

METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

Miguel Ángel Zapata

Capítulo 14



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1998

Primera edición: noviembre de 1998

Editor : Miguel Angel Zapata
Carátura : Luis Valera
Ilustración : Alejandra Cisneros

Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros

Copyright ©1998 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. - Lima, Perú.
Telfs. 460-0872 y 460-2291 - 460-2870 Anexo 220 y 356.

Derechos reservados.

ISBN 9972-42-146-5

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

LA POESÍA URBANA DE ANTONIO CISNEROS

Miguel Angel Zapata

1

Una de las vertientes más relevantes de la poesía de Antonio Cisneros (Lima, 1942) se concentra en la ciudad. Antonio Cisneros es un poeta eminentemente urbano: sus poemas están contaminados por la multitud de las grandes urbes, y éstas, por momentos, dejan sentir sus efectos negativos, los cuales son reproducidos en amplias imágenes que verifican su horror por la ciudad. Sin embargo, hay momentos en que le fascinan algunos signos de la ciudad, como en la poesía de Charles Baudelaire, específicamente en su poema "El Sol". Antonio Cisneros vive en un medio ambiente más contaminado que el de Baudelaire, Rimbaud, Whitman y Darío. A Cisneros le ha tocado vivir y visitar ciudades que tienen una problemática diferente. Vive en un momento en que los países latinoamericanos atraviesan por una crisis aguda, debido, por una parte a los bajos salarios, y por la otra a que recién comienzan a explotar industrialmente su riquísima variedad de recursos naturales. El problema de hoy, al menos en los países de Latinoamérica, es la injusticia en la repartición de la riqueza, la cual va acompañada por la segregación racial entre los descendientes de la raza aborigen de cada país y los que se consideran "blancos" de ascendencia europea. Además los pobres de Latinoamérica han tenido que invadir tierras del estado o de propiedad privada para poder construir sus millares de casas de esteras donde no tienen agua ni electricidad. Este panorama, por supuesto, es mucho más complejo y diferente que el paisaje lleno de humo que observaba Baudelaire desde su buhardilla en París. Elizabeth Wilson ha descrito así esta situación:

Today, many of the city dwellers live in shanty towns, and these have become the most telling and guilt-inducing image of 'third world poverty', inviting the voyeuristic horror of the westerner ... In the 1960s about one quarter of the population of cities such as Manila and Djakarta, one third of the population of Mexico City and half that of Lima lived in shanty towns (128).

Antonio Cisneros comienza a publicar sus primeros libros a comienzos de la década del sesenta. Sus textos establecen un diálogo continuador con los textos de Baudelaire y de Darío: esta conexión se torna evidente cuando el hablante Cisneros expresa el malestar que ocasiona el crecimiento y la incomunicación urbana. Antes de explicar algunos de los poemas urbanos de Cisneros es necesario hacer un breve recuento de la poesía de la ciudad a partir de Charles Baudelaire y la revolución industrial europea.¹

2

Según William Sharpe y Leonard Wallock el crecimiento de la ciudad moderna puede dividirse en tres etapas bien definidas, como consecuencia de la aparición del capitalismo industrial. La primera etapa, deviene del crecimiento desmesurado -para esos tiempos- de la población en áreas urbanas y el establecimiento de nuevas relaciones de clase, en las cuales la fábrica se configura como un símbolo esencial de este tipo de relaciones. La segunda etapa se pronuncia en las primeras décadas del presente siglo.

¹ Aquí no puedo estudiar en detalle el desarrollo histórico de la ciudad. Para mayor información puede consultarse, entre otros, *The City in History* de Lewis Mumford, y los trabajos de historiadores como Spengler, Sennet, etc. Para el caso del desarrollo del urbanismo en las culturas precolombinas e incas consúltese "Arquitectura y urbanismo en el Antiguo Perú" de Carlos Williams en *Historia y Cultura del Perú*. Marco Cutarola, Fernando Silva-Santisteban (eds). Williams estudia el desarrollo histórico de ciudades antiquísimas como Chan Chan en el Perú, tal vez la ciudad de barro más grande del mundo, y por otro lado, la planificación del Cusco llevada a cabo por el inca Pachacuti. También véanse los aportes de *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos* de Dionisio Cañas, y *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* de José Luis Romero.

A partir de esta época la ciudad comienza a desmembrarse: muchos de los trabajadores que otrora vivían en la ciudad, debido a mejores salarios, comienzan a mudarse a las afueras de la ciudad. En este sentido una masa europea pobre tuvo que permanecer en los límites del cercado de la ciudad. Según Sharpe, la tercera etapa comienza a partir de la década del setenta, en la que el crecimiento de pequeñas miniciudades alrededor de los límites antiguos de la ciudad era prácticamente incontrolable (9-16). Esta afirmación se puede verificar en los Estados Unidos, especialmente en los alrededores de la bahía de San Francisco, en el estado de California. Ahí se pueden observar estas llamadas miniciudades alrededor de la ciudad central, que en la actualidad –y a pesar de la crisis económica, política y social (segregación racial en contra de los inmigrantes hispanos, en su mayoría mexicanos)– siguen creciendo. Habría que mencionar que miles de trabajadores californianos prefieren vivir en estas miniciudades debido a que el costo de vida no es tan elevado como en San Francisco. Cada mañana se crea un ambiente de caos y desconcierto por la cantidad de autos que ingresan diariamente a través de los diferentes puentes aledaños. Estas miniciudades también están presentes en los alrededores de la ciudad de Lima: Miraflores, San Borja, Chacarilla, La Molina y Monterrico son prácticamente prósperas miniciudades acomodadas que siguen creciendo aceleradamente, y sus habitantes visitan cada día menos el centro de Lima, ya que cuentan con todos los adelantos del progreso y el desarrollo tecnológico.

Otros críticos, como Stephen Spender, coinciden con Wallock y Sharpe. Stephen Spender señala que “ever since the industrial revolution, the poets, instead of regarding the cities as centers of civilization, have regarded them as destructive of the conditions out of which the supreme achievements of poetry in the past were created”(45). Por otro lado Kristiaan Versluys ha establecido que a partir de fines del siglo diecinueve se comienza a crear un corpus poético donde dialogan el poeta y la ciudad, en una época en que las ciudades comenzaron a crecer en proporciones incalculables. El campo fue cediendo lugar a las nuevas urbani-

zaciones y edificios que crecieron paralelamente en Europa y los Estados Unidos (114).

La revolución industrial produjo reacciones negativas en la mayoría de los poetas. Estos escritores dejaron constancia de su terror ante un mundo que comenzaba a mecanizarse rápidamente. Eran los inicios de la llamada Modernidad, que según Alfonso de Toro comienza en 1850 y va hasta los comienzos de 1960.² Pienso que esta afirmación sirve de preámbulo a la teoría de Sharpe y Wallock con respecto al crecimiento descontrolado de las miniciudades a comienzos de la década del setenta. Por otro lado, Jürgen Habermas ha señalado que el "espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire... La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo" (89-90).

Charles Baudelaire es uno de los primeros poetas modernos que escriben contra el llamado progreso de las ciudades. Baudelaire iba contra las pautas normativas de la sociedad de su tiempo y su progreso acelerado. En Baudelaire aparece un elemento conflictivo con relación a la ciudad: este poeta francés no sólo describe las calles, los edificios y el cielo gris de París, sino que nos transmite su desaliento. Walter Benjamin ha dicho:

With Baudelaire, Paris for the first time became the subject of lyrical poetry. This poetry is no local folklore; the allegorist's gaze which falls upon the city is rather the gaze of alienated man. It is the gaze of the flaneur, whose way of living still bestowed a conciliatory gleam over the growing destitution of men in the great city. The flaneur still stood at the margin, of the great city as of the bourgeois class.

