

Alonso Rabí do Carmo

El viaje como elemento articulador de la experiencia en la poesía de Antonio Cisneros y Pere Gimferrer

I

Las obras de Antonio Cisneros (Lima, Perú, 1942) y Pere Gimferrer (Barcelona, España, 1945) ocupan un lugar destacado en la tradición hispanoamericana no solo por sus notables virtudes formales, sino además por su carácter innovador, dos asuntos que han sido tratados extensamente por la crítica.

A pesar de la evidente distancia geográfica y contextual que hay entre estos dos poetas contemporáneos —y coetáneos, huelga decir—, no se puede mirar de soslayo el hecho de que sus poéticas comparten algunos motivos, y dos de ellos, el viaje y la mirada de ambos sobre su propia tradición cultural, serán materia de mi trabajo en las siguientes líneas.

En efecto, Antonio Cisneros pertenece a la llamada Generación del 60 en el Perú, de acusada importancia por dos motivos centrales: el primero, marcar un momento de ruptura con el “modo hispánico” dominante en la tradición poética peruana de esos años y, en segundo término, proponer un puente de diálogo entre las diversas manifestaciones de la vanguardia peruana (el expresionismo de Martín Adán o el parasurrealismo de Emilio Adolfo Westphalen, por citar dos ejemplos) y la dicción poética que comenzó a poner en práctica.

La idea de ruptura de esta generación, sin embargo, no se ampara en el parricidio, sino más bien en la incorporación de nuevos hábitos discursivos al repertorio de la poesía peruana. En el caso de Cisneros, se reconoce en su trabajo una apropiación de varios poetas anglosajones, entre quienes pueden contarse, principalmente, Ezra Pound, T. S. Eliot y Robert Lowell.

Pero no solamente se trató de incorporar nuevas prácticas escriturales. Este breve recuento del aporte generacional de Cisneros y sus compañeros tampoco podría explicarse sin el contexto político que lo rodeó: la Revolución Cubana, Mayo del 68, la guerra de Vietnam, la intensificación de las luchas anticoloniales en el mundo o ideas como la liberación sexual y el surgimiento del feminismo, de alguna manera provocaron en los poetas la necesidad de alejarse del intimismo o la tan mentada e inútil polémica entre “poesía pura” y “poesía social” y optar por una poética abierta, conversacional, en suma, por una expresión que pusiera a los poetas por igual en el mundo privado que en el público, en la historia personal y en la otra, en la que se libraban agudas batallas políticas e ideológicas. Ello, sin duda, requería un cambio formal.

No olvidemos, por ejemplo, que Cisneros es autor de un libro como *Comentarios reales* (1964) en el que, reminiscencias de Garcilaso el Inca aparte, el poeta contesta y reescribe el discurso histórico oficial y construye, a decir de Julio Ortega,

“el escenario de lo vivo disputado y discernible” (Ortega 1996: 9-17). Y tampoco dejemos de lado que *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) entra en evidente relación no solo con una idea de la representación de lo nacional, sino además con un encuentro con la cristiandad que está en deuda con la Teología de la Liberación, como bien observa Ortega:

En *El libro de Dios y de los húngaros* 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 José María Arguedas (1996: 13).

James Higgins, en su libro *Hitos de la poesía peruana, siglo XX* no solo califica al grupo generacional de Cisneros como contestatario, señala también dos aspectos relevantes, además de la ruptura con la tradición hispánica: el hecho de que los nuevos medios de comunicación y transporte hubieran convertido al mundo en una verdadera aldea global y la dramática condición periférica de la sociedad peruana de aquellos años, cuya vida política alternaba entre tiranos de ocasión e incipientes primaveras democráticas.

Para Higgins, si en la generación anterior prevalecía la idea del poema como mundo cerrado y autosostenido, los poetas del sesenta (y entre ellos Cisneros)...

[...] optaron por formas más libres y abiertas donde el hablante lírico dialogaba con otras voces mediante alusiones intertextuales. Esta apertura de la poesía peruana involucraba, además, una relación dialéctica con la cultura occidental, ya que, por un lado, los nuevos poetas afirmaban una identidad independiente como escritores del Tercer Mundo y, por otro, pretendían hablar con una voz universal que les abriera un espacio en el escenario mundial (1993: 151).

