

METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

Miguel Ángel Zapata

Capítulo 18



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

ANTONIO CISNEROS: POESÍA A VARIAS VOCES*

Peter Elmore

Más aún que sus ocasionales incursiones en el coloquialismo o su diálogo a veces polémico con los saberes de la historia y las ciencias sociales, lo que distingue a la obra de Antonio Cisneros es su amplio reparto de voces: el versátil elenco de sujetos que puebla esa poesía y su espectro de registros le otorgan una dimensión colectiva y dialógica a la escritura misma. En esa asamblea imaginaria, el hablante autobiográfico coexiste con el cronista sentencioso, el poeta satírico con el elegíaco, el personaje anónimo con el célebre, el antihéroe con la heroína, el hombre contemporáneo con su ancestro. Esas presencias múltiples exigen un lenguaje heterogéneo, diverso, que sabe desplazarse entre el tono patético y el irónico, el léxico culto y el conversacional, el tópico clásico y el tropo post-vanguardista, la dicción pública y la íntima: la poesía de Cisneros juega dialécticamente con estas tensiones y, en el gesto de trascenderlas, gana su dinamismo. Ya en los primeros libros de Antonio Cisneros se advierte que el poema no se ofrece como una mera prolongación de las emociones y las actitudes de un yo soberano, singular, cuya realidad precede al discurso; por el contrario, ese yo es una de las creaciones del poema, la más importante de sus figuras. Ciertamente, esto apunta a una clave central de la poética de Cisneros: su pluralidad discursiva, su variedad de *personas*. El presente ensayo se consagra, precisamente, al examen de este aspecto en el ciclo formativo que se inicia en *Destierro* (1961) y concluye en *Como higuera en campo de golf* (1972).

La modernidad poética tiene su marca (o estigma) de nacimiento en la puesta en cuestión del yo empírico. En ese rasgo -crítico y trágico al mismo tiempo- se advierte, sin duda, un

* Texto Inédito

sesgo anti-romántico. Hugo Friedrich lo remonta a Baudelaire, a quien le atribuye el inicio "de la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores"(49). Fue Baudelaire, en efecto, quien sostuvo en "Les fables" que el poeta "goza del incomparable privilegio de ser otro o él mismo, según su voluntad"(28). "Yo es otro" afirmó Rimbaud, por su parte, en la célebre carta a Izambard, mientras que Valéry conjeturó, en el prólogo a *Mélange*, que acaso el yo no fuese más que una mera convención. A ninguno de los tres poetas que acabo de mencionar suele asociarse la obra de Cisneros, más vinculada a la órbita del *modernismo* anglosajón. No es difícil detectar en ella la impronta de Ezra Pound, T. S. Eliot y Robert Lowell; tampoco es casual el aire de familia que *Como higuera en campo de golf*, por ejemplo, comparte con cierta poesía *beatnik* -no me refiero principalmente a Ginsberg sino, más bien, a Corso y Ferlinghetti-. En el contexto hispanoamericano, se le puede vincular a Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco, entre otros. En todo caso, la apertura a la tradición moderna angloamericana se detecta en otros exponentes de la llamada "Generación del 60", desde Rodolfo Hinostroza a Luis Hernández, sin olvidar a Javier Heraud ni a Marco Martos y Mirko Lauer; se trata de un dato reconocido asiduamente por la crítica y por los mismos creadores, aunque a veces se pierda de vista que el afán cosmopolita y las lecturas comunes de los poetas del 60 no condujeron a una ortodoxia generacional.

En Eliot, Pound y, sobre todo, en Bertolt Brecht, encontró Cisneros pistas y propuestas que habría de incorporar a su escritura: el monólogo dramático le permitió romper el enclaustramiento del yo romántico para, desde el discurso, explorar la expresión de vidas ajenas e imaginar la experiencia de los otros. Sin embargo, la persona del poeta no se esconde tras las personas poéticas; por el contrario, negocia y conquista su lugar entre ellas: la relación del individuo con la colectividad deja de ser una mera

preocupación temática, un tópico, y se inscribe en la fábrica misma de los poemas. Así, el acto de enunciar y la naturaleza del enunciador se ponen de relieve en una poesía que, en vez de ofrecer el perfil íntimo y secreto de un individuo, postula a través de su despliegue de máscaras el carácter problemático, paradójico, de la identidad: en la poética de Cisneros la subjetividad no es una esencia que la palabra lírica descubre, sino un continuo juego dialéctico entre lo singular y lo plural, entre lo masculino y lo femenino. A la larga, las permutaciones del discurso, los vaivenes y desplazamientos de las voces, permiten definir la imagen del poeta: las criaturas retratan, indirectamente, a su creador.

De su obra temprana, Antonio Cisneros no reivindica *Destierro*, la *plaquette* que le permitió cumplir con el rito iniciático de la primera publicación¹. Distinguen al libro un intimismo casi hermético, de estirpe simbolista, que impregna a los versos de una atmósfera trémula, melancólica: unos pocos elementos (la casa, el padre, el viento y el mar) solicitan a una voz lírica cuya circunstancia es, característicamente, la de la pérdida del lugar propio. La circunspección del hablante, su resistencia al desborde sentimental, impide que la experiencia del desarraigo desemboque en un arrebatado melodramático y auto-compasivo; sin embargo, los rastros de las lecturas del poeta son tan notorios que amortiguan y opacan su estilo. La dicción engañosamente simple y la incierta referencialidad de José María Eguren afloran, por ejemplo, en estos versos: "Ahora,/ los arcos muertos/ en la piedra,/ sólo vuelven su rostro/ hacia la playa"(5). Las invocaciones al padre y la circunstancia del exilio remiten, de modo bastante obvio, a *Marinero en Tierra*, de Rafael Alberti. Cisneros reniega de la *plaquette* con la cual se estrenó en las letras

