

encadenamiento entre ellas", labor de artifice que posibilita argumentar y ser persuasivo en poesia. Lo veo tambien preocupado por los "efectos de realidad", por las posibilidades de "interpenetración de los generos", cosa que ocurre por la narratividad y coloquialismo de sus poemas, y tambien por la intervencion de diferentes formas - el ensayo, la oratoria, la carta o el espectáculo dramático -, en sus textos novelescos. Pero la constante es la idea de espacio organizado. Enrique Lihn sostiene que desde *La pieza oscura* "me propuse una suerte de rigor, que preferiria llamar el sentido de la organizacion de un texto, teniendo en cada caso en mente el proyecto definido de un poema en particular", y al tratarse del libro entero dice que "se organiza algo así como una "colonia" de textos, cuya individualidad de grupo se puede hacer residir en "La pieza oscura". Los monologos estan fuera del conjunto, pero se integran en él bajo la especie del contraste tematico y técnico". Esa idea es valida tambien para sus novelas: allí, afirma, "más que retocar a la primera persona me interesa la distribucion en el espacio de una pequeña poblacion creciente".

Las operaciones literarias discutidas en este libro marcan hitos de un espacio en el que la palabra creadora ocupa el lugar que le cabe en la literatura. La reflexion sobre su quehacer es, por lo demás, una de las constantes del trabajo de E.L. Esta reflexion queda inscrita y configura sus textos.

Temáticamente el énfasis va desde el ajenamiento de un sujeto en su circunstancia íntima y geográfica, hasta la amplificación que hacen sus novelas de ciertas zonas deformantes de la realidad social. Esto se consigue no por mimesis, sino marcando en el anverso de esa trama las huellas de la energia que puede anular esa deformidad. En *La orquesta de cristal* el acto de la palabra y la descripción que en él se hace de los episodios que impiden la audición de la Sinfonía inexistente, la hacen existir en la palabra, a la vez que la interpretan. Enrique Lihn piensa que dentro de la zona experimental del texto cerrado, pero en el horizonte cultural desde el que se escribe, "el discurso social implícito que los textos contradicen" es el pre-texto de sus novelas, y que esta circunstancia de su escritura permitira situar su literatura como el intento de crear una particular forma de realismo. "Las imágenes que el poeta produce serían como las células anti-vida, su denegación de la sordida identidad de lo real y la muerte".

"Se consagra un hermoso capítulo a Gabriela Mistral con quien Lihn coincide en

la pasión concresiva de la palabra y en la productividad memorística de su lenguaje, y otro capítulo a Jorge Luis Borges con el que lo une "la reflexión práctica de la literatura sobre sí misma". Se discuten lúcida-mente las relaciones con Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, las vanguardias locales, Baudelaire, Poe y escritores ingleses.

Sigo interviniendo en esta conversacion para decir que lo más interesante del libro es el despliegue de una imagen conjetural del escritor, en la que "coexisten heterogéneas relaciones con el mundo y consigo mismo", y sobre todo, el intento de fundar en la palabra un espacio generado por las precarias condiciones de producción de la conversacion. Y ¡claro!, la naturalidad de la charla es modificada por la grabacion fragmentaria, la transcripcion y retoque del texto hasta darle un orden significativo y un cierto rigor y precision. La elección de ese modo de trabajo no es arbitraria ya que constituye en sí la precariedad y provisoriedad de la situacion cultural aludida, y por extension inscribe las paupérrimas condiciones de nuestro quehacer cultural. Hablando de este tema dice Lihn que los hispanoamericanos necesitamos un mito que justifique nuestra permanencia en este "anti-París", y nos ancle aquí.

Ya sabemos que varios han sido los intentos fundacionales y mitificadores que den sentido a nuestra ocupacion del espacio hispanoamericano. Neruda imaginó algunas de nuestras raíces telúricas, Huidobro el vuelo hacia nuestro destino, el futuro. Enrique Lihn en su obra, y en esta ocasion conversando con Pedro Lastra, imaginan su lugar y el nuestro. Lo ven como un espacio de precarias, transgresoras y productivas situaciones literarias y culturales suscitadas por una palabra antiutópica y autorreflexiva.

Carmen Foxley

Mutis, Alvaro: *Caravansary*. México, F.C.E. 1981, 61 pp.

Salvo en una ocasion, los textos que componen *Caravansary* están escritos en prosa. Hablar, a esta alturas, de poesia en prosa o en verso seria bastante sofisticado, más aun si se trata de la obra de Alvaro Mutis, reconocida en hispanoamérica como una de las primerisimas entre los poetas que a nivel continental podrían denominarse del 50. Convendria, si, acercarnos a su mundo aceptando que, en este libro, elabora

historias alrededor de uno (Maqroll el Gaviero) o varios personajes (los caraveneros, Alexander Sergueievitch, el guardián de la mina, el Príncipe-Elector, Axel Heyst y Mister Jones). Y formularnos luego las siguientes preguntas: ¿en qué radica el maravilloso y extraño placer de aceptar unos textos contruidos para dar cuenta de precarias existencias? ¿Y no es a través de estas existencias que aceptamos como verdadera una noción pesimista y trágica de toda realidad moldeada por el hombre?.