Al otro lado del Atlántico, por estos mismos años, comenzaba a gestarse en España un grupo que sería después conocido con el remoque de “los novísimos”, al cual perteneció el poeta catalán Pere Gimferrer. Cabe aclarar que no fue un grupo nuclear, provisto de una herramienta programática, sino más bien un conjunto de obras abocadas a la búsqueda de nuevos horizontes en la tradición poética peninsular, obras inscritas en una corriente de cambio y en un afán cuestionador del realismo, por un lado, y del cierre de fronteras discursivas (la negativa a vincularse con otras literaturas) que este promovía.

Fue fundamental la aparición, en 1970, de la antología *Nueve novísimos*, en cuyo prólogo José María Castellet ponía en mayúsculas el desafío implícito en ella, que no era otro que el renovar la escritura poética mediante una operación que consistía, en esencia, en reivindicar todo aquello que había sido soslayado durante las últimas décadas, desde el decadentismo hasta una opción más decididamente cosmopolita, pasando por un lenguaje que no excluía el lujo modernista, los varios estilos de la vanguardia o el malditismo y, ciertamente, una rebeldía que venía muy a tono con el cada vez más cercano final del franquismo.

El retrato que de estos poetas ensaya Julia Barella es bastante explícito:

En las declaraciones que hacían, siempre polémicas, rebeldes, escépticas y distantes con respecto a la cultura española del momento, se mostraban muy interesados por la literatura de otros países. Defendían el individualismo y el irracionalismo, la modernidad, se sentían cercanos a las vanguardias, al surrealismo, a los escritores malditos y a los decadentes, amigos de celebrar a poetas de segunda fila, o a aquellos que sí habían sido relegados en la inmediata posguerra española. Les gustaba incorporar a sus poemas objetos de gusto *kitsch* o *camp*, un léxico suntuoso o muy tecnicista y referencias al cine, la música y los cómics. Fascinados por la cultura francesa y anglosajona, se alejaban conscientemente de la realidad española que les rodeaba, haciendo que sus poemas dieran cabida, en largas enumeraciones, a referencias, glosas y citas en varios idiomas de pintores, directores y artistas de cine y escritores de medio mundo.

Como era de esperarse, la recepción de los novísimos fue bastante polarizada. De un lado, los defensores de la poesía de corte y tono social, más conservadores y desconcertados ante un mundo de referencias culturales desconocido para ellos, miraron el alarde innovador de estos jóvenes con desdén y en algún caso con desprecio; por otra parte, hubo quienes mostraron su entusiasmo por esta vuelta de tuerca que suponía la aparición de un grupo de poetas dispuestos a enarbolar las banderas de un yo poético poderoso e independiente —a cambio de un repliegue del yo intimista y tanto, que este nuevo “yo” podía darse el lujo de “descentrarse”—, que a todas luces quería escapar del cerco impuesto por la retórica dominante.

Por su parte, Luis Martín-Estudillo plantea en estos términos la irrupción de los novísimos y, en particular, de Gimferrer:

Tras una época de predominio de una poesía abiertamente comprometida, cuyos proponentes veían como un instrumento de cambio político y que estaba elaborada partiendo de un lenguaje muy accesible basado en referentes inmediatos para la mayoría del público lector, jóvenes poetas como Pere Gimferrer [...] defendieron y practicaron con gran intensidad y grandes logros estéticos, una lírica más autónoma, en la cual el signo sería, en primer lugar, un fin en sí mismo, y no solo el medio para hacer referencia a una realidad extralingüística (2004: 29).

Vemos, entonces, que hay una evidente sintonía entre los contextos literarios y sociales que dan pie al surgimiento de las obras de Cisneros y Gimferrer. En el caso del primero, tenemos una generación que provoca un sensible cambio de dirección en la tradición poética peruana, incorporando nuevas literaturas y prácticas discursivas; en cuanto a Gimferrer, nos encontramos con la necesidad de encontrar nuevos cauces expresivos en una tradición dominada por el realismo y el carácter “social” de la poesía. En suma, nos hallamos ante dos poetas que provienen de movimientos que poseen un afán rupturista e innovador y, hasta cierto punto, exhiben una ansiedad por ser agentes de cambio en sus respectivas tradiciones literarias, como de hecho lo fueron y lo son hasta la actualidad. Todo esto deviene, pues, en dos sensibilidades afines, tanto en su concepto del lenguaje poético —su función, utilidad, sus formas de expresión y técnicas de ejecución— como en su cosmopolitismo, en la conciencia de pertenecer a un territorio y de que ello no es óbice para integrarse a una corriente más universal. De ahí que ambos poetas —otro punto en común— hayan elegido de modo consciente los referentes con los cuales trabajan, rigurosamente, su poesía.