² A fines de 1960 Lewis Mumford argüía en su *City in History* que la civilización de ese entonces crecía como un gigantesco automóvil y que viajaba en un solo sentido pero sin dirección ni frenos. Agregaba que el hombre moderno estaba sumiso a los mecanismos económicos y tecnológicos confundiendo esta sumisión con progreso y libertad.

Neither of them had yet overwhelmed him. In neither of them was he at home. He sought his asylum in the crowd... The crowd was the veil from behind which the familiar city as phantasmagoria beckoned to the *flâneur*. In it, the city was now landscape, now a room (170).

Baudelaire pudo ver a través de la multitud el paisaje desolador de las calles de París. Sus personajes son la gente de la calle, generalmente desterrada del paraíso de la ciudad luz. Baudelaire, en uno de los proyectos de prefacios a sus *Flores del mal* escribió: "Francia atraviesa una fase de vulgaridad. París centro y luminaria de estupidez universal. A pesar de Moliere y Beranger, jamás se hubiera creído que Francia iría tan lejos por las vías del progreso". (297). Esta afirmación reconfirma la visión negativa que este poeta tenía de París y de su aparente progreso. El progreso para Baudelaire cala en algo más profundo. Para él no significan progreso los grandes edificios, los boulevares anchos donde se paseaban los miembros de la burguesía francesa, ni las luces que adornaban las calles en las largas noches de París. Todo esto le parecía vano y sin originalidad, porque él miraba otros aspectos de este progreso: por ejemplo, la pobreza evidenciada por los ancianos solitarios en las calles, y los niños comiendo los desperdicios de la burguesía³. Por tal motivo, la belleza para Baudelaire tiene otro sentido: no son las luces ni los coches elegantes que se pasean por los boulevares de París, ni las prendas de vestir de los paseantes por el centro. Baudelaire encuentra belleza en la mirada de una niña pobre, aun en sus harapos. En "Cuadros parisienses" se describe a los seres olvidados de la ciudad: ahí desfilan ciegos, mendigos, prostitutas, niños pobres y ancianos caminando perdidos en el laberinto urbano. Dentro de este enjambre urbano el único paisaje consolador es la presencia de la naturaleza. En el primer poema de "Cuadros..." titulado justamente "Paisaje" el poeta anuncia sus deseos:

³ Aquí encuentro una continuidad de tópicos con respecto al desarrollo de las ciudades: este tema de la pobreza de los niños lo retomó el poeta mexicano José Emilio Pacheco en su poema "Shopping Center".

Quiero, para escribir castamente mis églogas,
 Dormir cerca del cielo, igual que los astrólogos,
 Y escuchar entre sueños, cercano a las campanas,
 Esos himnos solemnes que propalan los vientos.
 El mentón de las manos, desde mi alta buhardilla,
 Observaré el taller que canta y que platica;
 Chimeneas y torres, esos mástiles cívicos,
 Y los cielos que invitan a soñar con lo eterno. (165)

En esta imagen se observa el deseo latente del hablante de ver los edificios y la bruma, pero sin olvidar su reencuentro grato con el cielo que funciona como mediador en esta contemplación. Así, en este segmento lo "alto" está representado por el cielo, conjuntamente con las campanas, los vientos, las chimeneas de las casas y las torres conformando un paisaje urbano visto desde el desván de la casa. Los niveles "alto" y "bajo" no se contraponen: Baudelaire no sólo describe la ciudad y su caos, sino que hace converger al elemento celeste del cielo (entre chimeneas y torres) con la multitud que vive caminando las calles de París. Esto se verifica en otra sección del poema: "Es dulce ver surgir, a través de la bruma,/ a la estrella en el azul, la luz en la ventana,/ Los ríos de carbón que se elevan al cielo..."(165). La ventana es el umbral desde donde se observan estos acontecimientos: el humo negro que asciende se confunde con una estrella que ha penetrado la bruma. La bruma y el carbón dibujan el paisaje de las fábricas y su funcionamiento en los tiempos del apogeo industrial. La estrella, a pesar de la presencia de la bruma, sobrevive en el paisaje celeste que permanece en la ventana iluminada. Y desde esa ventana se reconcilian la naturaleza (cielo, luz) y la ciudad (edificios, multitudes, fábricas). Christopher Prendersgast dice que en Baudelaire "the window, like the eye, is an invitation to a journey, a voyage of the imagination"(187). De esta manera, la ventana y la mirada son dos elementos que contribuyen a la proliferación de imágenes en el corazón de la ciudad. La mirada del poeta recorre la suciedad de las calles para encontrarse con los mendigos y los niños abandonados que duermen

a la intemperie. En "A una mendiga pelirroja" se percibe la frustración del poeta al no poder ofrecer nada a la niña que pueda mejorar su condición de pobre. El poeta logra descubrir el velo de la belleza escondida entre sus harapos y botines rojos. El monstruo urbano no lo detiene, ni la indiferencia de la burguesía parisiense paseándose por los anchos boulevares. El poeta escoge a una niña pelirroja cuya piel es blanca, y desde su blancura (casi transparente) puede ver con más nitidez su interioridad y también su apariencia externa: "Blanca niña pelirroja,/ Cuya ropa entre los rotos/ permite ver la pobreza/ Y la hermosura" (187). Los andrajos permiten al poeta descubrir una belleza a la vez fascinante y terrible, y debido a ello la conmina a usar su miseria como su único adorno: "Ve, pues, sin otro ornamento,/ Perfume, perla, diamante,/ Que tu magra desnudez,/ ¡Oh Bella mía!" (171). En este sentido la falta de abrigo, y la desnudez de su cuerpo producen un efecto positivo en la mirada del poeta que redescubre una belleza especial, contradiciendo la arquetípica definición de la belleza. Charles Molesworth dice que "the simplest way to read the poem is an ironic reversal which in fact can be as a reaffirmation, since the cult of Beauty has always stressed the forced of an ideal beauty that existed above and beyond mere physical details" (15).

Por otro lado, el ojo del poeta (que es también su ventana a la ciudad) se debate entre dos polos. Su mirada no solamente se fija en las chimeneas o el aire gris de París, sino que vuelve también sobre el eje de su habitación, desde donde mira. Su cuarto es el escondite, el lugar donde el poeta despierta después de batallar con sus pesadillas urbanas:

Al abrir mis ojos ardientes
 he visto el horror de mi cuarto,
 Y he sentido otra vez en mi alma
 El aguijón de la inquietud;
 El reloj con sus sonos fúnebres
 Anunciaba el mediodía
 Y el cielo vertía sus sombras
 Sobre este mundo entumecido (205-6)

Aquí se pueden apreciar dos ambientes bien marcados: por un lado, la habitación es el lugar donde el poeta trata de descansar refugiado en el sueño, y por el otro, un ambiente exterior representado por el cielo. Un cielo en sombras que cobija a un mundo adormecido y paralítico. Esta sección del poema indica la preocupación del poeta por un progreso que, según él, no iba a ninguna parte, como lo había mencionado varias veces en sus "prefacios". El poeta manifiesta su ansia por ver más áreas verdes en la ciudad, para así no siempre tener que mirar "columnas en vez de árboles" (205). Y es que el poeta guarda en su memoria los lugares que fueron su ensueño: la tranquilidad sin el ruido de las calles con cientos de personas y de coches por todos lados rugiendo su danza macabra. Por ejemplo, en "El amor a la mentira" dice:

No he podido olvidar, contigua a la ciudad,
 Nuestra casa tan blanca, pequeña más tranquila;
 Su pomona de yeso y su Venus antigua
 En aquel bosquecillo que encubre sus desnudos,
 Y el sol, de atardecida, destellante y soberbio
 Que detrás del cristal donde rompen sus rayos,
 Parecía, ojo abierto en el cielo curioso...(199).