¹ *Destierro* (1961) no aparece en *Por la noche los gatos*, el volumen del FCE que reúne la casi totalidad de la obra de Cisneros desde 1961 a 1986. Aparte de la exclusión total de *Destierro* -que cito por su única edición-, la poesía reunida tampoco acoge la sección "Mi casa y sus alrededores", de *Comentarios Reales*. A lo largo de este ensayo, las citas de poemas -con las salvedades ya mencionadas- proceden de *Por la noche los gatos*.

peruanas, pero el motivo de esa renuncia no hay que buscarlo en la inexistente cursilería de los poemas ni en la falta de destreza para sostener un tono (que se mantiene ejemplarmente sobrio, sereno, de principio a fin); más aún, el cuidado artesanal del verso menor y el uso deliberadamente misterioso de una imagería austera, sencilla, muestran a un creador consciente de los recursos a su disposición. El acento en la materialidad de las cosas, en las cualidades sensoriales y tangibles de los objetos, se insinúa ya en algunas imágenes de *Destierro*, cuya plasticidad sugiere con eficiencia un estado de ánimo crepuscular, sombrío: "Perduran/ cuerdas atadas/ en la sombra/ ruinas de muelles/ y navíos"(13). Aún así, la primera entrega de Cisneros sólo sugiere tímidamente algunos rasgos estilísticos que después el poeta cultivó con mayor aplomo; más importante, sin embargo, es la comprobación de que el creador saldó en *Destierro* sus deudas con el simbolismo y el romanticismo. A ese libro de noviciado lo distinguen, en efecto, el tono grave y sentimental, la sublimación de la cotidianeidad en símbolos atemporales, la melancólica ubicuidad de la voz poética y una dicción que no admite intrusiones prosaicas ni coloquiales. La ausencia más notoria es, sin duda, la de la ironía, ese tropo del distanciamiento y la mirada reflexiva: entre *Destierro* y *David* media la asimilación inteligente de la propuesta brechtiana, que ve en el *pathos* trágico un obstáculo para la comunicación crítica. Se podrá objetar que la poética antiaristotélica de Brecht tiene como objeto al drama y no a la lírica, pero el mismo Cisneros se ha encargado de disipar ese reparo: el Brecht que lo marcó fue, sobre todo, el dramaturgo. En *David*, según el juicio retrospectivo del poeta, se halla "la historia del rey bíblico, contada desde la perspectiva común. Una mescolanza de lenguajes antiguos y modernos, cierta ironía al servicio de la desmitificación" (*El arte de envolver pescado*)(63). Los buscados anacronismos disuelven la ilusión de autenticidad que produciría una cumplida réplica del lenguaje de los salmos; el *pastiche* de los textos de la Biblia hubiera sido una redundante sacralización de lo sagrado, mientras que el proyecto del libro es el de ofrecer una relectura secular, histórica, de las peripecias

del rey judío. En el volumen, se alternan el registro descriptivo con el modo confesional, el *epos* narrativo con la declaración lírica. David es objeto de la palabra ajena y sujeto de la propia: existe, en consecuencia, como personaje y como *persona*. En relación a los puntos de vista, conviene señalar que en el poemario se advierte menos la "perspectiva del común" que la de un libre-pensador cáustico:

Los pobres pecaban de pobreza,
 cierto que no sabían
 tocar el arpa, beber
 en copa de oro,
 disecar salmos.
 Sólo David fue perdonado(24).

El circunspecto sarcasmo de esos versos ingresa en contrapunto con otros pasajes del poemario, que muestran al salmista bajo una luz más favorable. Esas distintas maneras de valorar al personaje bíblico se fundan, inequívocamente, en un criterio *político* (aunque, por supuesto, no en el sentido partidario); de las relaciones de fuerza en las cuales participa David depende la actitud del hablante épico hacia él. Así, la distancia irónica se marca en fragmentos que, como el citado, enfatizan la pertenencia del salmista a la órbita de la riqueza y el privilegio; por otro lado, la simpatía de la voz poética hacia el héroe se manifiesta cuando éste desafía a un rival que en apariencia lo aventaja:

nadie tan poderoso como Goliat,
 sólo David
 edificando pájaros y manzanas. 21

Gobernante y poeta, defensor y transgresor de la Ley, al David de Cisneros lo habita una profunda ambigüedad: el vencedor de Goliat es también el amante de Urías, el representante de Yahvé es un pecador. Su doble faz no se debe, sin embargo, a la hipocresía —esa negación de la autenticidad— sino a los impulsos y pasiones que luchan en su fuero interno. No es de extrañar que el poemario

retrate a esa criatura contradictoria con ambivalencia: ni alter-ego ni modelo negativo, el rey poeta existe en la trama de sus vínculos, en las posiciones que ocupa en relación a los otros (y entre esos *otros* se cuenta el creador mismo del libro). La alternancia de la tercera y primera personas es uno de los índices de esa dualidad, del vaivén entre la identificación y el alejamiento que recorre al libro. Por ejemplo, el uso de la tercera persona ("David tornó su pena en salmos/ que repetía/ en los muros del palacio", 23) permite referirse de manera descriptiva, externa, a la experiencia lírica, que luego reaparece como discurso de la interioridad, de la expresión íntima:

estoy acostumbrado al amor,
sin embargo conozco tu silencio,
he sobrevivido mis palabras
o apenas este deseo de ser bueno,
y al hallar tu corazón
debo retornar, alegre y manso,
como todos los días. (23)

En este "Canto al Señor", la voz del salmista y la del poeta se encuentran: la primera persona los abarca a ambos en el gesto de la confesión. Ese momento de convergencia, sin embargo, no elimina la separación crítica que se advierte a lo largo de casi todo el poemario. La empatía y la ironía, en suma, definen las relaciones entre el yo autorial y la figura protagónica; más que complementarse, esas dos actitudes entablan un contraste dialéctico que le da a *David* una dimensión polémica, pues las voces se traban en un diálogo subterráneo y tácito que quiebra el aislamiento del yo poético y, al mismo tiempo, vuelve relativos sus enunciados: en esa contienda verbal, la última palabra le está reservada al lector.

