

# METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS  
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

*Miguel Ángel Zapata*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1998



METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:  
LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS



METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:  
LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS

ENSAYOS, DIÁLOGOS  
Y COMENTARIOS

Editor  
Miguel Angel Zapata



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

## ÍNDICE

Prólogo / <i>Luis Jaime Cisneros</i> .....	9
Prólogo del editor .....	15
Nota Preliminar .....	19
I. POESÍA UNA HISTORIA DE LOCOS .....	21
Poesía una historia de locos / <i>Antonio Cisneros</i> .....	23
II. DIÁLOGOS.....	23
Los poetas y la revolución / <i>César Hildebrandt</i> .....	31
La soledad, el amor y otras versiones / <i>Abelardo Sánchez,</i> <i>Alfredo Barnechea</i> .....	40
Antonio Cisneros Crónica y comentarios / <i>Peter Elmore</i> .....	47
Antonio Cisneros, "Propios como ajenos" / <i>Cesáreo Martínez</i> ..	56
Antonio Cisneros y su canto ceremonial / <i>Miguel A. Zapata</i> ...	62
III. ENSAYOS.....	77
Canto ceremonial: Poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros / <i>William Rowe</i> .....	79
La poesía de Antonio Cisneros: Dialéctica de creación y tradición / <i>Enrique Russell</i> .....	91
La poesía de Antonio Cisneros / <i>Antonio Cornejo Polar</i> .....	121
La poesía de Antonio Cisneros / <i>Julio Ortega</i> .....	132
La Reescritura de las letras coloniales en la poesía de Antonio Cisneros / <i>Marta Luisa Fisher</i> .....	147
"Y blanquearé más que la nieve" Poesía y Experiencia de la fe en la obra de Antonio Cisneros / <i>Eduardo Urdanivia</i> .....	158

Antonio Cisneros La ironía desmitificadora / <i>James Higgins</i> .	211
La poesía urbana de Antonio Cisneros / <i>Miguel A. Zapata</i> ..	244
Poética y política de la transgresión / <i>Martha Bermúdez</i> .....	276
La autocensura y las tecnologías del ser en un poema "Monólogo de la Casta Susana" / <i>Jill E. Albada-Jelgersma</i> .....	324
Las relaciones del poder en Crónica del Niño Jesús de Chilca, de Antonio Cisneros / <i>Jill E. Albada Jelgersma</i> .....	341
Antonio Cisneros poesía a varias voces / <i>Peter Elmore</i> .....	359
IV COMENTARIOS .....	383
Antonio Cisneros "Comentarios Reales" / <i>José M. Oviedo</i> .....	385
En Londres, el poeta Cisneros ha sorteado las dos amenazas / <i>Mario Vargas Llosa</i> .....	391
Sobre el "Canto Ceremonial" de Antonio Cisneros / <i>Mirko Lauer</i> .....	396
Memorias de un canto ceremonial / <i>Luis Rogelio Noguera</i> s .....	399
Antonio Cisneros en su séptimo libro / <i>Javier Sologuren</i> .....	408
Antonio Cisneros, el poeta cede la palabra / <i>Abelardo Oquendo</i> .....	412
Sobre Antonio Cisneros / <i>Alberto Escobar</i> .....	417
Antonio Cisneros / <i>David Huertas</i> .....	423
Procedencia de los textos incluidos en este libro .....	433
Antonio Cisneros: Bibliografía mínima .....	437
Filiación académica de los colaboradores .....	445

## PRÓLOGO

Antonio Cisneros comenzó a escribir poesía para sentirse contemporáneo de su mundo y sus lectores, y es por eso por lo que sus textos conservan lozanía y actual vigencia. Lo dicen todos los críticos de su obra y lo aseguran con nitidez (lo que es mucho más valioso) sus propios poemas. Ese es su auténtico modo de pertenecer a este mundo y a nuestro tiempo:

Sólo trapos  
y cráneos de los muertos nos anuncian  
que bajo estas arenas  
sembraron en manada a nuestros padres.

En los vastos cementerios del incario se confunden para nosotros tiempo e historia y se enlazan las sangres. Oviedo advierte que en «la cínica ironía de esta evocación, la fuerte sugestión de decadencia y corrupción física brotan» espontáneamente para anunciar que nuestro mundo «no es sino el polvo de miles de muertos anónimos». Lo grave es que todavía no sabemos si tanto muerto en realidad nos pertenece o si aún pueden considerarlos suyos los que triunfaron en la vieja batalla inacabada.