II

¿Qué es el viaje? O, más bien, ¿qué entendemos por viaje a efectos de este ensayo?, parece una pregunta muy pertinente que intentaré no dejar sin respuesta. En primer lugar, hablamos aquí de desplazamiento, tanto físico cuanto mental, imaginario. En segundo término, nos referimos también al impacto de este desplazamiento en la conciencia del creador, impacto que puede rastrearse no solo en el terreno de la sensibilidad creadora, sino también en el aspecto ideológico. Viaje es una palabra que ha merecido incontables líneas: su campo semántico es amplio y complejo. Respecto a sus resonancias literarias, podemos señalar especialmente tres campos de relación: uno, vinculado a la experiencia cognoscitiva posterior al desplazamiento; otro, relacionado con el contacto con el otro o la apropiación creativa de una tradición cultural determinada (es decir, penetrar en el territorio del otro) y, finalmente, el viaje como acto estético, como instante sublime cuya belleza queda reflejada en el poema. Y si tenemos que hablar de un elemento mediador entre el viaje y la experiencia, tenemos que referirnos a la marca autobiográfica —e incluso confesional— que suele dominar el discurso del viajero.

En las literaturas hispánicas el viaje es un tropo con una tradición de larguísima y prestigiada data, que nos remonta a los diarios de viaje de Colón, pasa por el corpus cronístico, encuentra una estrecha relación con el surgimiento de los proyectos nacionales latinoamericanos en textos como *Viajes* (1849) de Domingo Faustino Sarmiento, y llega a un momento culminante en algunas novelas del siglo XX, como *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, novela esta última donde se consolida el viaje como experiencia de conocimiento.

En poesía, entretanto, el viaje no es un motivo ausente y tiene en las vanguardias a su principal representante. El viaje

era para los poetas vanguardistas un asunto esencial: era la posibilidad de trabar contacto con el “gran mundo” de la cultura, de relacionarse con el “otro”, de hallar coincidencias con los modelos originales de sus poéticas y también una manera de plantear disidencias. El viaje, además, venía acompañado de otro motivo fundamental: la idea de progreso y modernidad encarnada en los nuevos medios de transporte, lo que explica la presencia recurrente de las grandes máquinas en la poesía vanguardista, desde trenes y aviones hasta enormes barcos como el *Titanic*, que a la larga simbolizaron el auge y la crisis de lo moderno. Esta fascinación por la técnica hizo del viaje una experiencia central en la sensibilidad de las vanguardias.

Pasado el esplendor de la era vanguardista, ya a mediados de los sesenta, donde la “vuelta al orden” parecía haberse instalado con bastante comodidad en la tradición poética tanto peninsular como latinoamericana, aparecen, como una explosión global, los medios de comunicación masiva. El cine, la música y otras artes consolidan su carácter industrial; los periódicos, la radio y la televisión comienzan a servir de mediadores entre un mundo cada vez más vasto y complejo y un público ávido de conocerlo —se convierten en una especie de antologías diarias de una realidad de por sí inabarcable— y se abre el camino para que la literatura rebase sus fuentes referenciales, que ya no se limitan simplemente a otros textos impresos, sino que se dejan seducir por las ondas electromagnéticas, las imágenes transmitidas por cámara, el sonido de las grabaciones y otros recursos técnicos que resultaron prodigiosos por aquellos días.

El resultado, en poesía al menos, fue bastante visible: el uso intensivo del *collage*, por ejemplo, marca la dicción de muchos poetas de habla hispana, al igual que la parodia y la crítica de los medios. Pero a diferencia de las vanguardias, no destacaba tanto el asombro por lo nuevo como la posibilidad de trasplantar estas novedades al lenguaje poético para cons-

truir un discurso que equilibrara, en lo posible, la necesidad de una estrategia comunicativa —planteada en relación con un mercado de lectores—, el mantenimiento de la idea de belleza inherente al texto poético y, claro está, la construcción de un discurso crítico. Todos estos elementos, dicho sea de paso, apuntalan la idea del viaje como experiencia de conocimiento.