En su siguiente libro, *Comentarios Reales* (1964), el poeta pasa de la historia sagrada a la desacralización de la historia: la palabra canónica es subvertida a través de una relectura secular, crítica, que mantiene una distancia contestataria frente a las institucio-

nes oficiales. La Iglesia y el Estado son, en ambos casos, los antagonistas de un creador identificado con las fuerzas subalternas y los deseos reprimidos. En sus primeros poemarios, Cisneros escribe una poesía que no sólo desmitifica y cuestiona el saber establecido, sino que lo confronta con mitos alternativos y versiones disidentes. Astutamente, el poeta se apropia del título del Inca Garcilaso de la Vega pero altera radicalmente su sentido: los comentarios del Inca son *reales* porque el autor reivindica su origen nobiliario, mientras que en Cisneros el adjetivo recobra su acepción corriente². La entronización de Garcilaso como "primer peruano" y emblema de una síntesis heroica entre los linajes hispánico e indígena tiene su expresión más notable en el *Elogio del Inca Garcilaso*, de José de la Riva Agüero, el mejor exponente del reaccionarismo hispanista en la historiografía peruana. Como dice Julio Ortega, el efecto polémico del poemario de Cisneros no se debió exclusivamente a su obvia intención de "poner en entredicho las versiones oficiales de la historia" (*Biografía...124*); tanto o más que eso importó el hecho de que el autor lanzase sus dardos desde la Universidad Católica, que era entonces el principal reducto de la visión patrocinada por Riva Agüero³. El libro, entonces, no sólo ejercita la discrepancia, sino que corteja la provocación. Esa actitud lo emparenta de algún modo con el vanguardismo peruano de los años 20 y 30, pero también con la poesía *beatnik* o la anti-poesía de Nicanor Parra.

² No conviene exagerar las relaciones entre el poemario de Cisneros y la crónica de Garcilaso. Para comenzar, se trata de obras que pertenecen a géneros totalmente distintos. María Luisa Fisher afirma: "Antonio Cisneros escribe ubicándose en este libro, conscientemente, en los marcos genéricos y discursivos que le ofrecen los *Comentarios Reales de los Incas* y la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala"(129). El título del poemario y el hecho de que su primera edición incluyese grabados de Guamán Poma no autorizan este juicio.

³ El impetu cuestionador de Cisneros no surge en el vacío, sino que se relaciona con los cambios ocurridos en la propia historiografía peruana. A propósito de este punto, señala Antonio Cornejo Polar: "En *Comentarios Reales*, por ejemplo, es evidente el peso del pensamiento histórico contestatario que está terminando la desmitificación de la versión hispanista de la Conquista y la Colonia y que por entonces comienza similar trabajo con respecto a la Emancipación"(620).

La ambición historicista de *Comentarios Reales* puede, en principio, compararse a la que anima el *Canto General*, de Neruda. Como el poeta chileno, Cisneros quiere recuperar poéticamente las voces de los vencidos, las experiencias que los manuales escolares no consignan. Para vindicar a las víctimas, Neruda optó por una dicción solemne, profética, y un diseño monumental: no es fortuito que la cúspide de su libro sea, precisamente, "Alturas de Machu-Picchu". Cisneros, por su parte, recorre una gama que va desde la burla paródica a la emoción elegíaca; además, *Comentarios Reales* evita deliberadamente la escala grandiosa de Neruda y se inclina, más bien, por una estructura que acoge la cotidianeidad y la vida doméstica (de hecho, en la edición original hay una sección titulada "Mi casa y sus alrededores").

La historiografía a la que desacredita el escéptico sarcasmo del poeta no es la erudita y académica, sino la de consumo masivo y divulgación escolar. Así, a las ilustraciones de los textos de enseñanza primaria remite, sin duda, la burlona alusión en "Túpac Amaru relegado" a "libertadores/ de grandes patillas sobre el rostro"(49). La iconografía patriótica es tratada con la misma sorna en uno de los poemas más logrados del volumen, "Descripción de Plaza, Monumento y Alegorías en Bronce", en el que la banalidad didáctica y el mal gusto neoclásico de las estatuas se complementan con el autoritarismo policial: a la larga, el excremento de los pájaros tiñe de los mismos colores al liberador y los cascos de los guardias de asalto. Un humor ácrata y juvenil alienta en estos dos poemas, que muestran una irreverencia pop aliada a un izquierdismo más vitalista que programático. En esa medida, le toman el pulso a la sensibilidad de la década en la que se escribieron, aunque su inteligente informalidad y su dicción escuetamente irónica también hacen recordar (hablo de una afinidad, no de una posible influencia) al Oswald Andrade de *Pau Brasil* (1925) y *Primeiro Caderno do Aluno de Poesía* (1927). Sin embargo, cuando la mirada de la persona poética se cierne sobre sus circunstancias inmediatas, su discurso pierde su filo cuestionador y se torna más egocéntrico: "Sentado, amarro mis zapatos en la yerba/ y espanto a las avispas/

es lo mismo viajar o recostarme”(68), asegura el hablante en “Sentado en mi jardín”, que inaugura la suprimida sección “Mi casa y sus alrededores”. *Comentarios Reales* no sufre por esa exclusión, pues esos poemas incrustaban una problemática –la de la crisis adolescente– y un entorno –el de la clase media urbana– que le eran ajenos al proyecto del libro.