Baudelaire se siente realizado al entrar en contacto con la naturaleza: su voz se llena de júbilo al describir los aspectos naturales de la tierra: el sol y el cielo, siempre presentes con su calor y su luminosidad. Y en otros poemas dice algo similar:

Se fue el viejo París (con más presteza cambia
 De forma una ciudad que el corazón humano) (171).

París cambia! ¡Mas nada en mi melancolía
 Ha variado! Andamiajes, palacios nuevos, bloques,
 Antiguos barrios, todo se hace en mi alegoría,
 Y mis caros recuerdos pesan más que las piedras (173).

El poeta, con estos versos, vuelve a reconfirmar su desazón ante el progreso de su ciudad. París cambiaba de fisonomía, y los lugares que antes fueron nidos de paz y solazamiento, hoy se transforman en "La calle aturdidora" (185). Mientras camina o mira desde su buhardilla: "Por doquiera las casas comienzan a humear..." y "un mar de niebla baña ahí los edificios..." (207).

Este paisaje desolador lo comparte otro poeta francés: Arthur Rimbaud.⁴ La actitud de Rimbaud es similar a la de Baudelaire en el sentido de denigrar el progreso, ya que lo urbano (para ellos) no es un centro emisor de belleza sino de humo y de sombras. Pero ambos descubren la belleza en algunos seres olvidados y desheredados del reino ciudadano. Pero, la experiencia de Baudelaire demuestra que se puede sentir horror y gozo al contemplar la ciudad y sus pláticas prolongadas en bohemia. Los matices en la poesía de Baudelaire se bifurcan entre el aire sucio y contaminado de la ciudad y los placeres fugaces que la naturaleza deja en los sentidos del observador. Es decir, Baudelaire puede maravillarse contemplando "los ríos de carbón que se elevan al cielo", pero al mismo tiempo puede "ver surgir a través de la bruma,/ La estrella en el azul, la luz en la ventana" ("Paisaje") (165). El poeta no está contemplando un paisaje típico: árboles, rebaños, montes y tal vez algún arroyo que lo cruza. El está contemplando el humo de las fábricas en el centro de la ciudad, pero también tiene tiempo y se fascina al descubrir algo agradable para la vista en medio de los "ríos de carbón" y de la bruma del cielo. Así, "la estrella azul" sugiere un color extraño, que es sin embargo, típico de una sensibilidad en la que incluso la naturaleza se ve contaminada, enfermiza y debilitada; y "la luz en la ventana" a la vez sugiere una luz que tal vez momentáneamente le ilumina la buhardilla y lo salva del tedio pleno. Esta disyunción a la que me refiero se torna más palpable en el poema

⁴ No es mi intención hacer un estudio extenso de la poesía de Rimbaud con relación a la ciudad, pero sí quisiera destacar algunas similitudes con las constantes de Baudelaire. Como ejemplo puede leerse el poema "Ciudad": "Así como desde mi ventana, veo/ espectros nuevos moviéndose a través de la espesa y eterna humareda/ de carbón-..." También léanse los poemas "París se repuebla", y "Ciudades" entre otros.

"El Sol" (167). En este caso, Baudelaire encuentra en la tibieza del sol un escape del terror que le produce la ciudad y su agobiante multitud. Para el poeta el sol es una fuente de vida:

Padre nutricio, que combate clorosis,
 Despierta en la campiña los versos y las rosas;
 Logra que se evaporen hacia el cielo las penas
 Y nos llena de miel cerebros y colmenas.
 Es quien da juventud a quien lleva muletas,
 Le vuelve dulce, alegre como son las muchachas,
 Y a las mieses ordena madurar y crecer
 En la entraña inmortal que ansía florecer.

En este sentido el sol aparece como un elemento de salvación. El sol no sólo nutre los campos sino también influye en el temperamento de las personas; torna a los cerebros alegres, dulces, libres para crear algo nuevo (tal vez un poema) con los sentidos lúcidos de la contemplación. John H. Johnston ha dicho sobre este poema: "Le Soleil' (1857) is one of the few poems in *Les Fleurs du mal* in which the reader gets a sense of the country as well as the city: the sun, the "all providing father" overlooks both, awakening and transforming all he shines upon, both in the fields and in the cobbled streets". Johnston se refiere a los siguientes versos que aparecen al principio del poema: "Cuando el sol implacable azota reciamente/ La ciudad y los campos, los techos y las mieses...". Estos matices de gozo y terror los encontramos en algunos poetas hispanoamericanos de hoy: Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Antonio Cisneros, Oscar Hahn, José Emilio Pacheco y Carmen Ollé. Estos poetas, además de Baudelaire y Rimbaud, tienen un antecedente literario de importancia en estos cuestionamientos: Rubén Darío.

Darío, como Baudelaire, sentía fascinación y terror por las ciudades. El hablante de Darío tampoco resiste los ruidos ni la multitud que cruza las calles sin cesar. Las imágenes siguientes comprueban el aturdimiento del poeta en un día en el puerto de Valparaíso, en el Chile de 1886:

Las agitaciones y turbulencias de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes: del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto.

(“En busca de cuadros” OC 693).

Esta multitud que también describía Baudelaire, crea un caos permanente en la mente del poeta. Estas líneas nos presentan del puerto: los barcos haciendo ruido y el trabajo diario de los comerciantes en los muelles importando y exportando productos. Pero el ruido es el que más causa confusión y desagrado al viandante que nos describe esta vida porteña. Es pertinente señalar que en 1885 Valparaíso sólo contaba con 104,952 habitantes, y Santiago con 189,332 habitantes (Weber 332), y París con 2'344,550 habitantes (Chandler 467). Tal vez se pudiera pensar que Baudelaire sentía más terror que Darío por vivir en una urbe donde las multitudes eran evidentemente más grandes que las de Valparaíso y Santiago. Pero la incomodidad que producen los ruidos de los caballos sobre las piedras, los fardos en el puerto, agregando los gritos de los vendedores de diarios, podrían desquiciar a cualquier ser humano sensible que necesita concentración y tranquilidad, que ni los puertos ni las grandes ciudades pueden ofrecer. De tal manera, en el texto de Darío se observan un nivel bajo donde hierve el puerto en su “incesante bullicio inacabable” y otro alto (que busca el poeta) donde reina la tranquilidad:

...había allí un aire fresco para sus pulmones; casas sobre cumbres, como nidos al viento, donde bien podía darse el
gusto de colocar parejas enamoradas, y tenía además el inmenso espacio azul, del cual -él lo sabía perfectamente- los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo... (694).

En la altura, el hablante se maravilla y se regocija con el aire limpio. Aquí no se ven los ríos de carbón que describía Baudelaire en la ciudad luz, pero sí el espacio azul que también llegaba a la ventana de la buhardilla del poeta francés. Octavio Paz afirma, a propósito de la relación del poeta con la ciudad:

La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje. No obstante hay una diferencia racial entre los europeos y los hispanoamericanos: cuando Baudelaire dice que el progreso es "una idea grotesca" o cuando Rimbaud denuncia a la industria, sus experiencias del progreso son directas, mientras que las de los hispanoamericanos son derivadas. La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección. (*Los hijos del limo* 132-3).

