

METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

Miguel Ángel Zapata

Capítulo 10



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 DE ANTONIO CISNEROS*

Julio Ortega

La poesía de Antonio Cisneros se desplaza entre los discursos de nuestro tiempo al modo de un instrumento de registro extremadamente sensible. Registra la temperatura emotiva de la conciencia de vivir en esta parte del mundo. Y lo hace con la distinta y peculiar entonación de nuestras propias voces. Es, por eso, una poesía que mantiene con el lector varios grados de pertenencia: nos pertenece de un modo idiomático y latinoamericano tanto como de un modo generacional y hasta biográfico. Esta es una poesía que ha crecido con nosotros y tiene nuestra edad; esto es, en ella nos leemos a nosotros mismos, y lleva por eso la convicción de la actualidad. Pero en la lucidez de esta lectura la actualización es una presencia sin edad: un presente que se abre a un diálogo más amplio. Lleva así todas las marcas de su tiempo y hace de ellas un habla dialógica inclusiva. En ese espacio gana toda su resonancia específica -biográfica, política, cultural- como la entonación misma de una época que en ella se enuncia. Es un producto artístico privilegiado: sus varias excelencias cuajan en un habla distintiva donde escuchamos las voces que nos dicen.

Es cierto que en una biografía de nuestra conciencia poética varias otras voces -y no sólo en esta lengua- tienen su intensidad y su altura, y algunas nos siguen interrogando mientras que otras han saturado la charla (es lo que nos pasa con esos interlocutores periódicos, Vallejo y Neruda). Entre esas voces la de Antonio Cisneros es más próxima y -voz de voces- más dialogante. Es más próxima porque confronta -y a su modo resuelve- algunos de los dilemas del arte poética actual, el primero de ellos la noción de un centro -desplazado- desde donde hablar. Mientras que buena parte de los poetas preferían hablar desde las formas

* *Por la Noche los gatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

consagradas de la tradición moderna y confirmar para el sujeto del habla (autor o lector) un lugar marginal entre los discursos sociales, otra parte de los poetas lo hacía desde una poesía civil, tematizada y dialectal, buscando afirmar para el protagonista poético un lugar fuera del discurso, en la sociedad misma, y generalmente en la sociedad futura. En uno y otro caso era patente la misma fe verbal: los primeros creían en el poder casi autónomo de la poesía, y en la función suprasocial del poeta, solitario preservador de la memoria mágica de la tribu; los otros, por su parte, creían en la función pública de la palabra, capaz de recusar la retórica dominante y promover la fe en los cambios. Estas dos versiones son características de la modernidad y coinciden en su visión totalizadora de la poesía, en su optimismo en la palabra, en su protagonismo de la persona poética, eje elocuente de una "épica del ego" (Pound), ya sea exiliada en su territorio de abundancias o encumbrada en su tribuna nacional. En sus primeros libros Cisneros deberá confrontar estas opciones, agudizadas en el Perú y América Latina por la gravitación de la Revolución Cubana y la muerte de Javier Heraud (1963); y lo hará a partir de una resolución no menos inmediata: la de una textura poética dialogante. Sus dos primeros cuadernos, *Destierro* (1961) y *David* (1962), demostraban ya, con la pulcritud y la reticencia del artista joven que entre los oficios pequeño burgueses elige el menos útil, su talento para encontrar un lugar desde donde hablar a sabiendas de que se trata de un lugar provisorio y movedizo.

En *Destierro* el hablante constata en el mismo comienzo del habla una pérdida: la pérdida del espacio natural. Los nombres se han quedado sin las cosas, y ese desencuentro es una metáfora del exilio. El exilio ya no es sólo el del poeta entre los burgueses de turno, sino del arte mismo entre los turnos sociales. El "destierro" como la noción de una pérdida quedará en la poesía de Cisneros como la marca de su origen peruano -ese nombre de las cosas perdidas-. En *David* la convicción del salmista (que serviría a Ernesto Cardenal para poner en cuestión la retórica del poder) se ha recortado a la medida de la necesidad: la de una máscara verbal; desde esa máscara el poeta es una persona transitiva, y