En el tercer poemario de Cisneros, la revisión polémica del pasado nacional, hecha sin sentimentalismo ni orgullo, no obedece a una sensibilidad de anticuario, sino a una actitud vitalista y radical: “Sin preocuparnos por el hedor/ de viejos muertos,/ ni construir nuestra casa/ con huesos de los héroes,/ para nuevas batallas y canciones/ sobre la tierra estamos”(57) afirma en “Epílogo” una voz que, significativamente, se expresa en el plural de la primera persona. Esta proclama convoca de modo algo voluntarioso a una praxis colectiva que los dos poemas precedentes (dedicados ambos al poeta-guerrillero Javier Heraud) y la referencia a “nuevas batallas y canciones” sugieren con bastante claridad.

En el primer poema de *Comentarios Reales*, “Paracas”, también la voz poética acude al plural de la primera persona. Si bien el modo descriptivo y la actitud contemplativa distinguen a este poema del que cierra el libro, la diferencia central radica en otro punto: la perspectiva no es profética, sino retrospectiva, casi arqueológica:

Sólo trapos
y cráneos de los muertos nos anuncian

que bajo estas arenas
sembraron en manada a nuestros padres (29).

¿Cuál es, sin embargo, el contenido del pronombre en ambos poemas? ¿A quiénes se refiere ese *nosotros* en el que se incluye el emisor? Si en el texto que abre *Comentarios Reales* la comunidad del hablante la conforman los descendientes de las culturas indígenas, en “Epílogo” el vínculo no proviene

ya de un pasado en común sino de una esperanza compartida: al final del poemario, el futuro se convierte en el terreno privilegiado de la identificación solidaria. En ese desplazamiento se indica que la única forma de redimirse de los traumas y las heridas del pasado es la afirmación utópica, la promesa de un tiempo distinto.

Este contraste entre el primer poema y el último del libro no apunta a revelar una supuesta inconsistencia del poeta. Más bien sirve para mostrar cómo el libro presenta y critica, en su propia trayectoria, uno de los principales modelos de la identidad cultural: aquél que intenta arraigar los proyectos colectivos en el retorno a los orígenes, en el culto a la memoria étnica. Por eso es que *Comentarios Reales* se distancia no sólo del conservadurismo hispanófilo, sino del indigenismo y la retórica de lo telúrico, que han marcado fuertemente a la imaginación radical peruana. Además, la implícita polémica entre los hablantes líricos prueba que éstos no son emanaciones autobiográficas del autor, quien mantiene con ellos una relación problemática. El fervor activista del yo que se expresa en "Epílogo" no tiene contrapartida en la biografía de Cisneros y, en lo que se refiere al hablante de "Paracas", la diferencia es aún mayor, como lo demuestran las propias declaraciones del poeta a Leónidas Cevallos en *Los Nuevos*: "Mi país tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño"(14).

Aun más pronunciada es, en todo caso, la distancia que media entre el yo empírico del poeta y las *personas dramáticas* que monologan desde el pasado histórico. Entre ellas están el encomendero agonizante de "Oraciones de un señor arrepentido" o el elenco de voces populares que aparece en *Canciones*, esa serie de breves poemas que recurren al verso menor y la tradición popular hispánica de la canción y el romance. En estos casos (y también en "Tres testimonios de Ayacucho", en los que se suceden los parlamentos de un soldado y una madre) la enunciación está a cargo de figuras claramente ficcionales. El carácter imaginario, *fingido*, del yo poético es subrayado explí-

citamente en estos poemas que participan a la vez de la subjetividad lírica y la representación dramática ⁴.

Canto Ceremonial Contra un Oso Hormiguero (1968) ganó el premio Casa de las Américas, en ese entonces el más prestigioso en Latinoamérica. El libro es, al margen de su reconocimiento internacional, una de las cúspides de la obra poética de Cisneros. Ya en sus entregas anteriores era evidente que el poeta aspiraba a dotar a sus libros de una organicidad flexible, de un rigor narrativo o temático que permitiese leer a los volúmenes en tanto unidades. *David* y *Comentarios Reales* logran ese propósito a través de la revisión de la experiencia y el decir históricos. En *Canto Ceremonial Contra un Oso Hormiguero*, la coherencia del conjunto procede del predicamento de un yo poético que, a pesar de su individualismo aventurero y nómada, se siente perturbadoramente interpelado por la utopía revolucionaria y la responsabilidad familiar. El compromiso político y los deberes de la paternidad solicitan al hablante, que se siente incapaz de asumirlos a plenitud: el resultado de esa tensión es un profundo sentimiento de culpa y un íntimo malestar que a la larga determinan la atmósfera moral y emotiva del libro. A pesar de las múltiples inflexiones de la voz lírica, cuya gama incluye desde el desafío iconoclasta al auto-flagelamiento, se perciben en la escritura de *Canto Ceremonial...* los afanes de una conciencia que se debate entre el deber y el placer, entre los reclamos de la comunidad (familiar o política) y las incertidumbres del desarraigo. Un yo desubicado (o, si se prefiere, descentrado) habla desde su destierro sobre la experiencia de la pérdida. Por eso, resulta significativo que buena parte de los poemas que forman el volumen tengan un carácter elegíaco, fúnebre: la muerte es, sobre todo, una forma irrevocable de la ausencia. Sobre este punto, precisamente, observa Urdanivia: "Campea en el libro la muerte, desde

