Pedro (2016): «Reescrituras de las Danzas de la Muerte en Óscar Hahn y Leopoldo María Panero», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, pp. 405-427. <https://doi.org/10.5209/ALHI.55133>
- AYALA MUNITA, Matías (2018): *La poesía de Óscar Hahn. Anacronía, fantasmas, visualidad*, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, 38(80), pp. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- BELAIR, Juan Pablo (2019): «La poesía de Oscar Hahn», *Letras en Línea*, 22 de marzo. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/la-poesia-de-oscar-hahn/> [14-11-2025].
- BENDAHAN, Daniel (1997): *Hispanoamérica en la música del siglo xx*, Monte Ávila, Caracas.
- BINNS, Niall (1999): *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn), Peter Lang, Berna.
- (2007): «Epílogo», en Jorge Riechmann, *Con los ojos abiertos. Eco-poemas 1985-2006*, ed. Óscar Carpintero y Jorge Riechmann, Baile del Sol, Tegueste, pp. 311-326.

- BOCCANERA, Jorge (2011): «Oscar Hahn: “El tema de la muerte no me abandonó nunca”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 732, pp. 65-70.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael (2025): «Objetos insólitos y espejos fantásticos en la ficción y estética de Ramón Gómez de la Serna», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. XIII, núm. 1, pp. 183-208. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1284>
- CALDERÓN C., Gustavo Adolfo (1988): «El vanguardismo apocalíptico-nuclear en la poesía de Oscar Hahn», *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 4(1), pp. 83-88. <https://www.jstor.org/stable/27921810> [14-11-2025].
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, trad. Barbara Fiorellino, Carocci, Roma.
- CÁRDENAS M., María Teresa (2019): «Óscar Hahn y sus inquietantes visiones nucleares», *El Mercurio. Revista de Libros*, 8 de septiembre, p. E7. https://www.circulocriticosarte.cl/scar-hahn-y-sus-inquietantes-visiones-nucleares_por-mara-teresa-crdenas-1957.html [14-11-2025].
- CARNEVALE, Davide (2022): *Narrare l'invasione. Traiettorie e rinnovamento del fantastico novecentesco*, Peter Lang, Berlín.
- CASAS, Ana (2009): «Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Mediosiglo (años 50 y 60)», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 25(2), pp. 220-235. <https://doi.org/10.15581/008.25.26299>
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Il Mulino, Bolonia.
- CORTÉS CASTAÑEDA, Manuel (2020): «Espejos, contradicciones y paradojas en *Los espejos comunicantes*, de Óscar Hahn», *Theory in Action*, 13(4), pp. 88-106. <https://doi.org/10.3798/tia.1937-0237.2052>
- CUMPIANO, Ina (1989): «El otro fantasma en la obra de Oscar Hahn», en Pedro Lastra y Enrique Lihn (eds.), *Asedios a Oscar Hahn*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, pp. 21-30.
- CURRY, Richard K. (2024): «Distintas maneras de bailar: El *vals* de Aleixandre y Neruda», *Letras Hispanas. Revista de Literatura y Cultura*, 20(1), pp. 34-42. <https://www.worldlang.txst.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol-20-1.html> [14-11-2025].
- ELIOT, T. S. (2004): *The Sacred Wood*, ed. José Luis Palomares, trad. Ignacio Rey Agudo, Langre, San Lorenzo de El Escorial.
- EMA LLORENTE, María (2019): «Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, pp. 297-320. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313075
- ESPINAZA SOLAR, Ricardo (2017): «Literatura fantástica y poesía chilena. Lo *fantástico postmoderno* en Jaime Quezada y Óscar Hahn», *Nueva Revista del Pacífico*, 67, pp. 40-56. <http://revistas.upla.cl/index.php/NRP/article/view/1079> [14-11-2025].
- ESPINAZA SOLAR, Ricardo, y Daniela CONTRERAS PONCE (2020): «De lo fantástico en la poesía: hacia una semiótica de la desaparición. A propósito de lectura, antropofagia y picnolepsia en el poema “La desaparición de una familia”, de Juan Luis