En el *Santiago* de Darío no había aún los negros nubarrones ocasionados por las fábricas de la revolución industrial europea, ni las masas de gente perdida en la incomunicación. De esta manera, Darío incluyó en *Azul...* algunas descripciones llenas de color y algunas que no presentan ningún caos. Sin embargo, también está la experiencia de ver a la gente pasar, la que Walter Benjamin destacó en Baudelaire. Darío escribe: "viendo a la luz que brota de las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan..." ("En Chile. Album porteño" *Azul...*83). En este ambiente agradable se puede apreciar la belleza femenina cobijada por el sol. Todo el espacio de la descripción azul y sereno. Este paisaje de la ciudad es callado, y no se siente ningún ruido (en

cambio se sugieren salmos, himnos) en contraste con los paisajes de Baudelaire. La diferencia tal vez estribe en que esta es la descripción de una ciudad-puerto, con el mar al fondo con su espacio azul. En todo caso, las vidrieras de Valparaíso ofrecen el tono agradable del ambiente ciudadano. Pero es muy importante notar que la luz que revela la belleza de las mujeres *brota de las vidrieras*, es decir, es artificial. Esto nos da una idea de la diferencia entre las ciudades sudamericanas a fines del siglo diecinueve con las ciudades norteamericanas o europeas de la misma época, las cuales tenían mayor población y edificios más altos. Darío celebra el paisaje del puerto y del mar, pero también el caos y la confusión de la ciudad y el puerto.

Otro poeta insoslayable al hablar de la relación del poeta decimonónico con la ciudad es Walt Whitman (1819-1889). Aún cuando no es mi cometido estudiar en profundidad las características de la poesía de Whitman, valen algunas aclaraciones al margen. Walt Whitman celebra también el cielo azul de su Manhattan pero enalteciendo más la virilidad y la fuerza de los mozos que caminan día y noche por su ciudad:

...Numberless crowded streets, high growths of iron, slender,
strong, light, splendidly uprising clear skies... A million
people -manners free and superp- open voices
-hospitality- the most courageous and friendly young men...
(485)

Darío y Whitman comparten en sus poemas la celebración de la ciudad y su paisaje, donde también está presente la muchedumbre: su poesía está centrada en el gozo que produce la contemplación, y aún cuando Darío está describiendo Valparaíso y Whitman su Manhattan, ambos tienen una reacción semejante ante un desarrollo urbano semejante. Fernando Alegría afirma que Darío no llegó a conocer a Whitman antes de la publicación de su primer libro. Alegría dice que el primer contacto con la poesía del norteamericano se lleva a cabo de un modo que pudiera llamarse indirecto: Darío conoce al poeta a través de tres artí-

culos que llegaron a sus manos cuando el material de su primer libro había sido ya, en parte, publicado en periódicos y revistas de Chile y Centro América y el resto estaba ya escrito. Estos datos son pertinentes para aclarar algunas manifestaciones del gozo que les produce la contemplación del paisaje de la ciudad, sobre todo porque se fascinan con la energía vital de la naturaleza y los seres humanos. En *Album santiagués* Darío presenta un paisaje completamente florido. La primavera es el símbolo de la alegría y la placidez:

...Y mientras el sol se pone, sonrosando las nieves con una claridad suave, junto a los árboles de la Alameda que lucen sus cumbres resplandecientes en un polvo de luz, su esbeltez

solemne y sus hojas nuevas, bulle un enjambre humano... de cuchicheos vagos y de paisajes fugaces. He aquí el cuadro. En primer término está la negrura de los coches que... quiebra

los últimos reflejos solares; los caballos orgullosos con el brillo de sus arneses... las mujeres rubias de los ojos soñadores,

las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral, bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones

ardientes... (Azul... 92-4).

En este texto se vuelve a encontrar el "enjambre humano" -que tanto fascinó y aterrorizó a Baudelaire- en la presencia de las masas trabajadoras que se mueven como abejas en busca de sustento. Aquí se contempla un mundo de ostentación basado, como bien se sabe, en sectores paupérrimos que permitieron el desarrollo urbano. En este texto puede destacarse cómo Darío estetiza el trasiego urbano al presentarlo como una imagen detenida dentro del marco de un cuadro, pintada por su pluma. Esto sugiere también un paraíso curioso, posiblemente masculino (las

mujeres son aquí abundantes y seductoras) y de una clase ociosa. Por otro lado, en Darío no se contraponen natura y cultura, pues ciudad y naturaleza se engarzan para celebrar una armonía vital: los álamos hacen juego con los palacios, el sol ilumina la muchedumbre que conversa, que no hace ruido, que musicaliza sus cuchicheos. Cabe mencionar también que una forma en que el poema enfrenta el desasosiego de la ciudad, en la cual el poeta no es más que un observador marginado, es reduciendo su bullicio al ritmo del poema.⁵

Así como en Baudelaire, Rimbaud, Whitman y Darío, la ciudad en la poesía de Antonio Cisneros se centra en una serie de disyunciones. La obra de Cisneros recoge experiencias urbanas en distintas ciudades como Lima, Londres, Niza, Berkeley y Budapest, entre otras. Lima es la ciudad de nacimiento del poeta, y su afinidad con ella la conservará en sus viajes por el mundo. Lima es el emblema del recuerdo, la reminiscencia y el punto de partida de sus comparaciones con otras urbes que visita. *Crónica de Lima* (65) es el poema que nos da referencias sobre la vida del poeta. Su voz se identifica con las costumbres de la ciudad y los lugares que le son familiares: *Aquí están escritos mi nacimiento y mi matrimonio, y el día/ de la muerte/ del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy...* El poeta delinea algunos rasgos personales de su vida familiar remontándose a las generaciones de sus abuelos que vivieron y murieron en Lima. Este hecho lo identifica con una tradición limeña auténtica, inscribiéndose entre los llamados "limeños de pura cepa". Este poema fluye a manera de crónica poética: el verso largo es propicio para comunicar al lector algunas características e información, no solamente de la familia del poeta, sino también de la ciudad donde vive. El texto señala un itinerario a manera de poema-guía, en el cual el sujeto poético nos va señalando la ruta para visitar Lima con la ima-

⁵ Otros poetas latinoamericanos que han escrito poesía urbana de interés, para mi gusto, son: José Martí, Juan José Tablada, Julia de Burgos, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Eugenio Florit, Octavio Paz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Fernando Charry Lara, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Carmen Ollé, Enrique Verástegui y Alexis Gómez Rosa, entre otros.

