

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 vice-versa.

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 sus muros que lo declararan 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 olidas 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

espejos/ a las dos salió una alcoba llena de agua/ a las tres salió un hotel en llamas/ a las cuatro salimos tú y yo haciendo el amor/ a las cinco salió un hombre con una pistola/ a las seis se oyó un disparo y despertaste/ / A las siete saliste apurada de tu casa/ a las ocho nos encontramos en el Hotel Valdivia/ a las nueve nos multiplicamos en los espejos/ a las diez nos tendimos en la cama de agua . . ." (*A la una mi fortuna, a las dos tu reloj*).

Otro vínculo con *Arte de morir* sería la acción de unir opuestos en un plano intangible pero útil en términos poéticos: ". . . porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango/ mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera . . ." (*ECOLOGIA DEL ESPIRITU*). Pero es mejor dejar los nexos y advertir las nuevas modalidades (que en el caso de Hahn siempre son recreaciones).

La muerte y el amor se llamarán mutamente o tratarán de distinguirse uno de la otra. O se transforman aceptando la reciprocidad: "Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor/ me ha traído a la orilla de este río nevado/ De pronto en pleno invierno la descongelación/ descubre rosas rojas y bárbaras azules/ / Los pájaros helados se entibian sorprendidos/ Un trino de color rosado pinta el cielo/ a las diez de la noche: y un alba deslumbrante/ se levanta a deshora limpiándose las plumas . . ." (*Barbara azul*). El amor como creación se impondrá, a veces, sobre la muerte: "Mi corazón bajo la forma de un óvulo palpitante/ eyacula millares de corazones diminutos/ se embaraza a sí mismo y se da a luz . . ." (*Corazón mío*). O bien recreación por obra del deseo y probablemente contra las circunstancias: ". . . y haz harta fuerza harta fuerza/ a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco otra vez/ si reaparecemos los dos tomados de la mano/ en el espacio/ donde coinciden/ todos nuestros lugares" (*Ningún lugar está aquí o está ahí*). De esta recreación resulta la idea de lo que pudo ser: "Nuestros hijos amor mío/ son pequeños fantasmas/ / Los escucho en el jardín/ Los siento jugar en el cuarto vacío (. . .) los hijos que nunca tuvimos/ y los que nunca tendremos" (*Pequeños fantasmas*).

Si la imposibilidad de nombrar a la "bella enemiga" abre el libro, está demás recalcar que la conciencia de lo prohibido recorre entre líneas y explica metafóricamente la ausencia de un espacio real; de allí nacerán los paralelismos incluso para referirse a una situación devastadora y difícil de ocultar o revivir. La destrucción por el amor (una de las consecuencias del "mal") parece

más grave que la muerte, porque se da en vida de los amantes. Pero a uno le queda la escritura para rastrear la cicatriz: ". . . La herida de mi costado/ la herida de mi costado/ / Llegó de noche a los confines de la ciudad/ y se perdió sin rumor en el horizonte" (*Cometa*). "Ahora el pájaro vuela con furia/ ahora lanza su grito de guerra/ y se dispara contra la pared/ / Sus plumas están flotando en el espacio/ Sus plumas están mojándose en su sangre/ / Coge una y te escribe este poema" (*Eso sería todo*).

Por eso, más que desamor, este libro revela las tensiones desatadas por una agresividad tácita, explícita, irónica. Al fin y al cabo, el punto neutro no existe en el espacio: "La destrucción del ser amado por el ser amado/ es una práctica común desde la antigüedad// Nos embestimos con pasión sin compasión/ y dormimos aferrados a esos cuerpos exánimes// Al amanecer/ nuestras cenizas aún lloran abrazadas/ / Ahora busco tu amor/ en todo resto que pasa por mi puerta" (*Con pasión sin compasión*).

Hemos hablado de ese plano en que ocurren las transformaciones y de un punto que no es imparcial ante las tensiones amorosas. De ahí, entonces, la dificultad para fijar las fronteras entre la realidad y el sueño. Sólo un poema delimita una zona geográfica, pero el lugar pierde importancia ante el extraño suceso - un fantasma una noche -. La nieve cae "en las calles de Iowa City", aunque inmediatamente esas calles se tornan una habitación - ¿el sueño? - que recibe en el centro de la nieve.

El sueño, en cambio, sí parece registrar en su irrealidad una extensión amplia de actos libres: "La velocidad del amor rompe la barrera de lo real/ y el mundo estalla en astillas de sueño . . ." (*Aerolito*); "Tú sueñas conmigo en el hemisferio sur/ y mi cama proyecta dos sombras/ / Yo sueño contigo en el hemisferio norte/ y cruje el piso de tu dormitorio . . ." (*Sobre los hemisferios*). A veces, realidad y sueño se entrecruzan: "Estuve toda la noche parado frente a tu puerta/ esperando que salieran tus sueños . . ." (*A la una mi fortuna*); "Algo me pena cada noche/ y registra mis cajones/ en busca de alimentos/ / Algo/ por todas partes/ deja imágenes tuyas/ a medio roer . . ." (*Algo*). Y es que, finalmente, el control del sueño aseguraría no la calma en comparación con la vigilia, sino una tranquilidad mayor poblada de imágenes tenebrosas. Nuevamente hallamos esa fusión de hermosura y horror (de raíz romántica) en un poema en que la muerte arde, ¿pasionada?, sin posibilidad de beneficio: "Buenas noches hermosa/ que sueñes con demonios/

con cucarachas blancas/ / y que veas las cuencas/ de la muerte mirándote/ con mis ojos en llamas/ / y que no sea un sueño" (*Buenas noches hermosa*). De esta manera la realidad se ve invadida por un placer onírico fomentado por ella misma: regresión, efecto retroactivo para la cruel y despierta existencia.