la poesía un breve decir de los decires. Frente a las grandes voces del desgarramiento peruano –José María Arguedas y Carlos Germán Belli–, Cisneros desarrollará una palabra entredicha con intimidad y desapego; más urbano, su discurso será reductivo: el fragmento de un diálogo, sin relato aunque narrativo, sin tesis pero argumentativo; esto es, un producto discursivo hecho de voces citadas, preguntas, demostraciones e inferencias. Desde *Comentarios reales* (1964) la textura discursiva del poema irá a ganar mayor ductibilidad y riqueza alusiva. En este libro el poeta sale a la calle para cuestionar la historia oficial de su país; aunque, en verdad, en lugar de la plaza pública utiliza los márgenes del libro de texto de esa historia. Siguiendo, a su modo artesanal, minimalista, la lección brechtiana de una crítica antiheroica y cotidiana, Cisneros reescribe, con ácido humor en sus momentos mejores, el lugar del poeta entre los desterrados de la historia. Aquí ensaya el monólogo dramático con éxito: hace hablar en primera persona a sus protagonistas emblemáticos, y descubre así una salida oral para su repertorio temático. Aunque éste no es su mejor libro, debe haber sido, para el poeta al menos, uno de los más importantes ya que la polémica que desencadenó (gente conservadora y tonta creyó que era poco menos que blasfemo) lo llevó a reafirmar convicciones políticas, si bien de inmediato hay que decir que esa tierra firme no estaba hecha tampoco para él ya que los voluntarismos del discurso izquierdista de la época –que fusionaba purismo y autoritarismo– no guardaban relación con el carácter exploratorio de su trabajo poético, hecho sobre la arena movediza del lenguaje y no sobre sus supuestas fundamentaciones y columnas. Pronto, su poesía se definía por su exploración de la incertidumbre en pos de algunas respuestas suficientes.

Esta condición descentradora –este desplazarse entre los discursos– será característica de la poesía de Cisneros, cuya madurez se da temprano, en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), que obtuvo ese año el premio Casa de las Américas, en La Habana. Luego de las definiciones perentorias de 1964, Cisneros se había marchado a Londres llevando un puñado de poemas donde empezaba por descentrar su propia voz al introducir como

eje del poema un yo oblicuo pero biográfico. Hay que decir que antes había pasado un año en Ayacucho como joven profesor en la Universidad de Huamanga, en plena lucha guerrillera y gestación de Sendero Luminoso; allí reunió los materiales para su "Crónica de Chapi", el mejor poema que se ha escrito sobre las guerrillas peruanas y que no casualmente es, en verdad, una elegía al costo humano de esa experiencia, verdadero horizonte trágico de la década. Estos exilios son, así, de aprendizajes, confrontaciones y, por una convergencia única de circunstancias, cuajan en una suma extremada de síntesis verbal y belleza expresiva, en un gran libro de poemas, este *Canto ceremonial* que hace del canto, en efecto, una ceremonia evocativa, y de la experiencia un ritual de la escritura convergente. Cada uno de estos poemas es un capítulo diferido de historia y biografía colectivas, tiene personajes y protagonistas concretos y no hace necesariamente justicia a todos ni es ése su propósito; pero pocas veces ocurre que un libro coincide tan plenamente con su época, al punto de ser una de sus formalizaciones realizadas, una de sus voces tangibles. Las coincidencias son generacionales pero también políticas, y la vida cotidiana se hace el eje de la crítica de la sociedad burguesa. Pero este libro no es el mero reflejo de su momento ni la ilustración de sus hábitos más o menos liberados por la mitología juvenil de los años sesenta. Sobre ese escenario es, en primer término, el testimonio de una sensibilidad del Tercer Mundo que confronta en Londres uno de los centros del capitalismo mundial; y esta perspectiva es una de crítica pero también de reafirmación porque el sujeto que aquí habla es alguien que anticipa para su comunidad dialógica el turno histórico propio. Así Londres es desplazado por los sobrevivientes del colonialismo, por ese nuevo "buen salvaje" que comprueba, como una reparación, los malentendidos de que estamos hechos. Por tanto, el hablante ya no es un exiliado interior ni uno exterior: desde el poema, está en el mundo; y desde este mundo, en todos los lenguajes que puedan decirlo en el poema. Al desplazar la dicotomía modernista entre poesía del ser y poesía del estar, Cisneros se encuentra hablando desde