⁴ En *The logic of literature*, Kate Hamburger distingue entre la primera persona de un monólogo dramático y el yo lírico que no se separa explícitamente de la figura del poeta: "In the role poem expressly and unambiguously recognized as such, the lyric I enjoys its clearest degree of feint, and this feignedness decreases in direct proportion to the clarity of the poem's role character, disappearing entirely in those poems which in no way present themselves as role poems" (310).

su título, que evoca un ritual funerario, hasta los de otros poemas como "Karl Marx died 1883", "Cementerio de Vilcashuamán". "In Memoriam", "A una Dama Muerta", además de las crónicas que evocan lo ya muerto en la historia, "Crónica de Lima", "Crónica de Chapi" y "Kengsinton, Primera Crónica"(95). A este tópico lo complementa el de la separación y la partida, que tiene su expresión más conmovedora y desgarrada en "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar": el viaje al extranjero -que la hipocresía y la banalidad del medio limeño parecían justificar plenamente- exige, sin embargo, dejar atrás al hijo recién nacido ("cáscara de plátano donde pastan las moscas" es la metáfora que nombra su desamparo). En el poema se imbrican el pretérito y el presente, el recuerdo y la circunstancia de la evocación, hasta el punto de confundirse y penetrarse. La sensación de desconcierto y crisis se plasma, además, en la imagen del puerto -límite entre la tierra y el mar donde comienza, literalmente, el *destierro*-⁵. Los dos versos iniciales del poema sitúan, justamente, la condición del yo poético a través de una descripción en apariencia objetiva:

Queda un poco de sol, crujen los cables y el lomo de las
aguas
una y otra vez se bambolea entre las blancas rejas (70).

Así, en la escena anterior concurren sintéticamente la inminencia de la oscuridad, una sonoridad chirriante y el vaivén -ese movimiento sobre el mismo sitio, sin meta ni propósito-. Esos tres elementos dibujan a la realidad exterior y, de modo simbólico, a la subjetiva: en definitiva, la detallada precisión de la imagen es lo que garantiza su eficacia como vehículo de la emoción poética. Esto se puede asociar sin mayor dificultad, por cierto, con la opinión de Eliot sobre el lenguaje de Pound: "Pound's verse is always definite and concrete, because it has

⁵ William Rowe vincula la noción de "objeto correlativo", elaborada por Eliot con la imaginería de Cisneros. Ver: William Rowe, "Canto Ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros".

always a definite emotion behind it"(170). Michael Hamburger, a su vez, ha observado en relación a Drummond de Andrade que su preferencia por el "detalle observado y específico"(241) se puede atribuir, al menos en parte, al influjo de la poesía moderna anglosajona. Es lícito agregar que esa observación puede extenderse a Cisneros.

La melancolía y el arrepentimiento que tiñen a "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar" relacionan a este poema con el último del libro, "Crónica de Chapi, 1965". Esa elegía narrativa conmemora la derrota de la primera guerrilla peruana y constituye, en gran medida, un complejo balance ético y sentimental de las ilusiones de la generación del 60. El poema recurre al montaje de fragmentos que provienen tanto del hablante lírico como de los imaginarios testimonios de los mismos caídos: ellos y su cronista comparten el ámbito del texto, pero los separan sus trayectorias y sus destinos. El epígrafe ("lengua sin manos, ¿cómo osas hablar?") proviene del poema épico más importante del idioma, *El cantar del Mío Cid*, y sirve a la vez para definir la naturaleza de lo poetizado e interpelar al hablante lírico, que en el apóstrofe ve cuestionada la legitimidad misma de su propia palabra. La actitud del emisor aparece marcada no sólo por la tristeza y el duelo, sino también por la mala conciencia: el dolido homenaje a los revolucionarios caídos es una admisión de la superioridad moral de éstos. Al mismo tiempo, sin embargo, el poema cancela la lucha guerrillera como vía posible de transformación social. En sentido estricto, los combatientes no son héroes, sino mártires, pues la dignidad ética de su inmolación carece de trascendencia política. De ahí que en el verso final no se les presente como una vanguardia a la que sería preciso seguir; con más modestia, el yo lírico se limita a proponer que "ya nadie les guarde repugnancia o temor"(93). Es, sin duda, notorio el cambio en relación a lo que postulaba el "Epílogo" de *Comentarios Reales*. Si la historia es, como sugiere Michel de Certeau, un discurso sobre los muertos, "Crónica de Chapi, 1965" ilustra de manera ejemplar el carácter genuinamente histórico de la poesía de Cisneros. Por añadidura, la pesadum-

En "Crónica de Lima", por otro lado, el yo poético incorpora tanto los datos de la autobiografía como los del imaginario popular urbano para criticar a la capital peruana y definir su lugar en ella. "Aquí están escritos mi nacimiento y mi matrimonio, y el día de la/ muerte/ del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy. /Aquí, escrito el nacimiento del mejor de mis hijos, varón/ y hermoso"(66) afirman los primeros versos del poema, que inscriben las señas de la genealogía y la historia personal en el espacio limeño. El versículo -que en *Comentarios Reales* se utilizaba sólo esporádicamente- le da a "Crónica de Lima" una cadencia amplia, argumentativa, que se enriquece gracias a un dinámico juego de inflexiones parentéticas, contrapuntos y encabalgamientos. De ahí que, a pesar de la andadura narrativa del poema, éste no resulte prosaico. Por lo demás, cualquier ilusión verista o puramente testimonial se disipa cuando la voz poética interpela a la ciudad misma o a Hermelinda, la destinataria de un conocido vals criollo:

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 entre estas aguas.

