



economía verbal más exigente. Los versos se han acortado. La fluencia torrentosa del *Escrito*. . . da paso a una expresión más cerrada que retoma experiencias de *Poesía de Paso* (1966): El amor trashumante por barrios y plazas de ciudades europeas, recorridas velozmente en una búsqueda por momentos irracional; un intento de abrazar al mundo, la soledad del extranjero y el fracaso de la experiencia amorosa.

*París, Situación Irregular* —libro que motiva esta nota— es un volumen compuesto por 3 poemas y un grupo de sonetos. El primer texto es un largo poema que da título al libro. En él Enrique Lihn enfrenta otra vez a un lugar, esta vez la ciudad de París. París aparece como el centro del mundo. Una gran ciudad asolada por sus propios habitantes. Allí se conoce todo, se sabe todo lo que ocurre en el orbe; el poeta se debate entre el rechazo y la integración, la ciudad lo seduce y lo expulsa al mismo tiempo, y él sueña con poseerla pero no puede evitar odiarla, sentirse un extranjero, observar las secuencias de una insólita y deshumanizada función: la nocturnidad de París, los espacios abandonados, la miseria, los amigos que fueron y se perdieron, las muchachas que ya no recuerdan sino acaso mirando de reojo si se cruzan por la calle con el antiguo amante. De pronto el Zoo de París es el símil de la ciudad. Los seres humanos son vistos con características puramente animales; son como muñecos que repiten hasta el absurdo gestos y muecas animales. Museo atroz del que no se salva ni la cultura francesa —y el libro está dedicado a Francia— la obra de los pintores y poetas franceses son también garabatos inútiles de una soledad irresoluta: las manifestaciones culturales son el sueño de la inmortalidad del hombre, el deseo de celebrar la vida, dejar un testimonio de su tránsito por el mundo. Lihn desmitifica implacablemente los pedestales fabricados por el snobismo y el oficialismo cultural. Objetos artísticos vejados, prostituidos, exhibidos como pragmática mercancía en una ciudad en que la marejada humana se

desboca por las puertas del Metro y el poeta los imagina convertidos en estatuas.

El sarcasmo frente a la ciudad es también el sarcasmo frente a sí mismo. El poeta también ha ido a París, acepta la preeminencia cultural de la metrópoli, pero se burla de sí mismo, quisiera odiarla, no sentir esa atracción; mejor: odia el hecho de amarla, porque por más que la cuestiona y se ría de ella como la capital del arte en el mundo, él está intrínsecamente valorándola como tal. Y de entre toda la terrible incomunicación en que se organiza la ciudad, el poeta recoge la predicación del último poema de *La musiquilla*. . . : 'Escribir es todo lo que puedo hacer por el momento'. Todos los seres humanos están deformados por el dinero, la miseria, la promiscuidad sexual, la degradación. Hay una afirmación —no podía faltar— de la sudamericanidad con respecto a París; pueblos de una rica cultura/ escritura oral frente a la incomunicación, a la despersonalización que produce la gran capital. Una ciudad en donde la gente no sabe quién es y sufre ante la metrópoli autosuficiente, la megalópolis que no necesita de nadie.

El poema está escrito en versos muy largos, un poco en el tono del *Escrito en Cuba*, y por momentos el verso se hace prosa; hay varios pasajes redactados como crónicas. Sin embargo —esta descripción e interpretación de París— no pierde aliento por la fuerza poética del conjunto. El poema termina con un fragmento en que parece el escritor peruano Manuel Scorza como interlocutor del texto. Dos sudamericanos en París, dos escritores y la violencia de la metrópoli; elogio de la creación contra la materialidad alienante del capitalismo, elogio de la libertad y dentro de ella las contradicciones de las que es sujeto el hombre, el artista como ser social, objetivo.