el no-centro de la poética posmoderna, aquella que no cree ya en la obra totalizante ni en el poeta oficiante sino que practica el texto operativo, hecho por nuevas voces y preguntas, de ironía reductiva, de hablantes permutables, de sensibilidad desasida en la condición vulnerable del sujeto transitivo. Así, el poema se organiza por un saber sumariado, en una actitud expositiva que demuestra su crítica o su evocación; pero la persuasión intelectual y la autoridad misma del lenguaje no eliminan la inquietud íntima, el desasosiego de la conciencia que se traduce en una voz que no se fija. De allí también la implicancia política de esta poesía (nada aleccionadora, por cierto, nada programática, pero incisiva en su cuestionamiento sin tregua), que ha hecho de la política una forma de la experiencia, tan legítima como cualquier otra, y, además, una perspectiva de análisis capaz de revelar los ordenamientos que pasan por naturales y que sólo son perpetuaciones del poder y la represión. Esta elaboración de la conciencia política coincide con la ironía analítica de Julio Ramón Ribeyro y el humor antiheroico de Alfredo Bryce, y contrasta notablemente con el escepticismo conservador de Mario Vargas Llosa. Por otra parte, esta implicancia política es también un apetito por lo concreto, una materialidad antiidealista y una solidaridad con los agentes sociales del cambio.

El sujeto que habla aquí —ese yo que testimonia su propia materialidad— está libre en su discurso; en él se construye palabra por palabra. No está protegido por ninguna autoridad añadida a su oficio (ni siquiera por la literatura), y más bien deja paso a sus neurosis y dudas, sobre todo en los libros siguientes; una cierta actitud anárquica subraya los desapegos de este sujeto hecho también por sus nervios y sus obsesiones. En este sentido, es en verdad hijo de otro discurso, el de la confesión; aunque habita en la descentrada escritura de esta posmodernidad de plazos incumplidos y estrategias de comunicación tentativa. De modo que la desnudez del sujeto confesional no es menos elaborada, para ser más persuasiva, y un modo inmediato de poner la realidad otra vez en entredicho. Como para descentrar su propio *Canto ceremonial* Cisneros publicó luego *Agua que no*

has de beber (1971) hecho por los poemas que llegaron tarde a *Comentarios reales* y demasiado temprano para *Canto ceremonial* -poemas de un confesionalismo alegorizante, nuevas arenas movedizas del habla incierta del decir genuino-. Luego, en *Como higuera en un campo de golf* (1972) esta actividad de la confesión se diversifica, exasperada a veces, a veces imprecativa, dando testimonio de las estaciones infernales del sujeto en su errancia europea, fechada entre la soledad de los hospitales y la anotación de los viajes. Luego de haber abierto el sistema referencial del poema hasta sus límites (la experiencia personal, casi el diario íntimo y en clave), Cisneros, otra vez en Lima, guarda un silencio prudente, que sólo se rompe, en un nuevo lenguaje, cuando en Hungría la soledad lingüística lo lleva a recuperar su idioma, y su propia lengua poética. En *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) Cisneros reduce las estrategias comunicantes -esa digresión presidida por el yo poético- a nombre de un diálogo más desnudo, suscitado por el reencuentro de la vivencia religiosa; lo que a su vez abre la mecánica nominativa hacia un nuevo rigor, porque nombrar en este libro es hacer más preciso el objeto y, por ello mismo, celebrar sus poderes de representación. La vivencia religiosa parece referir también un marco generacional: la convergencia de religión y política propiciada por la teología de la liberación, por su empirismo social y su discurso alternativo; ese diálogo de lo nacional pensado como alternativa posible por el padre Gustavo Gutiérrez y por José María Arguedas. Durante los años de las reformas del proceso peruano, y al comienzo de lo que pronto sería la primera gran articulación de las izquierdas peruanas, el pensamiento de un cambio en términos nacionales tenía en la crítica de José Carlos Mariátegui su emblema más actual. La poesía crítica de Cisneros subraya, en la intimidad del coloquio, ese proceso de reafirmaciones de una representación de la experiencia nacional en términos de su posible transformación dialogada, esto es, inteligente y creativa. En los poemas húngaros, la transparencia, el delicado equilibrio de lo dicho y callado, el diseño austero, señalan en este libro una de las instancias más íntimas y a la vez objetivas de esta

poesía siempre en situaciones de exploración y riesgo. Señalan también las virtudes clásicas del sentido común lingüístico de Cisneros: la suficiencia del nombre, que convierte en la alabanza de la cosa, y la entonación epigramática, que deduce un saber más comprensivo. El lenguaje aquí parece suturar las heridas, y descubrir en su poder nuevas adhesiones al mundo. Claro que, como en esta Oración, el mundo no ha perdido sus contradicciones:

Qué duro es, Padre mío, escribir del lado de los vientos,
tan presto como estoy a maldecir y ronco para el canto.
Cómo hablar del amor, de las colinas blancas de tu Reino,
si habito como un gato en una estaca rodeado por las
aguas.