ginación. El poeta dice: *Oh ciudad/ guardada por los cráneos y maneras de los reyes que fueron/ los más torpes -y feos- de su tiempo./ Qué se perdió o ganó en estas aguas./ Trato de recordar los nombres de los Héroes, de los/ Grandes Traidores./ Acuérdate Hermelinda, acuérdate de mí.* En esta sección se reflexiona sobre la vida de los antiguos gobernantes españoles del Virreynato, cuyo sistema es criticado e ironizado. Luego de revisar una parte de la historia del Perú, el poeta se pregunta qué es lo que se ha ganado para los peruanos con tantos héroes y traidores. Según el texto, el problema radica en la historia y la torpeza de los antiguos gobernantes del país. Esta sección culmina con un estribillo muy popular de un vals criollo limeño: "Hermelinda". Este vals da cuenta de la desesperación del amado que pide a su amor que lo recuerde para poder sobrevivir en el mundo. El amado, en el vals, no puede soportar más la ausencia y el olvido. La coda del poema tiene un efecto eficaz en el lector ya que reitera varias veces el olvido en que se encuentran -según el texto- los peruanos, los cuales han sido engañados en su historia llena de héroes y traidores. El poeta se pregunta irónicamente, de qué ha servido todo este circuito abierto y cerrado de hechos y mentiras. Justamente la coda del vals nos deja en la soledad de la frustración y la *espera* permanente. En este poema también se comentan algunas particularidades del clima de Lima como consecuencia de una historia de explotación: *las mañanas son un poco más frías,/ pero nunca tendrás la certeza de una nueva estación -hace tres siglos se talaron los bosques y los pastos/ fueron muertos por el fuego.* El poeta presenta su queja al decir que las estaciones de Lima no están bien establecidas y que las dos más notorias son el verano y el invierno: *Y lo demás es niebla./ Una corona blanca y peluda te protege del espacio exterior./ Has de ver/ 4 casas del siglo XIX/ 9 templos de los siglos XVI, XVII, XVIII,/ Por dos soles 50, también una caverna/ donde los nobles obispos y señores -sus esposas, sus/ hijos-/ dejaron el pellejo.* Este tono descriptivo de la ciudad de Lima adquiere un matiz contemplativo: el lector -visitante puede ver y apreciar Lima desde su historia, con sus distintos tipos de edificios y templos ubicados en el centro de la capital peruana. Lo que queda ha sido trans-

formado, a su vez, en mecadería, en objeto de contemplación turística, mientras que la primavera y el otoño le han sido para siempre arrebatados. En otra sección del poema se crea un contraste con las imágenes hasta ahora expuestas: *Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida/ bajo el semáforo rojo.* El bosque en este caso, no representa una visión sosegada del campo, sino un paraíso degradado con sus autos que se asemejan a un reptil que se arrastra y se detiene al compás de la mecánica de las luces. La visión de la ciudad cambia drásticamente: ya no se habla de la historia y las mentiras, sino del ruido y la confusión que producen los autos detenidos frente a un semáforo.

Lima por un lado colinda con el mar, en la zona de Barranco, Chorrillos y Miraflores, y la Lima vieja fue fundada a las orillas del río Rímac que sube hasta la Sierra. El poeta denota la presencia del río en la ciudad: *hay, además, un río./ Pregunta por el río, te dirán que este año se ha secado./ Alaba sus aguas venideras, guárdales fe.* De esta manera la imagen del río se configura como una esperanza para el hablante y para los habitantes de la ciudad. El agua se torna el símbolo de la vida, la vitalidad y la fe en los días venideros. La ciudad tiene un mar enorme: *y el mar se revuelve en los canales del aire,/ el mar de revuelve,/ es el aire/ No lo podrás ver.* En esta figura la neblina cubre la costa y el hablante comunica su propia experiencia acerca de las aguas del mar y el paisaje que lo rodea:

Mas yo estuve en los muelles de Barranco
 escogiendo piedras chatas y redondas para tirar al agua.
 Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas. Y un oficio.
 Y esta memoria flexible como un puente de barcas- que
 me amarra
 a las cosas que hice
 y a las infinitas cosas que no hice
 a mi buena o mala leche, a mis olvidos.
 Qué se ganó o perdió
 entre estas aguas.
 Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

El poema vuelve a la esencia de lo personal, a la experiencia cotidiana de la playa que emana su visión de paraíso. Las aguas (en este caso de Barranco) vuelven con la memoria y rescatan un tiempo idílico. La memoria y la duda de lo vivido son flexibles pero la memoria rescata algunos momentos de placer y amor, con un cierto tono de nostalgia. Se observa la aparición de la ciudad real e irreal, la ciudad inventada por el poeta, la ciudad añorada. Burton Pike ha escrito acerca de este tipo de fascinación con la ciudad: "...perhaps the central fascination of the city, both real and fictional, is that it embodies man's contradictory feelings, pride, love, anxiety, and hatred-toward the civilization he has created and the culture to which he belongs"(26). Así en algunos versos de Cisneros resuena la duda y el recuerdo, en otros casos un cuestionamiento de la historia de su país, y un malestar frente al "bosque" del tránsito y el progreso de los países post-industrializados. En esta poesía un hablante se enfrenta a la ciudad desde su superficie, y sólo en contadas ocasiones la observa desde lo alto de un edificio: el poeta viaja con la ciudad, está inmerso en ella y en su memoria.

En "Kensington, Primera Crónica" (74) el hablante observa lo más mínimo, es el escudriñador de la superficie del aire, está en la atmósfera y en las calles de la ciudad, se mueve con la multitud. La ciudad de Cisneros no es una ciudad estática y en este texto nos hace partícipe de su placidez al moverse por las calles de Kensington, dotando a la imagen de cierta soltura en la descripción, y ciertamente el hablante comunica su alegría al pasearse por una urbe con una historia que siempre se revela:

Yo caminé por estas mismas calles con la comodidad de
un buey, ufano
como el más alto de los olmos, y los dioses
eran conmigo, alegre peatón
sobre los cráneos de los ingleses muertos en la guerra,
mesador de barbas,
y brillaba
como un árbol de moras en medio del verano.

Antonio Cornejo Polar ha anotado que hay que destacar el estilo narrativo de este texto y su tono personal (615-23). El hablante pasea por la ciudad en forma elástica, y su contacto con la naturaleza -a través de los olmos y las moras- lo alejan del ruido de los autos y la confusión de la muchedumbre. Sin embargo, el poeta se aferra a la historia, al decirnos que él camina "sobre los cráneos de los ingleses muertos en la guerra." Cornejo Polar, en el mismo artículo citado dice que "No debe pasar inadvertido... que la preferencia de Cisneros por los temas narrativos coincide con su vocación por la historia, ahora no sólo como conocimiento elaborado por una de las ciencias sociales, sino como perspectiva desde la cual se interpreta el mundo" (622). En este caso su narratividad se torna ágil y fibrosa como la madera de los olmos. En otras ocasiones este tono alegre es cambiado por un sentimiento de soledad como es el caso de "Dos soledades/ 1- Hampton Court" donde se lee:

Y en este patio, solo como un hongo, adónde he de mirar:
 Los animales de piedra tienen los ojos abiertos sobre la
 presa enemiga
 -ciudades puntiagudas y católicas ya hundidas en el río-
 hacen cien lustros
 se aprestan a ese ataque. Ni me ven ni me sienten.
 (77)

Este paisaje en ruinas habla también de la historia y de una plena soledad. El poeta no rememora, sólo trata de escuchar y ser visto, y comprende que las ruinas del tiempo y la historia (mudas estatuas de piedra) no tienen voz ni sienten su presencia. El hablante no desea quedarse en este patio: para huir de la soledad mira y escribe, buscando aferrarse en la historia para interpretar el mundo. El lugar contemplado adquiere vida propia ante los ojos de un lector que también puede ver el lugar, el objeto transitado, y donde se ha perdido todo contacto. Esta incomunicación urbana se presenta frecuentemente en el exilio. En "Londres vuelto a visitar (Arte Poética 2)" (112) se observa

una serie de elementos que son esenciales para entender la poesía urbana de Cisneros:

...Y el griego de la esquina que no me reconoce todavía.

Cómo decirle "he vuelto después de casi un año", si aún no me comprende cuando pronuncio harina, lechuga, perejil (ah los griegos son duros de la oreja).