La ciencia literaria (si existiera como tal) no aceptaría la presencia de un ente catalogado como misterio. A su vez, el misterio (si como tal existiera) no dejaría entrar en su corral el mínimo principio ordenador. Entre hipótesis cobrecogedoras no causan asombro las más leves muestras de raciocinio o de ilogicidad. Y sin embargo constantemente pugnamos por explicar las cosas o mantener las dudas pertinentes sobre lo desconocido. Algo similar ocurre con las historias de Mutis, que son las de ese personaje exótico como latinoamericano, hablante de las antipodas, llamado Maqroll el Gaviero.

Y sea en el atardecer tropical o en la noche bengalí, oiremos sólo esto: voces entrelazadas de vidas cuyo destino es fracasar a los pies del misterio, voces moduladas de tal forma que no escapan al concepto del orden.

Para algunos lectores de Mutis, su poesía se relaciona con la épica y la lírica, la historia y el enigma: "Tal el sustrato eminentemente lírico de su poesía que acabaría sucumbiendo al peligro de perderse en emociones vagas y difusas, sin dejar más rastro que una estela de humo azul, si no le hiciera contrapeso el elemento épico, tan recio y avasallador, de una obra propensa a tornarse *chanson de geste*. O por emplear un término menos pretencioso: balada" (Ernesto Volkening. En: "La Gaceta" del F.C.E., núm. 131, noviembre de 1981): "Y es esta fatiga, esta distancia conmisericordiosa sobre el desgase de toda pasión, la que le permite dialogar con gentes de tan diversa procedencia y de climas en apariencia tan distintos: Polonia, Bohemia, el príncipe de Viana, hombres de Bengala y del Sacro Imperio. Pero esto no es exactamente así: todos forman parte de la enrarecida atmósfera imaginativa que siempre ha presidido la poesía de Mutis. La historia, que ya sólo alcanza sentido en la arbitrariedad final que la poesía le imprime. Todos ellos, como los signos enigmáticos que el Gaviero apenas si distingue, en medio de su delirio, y que ofrecen como semiborradas sentencias de una fe perdida,

la clave de su destino, surgen, y se hunden, en el calor que se respiera detrás de cada una de estas líneas" (J. G. Cobo Borda. En: "La Gaceta" del F.C.E., núm. 134, febrero de 1982).

¿Pero así logra atrápanos esta poesía? *Caravansary*, posada en la que se reúnen a descansar o pasar la noche las caravanas de Oriente: lugar público, cerca pero no dentro de los muros de las ciudades. La imagen esconde también la volubilidad del tránsito frente a la seguridad sedentaria. Y llegan estos transfugas con su oralidad, arrastrando como único equipaje las narraciones en primera o tercera persona. Por eso Mutis prefiere la prosa, dejando el verso para las invocaciones casi cabalísticas: "¿Quién convocó aquí a estos personajes?/ ¿Con qué voz y palabras fueron citados?/ ¿Por qué se han permitido usar/ el tiempo y la substancia de mi vida?/ ¿De dónde son y hacia dónde los orienta/ el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?/ Que los acoja, Señor, el olvido./ Que en él encuentren la paz,/ el deshacerse de su breve materia,/ el sosiego a sus almas impuras,/ la quietud de sus cuitas impertinentes./ No sé, en verdad, quiénes son,/ ni por qué acudieron a mí/ para participar en el breve instante/ de la página en blanco./ Vanas gentes estas,/ dadas, además, a la mentira./ Su recuerdo, por fortuna,/ comienza a esfumarse/ en la piadosa nada/ que a todos habrá de alojarlos./ Así sea".

Contra el olvido y la nada no hay mejor cosa que la continua instauración de una vida. Así como Mutis puede hacer morir y resucitar al Gaviero, también las vidas de que hablan los caraveneros representan el fin y el comienzo de otras existencias. Esto da una pauta para comprender uno de los mecanismos de la poesía (y de los relatos) de Alvaro Mutis. Se oscurecen las vidas, fracasan los proyectos, pero siguen de pie las historias para reinventarse una y otra vez: "En Akaba dejó la huella de su mano en la pared de los abrevaderos. En Gdynia se lamentó por haber perdido sus papeles en una riña de taberna, pero no quiso dar su verdadero nombre. En Recife ofreció sus servicios al Obispo y terminó robándose una custodia de hojalata con un baño de similar. En Abidján curó la lepra tocando a los enfermos con un cetro de utilería y recitando en tagalo una página del memorial de aduanas. En Valparaíso desapareció para siempre, pero las mujeres del barrio alto guardan una fotografía suya en donde aparece vestido como un agente viajero. Aseguran que la imagen alivia los cólicos menstruales y preserva a los recién nacidos

contra el mal de ojo" (*Caravansary*, 8).