Trato de recordar los nombres de los Héroes, de los
Grandes

Traidores.

Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí (66).

La voz que apostrofa tanto a Lima -personificada mediante la prosopopeya- como a la heroína de la canción popular, se coloca con ese gesto retórico en el mismo plano que sus dos destinatarias. De esa manera, el yo confesional se aleja de la existencia empírica de Cisneros para ingresar a un dominio estrictamente verbal, poético. El sujeto lírico, en vez de inclinarse por la confidencia íntima, procede luego a adoptar el tono imparcial de un guía que describe con didáctico desapego el entorno citadino:

Has de ver

cuatro casas del siglo XIX

Nueve templos de los siglos XVI, XVII, XVIII

Por 2 soles 50, también, una caverna

donde los nobles obispos y señores -sus esposas, sus hijos-
dejaron el pellejo (67).

Se puede advertir, entonces, cómo los cambios de tono en los tres fragmentos presentados expresan los matices emotivos del yo lírico: la solemnidad autorreferencial de los versos introductorios contrasta con el distanciamiento afectivo de los recién citados y ambos, a su vez, se distinguen de la irónica melancolía que alienta en el primer apóstrofe a la ciudad. La riqueza de "Crónica de Lima" se debe, en gran medida, a la gama de reacciones que la ciudad suscita en el hablante lírico; dicho sea de paso, ese rasgo del poema lo entroncaría -si uno sigue la tesis de G. M. Hyde en "The Poetry of the City"- con el conjunto de la poesía urbana, que se origina en *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire: "The city is the metaphor, the only adequate metaphor, through which relational problems can be expressed"(341). Aunque confronta a la urbe desde distintos ángulos, el poema emite un juicio inequívocamente negativo sobre aquélla. "Crónica de Lima" coincide, en líneas generales, con el ácido veredicto de Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible* (1964). Hay, sin embargo, una diferencia de fondo con el ensayo de Salazar Bondy: la ciudad está irremediamente unida a la memoria afectiva del yo poético, que rechaza la imagen conservadora de Lima pero no renuncia a encontrarle sentido a su propia experiencia limeña. De ahí que hacia el final del poema se produzca otro cambio de tono, pues la voz lírica pasa de la descripción sardónica al recuento nostálgico:

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 (68).

El poema, en suma, se inicia situando al yo lírico en el clan familiar, se entrega luego a la evaluación crítica de lo que Salazar Bondy llamó la Arcadia Colonial y acaba con el tentativo balance de una educación sentimental en la ciudad. En vez de disociar lo público de lo privado, la conciencia poética construye su discurso a partir de los mitos colectivos y la historia íntima, del imaginario urbano y la biografía: lo personal se define, en consecuencia, como una forma particular de lo social. En esa medida, "Crónica de Lima" resume ejemplarmente la poética que anima a *Canto Ceremonial Contra un Oso Hormiguero*.

A *Agua que no has de beber* (1971) lo integran, según admisión del propio poeta, "22 poemas que llegaron tarde a los *Comentarios Reales* (1964) y demasiado temprano al *Canto Ceremonial Contra un Oso Hormiguero* (1968)" (*Por la noche...96*). Aun así, *Agua que no has de beber* incluye poemas que merecen formar parte de una antología estricta de Antonio Cisneros ("Para hacer el amor" y "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes", por ejemplo) y su estructura no es tan azarosa como sugiere la nota aclaratoria. Pese a que el libro carece de un eje temático, no por eso deja de tener un centro de gravedad. En términos de la trayectoria de Cisneros, lo más notable del volumen es la distancia que media entre él y *Comentarios Reales*: no hay monólogos dramáticos ni hablantes ficcionales, sino un sujeto lírico que se distancia de los usos y los ritos cotidianos de la clase media. La voz poética proviene de alguien que, pese a su sensibilidad contestataria y bohemia, se ve obligado a llevar una existencia pequeño burguesa. Sin duda, *Canto Ceremonial Contra un Oso Hormiguero* indaga en esa misma línea y, por cierto, al hacerlo revela matices expresivos más ricos y mayor vocación autocrítica. Más que un volumen fallido, sin embargo, *Agua que no has de beber* es un libro transicional, preparatorio. En él, Cisneros

pasa del verso menor al versículo, de la ironía lacónica a una dicción casi desbordada, de la distinción nítida entre las maneras ficcional y confesional a una síntesis de ambas en un yo espectacular, histriónico. "Primer movimiento (largo)", el primer poema de la sección "Una muchacha católica toca la flauta" ilustra bien estos cambios:

Ojo de Dios que miras y quieres ser mirado, no habrás
de confundirme.
De mis guerras me canso, viejo zorro, bueno sería
ganarlas o
dormir
-mas no en el aire (106).

La diatriba de ese hablante rebelde, que cuestiona frontalmente a la autoridad suprema, cobra una intensidad alucinatoria y mezcla de manera sorprendente los tópicos del misticismo con el desplante blasfemo, el giro arcaico con los objetos de la cultura de masas:

Gran coca-helada en las calientes rocas, apártate de mi.
Muchos días de caminata llevo y no entraré en la primera
casa,
tu morada
-oscura noche mía.
Gran coca-cola helada, Ojo de Dios, no es bueno tu reposo
que otros campos habrán para mi cama (106).