Este es uno de los temas que mejor definiría desde mi punto de vista la relación y el diálogo entre las obras de Cisneros y Gimferrer y a eso me abocaré en el presente ensayo. Por un lado, contamos con el hondo testimonio vital de Cisneros, uno de cuyos puntos climáticos queda expresado en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) por contener, entre otras cosas, el relato de su conversión al cristianismo luego de una estadía de varios meses en Hungría. El tema, naturalmente, no se agota aquí. Las referencias al mundo cristiano en la obra de Cisneros, como veremos, ocurren antes y después de este viaje y el mencionado libro de poemas, pero lo que singulariza la experiencia es, sin lugar a dudas, la conversión, en este caso, la plasmación verbal de una experiencia de grandes implicancias ideológicas. No hay que olvidar, tampoco, que muchos libros de Cisneros tienen como trasfondo las diversas ciudades en las que el poeta ha vivido, lo que convierte a buena parte de su producción en una especie de bitácora vital.

En Gimferrer, en tanto, el viaje adquiere visos de contemplación, de experiencia artística y goce estético en el que no están ausentes una visión irónica del mundo y una requisitoria contra la deshumanización del amor o el costo humano de la sociedad posindustrial, como veremos en algunos textos de *Arde el mar* (1966), *Muerte en Beverly Hills* (1968) o en “Extraña fruta y otros poemas” (libro que el autor mantiene inédito hasta el momento, data de la misma época y del que solo se conocen algunos textos aparecidos en antologías), donde las imágenes cinematográficas y las referencias culturales —ingre-

dientes centrales de la experiencia de desplazamiento y observación, esto es, del “viaje”— sirven de sostén a este propósito.

María Luisa Fischer ha señalado con propiedad la importancia que reviste el motivo del viaje en la poesía. Aunque se refiere en concreto a Cisneros, estas ideas pueden aplicarse con propiedad también a otros autores:

El viaje [...] permite ubicarse culturalmente y obliga a formular la pregunta acerca del lugar que con propiedad le corresponde al sujeto en un mundo distribuido en centro y periferia [...]. El viaje es un ‘interregno’ inestable que pone en juego nuestras seguridades culturales, que permite definir la posición relativa del sujeto respecto de un mundo “otro” que ha sido, sin embargo, el que antes nos miró sin vernos [...]. El viaje se figura como un espacio privilegiado donde es posible medir las diferencias culturales y la situación relativa del hablante. Como se dice en un poema de *Como higuera en un campo de golf*, el sujeto se ubica permanentemente en un ‘puesto de fronteras’, es decir, en la línea que media entre dos países y por extensión, dos culturas, dos tiempos [...]. La poesía de viaje puede ser también una forma de anotar la actualidad que transcurre simultáneamente al recorrido (1998: 126).

III

El libro de Dios y de los húngaros de Antonio Cisneros marca un antes y un después en la obra del poeta. Pero no se trata de un cambio de estilo radical, sino más bien de la madurez de un modo de decir y de una manera de concebir la escritura poética, en realidad hay un tema fundamental detrás de estos versos agudos y por momentos hirientes con que el poeta retrata parte de su itinerario vital: el encuentro con el cristianismo,

más exactamente, la conversión, ocurrida durante su viaje a Hungría y su estancia en ese país durante poco más de un año.

El poeta peruano Wáshington Delgado, comentando este libro de Cisneros, recordaba que la conversión siempre ha sido un asunto difícil, no exento de polémicas y que en lo que tocaba a Cisneros, lo ponía en relación con uno de sus referentes mayores: Eliot. Dice Delgado:

Como todas las conversiones, tiene una punta escandalosa: el recuerdo de Eliot [...] es demasiado evidente y nos señala que, aparte de razones morales, políticas, psicológicas y puramente religiosas, esta conversión resulta una afirmación de independencia y soledad o, tal vez, un deseo irreprímible de ir contra la corriente. En Eliot, sin embargo, había una profunda inquietud religiosa desde sus primeros poemas, ásperos, angustiados y profundos; el cristianismo fue para él una tabla de salvación que lo llevó a su perfeccionamiento espiritual, como lo revelan sus *Cuatro cuartetos*. El caso de Cisneros no es tan claro, su catolicismo —por lo menos en este libro— no pasa de ser puramente nominal (1978: 211).

