

siblemente como una forma de comunicar a través del cuerpo lo que es incapaz de expresar con palabras o actitudes. Tal vez esta misma función cumple la escritura de un texto (uno de los sinónimos de texto es "cuerpo"), la narración que está escribiendo y que los militares re-fragmentan en el allanamiento que obliga al personaje a salir del país: novela dentro de la novela porque incluye sectores de *A partir del fin* cuyo título se explica por la obligatoria lejanía que el protagonista necesita para detener la "veriginosa velocidad de los acontecimientos" (que "la morosidad de la escritura intentaba fijar"), pero también porque "a partir del fin", esto es desde el último capítulo, se comprende mejor el desgarrar de Hache que en los momentos de abandonar Chile, sin dejar de auto-cuestionarse, se planteaba que posiblemente "actuar tenía una significación intrínseca, generadora de sentido por sí, y si un acto conducía a un fracaso no quedaban desalientos ni dudas, quedaba la oportunidad de un nuevo acto, y así hasta la eternidad" (251-252).

*A partir del fin* es una novela polémica porque plantea con rigor implacable y crítico, y hasta con cierta frialdad, algunas de las insuficiencias del gobierno del Presidente Allende. Se puede estar de acuerdo o disentir con los cuestionamientos que propone, pero si se acepta que algunas de las funciones de la cultura son desmitificar e impedir el olvido, no puede desconocerse que esta obra literaria las desempeña porque suscita la reflexión y la controversia que ayudarán a superar ciertas limitaciones que allí se exponen y que la distancia nos ha permitido reconocer.

Soledad Bianchi

Lihn, Enrique: *Estación de los desamparados*. México, Premiá, 1982, 60 pp.

Compuesto por dos secciones de poemas escritos a comienzos de la década anterior, este libro de Enrique Lihn ha sufrido un curioso proceso de postergación. Las razones se inclinan por igual a dos lados; el político y el poético. Del primero no me ocuparé mayormente, pues el autor aduce los motivos en el prólogo a esta edición

mexicana: "En 1972 algunos de los textos fueron rechazados por una revista chilena porque molestarían a los peruanos del general (Velasco) Alvarado. "Hipócrita lector" de Lima publicó dos o tres fragmentos; otros, más numerosos, aparecieron en el número 3 de la revista "Taller de letras", Chile. Quizás ahora, en un tercer país, se edite esta Estación antes de que esté escrita en una lengua muerta".

Lo cierto es que *Estación de los desamparados* se sitúa entre *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) y el comienzo de los experimentos narrativos de Lihn. En el medio, los meses críticos del gobierno de Allende, el golpe militar y el endurecimiento del régimen en todos los campos; sociales, políticos y económicos. Pero ubicado entre el libro de poemas del 69 y *A partir de Manhattan* (1979), el relegado libro de Lihn ocupa objetivamente un lugar de menor importancia en su producción poética. El mismo Lihn parece emparentarlo con una vena suya procedente de *Poesía de paso* (1966), esta es, la del Yo viajero que constantemente entabla relaciones de inestabilidad con un paisaje y seres ajenos a su *habitat*. En última instancia, el *habitat* de ese Yo es el vacío, la nada, que el Yo adorna o cree poblar con palabras a la vez negadas por un referente irreal.

Dice Lihn: "Si a *Estación de los desamparados* se le quitan la preposición y el artículo, queda una estación de ferrocarril, topónimo de uso en Lima y lugar al que alude este conjunto de poemas. La expansión lingüística de ese terminal funciona polisémicamente: estación es también la temporada que pasé en Lima en febrero de 1972 (. . .) En los poemas comparto el pronombre -suerte de contrapunto- con amigos y conocidos limenños cuyos nombres eludí, en general, por razones obvias. Este libro, pues, que abunda en un corazón partido, es al mismo tiempo una crónica del Perú: repetición, más o menos literal, de textos orales harto inocentes por lo demás, como se verá: obra de montaje con materiales del natural". De esta palabras referidas a la primera sección del libro, que da título al volumen, podemos inferir varias características. El Yo de casi todos los poemas de Lihn refleja en este caso un ánimo de exclusión; las voces que