Mi primera esposa se quedaba dormida antes de los horarios convenientes, mis amigos

practicaban costumbres parecidas. Y el mundo es terminar chupando con algún sudafricano

negro, con algún sudafricano blanco (a favor de los negros) y una reja

que en la noche rechina y te entusiasmas y entonces te imaginas a un viejo visitante:

la muchacha que juró perseguirte por las siete provincias, un dramaturgo inglés con yerba en los bolsillos. Una gorda que regresa cansada, que trepa a su covacha, eructa -no te saluda más.

Por todas esas cosas nunca vale la pena volver a las ciudades (ni habitarlas).

Y aquí, en la frontera con Italia, otra reja rechina. Es el Mistral, es la gorda extranjera que te eructa.

A veces piensas que si fuese la Muerte también te alegraría (Y esto resuena a Heraud).

Y en Lima rechinaban esas rejas, y una y otra vez eran la misma, la redonda impostora, la que eructa: Ceniceros repletos.

El humo como un choro entre su concha (bajo el viejo silencio del primer cigarrillo), y en la calle

te es la misma vaina treparte al colectivo que va al Norte, treparte al colectivo que va al Sur

("un laurel viejo de las manos del propio Virgilio y de manos de Erasmo una medalla rota").

Me parece mentira que no aprendas.

Ya van a repetir -si lo repiten- que rampas entre tonos y entre temas de algún Romanticismo.

Sea el Arte Poética. El libro de mis libros se acabó.

El hastío y la rutina pudieran ser excusa suficiente para afirmar que los viajes son innecesarios, pero las peregrinaciones por tierras extrañas buscan inevitablemente su permanencia, inscribiéndose en el texto, ya sea como recuerdo, proyecto o escape puramente imaginario. En este texto se dan una serie de detalles y se describen personajes que han tenido alguna relación personal o permanente con la vida del viajero. Así aparecen los emigrantes como en toda gran ciudad desarrollada, aquellos que van en busca de mejor fortuna. Las rejas rechinan en todas partes: es un sonido que persigue al viajero adondequiera que vaya. Este sonido de la reja se presta para atraer al recuerdo la otra ciudad que vive en la memoria y que retorna con este rechinar constante. La reja y su rechinar pudiera representar la cárcel que lo atrapa a través de la repetición de sus experiencias pasadas. Esta cárcel se abre y se cierra en cada reminiscencia, y en cada recuerdo inconsciente que se materializa en un lugar y en el sonido de las barras que se cierran en el tiempo. Esta cárcel es el callejón sin salida del viajero. Adonde quiera que vaya aparecerán las mismas imágenes, los mismos sonidos y experiencias resonando como un eco sin final. En este sentido este texto recuerda otro de Cavafy, el cual alerta al viajero: "no encontrarás otra tierra, no hallarás otros mares/ La ciudad te seguirá. Errarás por idénticas calles" (*La ciudad*, poemas canónicos). La cárcel del poeta, en este sentido, es la cárcel proyectada por la ciudad de Lima. Lima abre y cierra un círculo: se parte de una ciudad conocida, con sus paisajes y costumbres, y luego en otras ciudades se encuentran las mismas imágenes y experiencias, los mismos rostros, las mismas noches de bohemia, los mismos sonidos, los mismos vientos que no dejan ninguna puerta abierta para escapar. La ciudad es la misma: Londres o Lima retoman un periplo similar, las metrópolis sólo se diferencian en sus nombres, más no en las características que son comunes a las grandes ciudades del mundo: agitación y olvido, emigrantes y los sonidos de la calle con la multitud. La imagen de la ciudad de Lima vuelve otra vez con los mismos sonidos de Londres, y la frontera con Italia: un viento frío y seco (el Mistral) acompaña este recuerdo. Lima

es vista a través de la memoria, pero es una memoria que lo salva y lo revive mientras recuerda las largas noches de bohemia. En estas interminables noches se pueden rastrear los signos de una sexualidad que se manifiesta en la imagen de la concha y del choro. El choro permanece cobijado dentro de la concha sugiriendo el acto amoroso. Además la concha en la antigüedad simbolizaba el principio del agua femenina, la matriz universal, signo de la regeneración, la vida, el amor, el matrimonio y la fertilidad (Cooper 151-2). En este sentido las imágenes se relacionan con el agua sexual sugerida por el choro en su concha, y tal vez, el viajero busque la regeneración de un ciclo de experiencias, algún escape a través de un erotismo que lo libere. Esta liberación se manifiesta en imágenes que relacionan el agua (la matriz y la pasión) con el cigarro que es eminentemente un símbolo fálico: "bajo el viejo silencio del primer cigarrillo." Esta mudez representa la muerte que acecha después del orgasmo y el reposo. Tanto los cigarros como las conchas se atraen imantados en una noche de cenizas. Las cenizas representan el tiempo transcurrido y revivido en los sonidos del poema. De esta manera se confirma la presencia de un tiempo en constante abatimiento, harto de sí mismo, el cual busca la permanencia en la memoria y en el poema.

También es necesario mencionar que la concha es el símbolo del peregrinaje a Compostela, la peregrinación más importante del mundo hispánico. En este sentido, el peregrinaje en el poema no comparte la misma valoración positiva que dio Homero al periplo de Ulises. El viajero de Cisneros se encuentra con las mismas puertas que se cierran en cada viaje. Estas puertas figuradas son la monotonía de toda gran ciudad, con sus mismos espacios y sus mismas frustraciones. Nada nuevo se encuentra en las ciudades, excepto los acentos de los extranjeros al hablar un segundo idioma. Este rechinar lo acompaña por todas partes como un reto de supervivencia. El viajero busca un alivio para su cárcel y su memoria. El laurel es el símbolo de la recompensa, pero el que habla no se duerme en sus laureles, no busca reposo, sino por el contrario insiste en encontrar alguna respuesta a su

peregrinaje. Su premio es indagar en el poema y en la vida todo cuanto pueda. El viajero ha caminado por tierras ajenas, y ha experimentado los elementos de natura y cultura contraponiéndolos: calles, vientos, conchas y cigarrillos, rejas y cenizas, sobreviven en el poema pero con diferentes espacios: hay una vivencia interior (apartamentos, cigarros, colectivos) que buscan conciliarse a través de la memoria, pero no lo consiguen. Así los versos entre comillas "un laurel viejo de las manos del propio Virgilio y de manos de Erasmo una medalla rota" sugieren la apertura de un diálogo consigo mismo, con la otra voz que cuenta de su fracaso: "Me parece mentira que no aprendas".