A continuación, Delgado cita algunos versos del poema inicial del libro titulado, en clara intención de contraste, “Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado” y que encierra la clave de esta conversión. Los versos en cuestión son los siguientes: “Por que fui muerto y soy resucitado, / loado sea el nombre del Señor, / sea el nombre que sea bajo esta lluvia buena” (Cisneros 1978: 16). Delgado califica esta conversión de “nominal” pero olvida explicar por qué este poema, por ejemplo, es el que abre el conjunto; tampoco nos ofrece mayor detalle sobre el programa narrativo contenido en este y reduce su comentario a una “nominal ambigüedad divina” (1978: 212). Sin embargo, el texto ofrece mayores posibilidades

de lectura, pues la conversión, explicada tan solo con los tres versos finales resulta insuficiente. El poema intenta desde el primer momento contrastar dos espacios: uno sagrado, el templo de Santa Cristina, y otro terrenal, un comercio de frutas. El siguiente contraste se da entre dos personas: un sacerdote “que lleva el verde de Adviento y un micrófono” y un frutero “cuyo nombre es un cartel”. Lo que problematiza el poema, entre otras cosas, es la racionalización de la fe: nominar es crear un concepto, crear un concepto es proveerlo de una estructura racional, pero ¿puede la fe caber en esta operación, puede una certeza tan inasible como la poesía misma —otra forma de la fe— ser encauzada por la razón? De hecho, la conversión en sí misma está rodeada de cierta bruma, pero al mismo tiempo exhibe un convencimiento sólido:

[...] El sacerdote
lleva el verde de Adviento y un micrófono.
Ignoro su lenguaje como ignoro
el siglo en que fundaron este templo.
Pero sé que el Señor está en su boca:
para mí las vihuelas, el más gordo becerro,
la túnica más rica, las sandalias,
porque estuve perdido
más que un grano de arena en Punta Negra,
más que el agua de lluvia entre las aguas
del Danubio revuelto.
Porque fui muerto y soy resucitado. (1978: 15)

Se trata, sin duda, de un cristianismo asumido desde el laicismo, desde la mirada civil que busca un marco referencial —no una liturgia ni un sistema institucional que organice o regule las creencias— para afirmar su independencia.

En este sentido, el viaje ha servido como vía de un descubrimiento, de una revelación que, sin llegar a ser epifánica, tiene el poder de las cosas trascendentes, pues como bien anota Eduardo Urdanivia, en el primer Cisneros hay un tono blasfematorio que, a partir de *El libro de Dios y de los húngaros* es cancelado y reemplazado por una escritura desde la fe. El crítico entiende esto como un proceso integral y no como una ruptura al interior de la obra del poeta:

Las experiencias de Dios que transmiten [estas dos etapas de la obra de Cisneros] son bastante distintas e incluso opuestas de manera radical. Ambos momentos son etapas de una misma trayectoria, ninguno se entiende a cabalidad sin el otro, y debemos ver el conjunto de la experiencia si queremos obtener una imagen veraz del desarrollo del poeta y de su obra (Urdanivia 1998: 159).

Algo que puede reforzar esta idea es el carácter confesional que tiene la obra de Antonio Cisneros. Aunque, como ha señalado Peter Elmore, “[...] lo que distingue a 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” (1998: 359), para Enrique Russell Lamadrid hay un segmento importante de la poesía de Cisneros dominada por la primera persona del poeta mismo, gracias a lo cual “[...] el poeta confesional trata de eliminar las barreras del símbolo y la fórmula para lograr una expresión más directa de su propio ser empírico” (1980: 101).

En una larga entrevista que sostuve con el poeta, refiriéndose justamente a *El libro de Dios y de los húngaros*, este sostenía:

Es un libro de redescubrimiento de la religiosidad o de una intención religiosa, cuando menos. Además, es un libro de reorganización de mí mismo. Estaba recién casado por segunda vez, había nacido mi hija Soledad, se había terminado una época caótica y desesperada que había vivido en Francia en los últimos años, solo, disperso, orgiástico (Rabí do Carmo 2008: 72-73).

Raúl Bueno, por su parte, explica que una estrategia muy importante en la poesía de Cisneros consiste en que el sujeto aparezca continuamente en situación de testigo de su propia experiencia y si algo preocupa al poeta es precisamente modular su voz de manera que la transmisión de su experiencia, de lo visto, lo vivido, lo tocado, se exprese de manera certera y precisa. Esta idea está presente en *El libro de Dios y de los húngaros*, pues al narrar el tránsito del sujeto entre las ciudades de Budapest y Lima, da cuenta de vivencias que tienen una indudable marca autobiográfica (de ahí que en un sentido la experiencia del viaje sea, ante todo, un asunto personalísimo). Así, pasamos de la modulación mística del poema inaugural del conjunto al nacimiento de Soledad Cisneros, su hija en la vida real:

Corrí, caballo rojo, bajo el blanquísimo cielo
del invierno,
aterrado y alegre entre los cuervos,
hasta hallar ese taxi brillante como hoja de
afeitar.
El Arca de la Alianza.
Y fue entonces el día de la nieve.
Y Nora era el dolor del duraznero.
Y yo el vigía,
guardián de las hogueras en un corredor del
hospital.