El segundo poema del volumen es un texto corto que tiene por título el nombre de una mujer: Marta Kuhn-Weber. La incomunicación con ella —quien trabaja con títeres— y una corte de personas arrojadas sobre París en una cele-

bración que aparece como una absurda función de títeres, una fiesta falsa en que el hueco de la soledad asoma un instante después de la estruendosa cargada. Y esa incomunicación recuerda los poemas a Nathalie —en *Poesía de Paso*—: amargas reflexiones sobre experiencias amorosas frustradas. La tranquila tristeza ante una opción que no se realizó. La soledad del poeta, la dificultad de comunicación: 'monstruos perfectos hechos de nada/ como ni siquiera lo fueron nuestras conversaciones'.

Luego viene una tercera sección conformada por un conjunto de sonetos, la mayor parte burlescos. Construidos por momentos con ripios desafortunados, quieren ser sarcásticos pero se quedan en la mera superficialidad de un juego verbal intrascendente. No así los sonetos finales en los que el rigor retórico no limita la auscultación profunda y desgarrada de una sensibilidad que se enfrenta a sí misma y se desnuda: logros de esta nueva veta estrófica que intenta la poesía de Lihn.

El último poema del libro, *Brisa Marina*, es fundamentalmente una reflexión sobre la palabra; su significado en la red de relaciones humanas y ante las situaciones, los hechos objetivos, sociales, etc. Aquí el poeta desmitifica la supuesta colocación preponderante del verbo y por lo tanto de la poesía —cuyo primer instrumento es el lenguaje—. Lihn se burla del poeta, es un encarnizado destructor de su oficio. He allí uno de sus principales aportes a la fundación de una nueva manera de entender el fenómeno poético; la grandeza y la vergüenza —según el poeta— de su gratitud, de su sentido no utilitario en la sociedad burguesa y del ocio del sueño de la poesía frente a las concretas reivindicaciones del proletariado. Conceptos que Lihn cuestiona incansablemente partiendo de su propia experiencia como creador. Y todo esto en medio de un clima de violencia a punto de estallar, una siempre alerta tendencia a la inquietud como necesario acicate para el dinamismo progresivo del hombre.

Lo importante de la obra de Enrique Lihn radica en la afirmación contradictoria de la poesía, opción válida —entre muchas otras— en la búsqueda de una realización solitaria y solidaria que no cesa de entregar sombras y luces, por entre las cuales los hombres han de intentar mejores caminos.

*Roger Santivoáñez Vivanco*

Sánchez León, Abelardo: *RASTRO DE CARACOL*, Lima, Ediciones de la Clepsidra, 1977, 108 pp.

La publicación de *Poemas y ventanillas cerradas* (1969) de Abelardo Sánchez León significó para la poesía peruana un avance importante en varios niveles. De un lado constituía un eficaz desarrollo del virtuosismo verbal de *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinostroza. Así como instauraba de hecho a la ciudad como espacio vital en que se producían los conflictos más relevantes, lección recogida en *Ciudad de Lima* (1968) de Mirko Lauer. El despliegue de esta tendencia se hallará más tarde —con particulares matices— en los primeros libros de Enrique Verástegui y Luis Alberto Castillo.

Posteriormente Sánchez León publicó *Habitaciones contiguas* (1972) libro en el cual se amplía significativamente el universo poético de su primera obra. El mundo del adolescente retraído que sufre por la injusta condición del orden social, el tímido jovencuelo hacedor de poemas que vaga en interminables caminatas por los diferentes barrios de la ciudad; el centro invadido por vendedores ambulantes, borrachos y lumpen en las esquinas; sucios bares solitarios en zonas populares y también los barrios ricos con su frialdad, con su casi deshumanizada existencia. Todo este mundo persistirá en *Habitaciones contiguas*, sólo que ya no habrá, como en el primer libro, lugar para la imagen brillante o la metáfora plástica. El segundo libro tiende a una reflexión más desnuda y a una escritura más prosaica y áspera, no exenta de