La relectura de los versos de Cisneros nos propicia el halago de la comunicación. Porque si la poesía no es comunicación, es decir, lenguaje compartido, no es poesía. Cuando Cisneros escribe, nosotros los lectores estamos conscientemente en el horizonte. La suya no es poesía de alta torre inexpugnable; tiene del juglar y del rapsoda. Nunca deja de ser poesía para el otro, para imprescindible constancia de esa presencia auténtica que garantiza la comprensión del mensaje. Y por eso es siempre poesía inteligente;

su inteligencia concibe e imagina para que el lenguaje ejecute artísticamente lo concebido, a fin de asegurarle la vida y evitar su congelamiento o su corrupción.

Hay quienes al tratar de la poesía hablan de la música y hasta de la imaginación, y ciertamente vinculan todos estos éxtasis con la supuesta magia del verso; ignoran así que es una forma especial del conocimiento, una clase de experiencia mística que tiene relación genuina con la esencia y las raíces de la espiritualidad del hombre. Es una suerte de vivencia humana que se expresa a través de artísticos usos específicos del lenguaje del hombre. No tiene vínculos con la complicación sino con la claridad y la sencillez de la más estricta condición humana. Sonido, sí; imagen, sí; voces y palabras, por supuesto. Pero todo ello al servicio de la emoción y de la transparencia estética. Claro es (para cuantos se hallan comprometidos con ese alto quehacer) que la dificultad para definirla y explicarla contrasta con la facilidad con que reconocemos su ausencia o detectamos las infracciones de quienes con audacia la asedian y circundan. Aún quienes carecemos del don de formularla nos vemos asistidos por la suficiente perspicacia para rechazar sus continuos disfraces y para desmentirla ante quienes gloriosa y malamente usurpan su nombre. La lectura de un poeta como Antonio Cisneros nos confirma en esta certeza. No se trata del sonido de la palabra pero sí de su calidad sonora; no es el significado auspiciado por el diccionario sino el sentido que experimentamos cuando el manejo certero del lenguaje conmueve nuestra conciencia de hablantes. No es el poema sino la esencia comunicativa que sutilmente lo penetra y lo recorre y empatiza con nosotros:

Una puerta cerrada no es una puerta  
ni es una ventana, una ventana abierta  
es el espacio que salta y que se mueve  
- las estrellas de la noche (si hay estrellas),  
el viento con sus hojas- si es otoño,  
las moscas amarillas haciéndose el amor;

No es lo que el lenguaje tiene de presencia semántica sino lo que ausente el lenguaje - sigue diciéndonos el poema por dentro

con inusitado esplendor. Y es que en Cisneros comprobamos que no es este concreto y diario lenguaje nuestro el comprometido con el quehacer estético, sino su propio lenguaje, que inyectado en nuestra sangre, nutre de savia nueva a nuestros propios recursos y al expresarse nos ilumina y enciende. Es la llama viva que ilumina con la claridad y la intensidad fulminante del relámpago:

Después de la batalla, no había sitio donde amontonar  
a nuestros muertos, tan sucios y ojerosos, desparramados  
en el pasto como sombras de este duro combate.

El lenguaje del poeta no solamente es fruto de una técnica (que tiene clara conciencia de su limitado instrumento) sino que también proviene de un entusiasta furor poético, fruto de dionisiaco favor. Por algo el Ión platónico postula al poeta como intérprete (hermeneús) del lenguaje divino.

La escuela suele dañar a veces la limpia disposición del estudiante para acercarse a la poesía (a la lectura, al goce estético). Los poemas de Antonio Cisneros son felizmente un contratexto apropiado y ayudan a convencernos de que lo poético no reclama lo necesariamente solemne sino precisamente lo sencillo y trivial, lo frecuente, lo aparentemente anodino. Poeta de las acciones y las circunstancias ingenuas, y poeta de todos los hechos repetidos y de las reiteraciones constantes, Cisneros va llevando de la mano al lector hacia la fuente primera de toda inspiración sana y auténtica: la casa, la familia, el paisaje, el árbol, el agua, es decir los mismos elementos que nuestros viejos padres grecolatinos nos ofrecieron como testimonio de que la poesía era un regalo para el hombre sencillo. Los de Cisneros -en opinión de Julio Ortega- «son poemas que interrogan, acotan, celebran, desnudan, intiman». Se mueve entre lo mejor de la tradición hispánica (Manrique, Garcilaso, Quevedo, Góngora, Salinas, Lorca), acoge las audacias sintácticas de Ezra Pound y mantiene su terso dejo de peruanidad salvando lo que es suyo y personal. Es por eso por lo que resulta la suya una poesía de todos los tiempos, y por eso acierta la crítica cuando reconoce en esos textos «la entonación de nuestro tiempo, la del mutuo reconocimiento: esa prueba de identidad es una emoción

templada». Quien quisiera confirmarlo debería oír a Cisneros recitar sus propios textos.