(Todo el fuego robado a Budapest).

Fue el día de la nieve.

Y naciste mi dama.

Y yo tu caballero. (1978: 19)

Es interesante notar, además, que la dificultad de nombrar (algo que provocó la perplejidad de Delgado, como vimos líneas arriba) está presente no solo en el trance de la conversión. Como señaló María Luisa Fischer, un viaje pone a prueba nuestras seguridades culturales, y en este caso, el sujeto, al saberse “otro” en un mundo “otro” no oculta los rigores de esta prueba, como ocurre, por ejemplo, en el poema “Dificultades para nombrar un río en invierno”: “Cómo nombrarte, Danubio, piedra igual / en el cauce repleto y en el aire [...] Cómo nombrarte río si no hay cielo / que corte la frontera de tus aguas” (47), o también en “Ocupado en guardar cabras”: “[...] perdí tu rostro / y este mío, no puedo distinguir / un álamo temblón de una malagua, / ni sombra cuál me da / y el dardo cuál” (61), así como en “Ave negra en el invierno de Moscú”: “No sé el nombre. Sea cuervo este pájaro que nombro [...] No sé el nombre, es verdad, pero algún día podrá morir por mí” (77). Este proceso de crisis nominal alcanza un punto culminante en el notable poema “Oración”:

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 blandas
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. (1978: 97)

En una crónica que Cisneros publicó en la revista *Amaru*, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, encontramos una frase que puede resultar clave para entender el sentido que adquiere el viaje en su poesía. En dicho texto, titulado “Los dropouts viajeros y otra vez el buen salvaje”, Cisneros abordaba el viaje como motivo central y medio de existencia en la literatura de los *beatniks* y en un momento anota: “El viaje es un rechazo y una búsqueda: respuesta a una sociedad opresiva” (1968: 35). Es decir, que en el viaje hay un elemento liberador, catártico, que se articula con plena libertad en la escritura, sea como correlato contemporáneo al desplazamiento, como sugiere Fischer, o bien como memoria o relato del pasado inmediato y con una connotación política que vincula la experiencia del viaje no solamente con la biografía íntima, sino también con la pública.

IV

Los desplazamientos en la poesía de Gimferrer, al menos en la inicial, no responden a las convenciones del viaje físico, más bien se hallan en el terreno del deseo en una intensa conexión con la búsqueda del cambio expresivo. La mirada a otras artes y a otras tradiciones culturales para ser incorporadas en su propia escritura equivalen, a mi entender, a un viaje simbólico en el que se pone en práctica una crítica implícita a las poéticas dominantes en la península al momento de aparecer libros suyos como *Arde el mar*, *La muerte en Beverly Hills* y al momento

de ser escritos los textos que conforman “Extraña fruta y otros poemas”. Sobre el primer libro, ha dicho el propio poeta que “[...] se trata de un libro triste e irónico, un libro en el que las calles tienen el silencio y la blancura helada de un quirófano” (Gimferrer 1988). Al contrario de lo observado en Cisneros, en estos poemas la biografía íntima carece de importancia, no hay ansiedad alguna por asociar al hablante del poema con la persona del poeta y tenemos, más bien, una suerte de narrador omnisciente —apenas interrumpido por la irrupción de un yo que parece ser solo un elemento funcional en el poema— que articula una sucesión de imágenes encabalgadas, como sucede por ejemplo en el poema IV de *La muerte en Beverly Hills*:

Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen
besarse entre un rumor de girasoles y hélices.
Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los
pasillos de las clínicas.
Los escolares hunden sus plumillas entre uña y carne
y oprimen suavemente hasta que la sangre
empieza a brotar. Algunos aparecen muertos
bajo los últimos pupitres.
Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis
manos al coger tus manos y temblará mi voz
cuando te acerques y te miraré a los ojos como si
llorara.
Los camareros conocen a estos clientes que piden
una ficha en la madrugada y hacen llamadas
inútiles, cuelgan luego, piden una ginebra,
procuran sonreír, están pensando en su vida.
A estas horas, la noche es un pájaro azul.
Empieza a hacer frío y las muchachas rubias se miran
temblando en los escaparates. Un chorrear de
estrellas silencioso se extingue.