El resultado de estas fusiones consiste en un emparejamiento de seres visibles e invisibles, corpóreos y evanescentes. El amor sin cuerpo sería una mera especulación que no tiene cabida en estos versos. Aquí acecha y se manifiesta una carnalidad: "Ahora son las doce del día/ y tengo entre mis brazos al cuerpo de todos mis delitos . . ." (*A la una mi fortuna . . .*); "Nuestros cuerpos caminan tomados de la mano/ sobre los hemisferios" (*Sobre los hemisferios*). Pero a medida que la separación instala su espacio repleto de ausencias, el hablante de los poemas introduce las disquisiciones sobre la vacuidad corpórea, como sería el caso del poema *Escrito con Tiza*, y el doloroso reconocimiento: "Y ahora/ qué haremos tú y yo/ tomados de esa mano/ que termina en un cuerpo/ que no es el nuestro" (*Y ahora que?*).

Sin embargo serán las transformaciones las que generen los rasgos distintivos de esta situación. Ese espacio de los ausentes se verá habitado por los fantasmas de los cuerpos: ". . . Ahora soy la sábana ambulante/ el fantasma recién nacido/ que te busca de dormitorio en dormitorio" (*Nacimiento del fantasma*); "Anoche fui la funda de tu almohada/ para sentir la tibieza de tus mejillas/ y decirte despacio en el oído/ amor mío amor mío . . ." (*Fantasma en forma de funda*); "Estuve todo el día entre tu ropa sin lavar/ disfrazado de camisa sucia . . ." (*Fantasma en forma de camisa*); "Me instalé cuidadosamente doblado/ entre la ropa blanca del closet/ / Sacaste las sábanas de tu cama/ y me pusiste de sábana de arriba (. . .) Ahora yaces bañada en transpiración/ con la vista perdida en el cielo raso/ y la sábana de arriba aún enredada entre las piernas" (*Sábana de arriba*).

La conclusión no podía ser otra: un fantasma espera su propia aparición. Los recuerdos son desagradables, en todo caso inútiles. ¿Cuál es, entonces, el tiempo de la espera? Quizás la sensación que irá desapareciendo como lo hizo el cuerpo, hasta no ser más que un poco de aire que va y viene por la memoria: "Estoy sentado en la puerta de mi casa/ esperando que pase el fantasma/ / En esta mano tengo un recuerdo triste de ti/ En esta otra tengo un recuerdo deso-

lado/ / y en estas dos que acaban de crecerme/ no tengo nada ni siquiera las líneas/ / Así que estoy sentado en la puerta de mi casa/ esperando al fantasma que vendrá a dibujarlas/ / para que me mueva y me levante y camine/ y pase taciturno frente a esta casa/ / donde estoy sentado esperando" (*En la vía pública*).

*Mal de amor* no inaugura variantes radicalmente distintas en la obra de Oscar Hahn. Más bien ensancha el camino que lo ha conducido por revitalizaciones de temas y formas de la tradición en lengua española, siempre con riguroso esmero que poseen muy pocos poetas hispanoamericanos. Y al igual que con *Arte de morir*, en este libro de amor los poemas constituyen una unidad que provoca admiración. Es cierto que extraídos de su contexto algunos poemas perderían la protección que les otorga la polisémica organización en que se encuentran. Pero esto no es un defecto, sino la confirmación de la virtud del poeta: autor de libros, no de reuniones de poemas. Y quizás Oscar Hahn tenga un solo libro que podría llamarse *Arte de morir de amor*.

Edgar O'Hara

Bocanera, Jorge: *Los ojos del pájaro quemado*. Mexico, Editorial V Siglos, 1980, 124 pp.

A mediados de 1976, con el premio *Casa de las Américas* concedido a *Contraseña*, Jorge Bocanera dejó Buenos Aires para iniciar un largo periplo que concluiría en Ciudad de México. En el camino recogió no sólo las experiencias de un desterrado, sino las lecturas que habrían de ir modificando su expresión poética. En Perú publicó - en distintas fechas - tres libros: *Noticias de una mujer cualquiera* y *Poemas del tamaño de una naranja*, traídos consigo desde Argentina; el tercer título, *Música de fagot y piernitas de Victoria*, muestra sus vivencias durante el viaje.

Bocanera ha seguido una línea definida en sus poemas: el tono coloquial que viene de Gelman, González Tuñón y del Vallejo que pervive a flor de verbo en los poetas españoles del 50, más Blas de Otero y Victoriano Cremer. En este sentido había algo en ese tono que Bocanera necesitaba pulir (y ya es hora de que buena parte de la poesía joven argentina lo haga también). Me refiero a ese sentimiento entre grave y melancólico cuyo padre popular es indudablemente el tango, o por lo menos un