Pero un poeta es además artífice del lenguaje, y por eso nunca debemos desdeñar su limpio quehacer sintáctico ni desentendernos de su caudal léxico: uno y otro recurso son dignos de particular relieve, José Miguel Oviedo celebra con justicia, a propósito de *Comentarios reales*, «la habilidad para redondear a través de toques de plasticidad, toda una escena o situación histórica», así como «la aguda lucidez para extraer de allí motivos de burla, de protesta o alusión escénica». Y nada de eso constituye lujo accidental sino testimonio evidente de «actitudes fundamentales de su talento poético», que forman parte (y repito conceptos de Oviedo) «de un programa de heterodoxa interpretación de nuestro pasado que la poesía peruana reciente no había intentado hasta ahora» recrear. Cisneros no se siente un peruano accidental sino que se sabe entroncado con la historia. Y es que la historia no tiene por qué conducirnos solamente al campo épico, ni la épica tiene por qué revestirse de métrica precisa y de vibrantes ondulaciones de ritmo y consonancia. La historia vive en la imaginación y en la experiencia de las gentes, circula con heredado ritmo por todas las sangres y no tiene por qué engolfarse en la ilustración uniforme y coloreada de los textos escolares, sino que puede ser evocada, recreada y revivida en la cristalina imaginación de las gentes. La poesía puede servir, como ahora nos sirve en los textos de Cisneros, para que el lector se sienta comprometido con la historia en la medida en que comparte sentimiento y lenguaje con los asuntos historiadados y en la medida en que goza ante la posibilidad de descubrirse contemporáneo de los hombres que fueron de algún modo sus antepasados. La poesía de Antonio Cisneros se ofrece en estos temas como una poesía realmente comunicativa. Lo afirma Julio Ortega de modo singular: se trata de una poesía que tiende estrecha comunicación con el lector, sobre todo traza con él ciertos grados de pertenencia: «nos pertenece de un modo idiomático y latinoamericano tanto como de un modo generacional y hasta biográfico». Sabiamente reconocemos tanta oculta virtud en esta 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.

Es que nada acerca más a los hombres como el lenguaje sencillo y las voces acostumbradas al fraseo cotidiano. En *Como higuera* Alberto Escobar postula que tras la empeñosa búsqueda del léxico debemos reconocer «el deseo de usar la voz popular para enaltecer o presentar, sin lugar a dudas, la grosería y lo grotesco o las formas disonantes». Pero es que la disonancia expresa el malestar de todos, aún de los ajenos al quehacer literario. Antonio Cisneros es consciente de ese comprometido quehacer, que puede a veces conducir a resultados paradójicos, pero que en la obra de Cisneros ha conseguido singular y unánime reconocimiento dentro y fuera del país. La presencia de tanto crítico peruano en esta colección, y la de prestigiosos representantes de la crítica extranjera, destacan en Cisneros la existencia de una interesada y real inquietud por el trabajo poético.

En suma, intelectual de primera línea es Antonio Cisneros. Por eso lo conocemos como poeta y prosista, como traductor y periodista, como crítico y profesor de literatura y también como ensayista político. Es decir, un intelectual de nuestro tiempo. No se niega a frecuentar camino alguno que no exija del hombre una definición: hombre de ideas claras y rotundas, claras y distintas, sin medias tintas. Claro en el decir y en el actuar, lo que a esta altura del siglo (y en el Perú) es mucho decir.

Los hablantes somos creadores naturales de lenguaje prosario. Cuando alguien asume la posibilidad de expresarse a través de una formulación artística del lenguaje, sabemos que en esa vibración estética con que nos regala se confunden pensamiento y sensibilidad, pasiones y angustias, la infinita e inmóvil idea del tiempo

transcurrente, toda la afectividad y la historia de las ilusiones del hombre. Y en ese cambio de vibraciones y ardores es el marco en que nace y pervive la poesía. El misterio la torna poderosa y el poder acrecienta y perfecciona el misterio en el tiempo: Petrarca y Dante y Quevedo son hoy tal vez más poderosos que ayer, a fuerza de responder cada vez mejor a las preguntas del hombre contemporáneo, porque cada vez se hace más cierto que la poesía es el único lenguaje capaz de hablar simultáneamente al corazón y a la inteligencia y de unir en armonía, así sea pasajera, lo precedero y lo eterno, lo vulgar y lo sublime, la violencia y el amor. Y ese es nuestro limpio quehacer intelectual, pues sobre la tierra estamos para nuevas batallas y canciones.