Cómo decirle pelo al pelo
diente al diente
rabo al rabo
y no nombrar la rata.

He visto algunos de los poemas de Cisneros antes que vayan a la imprenta, y recuerdo bien el carácter artesanal de su escritura, que actúa como una resta sobreimpuesta al discurso. La conciencia casi gráfica del texto y la lucidez formal de su tramado, contrapuntos y tensiones, de su ritmo expansivo y sumario, son parte de su estrategia comunicativa, ya que en su poesía es fundamental la presencia implícita del lector, convocado a una lectura mutua en el diálogo del poema. Es evidente que la sabiduría formal de Cisneros no es nada académica (aunque es profesor de literatura en la Universidad de San Marcos y visita periódicamente universidades extranjeras tiene una actitud más bien antiacadémica) sino estrictamente operacional, poética. En una larga entrevista, en el 81, me dijo que no creía en la literatura como sacerdocio, ni siquiera en el oficio de poeta como identidad social, y que la poesía era para él una habilidad que los demás le habíamos concedido, como podríamos haberlo reconocido por cualquier otra. Sin embargo, hay pocos poetas tan responsables de la forma. Cisneros descubrió —según recuer-

do- el verso largo en la poesía *beatnik*, aunque no creo que en Ginsberg sino en Corso y otros practicantes de la "composición por campo" promovida por el heredero de Pound, Charles Olson. A mediados del 60 leíamos a estos poetas, disponibles en *El corno emplumado*, la revista mexicana de Sergio Mondragón y Margaret Randall, y sus ediciones bilingües de poetas norteamericanos. La revista *Haravec* que publicaron en Lima un grupo de poetas y traductores ingleses y norteamericanos (David Tipton y Maureen Ahern, los responsables), la estancia limeña de Clayton Eshelman el 65 y la vocación peruanista de William Rowe (traductor de Cisneros al inglés, junto a Tipton y Ahern) favorecieron este temprano diálogo con la poesía anglosajona, que es patente también en el trabajo de otros poetas del 60, como Rodolfo Hinostroza y Mirko Lauer, y que iría a influir notablemente en las aperturas coloquialistas y formales de los más jóvenes. En Londres, Cisneros preparó una antología de nueva poesía inglesa que publicó Barral en 1973. Pues bien, en el verso largo encontró Cisneros una solución técnica múltiple: la confesión (que había estudiado en Robert Lowell) se aliviaba de su carga dramática en un fraseo prosódico flexible; y, por otra parte, la plasticidad del lenguaje (ese talento de Cisneros para lo específico) se diversificaba en la fragmentación de un recuento discursivo. La digresividad del relato adquiriría así la tensión focalizada por la voz, por la enunciación de este fraseo extensivo. Esa pauta versal posee una gran flexibilidad para incorporar distintos niveles de referencia con el mismo rigor evocativo y resonante. La poesía es una recuperación que se materializa:

Y esta memoria -flexible como un puente de barcas- que
 me amarra
 a las cosas que hice
 y a las cosas que no hice

[Crónica de Lima, *Canto ceremonial*]