Y al interior de las historias el principal motor - aun por encima de la anécdota - son las descripciones. Pero ellas no constituyen un pretexto para el autor, sino la finalidad de su poesía; enhebradas a la acción sufrida más que ejecutada por los personajes, las descripciones soportan el peso de la precisión, tanto de la verosimilitud artística de las historias cuanto del contexto que las rodea. A Mutis le resta, entonces, matizar el texto o, lo que es más exacto, macerar el poema hasta impregnarlo del ambiente que requiere. Y conseguir una simbiosis de narración y descripción; por eso sus cuentos no dejan de ser poemas, y viceversa.

Esta sincronizada caja de resonancia suelta a la vez los ecos de un éxtasis y una ausencia: "... El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos" (*En los Esteros*).

Ambos, deslumbramiento y miseria, son y serán aceptados por los lectores, porque también nosotros exigimos o necesitamos una cuota de desesperanza para medir las fuerzas que nos atan al bello rostro de la vida y de la historia.

Edgar O'Hara

Hahn, Oscar: *Mal de amor*. Santiago de Chile, Ganymedes, 1981, 94 pp.

Cuando *Arte de morir* llegaba a su tercera edición y aumentaban los comentarios elogiosos al mismo, Oscar Hahn sorprende a sus lectores con un libro que pareciera salirse de la línea de su poesía. *Mal de amor* se agotó rápidamente en Chile por dos razones: el valor intrínseco de sus veintitantos poemas y porque no bien salió a la venta en librerías, fue prohibido por "immoral" (aunque ningún organismo oficial utilizó esa palabra; simplemente una llamada por teléfono ordenó detener la venta). El libro había pasado por la censura sin que nada ocurriera. Pero se dice que, una vez impreso, la esposa de un general del ejército leyó el poema *Misterio Gozoso* ("Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo/ del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas/ tostadas por un sol calentísimo el muy cabron ayúdame/ a ser mejor amor

mío limpia mis lacras libérame de todas/ mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales, ya?") y exigió a su marido que lo declarara inmoral.

El caso es que los órganos de la censura no pudieron darse el gusto, salvo con unos cuantos ejemplares que todavía circulaban por ahí. Enterados de lo ocurrido, muchos jóvenes se encargaron de publicitar ése y otros poemas en sendas copias mimeografiadas.

Pero no olvidemos que fue la primera razón la encargada del éxito de *Mal de amor*. Cuenta Oscar Hahn que los poemas surgieron casi de golpe en el lapso de setiembre a diciembre de 1980, y que nunca los habría publicado como libro de no insistir sus amigos. Buena y oportuna intervención, cabría agregar.

Las características de estos poemas no difieren mucho del tono y sentido de *Arte de morir*. Ya desde el título y la dedicatoria se notan similitudes. El "mal de amor" no sería otro que la enfermedad del amor, que entra por los ojos o por el tacto; la filiación "medievalista" es mantenida como en gran parte del libro anterior. Y la dedicatoria ("A mi bella enemiga") está emparentada con ese sentimiento de la belleza unida al temor, la belleza proclive a la destrucción. Además, en este sentido, recoge Hahn dos poemas que pertenecen a *Arte de morir*: *Paisaje ocular* y *Escrito con tiza*. El primero es de por sí elocuente: "Si tus miradas/ salen a vagar por las noches/ las mariposas negran huyen despavoridas/ tales son los terrores/ que tu belleza disemina en sus alas".

Estilísticamente, Hahn conserva sus raíces formales y lingüísticas. *El reposo del guerrero*, por ejemplo, tiene una estructura rítmica semejante al soneto *Gladiolos junto al mar*. Los endecasílabos partidos no se apartan de la acción descriptiva o aseverativa del primer cuarteto de *Gladiolos*. "Caballos blancos/ en la mar celeste/ que no videntes/ van volando a tientas/ pasan rozando/ las espumas lentas/ movidos/ por el viento/ del Oeste" es análogo a "Gladiolos rojos de sangrantes plumas,/ lenguas del campo, llamas olorosas,/ de las olas azules, amorosas,/ cartas os llegan, pálidas espumas".

El lenguaje conversacional, con toques de chilenuismo, surge en la ocasión propicia, como se habrá observado en los versos de *Misterio gozoso*. Por otro lado hallamos las transformaciones, tan gratas a Hahn para crear el suspenso que el rompimiento de significados o las inusitadas imágenes suscitan: "A la una salió una galería de