- Martínez», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, pp. 301-331. <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23758>
- FLORES REQUEJO, María José (2017): «Lírica narrativa y narratividad lírica en la obra de J.M. Caballero Bonald», en Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzi y Pietro Taravacci (eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. II, Università degli Studi di Trento, Trento, pp. 149-165.
- GALINDO V., Óscar (2002): «En la playa nudista del inconsciente: Versos robados de Óscar Hahn», *Revista Chilena de Literatura*, 60, pp. 55-65. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1723> [14/11/2025].
- (2004): «Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, pp. 65-76. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110065A> [14-11-2025].
- GANÁ, Alejandro (2025): «El vals en la bohemia de Valparaíso. Intercambios históricos en la formación de un sonido identitario», *Epistémus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 13(1), e083. <https://doi.org/10.24215/18530494e083>
- GARABEDIAN, Martha Ann (1993): «Visión fantástica de la muerte en algunos poemas de Oscar Hahn», *Revista Chilena de Literatura*, 41, pp. 71-78. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39923> [14-11-2025].
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier HUERTA CALVO (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2009): «Conversación con Óscar Hahn», en Óscar Hahn, *Archivo expiatorio. Poesías completas (1961-2009)*, Visor Libros, Madrid, pp. 7-19.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (comp.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Cátedra, Madrid.
- HAHN, Óscar (1977): *Arte de Morir*, Hispamérica, Buenos Aires.
- (1990): «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», *Mester*, 19(2), pp. 35-45. <https://doi.org/10.5070/M3192014105>
- (2006): «Prólogo», en Óscar Hahn (ed.), *Antología del Cuento Fantástico Hispanoamericano. Siglo XX*, 8.ª ed., Editorial Universitaria, Santiago de Chile, pp. 15-26.
- (2009): *Archivo expiatorio. Poesías completas (1961-2009)*, Visor Libros, Madrid.
- (2013): «La dimensión fantástica en la poesía», *Iowa Literaria*, 1(2013), artículo 15. <https://pubs.lib.uiowa.edu/iowaliteraria/article/id/2570/> [14-11-2025].
- (2015a): *Los espejos comunicantes*, Visor Libros, Madrid.
- (2015b): «Oscar Hahn», *Gramma. Revista de la Escuela de Letras*, 54, pp. 91-93. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3162/3868> [14-11-2025].
- (2019): *Reencarnación de los carniceros. Visiones de la Era Nuclear*, Visor Libros, Madrid.
- (2024): *Lo real y lo fantástico en la narrativa hispanoamericana*, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- HIGUERA VIDAL, Rebeca (2024): *El mundo poético de Óscar Hahn: Eros, Tánatos, Hybris*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- HUIDOBRO, Vicente (2004): *Antología Poética*, ed. Óscar Hahn, 7.ª ed., Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- LIHN, Enrique (1989): «Arte del Arte de morir: primera lectura de un libro de Oscar

- Hahn», en Pedro Lastra y Enrique Lihn (eds.), *Asedios a Oscar Hahn*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, pp. 99-104.
- LOMEÑA CANTOS, Andrés (2013): «El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, núm. 2, pp. 373-389. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.18>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, y Raúl MOLINA GIL (2023): «Fantástico y ruptura en la poesía española del siglo XXI: una primera aproximación», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, pp. 101-120. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408976
- MARINO ESPUELAS, Alicia (2009): «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 40-54. <https://hdl.handle.net/10016/8581> [14-11-2025].
- MÁRMOL ÁVILA, Pedro (2020): «A propósito de la muerte, el vals y el yo poético en “Pequeño vals vienés”, de Federico García Lorca», en Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez (eds.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*, Universidad de León, León, pp. 115-130.
- (2022): «Armonía poética en “Vals del aniversario”, de Jaime Gil de Biedma: amor, tiempo, romanticismo, cotidianidad y baile», *Revista de Literatura*, 84(167), pp. 249-268. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.01.010>
- MESA GANCEDO, Daniel (2002): *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- NÚÑEZ, José D. (2021): «El vals y las “otras falsas confesiones” en tres poemas de Blanca Varela», [sic], 30, pp. 41-51. <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/338> [14-11-2025].
- OLIVÉ, Laia (2023): «Tras el rastro de lo fantástico: lo misterioso en la poesía lírica», *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 5(10), pp. 1-22. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.141>
- PARRA, Nicanor (2006): *Obras completas & algo +*, vol. I, ed. Niall Binns e Ignacio Echevarría, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2008): «Dualidad y disonancia en la trayectoria poética de Óscar Hahn», en Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América. In honorem Victorino Polo*, t. II, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 252-267.
- PRINCE, Gerald (1989): *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln-Londres.
- RABKIN, Eric S. (1976): *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- REISZ, Susana (2014): «Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía. Hipótesis sobre una relación improbable», en Flavio García, Maria Cristina Batalha y Regina Michelli (orgs.), *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*, Dialogarts, Río de Janeiro, pp. 173-194.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para

- una definición», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120. <https://hdl.handle.net/10016/8584> [14-11-2025].
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1989): «Oscar Hahn: *Arte de morir*», en Pedro Lastra y Enrique Lihn (eds.), *Asedios a Oscar Hahn*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, pp. 31-34.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*, Eneida, Madrid.
- RUSKIN, John (1856): *Modern Painters*, vol. III, Smith, Elder, and Co., Londres.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2021): «Una invitación al vals. De Lorca a Leonard Cohen (configuraciones musicales del “Pequeño vals vienés”)», en Francisca Noguerol y Javier San José (eds.), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Reichenberger, Kassel, pp. 93-140.
- (2025): «Variaciones del vals en la canción ligera y la de autor (siglos XX y XXI)», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23, pp. 321-370. <https://doi.org/10.24197/er0wjg34>
- SPANG, Kurt (2000): *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid.
- STENDHAL (1932): *Le Rouge et le Noir*, t. II, Gallimard, París.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- VARELA HERRERA, Luis Miguel (2023): «Veloces monstruos de metal se han adueñado de la ciudad: el terror y lo fantástico en la obra poética de Oscar Hahn», *Amerika*, 26. <https://doi.org/10.4000/amerika.17979>
- VELARDE SÁNCHEZ, Eduardo (2018): «Écfrasis musical en tres poemas de Ángel González», *inventio*, 14(33), pp. 57-64. <https://doi.org/10.30973/INVENTIO/2018.14.33/8>
- ZAPATA, Miguel Ángel (1987-1988): «Óscar Hahn: la fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía», *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 26-27, pp. 141-145. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss26/12> [14-11-2025].
- (2000): «La ciudad alucinante y el lenguaje visionario de Oscar Hahn», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 51, pp. 165-175. <https://www.jstor.org/stable/4531100> [14-11-2025].