otros Yo pronuncien han de ejercer una crítica de la que se marginará el Yo autobiográfico. Sin embargo a través de ellos y de una confrontación permanente con la realidad que sirve de referencia (“una crónica del Perú”), accede Lihn a transmitir la visión particular de ese Yo reconocible en tantos poemas de su obra. A la desolación del sujeto (plural, a buena cuenta, pero. . .) hay que agregarle la correspondiente vacuidad de una lengua siempre en conflicto (incluso con la sintaxis y con el verso). El amor tiene un cuerpo ausente como el habla del poeta: “Esta sombra que cruza por mi frente/ es sólo una vieja pero muy vieja metáfora,/ y tú sonrías en otro país a un extraño:/ señal de que he caído en mi obsesión (. . .) Algo más que desolados/ nos allanamos a la autoagresión” (pág 11): “Por mi cuerpo seré juzgado/ y condenado a la soledad./ El alma se despidió del cuerpo para siempre/ en la Estación Desamparados” (pág. 23). La ausencia de títulos en los poemas define bien el sentido de crónica, tanto espiritual como social. Pero ambas percepciones tienen pocos vasos comunicantes. El sujeto que se desplaza hacia los demás deja entrever que hay otra clase de desplazamiento, ajeno a sí mismo, ajeno al devenir: “Para ningún destinatario/ sin la esperanza ni el propósito de influir sobre el curso de las cosas/ el poema es un rito solitario/ relacionado en lo esencial con la muerte” (pág 26); “A una distancia igual de este mundo y del otro/ el pasajero se desnuda sometándose a todas las humillaciones de la espera/ a un invisible torturador que se disocia de él/ como una sombra de otra al menor movimiento” (pág 36); “Huyo de este país/ hacia el vacío que me espera con sus no brazos abiertos./ Buena amistad,/ generosa hospitalidad,/ días que pudieron ser de alegría y de valor:/ todo, todo perdido/ como un arpista ciego de Ayacucho/ el primer día de su llegada a Lima” (pág 37).

La soledad del sujeto, en otro sentido, viene a ser la extensión de una soledad mayor: la del país. Aquí se entabla un diálogo de juicios más que de voces que, por definición, nacen del contraste de la realidad externa con un testigo verbal afecto a la generalización o proyección de sus propios síntomas. La crónica puede ser verídica, pero no tiene por ello que ser necesariamente poé-

tica. Este es el punto álgido de los poemas del libro; al inocularse las distintas aficciones del ambiente descuidan tanto la observación particular como la decantación de una lengua poética. A veces caen en la mera traslación de un prosaísmo: “¿Es este un país civilizado?/ Yo personalmente creo que no. Este es un país bárbaro/ que vive una guerra permanente consigo mismo,/ una guerra no declarada./ Se ha montado aquí la gran maquinaria./ La maquinaria del Ocultamiento de la Verdad en el Perú” (pág 14). Es un tono irónico que deja notar la influencia –reconocida por Lihn– de Nicanor Parra: “Yo viendo las cosas en criollo/ voy a decir que la ultradivisión de la izquierda/ es sólo una pelea entre perros y gatos/ por cosas nimias y cuestiones personales./ No falta nunca un tipo/ que convierta su envidia en acción política./ Eso se debe a nuestro bajísimo estándar económico./ Apenas alguien agarra una troncha/ los otros pitean como si les estuvieran quitando la comida./ Estos caballeros pecan de lo mismo que los señores generales./ Plantean las cosas en un lenguaje deslumbrante/ pero a la hora de los loros lo que cuenta es la champa./ Así pues la calidad humana deja mucho que desear/ y la lucha armada y la lucha ideológica/ deben incluir un gran programa contra el dinero” (pág 19). Si los consejos de Parra acerca de la oralidad o coloquialidad como fuentes de la lengua poética se cumplen en el poema anterior, es lógico que Lihn denote una *intencionalidad* que roza las pertenencias del autor de *Artefactos*. Explicó mejor: si Parra consigue la oralidad “pura” es porque su propia retórica la envuelve, y de allí que uno pueda advertir “tonos parrianos” en un poema como el de Lihn que pretende reproducir en verso una cadena sintagmática (para ponerlos exquisitos) del habla común. Por eso es que no acierta Lihn al querer remitirse a una serie de frases pronunciadas por una serie de sujetos a los que les presta pronombre.