Luis Jaime Cisneros

## NOTA PRELIMINAR

Antonio Cisneros es una de las figuras más importantes de la poesía en lengua española del presente siglo. Desde *David* (1961) hasta *Las inmensas preguntas celestes* (1993) la voz poética de Cisneros emerge desde el silencio como una de las más audaces de la lírica actual. Han pasado más de treinta años y su poesía continúa siendo celebrada a nivel internacional. Así lo demuestran los crecientes estudios y tesis doctorales sobre su obra poética, además de las constantes invitaciones a congresos por todo el planeta. Es sorprendente como Antonio Cisneros, a través de los años, ha podido practicar actividades literarias diversas con igual calidad y soltura. Alberto Escobar ha dicho que Cisneros "no sólo es un poeta sino que es un escritor, y como tal, los escritores se producen en varios espacios y con diversos discursos". Toño Cisneros es también destacado periodista, traductor y cronista. Baste leer *El libro del buen salvaje. Crónicas de viaje/Crónicas de viejo* (1994) para descubrir algunas conexiones con su poesía: lo narrativo y conversacional fluyen por estos textos como un río controlando sus desbordes. La escritura de Cisneros se torna una comunicación múltiple que abarca los distintos modos del habla cotidiana y culta. "La poesía hay que vivirla" ha dicho el poeta, y fruto de sus aventuras por tierra propia y extraña, nacen sus poemas luminosos y oscuros para regocijo de sus lectores. Por tal motivo se ha reunido aquí una selección de estudios, notas y comentarios, y una breve antología lírica, que pretenden ser un primer homenaje a su escritura poética y al hombre de letras. Quiero agradecer a los amigos que apoyaron este libro, al mismo Toño, a Peter Elmore por sus valiosas sugerencias, y a Julio A. Cabrera Brea por haber acogido este proyecto con gran entusiasmo desde que se lo propusiera, en Barranco, el otoño pasado.

Miguel Angel Zapata  
Colorado Springs, septiembre de 1995



## PRÓLOGO DEL EDITOR

Desde la publicación de *Destierro* (1961) hasta sus libros más recientes publicados en la presente década del noventa, la poesía de Antonio Cisneros (Lima, 1942) ha venido suscitando un amplio interés por parte de la crítica literaria especializada a nivel internacional. Este unánime reconocimiento se comprueba al leer los cuantiosos trabajos de diversa índole sobre el poeta, los cuales van desde reseñas periodísticas, comentarios, ensayos, y tesis en el Perú y el extranjero. La poesía de Cisneros avanza insoslayablemente aportando innovaciones fundamentales a la poesía hispanoamericana actual. Esta recepción unánime de su poesía exigía, por lo menos, una primera aproximación crítica. Es así como nació la idea de reunir estos trabajos en un solo libro, al que he titulado *Metáfora de la Experiencia: La Poesía de Antonio Cisneros*. Es «metáfora de la experiencia» porque el movimiento de traslación en el poema no es una mera comparación mental, sino que su lenguaje es la revelación de la luz primera: Dante y Fray Luis, serían dos referentes que hay que mencionar en este diálogo. Esta transparencia compleja no queda en lo conversacional sino que indaga el secreto de la imagen en el tiempo, transportándonos al centro mismo de su deslumbrante silabeo. Su poesía es la metáfora de su tiempo, el espejo transfigurado de las angustias y los deseos incumplidos, el ojo visionario de un mundo desgastado.

Después de treintaisiete años de publicado su primer libro - y como él mismo me lo dijera: «el publicar el primer libro significa un acto fundamental en la vida, que es un acto supremo de desvergüenza» - su obra ha crecido dentro de su riguroso arte poético, y ha logrado despertar el interés de ávidos lectores por todas partes del planeta y en varios idiomas. El poeta continúa su labor creadora en medio de constantes viajes, y estamos seguros que su obra crecerá, volará, y nosotros seguiremos viviendo su poesía.

En la presente edición, el orden de los diálogos, ensayos y comentarios ha sido preparado cronológicamente para que el lector