La desafiante irreverencia del yo poético y la imaginería *pop* localizan al texto en su momento particular: el aire que se respira en él es, sin duda, el de la contracultura juvenil de los 60. En la primera edición de *Agua que no has de beber*, además, el poema llevaba el sub-título "Contra las fundaciones norteamericanas", eliminado después por Cisneros; la decisión fue afortunada, pues esa referencia demasiado coyuntural disminuía la fuerza simbólica de "Primer movimiento (largo)". En efecto, el enfrentamiento entre una voz libertaria y las encarnaciones del orden establecido se constituye en escena emblemática de este período de

la obra de Cisneros, que culmina con el sarcasmo acre de *Como higuera en un campo de golf* (1972).

El símil que le da título al sexto libro de Cisneros omite -o, mejor dicho, deja implícito- al término de comparación. Es el yo lírico quien, en su soledad y enajenamiento, semeja a un árbol plantado en un paisaje incongruente, como evidencia "Postal para Lima", el poema del cual procede la imagen:

Las caravanas ya volvieron de Egipto
y dan noticia
del borracho que busca un alka-seltzer
en las aguas revueltas,
del borracho
más solo que una higuera
en un campo de golf (129).

En estos versos, el humor y el ingenio sirven como defensa contra los desenfrenos del patetismo y la auto-compasión. Así ocurre a lo largo de todo el libro, al que marca una actitud desencantada y cínica: en vez de sublimar su depresión, de otorgarle dignidad estética, el yo poético la fustiga y se burla implacablemente de ella. La desolación se advierte detrás del tono sardónico; la crisis existencial, bajo el desenfado prosaico de las imágenes. La situación desde la cual habla el sujeto lírico es la del desamor y el destierro: las experiencias de las pérdidas y el abandono alimentan al discurso, que oscila entre el gesto provocador, nihilista, y la confianza coloquial. Lo que define a *Como higuera en un campo de golf* es, en suma, la aguda conciencia del deseo insatisfecho: ni el amor ni la revolución ni la poesía son capaces de ofrecerle al sujeto el goce de la plenitud. Atrapado en la fragmentación y el desconcierto, sin brújula moral ni proyectos válidos, el hablante se refugia por momentos en la nostalgia - es el caso de "La casa de Punta Negra (ese imperio)"-, pero en el libro no hay en verdad una Itaca ideal, un punto de referencia que le otorgue sentido y perspectiva al proyecto vital. Si a *Canto ceremonial...* lo animaba la decisión de partir del lugar de origen, *Como higuera en un campo de golf* explora, en cambio, la posibi-

lidad del retorno. Volver a la ciudad suscita, sin embargo, más incertidumbres que certezas: "Tengo que volar a Lima, aunque temo/ no poder reconocerme entre la foto/ de mi foto en familia"(177), confiesa el hablante de "Otra vez el invierno + 'Dos Indios' de Alfredo Bryce". Podría objetarse que el poema que viene a continuación en el libro, "Crónica de viaje/crónica de viejo", ofrece una perspectiva más alentadora (o, acaso, menos desalentada) de la vuelta al país: "Y yo tengo también una ciudad/ aunque no habite nadie/ que teja y desteja para mí/ en estas estaciones de océanos y gigantes"(179) dice el emisor, que se compara desventajosamente con Ulises. Aunque su odisea carece de estatura épica, el reencuentro con su hijo justifica la travesía y hasta permite concebir un simulacro de triunfo: "Telémaco no habrá de conocerme/ bajo el duro pellejo de pastor/ Mas yo he de conocerlo. Y en las calles/ alto, caminaré como si hubiese/ vencido en el combate a la serpiente,/ al puma, a la gorgona,/ al soldado más fuerte de ese reino/ del gran oso hormiguero"(179). Pese a la nota de optimismo que se percibe en estos versos (sin duda alguna, los más entusiastas de todo el libro), ni el júbilo ni el orgullo que el yo poético imagina que experimentará en Lima se deben a sus propios méritos y logros: al afirmar que se sentirá *como si fuera un triunfador*, admite implícitamente que no lo es. Huérfano de hazañas, se redimirá en la presencia de un hijo que no puede identificarlo.

La clausura de un centro vital y simbólico –es decir, de un lugar o de una práctica que orienten al discurso y a la existencia– explica la radical negatividad de *Como higuera en un campo de golf*. Si la vuelta al país es problemática, el viaje por tierras extranjeras no es ya una alternativa, una vía de exploración personal, sino que se ha convertido en una rutina fatigosa, incómoda; además, el vitalismo juvenil ha perdido su lustre y su atractivo, para dar paso a un profundo hastío. El espíritu aventurero, la vocación contestataria y cosmopolita, no han conducido a grandes descubrimientos ni revelaciones trascendentes: el viajero rebelde se ha transformado, a la larga, en un turista escéptico, agotado. "A dedo hasta Florencia" es, acaso, el poema que mejor retrata ese cambio de actitud:

Oh mi almita
 en las murallas del alto Bautisterio:
 tres puertas de bronce repujado (una de Donatello & E.
 Cennianni),
 130 alemanes,
 un par de mexicanos
 y la caca de todas las palomas del planeta.

Oh mi almita
 el tomo que te pide los papeles es el último Medicis
 (165).

Entre los poetas peruanos de los 60, Luis Hernández es el que más se aproxima a la corrosiva informalidad de este lenguaje, pero lo que en Hernández tiene un sentido casi festivo adquiere un regusto cínico en Cisneros. La misma palabra poética, que antes reivindicaba para sí los poderes de la crítica y el esclarecimiento, resulta también corrompida, degradada. Así lo atestigua "Arte Poética 1", que sirve de pórtico a *Como Higuera en un campo de golf*:

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 se come una bola de Caca
 eructa
 pluajj
 un premio (165).