Los versos son como esas barcas que se mecen en la memoria del poema. La intimidad de este monólogo -dentro de su planteamiento conversado- recuerda, en efecto, la técnica de Lowell,

quien había encontrado su propia voz estudiando el habla de Chejov, ese recinto de intimidad. La necesidad de cambiar – aunque sigue fiel a un conjunto básico de motivos y figuras– debe haber librado a Cisneros del callejón sin salida de ese coloquio lowelliano, disuelto en la exasperación neurótica y claustrofóbica del yo. Pero al haber encontrado la textura de un decir a la vez preciso y obseso, lúcido e inquieto, Cisneros pudo diversificar los acentos, salir de su propio “campo de golf”, y ensayar luego en *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1982) otra posibilidad, la de un nosotros colectivo, hecho de etnología y nostalgia preurbana. En *Monólogo de la casta Susana* (1986) vuelve al monólogo dramático con mayor soltura, con ironía mundana y una economía clásica en la nominación. El amor, los viajes desiguales, los mitos urbanos, la literatura, aparecen en la forma sumaria –recortada de su relato– de cantos vividos y decantados, cifrados en la parábola del poema. El contexto ya no es histórico sino en la medida en que el azar es la forma desasida de lo moderno; por eso el “poema de viaje”, o el “poema sobre poetas” resulta ser la forma irónica de la comedia biográfica.

El coloquio dialogante de esta obra –su monólogo desdoblado– no está sólo hecho de las voces en que reconocemos el registro de un tiempo nuestro, la hipérbole de una charla común, animada por contertulios, visitantes y algunos inoportunos; sino que ese coloquio es, fundamentalmente, la oralidad que pasa por la grafía: lo escrito es la medida en la abundancia de lo hablado, incluso una marca de la urbanidad. Esta lección es, más bien, clásica, y no se confunde por eso con la lengua dicharachera de los poetas callejeros. Cisneros no se limita al habla del patio de la Facultad de Letras y sus bares aledaños, cuya reproducción ha perjudicado a los poetas más recientes, incluso al hacerles sustituir la crítica literaria por la licencia de las opiniones. En Cisneros, el traslado –el desplazamiento– se produce de lo oral socializador (charlar de barrio mirafloresino, de aula sanmarquina, de cafetería de museo, de viajes y debates políticos), ligeramente bohemio, hacia lo escrito como reflexión (pensamiento e imagen) capaz de formalizar una mediación verbal

de validez propia. De allí el carácter instrumental del poema. Por ello, la impecable retórica del texto, su gramaticalidad alerta, está contaminada por la ironía de una desmesura oral en tensión con su propio registro y control. Es claro que esta lección viene de Joyce y Eliot, y en español tiene paralelos absurdistas en Nicanor Parra, desarrollos contrastivos en Jaime Gil de Biedma y una fresca efusión en el fraseo de Ernesto Cardenal. Esta poesía íntimamente contrastante -hecha de las tensiones de lo oral dentro de lo escrito- está animada también por otras dicotomías, especialmente por el contraste entre la presuposición vitalista afirmativa y la irrupción de la negatividad. De pronto en un poema de escenario bucólico aparece -como una cita de un poema anterior -la figura discordante de una rata gigantesca, que expulsa al contemplador de su contemplación. El recurrente bestiario de Cisneros supone un malestar cierto; no se trata de una fábula moral sino de una exasperada y pesadillesca fractura de lo cotidiano. En este lenguaje, la irrupción de los objetos es precisa, vivaz: los nombres son las cosas, sus tributos son su irradiación, su lugar una perturbación del orden establecido. Incisivo, cáustico, este lenguaje es también antisentimental, lacónico aunque sensorial.

Por lo demás, esta poesía figura un escenario de la crisis. Es más, se diría que Cisneros casi sólo escribe por recusación, en la fuerza reductiva de una negatividad sin apelaciones -muerte, destrucción, pérdida, catástrofe, se enuncian desde la elegía, la imprecación, la crónica denunciadora, la voz, en fin, contradictoria de esta vasta empresa de desfundamentación de lo que socialmente está construido como natural por los códigos de la burguesía, el colonialismo y las autoridades de turno-. Este trabajo de desmontaje radical no es explícito, y muchas veces empieza en la experiencia más personal, pero parte siempre de una innata desconfianza ante las retóricas consagradas por el uso. En cierta medida, Cisneros ha escrito un nuevo y más cáustico diccionario de ideas recibidas. No es que no haya respuestas -lo cotidiano reafirmado, la familia reconstruida, la adhesión independiente a un socialismo pluralista- sino que el lenguaje mismo nace de

un acto de oposición, en las arenas movedizas de una modernidad incompleta y quizás incompletable, entre retóricas mentirosas e injusticia acumulada. La poesía es una recusación sistemática -uno de los últimos discursos donde intentar la verdad-.