pueda seguir los avances críticos en la obra del poeta. En la primera sección se incluye un escrito del poeta: «Poesía, una historia de locos», en la cual se muestra su itinerario vital y poético frente al mundo que le ha tocado vivir. Luego en la sección «Diálogos» se redescubre la poética escritural y vital del poeta: estos cuatro diálogos nos presentan a un hombre que va madurando en el tiempo, y sus opiniones en los últimos veinticinco años, si bien guardan su misma esencia, van cambiando gradualmente según las nuevas lecturas y experiencias. La sección «Ensayos» se abre con uno de William Rowe publicado en *Amaru* hace exactamente treinta años, donde se lleva a cabo un primer acercamiento a la primera fase de la obra poética de Cisneros, que culmina con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Luego vienen los ensayos de Enrique R. Lamadrid, Antonio Cornejo Polar, Julio Ortega, María Luisa Fisher, Eduardo Urduvía, James Higgins, Miguel Ángel Zapata, Martha Bermúdez-Gallegos, Jill Albada, y Peter Elmore. La sección "Comentarios" la inicia José Miguel Oviedo con una nota de 1965, seguida por otras de Mario Vargas Llosa, Mirko Lauer, Luis Rogelio Nogueras, Javier Sologuren, Abelardo Oquendo, Alberto Escobar, y cerrando con una del poeta mexicano David Huerta. La nota más antigua sería la publicada por Julio Ortega en 1961 en *La Tribuna* - la cual no hemos podido incluir en esta edición - y otras que han seguido la primera trayectoria poética de Cisneros: Oviedo, Lauer, Nogueras, y Vargas Llosa. La segunda etapa de madurez de la poesía cisneriana se inicia con la publicación de *Como higuera en un campo de golf* (1972), libro que aporta cambios fundamentales en la manera de desarrollar el poema-Crónica y sin dejar de lado la precisión del habla. A partir de *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) su poesía viaja por el aire del espíritu y se reencuentra con la voz del alma. *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1982) vuelve a retomar su antigua temática social, pero incrementando las imágenes repletas de transparencia y sabiduría, la cual se nutre de lo cotidiano y la vida de todo un pueblo y su historia. Aquí no se trataba de reproducir una historia exacta, sino de revelarla a través de la imagen latente de la poesía. A partir de *Monólogos de la casta Susana* (1986) hasta *Las inmensas preguntas celestes* (1992) la metáfora y la experiencia se funden para expresar el viraje por el infierno

de los desheredados del progreso, la historia del desamor y los viajes por el mundo, y todo esto cincelado con lenguaje novedoso, fresco y perdurable. Esta revelación es el encuentro saludable de la mejor poesía de Antonio Cisneros.

Los ensayos y comentarios reunidos en este volumen guardan el mismo orden cronológico, hasta los publicados en los últimos años, y otros preparados especialmente para la presente edición. Se incluye, además, una «Bibliografía mínima» sobre la obra del poeta, que recopila los trabajos más importantes escritos sobre su obra durante más de treintaicinco años de incesante labor creadora. También se especifica la filiación académica de sus colaboradores y la procedencia de los textos críticos incluidos en este volumen.