La segunda estrofa repite, con ciertas variantes, a la primera, mientras que la última ni siquiera se toma el trabajo de copiar a la anterior y se reduce a un verso tan escueto que resulta casi taquigráfico: "Un chanco etc." Procaz e insolente, "Arte poética 1" hace recordar a la anti-poesía de Parra y al ánimo provocador de los dadaístas -que, por cierto, no estuvieron representados en la vanguardia latinoamericana de los años 20 y 30-. La irreverencia, sin embargo, es sólo humorística en la superficie: en el texto hay un acento más auto-denigratorio que lúdico, más amargo

que burlón. El cerdo designa metafóricamente al poeta, que ocupa así un peldaño inferior al del limeño maledicente y chismoso, encarnado en el oso hormiguero; además, el discurso poético no pasa de ser una forma de coprofagia y, por último, el propósito de la creación literaria no sería otro que el de obtener fama y reconocimiento. Por cierto, no deja de llamar la atención que el libro se abra con una demolición tan rotunda del prestigio del quehacer lírico y sus oficiantes: el poema, asumido hasta sus últimas consecuencias, tendría que desembocar en una renuncia definitiva a la escritura. De hecho, esa posibilidad queda abierta a lo largo del volumen y se ratifica, de manera no muy velada, en el último verso de *Como higuera en un campo de golf*: "No hay símbolo ni nombre para esto"(184), reconoce el hablante lírico antes de un punto final que puede parecer definitivo. No es fortuito que lo inefable, aquello ante lo cual fracasa el lenguaje, se indique en la frase que cierra el libro: el enunciado reconoce aquí su impotencia y señala sus límites. Más allá sólo quedan el silencio, la admisión del vacío. Cuando el poeta retome la palabra seis años después, con *El libro de Dios y de los húngaros*, su manera de valorar la comunicación poética y su visión de la existencia humana habrán experimentado un vuelco profundo, que inaugura un nuevo ciclo en su obra. La plenitud vuelve a aparecer en el horizonte del sujeto y, con ella, una nueva orientación ética que redefine los sentidos de la poesía, la historia comunitaria y la experiencia personal. Al descreimiento radical de *Como higuera en un campo de golf*, con el cual se clausura la etapa juvenil de la producción de Antonio Cisneros, se contrapone la energía afirmativa que anima a *El libro de Dios y de los húngaros*. El cambio, sin embargo, no se explica tan sólo a partir de la crisis espiritual y la conversión que vivió el autor: en términos artísticos, el punto clave radica en la metamorfosis del yo confesional, que aunque se alimenta de la biografía es transfigurado en el espacio textual.

"Pero es bravo saber cómo y cuando se pasa de ese Antes de cristo/ al Después de"(163) sostiene unos versos de "Londres vuelto a visitar (Arte poética 2)" que parecen referirse al

deslinde entre los dos grandes periodos de la poesía de Cisneros. Sin embargo, el poema forma parte de *Como higuera en un campo de golf*, de modo que la alusión habría que atribuirla a una profética casualidad. Aun así, lo que declara el yo lírico ilumina bien al proyecto de Cisneros: los momentos de transición, las crisis de crecimiento y los procesos de cambio son la materia privilegiada de su discurso, que dibuja con inteligente fervor las peripecias de la conciencia y el deseo —esos dos pilares del sujeto— en el terreno movedizo de la historia personal y comunitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. *Twenty Prose Poems of Baudelaire*. Traducción de Michael Hamburger. London, 1968.
- Cevallos, Leónidas. *Los Nuevos*. Lima:Ed. Universitaria, 1967.
- Cisneros, Antonio. *Comentarios Reales*. Lima: La Rama Florida, 1964.
- Destierro*. Lima: Cuadernos del Hontanar, 1961.
- El Arte de Envolver Pescado. Textos Periodísticos*. Lima: El Caballo Rojo, 1990.
- El Libro del Buen Salvaje, Crónicas de Viaje/Crónicas de Viejo*. Lima: Peisa, 1994.
- Por la Noche los Gatos. Poesía 1961–1986*. México: FCE, 1989.
- Cornejo Polar, Antonio. “La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación”. *Revista Iberoamericana* 140 (1987): 615–23.
- Eliot, T. S. *To Criticize the Critic*. London: Faber and Faber, 1965.
- Fisher, María Luisa. “Presencia del texto en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”. *Inti* 32–33 (1990–91): 127–37.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la Lírica Moderna. De Baudelaire hasta nuestros Días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959.

- Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. (Segunda edición, revisada). Traducción de Marilyn Rose. USA: Indiana UP, 1993.
- Hamburger, Michael. *The truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970.
- Hyde, G. M. "The poetry of the City". *Modernism*. Malcolm Bradbury y James Mc Farlane, editores. Great Britain: Penguin Books, 1986. 337-48.
- Ortega, Julio. "Biografía de los sesentas: La poesía en el Perú" *Iberomania* 34 (1991): 122-30.
- Rowe, Williams. "Canto Ceremonial: Poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros" *Amaru* 8 (1968): 31-5.
- Urdanivia, Eduardo. "'...y blanquearé más que la nieve'. Poesía y experiencia de fe en Antonio Cisneros". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35 (1992): 81-119.
- Valéry, Paul. *Mélanges*. Paris, 1941.

IV
COMENTARIOS

NUNCA VI SOL TAN BLANCO -NI AÚN ESTE VERANO
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 LO REPLETA
COMO LOS BUEYES GORDOS Y BRILLANTES QUE REPLETAN EL
AIRE...