El marco, por excelencia, de la poética de Lihn lo constituyen los símbolos y las alternancias de referencias de distinta índole al interior de los poemas. Esto es más que evidente en dos textos en que el sujeto en cuestión juzga la desolación basada en una religiosidad popular. Aflora

entonces el Lihn que todos conocemos: “. . . Santo Tomás de Aquino/ fulminaba al demonio con su pluma./ La Suma Teológica/ nunca lo supo: era literatura./ Virgen arcángeles apóstoles querubines y gente de familia:/ los donantes multiplicados por sus sillas en una sala de espera./ Sesión de Directorio de la Santísima Trinidad./ Todo esto chorrea de bordados de oro/ de la presencia del oro, del oro que trajo la muerte al Incanato/ y por el cual la vieja España de dientes careados/ impuso a Dios a sangre y fuego./ Virgenes necias en un exceso de flores,/ jóvenes estofadas con un muñeco en las manos/ que, se presume, tiene el mundo en las suyas./ Sospecho que Dios pasó por ellas sólo para cumplir/ con un pesado compromiso familiar” (pp 15-16). No por nada el mejor poema del libro consigue recrear esa atmósfera en la que lo metafórico del lenguaje de Lihn ha sido construido con materiales de un habla recogida al azar. Pero la batuta no la llevan esas frases sueltas, esos limeñismos. El poeta tiene aquí la sartén por el mango: “Fornicaban entre ellos y en otras de sus largas horas de ocio/ desgranaban la espina dorsal de sus mayores/ transformando las vértebras en estrellas y rosas:/ el ornamento de sus catacumbas/ es muy claro al respecto:/ la procesión iba por fuera y por dentro./ Se insinúa con una voz de falsete/ la existencia en el convento de grandes monjas reclusas./ Ellas alcanzaron a los dos metros noventa./ Así creciendo por lo bajo, creciendo/ en su capullo de fuerza a la manera de larvas/ privadas de la luz y de las alas./ Usted puede observar a la Virgen del Tránsito/ muy milagrosas patrona de los chóferes:/ todos sus miembros son articulados./ El miedo a las mujeres/ fue el móvil de su crimen./ Las persiguió de por vida/ bajo la especie de una insufrible e inagotable nostalgia./ Rápido por favor./ Ahorritita no más apagan las luces./ Las catacumbas datan del siglo XVI./ Andas en pan de oro./ Un santo mártir por cada columna./ Tenemos aquí al Fundador de la Orden./ Le tomaron esta fotografía cuando lo sacaron de la tumba./ Esta es una alcancía./ El Convento no recibe subvención del Estado./ Más rápido, más rápido o nos quedamos a oscuras” (pp. 33-34).

Pero, desgraciadamente, predominan

en la sección los textos de irregular manufactura, atentos al apotegma sorpresivo y localista como pilares del poema. Por lo demás, *Estación de los desamparados* explora otros problemas siempre desde el punto de vista de la marginación como fenómeno oficial en el Perú. Ocurre entonces que esta sucesión de poemas no concibe para el lector un respiro a modo de *variante dentro de*. Se dirá, para anular tal exigencia, que la realidad descrita es altamente monocorde de acuerdo a los rasgos reiterativos en los poemas. Sin embargo esta hipotética explicación *por* la confrontación histórica llena de peligros al planteamiento estético, no determinado, en última instancia, por la referencialidad. Un ejemplo salta al ruedo. Es un texto que reproduce esa visión alienada del problema del indio: el poema cede la palabra a la notación de una anécdota; pero la imparcialidad del poeta en cuanto a la voz del interlocutor no ofrece garantía de acierto poético. En cambio cuando la subjetividad invade el texto, éste recupera una fuerza y a la vez proclama el *sentido* más los abismos de esta poética en particular: “Estas noticias del Perú: notas al margen de un país que como tal no llegará a ser nunca/ escrito ni escrito por completo, mezcladas a un problema personal,/ esto es, respetuosas de la literatura/ a la que están ligadas por un hilo de araña,/ han repetido textualmente/ el decir excluyente, en cada caso, de cualquier número de personas/ reunidas como cualquier número de personas al azar./ Decía Goethe para no ser menos que él mismo:/ El arte –si de ello se tratara aquí–/ es la exageración de una verdad parcial./ Y de eso se trata aquí con el perdón del arte/ y con la complicidad parcial de la verdad./ Sólo he excluido la exageración/ por un problema de método” (pág 38).