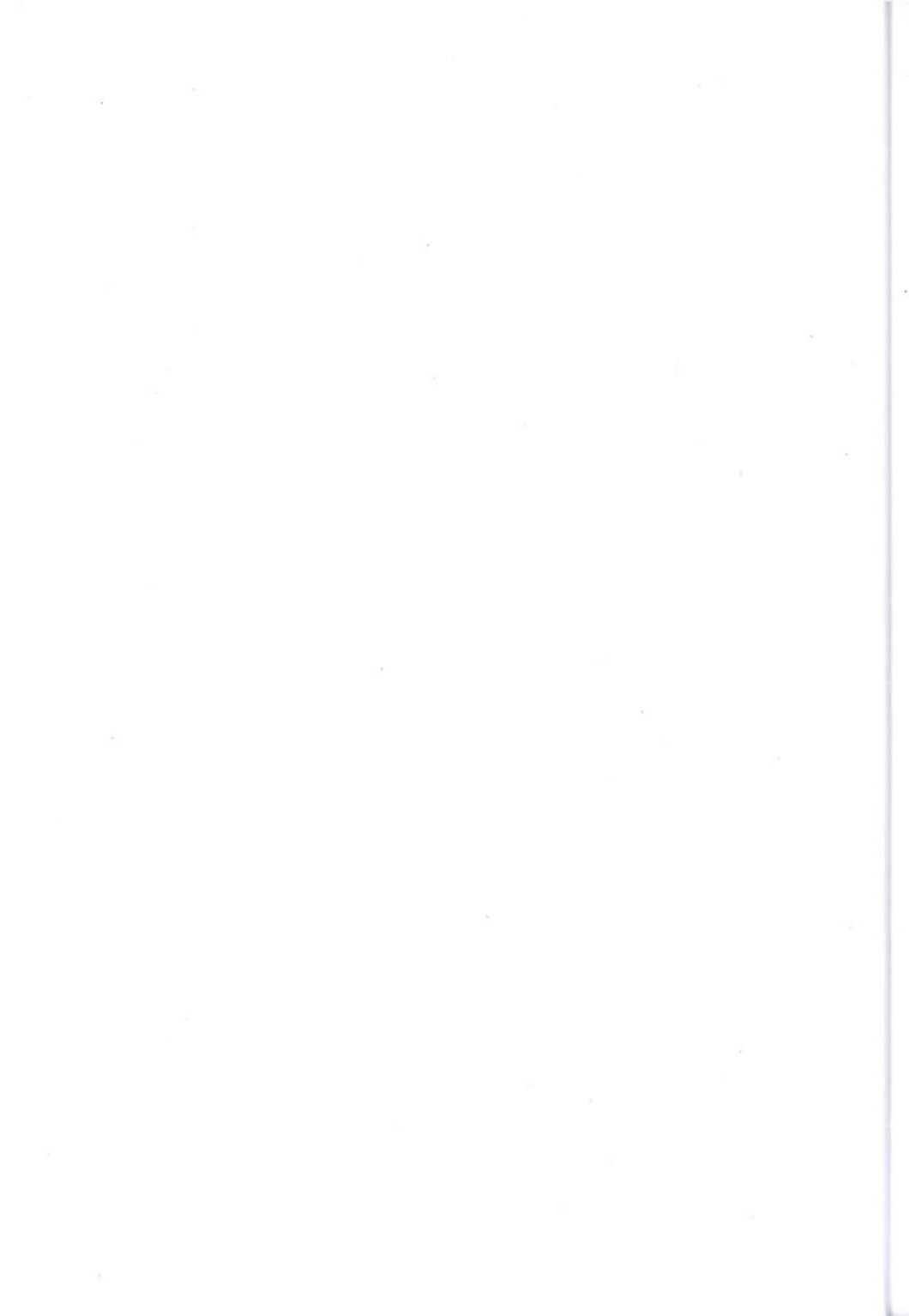
Finalmente, agradezco el entusiasmo con que recibió este proyecto de libro el poeta en la ciudad de Lima, hace varios años, y posteriormente su constante aliento. Las valiosas sugerencias y el material proporcionado por Peter Elmore fueron cruciales en la confección de este libro, como también el apoyo incondicional de todos los que aquí figuran en esta primera aproximación crítica de conjunto sobre la obra de Antonio Cisneros. A José Miguel Oviedo, por haberse tomado el tiempo de leer mi propuesta de trabajo y sus valiosos comentarios. Y como siempre por la comprensión de mis amores: Janice, Ana, Casandra, y Christian.

El Paso, Texas, 17 de abril , 1998.



I  
POESÍA UNA HISTORIA DE LOCOS

AQUÍ ESTÁN ESCRITOS MI NACIMIENTO Y MI MATRIMONIO,  
Y EL DÍA DE LA MUERTE DEL ABUELO CISNEROS,  
DEL ABUELO CAMPOY.



# POESÍA UNA HISTORIA DE LOCOS\*

Antonio Cisneros

A pesar del invierno, recuerdo aquellos días con el cielo siempre azul, el sol redondo y un fuerte olor a mar limpio, fresco, y sin aguaje. Mi primer librito, *Destierro*, recién salido de la imprenta de mano del poeta Javier Sologuren, era cosa mejor que un buen verano. Creo que entonces ya no tenía espacio para más felicidad. Fue en el año 1961.

Meses antes aparecieron, en la misma serie, *El río* de Javier Heraud y *Orihuela* de Lucho Hernández. Todo el parnaso juvenil, en suma.

La plaquette, de 300 ejemplares en color salmónado, me dejó como saldo un pan con chicharrón, dos empanadas de Solari, una coca-cola y, sobre todo, la vergüenza necesaria para seguir publicando poesía.

*Destierro* tuvo una sola reseña, firmada por mi amigo Julio Ortega, en el diario *La Tribuna*. Diario semiclandestino, no por avatares de la política, sino por su modesta circulación.

Así y todo, durante una semana, en mis interminables caminatas por el jirón Camaná y los alrededores de la plaza Francia, me acompañó la sensación inminente de ser reconocido por las masas, mis lectores, felicitado, requerido para un autógrafo o, tal vez, alguna consulta sobre un verso oscuro pero intenso. Nada de esto ocurrió.

Una vez (aún tiemblo de la emoción) sorprendí a un estudiante hojeando, presuroso, mi ópera magna entre los anaqueles de la librería Studium. Lo seguí con los ojos, la respiración entrecortada, traté de acercarme, decirle que era el autor. Vanos deseos. Dejó

\* El artículo «Poesía, una historia de locos» apareció publicado en la revista *Caretas* en mayo de 1986. No formó parte de la primera edición de este libro: *Propios .como ajenos*. Lima: Peisa, 1991

el libro, como quien abandona una revista vieja en la antesala del dentista, y se enfrascó satisfecho en el primer capítulo de la *Lolita* de Nabokov.