Luces en un cristal espejeante copian el esplendor
lóbrego de la primavera, sus sombrías llamaradas
azules, sus flores de azufre y de cal viva, el
grito de los ánades llamando desde el país de los
muertos (Gimferrer 1968).

En este poema destacan varias cosas. La primera es un desplazamiento del rol del cronista viajero como testigo, se trata de alguien que observa y juzga las cosas, siguiendo la pauta metodológica que este tipo de textos exige. Sin embargo, el resultado no es una crónica de viaje sino un poema, y un poema de carácter distópico, donde la desesperanza, la soledad, la desesperación y la imposibilidad de comunicarse son los temas centrales. Es interesante notar, también, la manera en que se nos presentan las imágenes, como si se tratara de una cámara en movimiento que de pronto se aleja (“hay pétalos de rosa abandonados en los pasillos de las clínicas”) como puede acercarse a iluminar un detalle que podría parecer de otro modo imperceptible (“Los escolares hunden sus plumillas entre uña y carne y oprimen suavemente hasta que la sangre empieza a brotar”).

La técnica que el poeta emplea para dar forma a esta sucesión de imágenes no es otra que el montaje, simple constatación que nos recuerda el gran influjo que tiene el cine en la obra de Gimferrer, en especial en este libro, poblado de alusiones al llamado sétimo arte, como ocurre en el poema V, cuyas líneas iniciales recuerdan una escena del famoso filme *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock (como ha revelado a través de una lectura penetrante José María Cognet):

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz
de labios.

Son las últimas palabras de las dulces muchachas
rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí
para
morir (Gimferrer 1968: 123).

Por otra parte, en el poema “Oda a Venecia en el mar de los teatros”, de *Arde el mar* (2009), la idea del viaje adquiere un carácter simbólico y, sobre todo, textual, relacionado con una intensa operación intertextual y un procedimiento que analiza Guillermo Carnero a propósito del poema “Cascabeles”, del mismo libro:

Usar la primera persona, y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente, y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también [...] el autor habla de sí mismo sin necesidad de nombrarse, por persona interpuesta o por procuración, habla de sí mismo por analogía (Carnero 1990: 15).

A este sutil deslizamiento del yo hay que sumar la presencia del *collage*, un elemento central para Gimferrer, toda vez que le permite jugar con una enorme serie de referencias culturales que de otro modo aparecerían como una masa de datos e información caóticamente distribuida en los poemas. Timothy Rogers, al reflexionar sobre este aspecto nos dice:

The visions and imagistic masks arise from the poetic technique of verbal collage that confronts the reader with a multi-faceted experience in which he is called upon to reflect on various art forms and media: films, novels, drama,

detective and mystery stories, comic strip characters, music and painting. The multiple uses of foreign languages and cultures in the form of allusions [...] complemented with references to Nietzsche, Gabriel D'Annunzio, Holderlin or Oscar Wilde, abound and comprise one of the important facets of the writer's poetic process (1984: 207).

Por su parte, Eduardo Chirinos nos recuerda que los libros iniciales de Gimferrer establecen relaciones que en su momento no tenían por qué ser percibidas, ni siquiera por su propio autor:

[...] los juegos de espejos, las trampas (o celadas) del poema y de la historia, la presencia de elementos exóticos y escenografías artificiosas, la simultaneidad temporal y la apelación a códigos culturales (2002: 26).

Dije unas líneas más arriba que “Oda a Venecia en el mar de los teatros” es un poema en el que el viaje es sobre todo simbólico y textual. No es fruto de la experiencia directa, sino de la lectura, del disfraz y del montaje, empezando por el epígrafe de García Lorca elegido por Gimferrer para acompañar su poema: “Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros”.