La segunda sección, “Cancionero de la estación de los desamparados” viene a ser –según Lihn– “el desamparo menos Lima”. Y no tendrá connotaciones histórico-político-geográficas. Por una parte se libera el poema de la referencialidad; por otra, apela a una circunstancia conocida: el abandono que padece el Yo, muy en el tono de un poema la *La musiquilla de las pobres esferas* titulado SEIS SOLEDADES. Todo gira en torno al decaimiento anímico del sujeto, caracterizado en primer lugar por ser la consti-

tución de un dolor autoagresivo: "Desconfío de lo que pueda hacer de mí./ Me temo como si fuera el más extraño de los extraños./ No sé cómo dormir: he olvidado la fórmula./ Tiendo a creer que la verdad se confunde con el horóscopo/ y la duda se con el mundo que me rodea/ y el miedo a la muerte tiembla sobre el acta de defunción" (pág 46); "Como todo lo que danza y rept a la vez/ ahogando su chillido en una charla de salón, fui sorprendido/ cuando a la vuelta de una noche sobrevino limpiamente el pequeño dolor imposible de rastrear/ y que no se reconoce en ninguna herida, la tristeza/ que convierte a los débiles en animales feroces" (pág 57).

Pero estos síntomas a una profunda depresión relacionada con la ausencia de otra persona. Ese Tú amoroso se muestra también agresivo e indiferente: "Expulsado del panal/ sobrevivo a tu lanzeta como un zángano/ muchas veces moribundo y obsesivo en rondar/ a una reina fría" (pág. 50). Y la depresión tiende a aumentar: "En cada sonrisa el comienzo del llanto./ En cada pregunta la respuesta de siempre./ Detrás de cada puerta el mismo muro" (pág 55); "Puedo sentir temor pero no es lo esencial./ No siento nada, no sentiría nada/ si no fuera porque me entristece saberlo" (pág 59). Sobrevivirá, por tanto, una confusión interna y una pérdida de identidad del Yo consigo mismo y para con el Tú: "Seré desdichado como el peor de los horóscopos con este fantasma/ tuyo por interposita persona:/ un cuello que morder que no te pertenece" (pág 52); "Las persistentes señales de una misma obsesión rompen a hablar/ marcando expresiones como éstas/ tránsito suspendido, de un dolor sin nombre/ propio y que repite el tuyo/ incapaz de otra causa./ Como en una película muda/ nuestras caras se eclipsan mutuamente en el cielo/ un pobre viejo símbolo de la separación" (pág 58).

Queda poco por decir. *Estación de los desamparados* tiene un valor desigual en la obra de Enrique Lihn. Corresponde a un período de nuevas definiciones, que madurará en un libro como *A partir de Manhattan*. Todavía —más notorio ahora, con el lapso que separa el tiempo de la escritura del de la publicación— el núcleo de su temática está

inmerso en un acontecer supuestamente externo a un Yo (unos Yo) que se desenvuelve en un espacio supuestamente ajeno a su problemática. Pero, insisto, esto no sería un obstáculo si Lihn hubiese puesto énfasis en un trabajo que siguiera formalmente los pasos de *La musiquilla de las pobres esferas*. No lo pensó así, tal vez, y el resultado lo confirma; leemos más unos borradores que un orgánico heredero de la mejor etapa de Lihn, la del 60. Pero aún así no deja de iluminar un terreno en el que Lihn ha producido obras de prestigio durante los años 70. Me refiero al juego de voces entre Lihn (autor) y Pompier (personaje) que le ha valido al poeta un lugar destacado entre los narradores hispanoamericanos últimos: la exploración de la cháchara verbal como forma de ser tanto de ciudadanos como de instituciones de nuestro continente. Creo que *Estación de los desamparados* ya anuncia algo, también, prefigurado en uno de los cuentos de *Agua de arroz* (1964).

Un volumen más se integra a la copiosa y significativa bibliografía de Enrique Lihn. No pertenece a los mejores títulos, pero tampoco es un tropezón. Por algo fue postergada su edición. Y hoy su lectura nos sopla al oído la respuesta.

Edgar O'Hara

Escribano, Pedro: *Manuscrito del viento*, Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1983, 48 pp.

Acercarse a un poemario, cuya intencionalidad es proponer más de una instancia en su propio desarrollo poético, siempre resulta difícil. Aún más si el libro pertenece a una voz que recién se inicia, como es el caso del libro que reseñamos, dentro de un contexto tan complejo como es la poesía peruana y donde aparecen con un perfil propio es difícil. El trabajo de Pedro Escribano (Acarí 1957) ha ido madurando silenciosa y rápidamente hasta culminar en esta primera entrega que, a partir de una individual experiencia, trasciende hacia lo colectivo, señalando la actitud de los hombres que llegan a una ciudad violenta que los obliga deambular "por microbuses y groseras oficinas blancas", hasta el grado de