El uso frecuente de comillas en varios poemas de Cisneros hace necesaria una explicación aparte de este mecanismo en su poesía. Las comillas se usan generalmente en la llamada poesía narrativa, conversacional, la cual crea una secuencia coloquial en su montaje descriptivo-narrativo y dialógico. Esta poesía explora y practica el collage textual, empleado, por ejemplo, por Pound y Eliot, haciendo de la escritura una comunicación múltiple que abarca los distintos aspectos del habla cotidiana y culta. Las comillas aparecen para reafirmar la experiencia del que habla en el poema, y encierran la nostalgia y el deseo. En este mismo poema de Cisneros leemos: "Y el griego de la esquina que no me reconoce todavía. Cómo decirle 'he vuelto después de casi un año', si aún no me comprende cuando pronuncio harina." Aquí se puede apreciar que se trata de una escenificación en la memoria de una escena que no ha ocurrido, en la cual el hablante se ve o se dice diciendo lo que no puede decir en la incomunicación urbana. Las comillas enmarcan las palabras soñadas y deseadas, pero frustrantemente indecibles. En el poema "In memoriam" (72-3) se habla de una devaluación de la historia latinoamericana, de la euforia de la Cuba de los sesenta y de los hombres que la siguieron (entre ellos Cisneros) y de los otros que fracasaron en el viaje de esta euforia. Por eso se lee en el poema: *Qué aire nos queda./ Y recibimos un laurel viejo de las manos del propio Virgilio/ y de manos de Erasmo una medalla rota. Holgados y seguros en el vericuetto de la Academia y las/ publicaciones.* En el

poema que estudio, el poeta vuelve a reproducir parte de esta expresión para configurarla en un contexto un tanto similar: el viajero en este caso ya no sabe a dónde ir, ni encontrar respuestas en su trajinar, su cárcel es la duda que lo persigue, y se deja saber que el laurel viejo no es signo de ninguna recompensa, sino por el contrario es señal de la derrota al igual que la medalla. Por otro lado vemos que en este texto estamos ante la soledad del exilio experimentado por el poeta en Europa, del momento cumbre para muchos intelectuales de su generación, el triunfo de la revolución cubana y su primer período de euforia. Pero la distancia que va del primer poema a su cita en el segundo, la reducción del verso a una cita entrecomillada, es el tiempo de la desilusión y la frustración del deseo. Esta desilusión y esta frustración del deseo van a reincidir en otros poemas de Cisneros pero con distintas intensidades. En "Dos soledades" (77-78) se lee:

...Italia lo alegró con una playa de turistas y erizos y/ aguas verdes/ llenas de cuerpos gordos, brillantes, laboriosos, 'como/ en los baños de Barranco', y una glorieta de palos construida en 1900 y un plato/ de cangrejos.

Aquí se hace referencia a dos playas ubicadas en distintos lugares del planeta. La playa italiana es desconocida, y Barranco es un distrito que colinda con el mar al lado de Miraflores. Las aguas verdes acercan a estas dos playas distantes, y tal vez la cantidad de gente que va cada verano a visitar los baños de Barranco. Esta asociación de las dos playas reproduce una imagen exitosa, pero lo que falla nuevamente es la realización del deseo que la imagen expresa. Barranco posee un aspecto poético por la forma de sus plazas y parques llenos de inmensos árboles y molinos de viento: y atravesando el famoso 'Puente de los suspiros' -al que Chabuca Granda le compuso un vals- se llega al mar por unas enormes escalinatas, rodeadas por viejos robles. Barranco es considerado hoy en día el distrito de los poetas. De esta manera las comillas en este texto sugieren un fracaso en el despertar de la memoria debido a que se establece una aparente similitud

entre estas dos playas. En "Medir y pesar las diferencias a este lado del canal (Universidad de Southhampton)" se lee: "Las muchachas caminan despreocupadas y a pesar del frío llevan las piernas libres y ligeras: 'Oh mi delgadita, mi brizna de yerba, ven a mí'". Nuevamente se aprecia que las comillas encierran lo que se quisiera decir, pero no dice. O sea que las comillas personalizan un deseo y un sentimiento distinto, especial. Y así también se puede apreciar este mecanismo en poemas como: "Sale Filis y entra Cintia, y sale Cintia también" (104): "... 'el mar lo lava todo, mas la nieve guarda el sol y las lluvias/ de las cuatro estaciones para aquellos/ que otra vez ordenamos los ritos de la euforia...'". El mar limpia la memoria en el tiempo transcurrido, mientras que la nieve lo guarda todo y el ser humano lleva a cuestas su pasado. Así vemos que las comillas expresan un deseo opuesto a lo que ocurre en el nivel de la realidad creada en el poema. En otros casos el poeta usa las comillas como comúnmente se usan para citar una sección de poema. Pero en este caso específico se inserta una parte del poema titulado "Nacimiento de Diego Cisneros (biología)" (51) en otro titulado: "Un soneto donde digo que mi hijo está muy lejos hace ya más de un año" (114-5):

"'Oh tu líquida y redonda habitación: la cómoda, la bien dispuesta, la armoniosa./ Y de pronto en el aire de las cuatro estaciones y los dioses:/ que los dioses te sean propicios'/ Cuando escribí esas cosas aún estabas entre la gran vitrina/ donde fuiste exhibido cinco días..."

En este sentido las comillas sirven de montaje para continuar el poema iniciado tiempo atrás, y crear un movimiento interno y renovador. En este caso, y como en los casos citados anteriormente, las comillas sugieren la nostalgia de algo deseado y que acaso el poeta sabe no se ha cumplido. Como podemos ver, las comillas son utilizadas por Cisneros en una forma consistente y especial, dando cuenta de un deseo que se sabe no cumplido, y que encierra una gran nostalgia ante la soledad y el tiempo

indetenible. De esta manera "Londres vuelto a visitar (Arte Poética 2)" cierra y abre un círculo: el periplo se inicia con el viaje por tierra extraña y se vuelve al terruño que recuerda el viejo rechinar de la ciudad, la cárcel que lo persigue.

3

Las reminiscencias de Lima continúan apareciendo en otros textos que nos narran sus experiencias por esta ciudad, y Londres continúa presente en "II Sol (Bornemouth)":

Nunca ví sol tan blanco -ni aún ese verano
 en que fue Punta Negra más roja que los campos de Marte
 ni en los campos
 de mi vieja memoria-
 y este sol rueda en todo mi cuarto y los repleta
 como los bueyes gordos y brillantes que repletan el aire.
 (116)

Punta Negra (un balneario al sur de Lima) aparece acoplada con esta imagen del sol que puebla las paredes del cuarto. En esta sección se interconectan elementos exteriores (luz, sol, verano) con algunos interiores (cuarto, aire interior) para fusionarlos en una sola imagen. Esta imagen apunta hacia un estado de ánimo del hablante en un lugar determinado, fuera de su frontera conocida. De esta forma Punta Negra y su mar se convierten en el lugar de refugio del poeta. Este nombre es mencionado porque se recuerda momentos gratos en la vida del hablante, instantes que vuelven a la memoria y se instauran como segmentos protectores de estas descripciones.

La ciudad es también el lugar propicio para la reconversión religiosa del poeta. Por tal tradición sabemos que es el campo el que cumple la función mística del recogimiento, la reconversión y la paz. En "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado" (137) la ciudad adquiere un tono místico, en la que las frutas se combinan con el tiempo sagrado de la Iglesia, y la

lluvia, el frío, la melancolía, la transformación, representan la limpieza del alma reconvertida. En este texto el aire de la ciudad se torna más tranquilo. En esta iglesia el hablante aún recuerda Punta Negra, y se siente atraído por esa arenilla de la playa que representa lo minúsculo y el cuasi imperceptible desgano del alma con relación a su salvación. Punta Negra es el recuerdo de un pasado que hoy no puede reconciliarse con este presente de resurrección y dicha: en esta Iglesia de Budapest y con una misa en una lengua extraña halla la reconciliación con lo invisible. Estas experiencias transforman drásticamente el itinerario del poeta. Este continúa siendo el aventurero que camina, mira y oye la historia de los muertos y los vivos, pero ha dejado al lector y a su alma un espacio vital para discernir sus vivencias pasadas y presentes. El templo se sitúa como el lugar del reencuentro, es la casa común de la paz y el regocijo. Las imágenes de redención adquieren un tono positivo, ya que también los elementos de la naturaleza influyen en su estado de ánimo tornando el aire y natura en una fiesta, en el retorno del hijo pródigo en medio de la ciudad:

Llueve entre los duraznos y las peras,
 frutas de estación cuyos nombres ignoro, pero sé
 de su gusto y de su aroma, su color
 que cambia con los tiempos.
 Ignoro las costumbres y el rostro del frutero
 -su nombre es un cartel-
 pero sé que estas fiestas y la cebada res
 lo esperan al final del laberinto
 como a todas las aves
 cansadas de remar contra los vientos.
 Porque fui muerto y soy resucitado,
 loado sea el nombre del Señor,
 sea el nombre que sea bajo esta lluvia buena.