El viaje como performance de un simulacro: Venecia, en este poema, es “un escenario vacío” (98), sobre el cual el hablante despliega la escritura, para poblar el espacio del poema de signos que deambulan entre la vivencia personal —aludida casi a media voz—, la historia antigua y la práctica de la escritura, interrogada, cuestionada y celebrada. Y otra vez se nos presenta la imagen de la distopía: Venecia no es ya el lugar de los palacios espléndidos, de las cortes de boato o del desenfreno orgiástico del carnaval, sino todo lo contrario: un lugar som-

brío, en el que a duras penas la escritura arroja alguna luz. El declive de Venecia parecería ser su atractivo, parece sugerirnos Martín-Estudillo (2004: 88) en sus comentarios a la imagen de Venecia que presenta el poema. “*Extraña fruta y otros poemas* nos pone también frente al viaje como escenario y como espacio imaginario, poblado de referencias textuales y culturales que constituyen el verdadero tesoro íntimo del poeta, su “mito y archivo” personal.

Las obras de Cisneros y Gimferrer tienen sólidos lazos, desde su génesis (contextos similares) hasta su práctica (rupturismo, búsqueda de nuevas formas expresivas), pero también sus diferencias. La experiencia y el viaje, en el caso de Cisneros, tienen por lo general un sustrato físico, contingente y, por lo tanto, el yo poético no padece la disyuntiva entre ocultarse o mostrarse; en Gimferrer, este aspecto o figuración se presenta siempre bajo el ropaje de la alusión o la referencia, en una estrategia de ocultamiento del yo que no hace transparente o explícita la relación entre la obra y la biografía. Alguna vez, en una declaración radial, Cisneros dijo que “sus poemas eran sus viajes”. Quizá no exageraríamos ahora si dijéramos que estos poemas tempranos de Gimferrer fueron los deseos, o acaso los fantasmas, de su autor.

Bibliografía

Barella, Julia. “De los Novísimos a la poesía de los 90”. <<http://www.matices.de/20/20knovis.htm>>.

Bueno, Raúl (1992). “Antonio Cisneros entre las aguas del Pacífico Sur”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, pp. 71-80.

- Carnero, Guillermo (1990). "Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles', de *Arde el mar*", en Ciplijauskaite, Biruté (ed.). *Novísimos, postnovísimos, clásicos de la poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes, pp.11-23.
- Chirinos, Eduardo (invierno, 2002). "La clave desleída en el justillo: Historia íntima y veladura en 'Mazurca en este día' de Pere Gimferrer". *Hispanic Review*, vol. 70, núm. 1, pp. 25-37.
- Cisneros, Antonio (1996). *Obra reunida*. Lima: Editora Perú.
- . (1978). *El libro de Dios y de los húngaros*. Lima: Libre 1 Editores.
- . (julio-setiembre 1968). "Los *dropouts* viajeros y otra vez el buen salvaje". *Amaru* 7, p. 35.
- Cognet, José María (2002). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana*. Madrid: Hiperión.
- De Jongh, Elena (1991). "Hacia una estética postnovísima: Neoculturalismo, metapoesía e intimismo". *Hispania* 74/4, pp. 841-847.
- Delgado, Wáshington (1978). "El libro de Dios y de los húngaros". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, pp. 7-8.
- Elmore, Peter (1998). "Antonio Cisneros: Poesía a varias voces", en Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Fischer, M. L. (1998). *Historia y texto poético: La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Libn*. Concepción, Chile: Latinoamericana Reunida.
- García Jambrina, Luis (ed.) (2000). *Marea solar, marea lunar* (selección de Pere Gimferrer). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gimferrer, Pere (2009). *Arde el mar*. Madrid: Cátedra.
- . (1988). *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor.
- . (1968). *Muerte en Beverly Hills*.
- Higgins, James (1993). *Hitos de la poesía peruana, siglo XX*. Lima: Milla Batres.
- Martín-Estudillo, Luis (2004). *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Ortega, Julio (1996). “La poesía de Antonio Cisneros”, en Cisneros, Antonio. *Obra reunida*. Lima: Editora Perú, pp. 9-17.
- Rabí do Carmo, Alonso (2008). *Animales literarios. 17 entrevistas*. Lima: Aguilar.
- Rogers, Timothy J. (1984). “Verbal collage in Pere Gimferrer’s *Poemas, 1963-1969*”. *Hispania* 67:2, pp. 207-3.
- Russell Lamadrid, Enrique (1980). “La poesía de Antonio Cisneros: Dialéctica de creación y tradición”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6:11, p. 85.
- Sánchez Rodríguez, A. (1983). “Sobre la poesía de Pere Gimferrer”. *Analecta Malacitana* 6, pp. 207-212.

Urdanivia, Eduardo (1998). “Y blanquearé más que la nieve: Poesía y experiencia de la fe en la obra de Antonio Cisneros”, en Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.