Al año siguiente, también en la maravillosa minerva de Sologuren, apareció *David*. A diferencia de *Destierro* (pleitos literarios entre el mar y la ciudad), este fue un librito más logrado. En todo caso me acercaba al ideal del escritor: decir lo que se quiere y no, simplemente, lo que se puede.

La historia del rey bíblico, contada desde la perspectiva del común. Una mescolanza de lenguajes antiguos y modernos, cierta ironía, al servicio de la desmitificación. De algún modo *David* fue perdonado porque era rey y su espiritualidad no superaba los límites del deseo por la rolliza Betsabé. Elemental, reconozco, pero (como dicen) bien sentido.

Es un poemario que quiero, y hasta ahora, me gusta. En su momento fue recibido con beneplácito por diversas publicaciones. Inclusive, Luis Alberto Ratto y José Miguel Oviedo, manes y lares del periodismo cultural de los años 60, tuvieron una polémica en tres rounds en las páginas de *El Dominical*. No tanto a causa de *David*, es verdad, aunque el librito fue el pretexto para un ajuste de cuentas literarias, algún lío de pelos y pelajes que no recuerdo más.

Fui, por entonces, una «joven promesa que apunta y se perfila». Nombrado en los recuentos de fin de año, presente en los recitales de la Católica y San Marcos y, de refilón, en los mítines políticos contra el segundo gobierno de Manuel Prado. Ni envidioso ni envidiado, según el ideal de Fray Luis, me sentía querido por mis compañeros, mi barrio y la plena humanidad.

En el 64 publiqué *Comentarios reales*. Que, al año siguiente, ganó el premio nacional con el voto en contra de una doctora (cuyo nombre sí recuerdo) ofendida por las blasfemias, reales o supuestas, del poemario en cuestión.

Sus dos ediciones de 2 mil ejemplares cada una me colocaron, inevitablemente, en la palestra. En la picota también, pues pronto comprendí que las jóvenes promesas premiadas, fotografiadas y entrevistadas pierden poco a poco, ese amor que la patria de las letras concede, en exclusiva, al dulce anonimato.

*Comentarios reales* es un libro al que, francamente, no le guardo demasiado aprecio. Sin embargo es una de mis obras más recordadas, citadas, y eventualmente, festejada por el lector.

Mi desgano ante sus páginas se debe a la excesiva pretensión. La cosa era meter toda la historia del Perú, desde los chamanes de Pachacámac hasta el asesinato de Javier Heraud, en un volumen. Pasando, claro está, por las barbas de los conquistadores, los esclavos, los obispos, los siervos y Túpac Amaru con los cuatro caballos descuartizadores.

En cualquier caso, fue un intento de revisar la historia burguesa, tradicional, desde la poesía. Poesía, que es también, al fin y al cabo, una forma de conocimiento.

A los 22 años me estrené como profesor en la Universidad de Huamanga. Tiempo de guerrillas, tuna y cabras. Comprendí la desolación y la riqueza del universo andino que, hasta entonces, había sido tan sólo el viaje en tren a la feria de Huancayo.

El primero de mayo del 66 nació mi hijo Diego, el día que se honra y celebra en todas las naciones del planeta. Poco después, comenzaron los viajes de Simbad el marino. Y en el 67, me hallaba instalado en Londres como vecino de Earls Court. En medio del laberinto de los Beatles y los Rolling Stones, los hippies, las minifaldas, la hierba, las campanitas y unas terribles ganas de ser adolescente con años de retraso.

Ese otoño y ese invierno escribí los poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La estufa casi siempre malograda y yo enfundado en un abrigo viejo y peludo dentro de la casa. Apenas si sacaba una mano del bolsillo para escribir un verso y ahí mismo la guardaba. En verdad fui feliz.

Mi mantención la aseguraba alternando el oficio de lavaplatos y el de asistente en la universidad (a la larga, como ahora). Tenía un alma de esponja, siempre presta al deslumbramiento. Aprendí muchas cosas. Entre otras, que la tristeza no se resuelve con un plan quinquenal.

*Canto ceremonial contra un oso hormiguero* fue premiado en la Casa de las Américas de La Habana en el 68. El galardón poético del idioma más cotizado por aquel entonces. Eso me dio cierta fama,

algún dinero, traducciones, reediciones, unos cuantos fans y una apreciable tribu de envidiosos.