La ciudad, lugar de la multitud, donde a veces florece la redención del espíritu, también es la ciudad donde el poeta parece maravillarse cuando dirige su vista hacia la naturaleza. En

ciertas ocasiones el poeta quiere dirigir su vista plácidamente hacia los pinos, estar solo, regodeándose arriba de una colina donde el ruido del tránsito no existe, observando los mapaches que caminan por los bosques. La ciudad, después de todo tiene sus rincones de paz y produce una satisfacción grata a la vista y al espíritu. Y esta ciudad no es Lima sino Berkeley, en California. Al igual que Darío buscaba la paz en las colinas de Valparaíso, Cisneros la encuentra en las colinas de Berkeley: el poeta se solaza con el reino animal y los olores a comida y vino:

Fue una tardecita enrojecida
 con olores a pizza.
 El sol aún, la luna todavía
 entre los pinos.
 Y allí estaba,
 junto a las latas de basura
 en el jardín. Un mapache
 de color terracota.
 Me miró burlón y sin apremio,
 seleccionó su presa y se perdió
 otra vez en el bosque.
 Quizá no fue gran cosa,
 pero allí estuvo
 con su parsimonia
 y la piel brillante (...)
 A mí me bastó ese mapache.
 Además, solía regodearme
 con un vino rosado portugués
 muy seco y saludable.

El poeta no comenta la historia de la ciudad, sino que junto a las latas de basura admira el reino animal en todo su esplendor. Las latas de basura enmarcan la presencia de un elemento negativo común a las grandes ciudades. Pero a pesar de esta imagen, tal vez un poco desagradable, el hablante se fascina con la naturaleza. La visión contemplativa llega a crear imágenes de placidez con elementos naturales como los pinos y el sol, la

comida y el mapache del bosque. Este animal, junto con el vino, se convierte en el símbolo de la armonía con la naturaleza.

4

El crecimiento desmedido obliga al ser humano a estar preparado para sobrellevar este problema. En la ciudad que imagina Cisneros, donde la naturaleza se reduce a una milagrosa aparición celebrada con el cáliz de una copa cotidiana, el cuerpo requiere su propio ritual gimnástico. Por eso mucha gente cuida su dieta y practica deportes, van a los gimnasios regularmente y hacen dietas estrictas inimaginables para los habitantes de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte. El hablante de "Naturaleza muerta en Innsbrucker Strasse" (178) no se entusiasma con este tipo de prácticas sanas.

En este poema se ironiza el modo de vida de las personas que salen a correr por las calles y los parques. Se mofa también, de la misma manera, del tipo de alimentación aparentemente sana y se cuestionan algunos hábitos de un sector de las poblaciones industrializadas: el tipo de auto que manejan, las compras a crédito y su perdurable fe en el futuro:

Ellos son (por excelencia) treintones y con fe en el futuro.

Mucha fe.

Al menos se deduce por sus compras (a crédito y costosas).

Casaca de gamuza (natural), Mercedes deportivo color de oro.

Para colmo (de mis males) se les ha dado por ser eternos.

Corren todas las mañanas (bajo los tilos) por la pista del parque

y toman cosas sanas. Es decir, legumbres crudas y sin sal, arroz con cascarilla, aguas minerales.

Cuando han consumido todo el oxígeno del barrio, (el suyo y el mío)

pasan por mi puerta (bellos y bronceados), me miran (si

me ven) como a un muerto con el último cigarro entre los labios.

Estas escenas son para el poeta una "naturaleza muerta" que lo dejan sin aire y sin paisaje que admirar. El poeta se siente ajeno a estos acontecimientos, y esta marginación se marca con una profusión de paréntesis que deslindan (apenas) su territorio. Esta naturaleza sin vida también posee en sus entrañas el silencio de la incomunicación urbana. Los que corren por la mañana están en lo suyo, como los miles de viandantes que forman parte de esa muchedumbre silenciosa e individualista que tanto intriga a Baudelaire.

La poesía urbana de Antonio Cisneros busca su dispersión por las diferentes ciudades del mundo. Ahí quedan en sus poemas: Lima, Londres, Budapest, Berkeley, Berlín. El poeta reinterpreta el mundo acosado por el progreso avasallante y la incomunicación. Aquí no se trata de predecir ningún desastre en medio de un futuro incierto: sus desastres ocurren en la medida en que el hablante viaja y envejece mientras las puertas se le cierran atrapándolo en una prisión sin tiempo. Y a pesar de todos estos obstáculos la poesía tiene tiempo para fascinarse con la naturaleza, el amor, la historia y la propia experiencia con la artesanía de un lenguaje cada vez más lúcido.

OBRAS CITADAS

- Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. México: Ediciones Studium, 1954.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducción, prólogo y notas de Manuel Neila. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. NLB: London, 1973 (Translated from the German by Harry Zohn).
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.

- Cavafy, Constantín. *Poemas Canónicos*. Versiones de Eduardo López Jaramillo. Pereira, Colombia: Fondo Editorial Gobernación de Risaralda, 1985.
- Cisneros, Antonio. *Propios como ajenos*. Antología personal. Lima: Peisa, 1989.
- Cornejo Polar, Antonio. "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación" *Revista Iberoamericana* 140 (Julio-Septiembre 1987) 615-23.
- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Great Britain: Thames and Hudson, 1978.
- Cutarola, Marco y Silva Santisteban, Fernando (Eds). *Historia y Cultura del Perú*. Lima: Universidad de Lima, 1994.
- Chandler, Tertius. *3,000 years of Urban Growth*. New York: Academic Press, 1974.
- Darío, Rubén. *Azul...* Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1988. *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A., 1953.
- Habermas, Jürgen. *Modernidad y Postmodernidad*. Prefacio, introducción y compilación de Josep Picó. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Johnston, John. *The Poet and the City. A study of Urban Perspectives*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984.
- Molesworth, Charles. "The City: Some Classical Moments." *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Edited by Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1991.
- Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Hartcourt, Brace & World, INC, 1961.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Prendergast, Christopher. "Framing The City: Two Parisian Windows." *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Edited by Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1991. 179-95.
- Rimbaud, Arthur. *Obra Completa en verso y prosa*. Traducción de J.F. Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29, 1977.

- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Sennett, Richard. *Classic Essays on the Culture of Cities*. New York: Meredith Corporation, 1969.
- Sharpe, William and Leonard Wallock (eds). *Visions of the Modern City. Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- Spender, Stephen. "Poetry and the Modern City." *Literature & the Urban Experience. Essays on the City and Literature*. Edited by Michael C. Jaye and Ann Chalmers Watts. New Jersey: Rutgers University Press, 1981.
- Spengler, Oswald. *The decline of the West. II*. New York: A. Knopf, 1980. Toro de Alfonso. "Posmodernidad y Latinoamérica" *Plural* 233 (febrero 1991).
- Versluys, Kristiaan. *The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1987.
- Weber, Adna Ferrin. *The Growth of Cities in the Nineteenth Century. A Study of Statistics*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. New York: Penguin Books, 1977.