Dentro del escepticismo y el relativismo del arte posmoderno, esta poesía ya no pretende dar cuenta de la sobrevida (esa otra promesa de la modernidad y su arte mitopoético) sino, más bien, de la sobrevivencia (en la violencia estructural, la poca vida disponible). Desde los años setenta, en las evidencias de la crisis actual, América Latina se descubre a sí misma como una de las mayores recusaciones de Occidente, no menos trágica que el holocausto judío. En el nuevo holocausto -esta vez con criminales más poderosos que los jueces- nuestros países pierden su capacidad de gestión política frente a las intervenciones financieras y militares, y con la más descubierta participación de las clases dirigentes sin otro horizonte nacional que sus intereses, y la complicidad manipuladora de los medios informativos; en ese escenario de regresiones, la violencia estructural, que reduce el promedio de vida, y la mala distribución de todo orden, declaran el grado de injusticia. La sobrevivencia se convierte en un imperativo categórico, como en los períodos de las grandes crisis históricas que nos dieron un origen colonial, un proyecto republicano, una revolución nacional incautada; en éste -matriz también de definiciones- parece tratarse del agotamiento de todas las respuestas. Los discursos de Occidente sucumben en América Latina con cada muerto a nombre de la democracia, o a nombre de una libertad definida por el mercado, o de unos derechos sólo decididos por las fuerzas que controlan el Estado. El hecho de que en un período semejante varios intelectuales hayan dejado de pensar críticamente y midan la democracia por su acceso al poder o al mercado, acrecienta el pasivo de nuestros países. Para una estética de la sobrevivencia las lecciones de los viejos maestros no son suficientes, ya que no caben "astucia, silencio y exilio" (Joyce) allí donde todos los días se trata de riesgo, protesta y pertenencia -porque la vieja idea modernista del exilio supone

refugios hoy improbables-. Así, una nueva política (aun en los desencantos de esta posmodernidad) emerge como política de la sobrevivencia, de lo vivo elemental, único y diferente. Vemos, en consecuencia, cuánto se debe una obra a una vida, y cómo el destino social de aquella puede transformar a ésta. Sabíamos, como decía Cesar Moro, que la poesía no perdona -hoy sabemos que la novela tampoco-. Ironía y comedia. Porque no se puede comercializar la literatura impunemente. Inmediatamente la prosa decae, el poema pierde forma, y el letrado se convierte en un ogro tan poco filantrópico como el Estado, autoritario o mercantil. Cuando se escriba el capítulo de historia intelectual de estos años de la crisis, toda esa defección y bochorno la ilustrarán como una pérdida. Mantener responsabilidad y consecuencia no fue fácil en ese clima. En esa difícil lucidez, Cisneros no está solo; se puede decir que tuvo la suerte de ganar muy joven todos los premios para poder burlarse de los mismos a tiempo (véase su "Arte poética 1" en *Como higuera en un campo de golf*). Esa salud irónica de la persona literaria se basa también en el hecho más pragmático: la otra, la persona sobreviviente, debe ganarse el pan antes de hacer el verso, como los escritores de antes.

Uno de los gestores de esta estética de la sobrevivencia es Carlos Germán Belli: en su poesía el sujeto enumera la privación que lo define; en sus últimos libros Enrique Lihn hace hablar al extrañamiento, desde una voz ambulatoria en el escenario de la "civilización" y sus despojos; Pablo Guevara reafirma una interpretación política de la vida cotidiana y sus mitologías populares; José Emilio Pacheco, al margen de los discursos oficiales, anota la difícil constancia de lo vivo transitivo; Raúl Zurita habla a nombre del cuerpo colectivo cercado o cercenado y lo hace parodiando el discurso oficial que sanciona esas mutilaciones; Mirko Lauer en su *Sobre vivir* lleva esta estética a una suma de reafirmaciones, más allá de los discursos socializados, en el ritual barroco del poema polisémico. En ese escenario, la obra poética de Cisneros es un verdadero repertorio de la sobrevivencia en este territorio violentado. Pero no porque estén aquí los casos

y las pruebas sino porque en esta poesía nos encontramos con la actualidad instantánea de lo vivo transcurriendo -con los nombres y las cosas a la mano, con las voces y los cuerpos, los alimentos terrestres, los paisajes comunes y, en fin, el lúcido recuento de la conciencia del desastre, que se promete durar lo posible para cambiar lo posible-. "Y ésa será mi habilidad", concluye un poema, porque perseverar en ella supone la suma de las habilidades.

Hacer hablar a la actualidad -esa virtud anticanónica de la novela- es otra excelencia de esta poesía a flor de acontecimiento. La actualidad, por cierto, tiene sus propios géneros discursivos, siendo el periodismo el más obvio y las ciencias sociales los más elaborados. Reveladoramente, Cisneros ha resistido en su poesía la tentación de esos discursos y, más bien, ha disputado su pretensión de verdad dominante. En una época en que la profesionalización de los discursos privilegiaba un cierto mandarínismo de las ciencias sociales -los sociólogos, los antropólogos, los economistas pasaron sucesivamente por brujos de la tribu frente a los males nacionales y desde las instituciones estatales-, la poesía pareció relegada a un destiempo social; al margen de los discursos capaces de controlar la naturaleza de los problemas y capaces de formular mejor la experiencia nacional. El extraordinario fracaso -por costoso para las mayorías- de los programas monetaristas de los economistas en el poder los años setenta en Argentina, Chile y Perú, desnudó la dimensión política de su gestión, muy poco nacional. Evidentemente, la literatura sigue dando cuenta de la experiencia nacional de un modo más independiente y complejo. El hecho de que en Perú el gobierno conservador de Belaúnde utilizara el discurso de las ciencias sociales para explicar la matanza de ocho periodistas por campesinos (evidentemente instigados por las fuerzas de contrainsurgencia) reveló hasta qué punto este discurso es insuficiente. No es casual que Cisneros haya sido de los pocos en descreer del éxito de la novela latinoamericana. Desde su perspectiva (un arte capaz de apoderarse de una realidad compleja para discernirla) la obra poética de Carlos Germán Belli le resulta más importante que

las novelas de Vargas Llosa. Como pocos, ha sabido abrir la poesía a distintas áreas de la realidad, pero lo ha hecho reafirmando las posibilidades del discurso poético, su rigor formal y su textura dialógica. De allí el carácter analítico de un habla modulada en otras hablas. En esa interdiscursividad, el poema se desplaza entre los discursos del momento gracias a su independencia y en virtud de su propio aparato retórico, capaz de atrapar la naturaleza de los fenómenos, el sentido de los hechos, las fuerzas en juego dentro de lo real. Con sucinta información, ironía, sentido común y voces inmediatas, Cisneros extrae el poema del flujo del habla. Ese fragmento materializado del habla es también un producto, hemos dicho, elaborado de la escritura. Es un producto del montaje, la parábola, el contrapunto de canto y narración, el absurdismo paródico, la enumeración demostrativa y, en fin, los juegos antitéticos que son el cuerpo activo del poema. El viejo bosque de símbolos ha sido talado, y probablemente manufacturado; y el poema nos muestra escenas de esa transición entre la catástrofe y las nuevas clientelas, entre el museo y el *shoppingcenter*, esa irrisión y discordia.

Periodista (dirigió el excelente "Caballo Rojo", suplemento de *El Diario de Marka*, durante el apogeo de la Izquierda Unida); profesor universitario (de literatura anglosajona), animador cultural en la atacada pero sobreviviente Universidad Nacional Mayor de San Marcos; traductor y cronista, Cisneros sobrevive con inteligencia y no sin brío en la actualidad de una vida peruana cuya conciencia urgida ha contribuido a perfilar con su trabajo poético. En esa dimensión de compromiso y pertenencia, su poesía es un documento lleno de una vida vibrante y comunicante, capaz de responder con el arte de la mejor poesía como un testimonio de nuestra actualidad, más resistente que los discursos de turno. Arte mayor sobre temas incluso menores -por vivos, mayores-; hecho de la zozobra y de la belleza de nuestro tiempo como una de las pruebas de la capacidad de responder que agudiza la vida de esta cultura. Una cultura exaltada por su necesidad de rehacer este mundo con los instrumentos de la imaginación y la crítica - y así más exigente que nunca con las responsabilidades del artista en su instrumento y en su medio-.

Por eso, la obra poética de Cisneros no es otro manual de supervivencia, sino la demostración de la supervivencia de la poesía misma. En ese sentido, es una de las voces más nuestras, más inmediatas. También, más permanentes.