Los poemas del libro estaban llenos de vida vivida. Por eso el uso de largos versículos que se enredan en las páginas como serpiente. Necesitaba un espacio donde se reunieran los datos del alma y del cuerpo. El hígado, el corazón y la cabeza. La historia doméstica, la historia de la colectividad. Creo que en buena medida lo logré. El lenguaje se bamboleaba entre la solemnidad y la jerga, en medio de un optimismo socarrón. Así transcurrían mis días en la vida real.

Pasados los años, harto ya de las islas al norte del Canal, conseguí un trabajo en la Universidad de Niza, ciudad mediterránea, misma postal, en la frontera con Italia.

Epocas de soledad, bohemia y descalabro. Me convertí en experto en hospitales y aprendí francés. *Como higuera en un campo de golf* es el testimonio de mis quejas, de mi poquita fe. Libro que quiero con la ternura y compasión debida a un hijo enfermo.

En *Agua que no has de beber*, publicado en Barcelona un año antes, hay un solo poema rescatable: *Para hacer el amor*, cuya lectura en los recitales nunca tiene pierde.

*El libro de Dios y de los húngaros*, tiene que ver con los años que viví en Budapest (74 y 75). *Cantos* del nuevo y gran amor correspondido (que aún perdura), del nacimiento de mi hija Soledad, del reencuentro fulminante con el Señor.

A diferencia de mis otras obras y con la sola salvedad del poema de la reconversión, *Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado*, ese libro no fue escrito in situ. Un par de años más tarde, en la nublada Lima, me dediqué a desenterrar de una caja de zapatos esa infinidad de apuntes en cajetillas, esquemas, imágenes sueltas, notas ilegibles, mendrugos, guiñapos para reconstruir (o más bien construir) *El Libro de Dios*, que nunca sabré cómo pudo ser de haber sido escrito en su momento y en su lugar.

En el 78 gané la codiciada beca John Simon Guggenheim. Una de las escasas ocasiones donde un pobre poeta puede vivir (algunos meses) como novelista del boom. Y decidí viajar a la dorada California. Cosa que no fue tan fácil. Porque, en principio, los

peruanos son ante la inmigración norteamericana, aventureros indeseables y narcotraficantes del montón (y, sospecho que, hasta comunistas).

Luego de un par de escaramuzas en el consulado del país del norte, obtuve mi visa oleada y sacramentada. Aparte de un paso de 24 horas por Nueva York, jamás había sentado mis reales en los Estados Unidos. Y arribé cargado de ansiedades y una perversa fascinación por Disneylandia. Así, entre las colinas de Berkeley y la dulce ciudad de San Francisco, pasé más de medio año. Amén de varias incursiones a Nueva York, Oregón y Arizona.

Tal como ocurre con el París monumental, cada uno de los innumerables países que forman los Estados Unidos, es un calco impecable de su correspondiente tarjeta postal. De modo que todos los instantes se tornan en una suerte de *deja vu* y la única sorpresa (mayúscula es verdad) fue descubrir que me hallaba a mis anchas, devorador entusiasta de hamburguesas, mismo personaje de las series de TV aprendidas desde mi tierna infancia. Escribí poco y dormí bien, como las buenas almas.

*Crónica del Niño Jesús de Chilca* (81) fue el intento de escribir la historia de una comunidad costeña hundiéndose en el tiempo. Ahí incorporo las voces colectivas y ajenas como propias, y las memorias del compadre difunto, don Fortunato Rueda. El amor de Dios y de los pobres entre el mar y el arenal. Año del nacimiento de mi hija Alejandra.

Pasé el 85 bajo los altos techos de una vieja casona de Berlín. Contra todos mis pronósticos (y prejuicios) bien amé los inviernos en la antigua y delirante capital de Prusia. Y estuve en paz. A pesar de los perros. Intocables como las vacas en la India, pero soberbios y peludos como el sol.

Con la publicación del *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*, llegué en 1986 a los 25 años de mi primer librito. Me parece mentira. Cosa de locos, persistir en un oficio que no brinda fortuna ni placer. Y sin embargo, es tan inevitable como la sombra que nos acompaña en las tardes transparentes del verano.

Ahora sobrevivo con mi mujer y mis tres hijos en Lima, llamada también la horrible. Enseño, es un decir, en la Universidad

de San Marcos, la más pobre y antigua de las Américas. Soy periodista del semanario «Sí». Escribo poesía, cuando puedo, a caballo entre la pena y la violencia. Y temo cada día.

## II DIÁLOGOS

QUEDA UN POCO DE SOL, CRUJEN LOS CABLES  
Y EL LOMO DE LAS AGUAS UNA Y OTRA VEZ SE BAMBOLEA  
ENTRE LAS BLANCAS REJAS.  
NI UN PÁJARO ME SOBREVUELA.



## LOS POETAS Y LA REVOLUCIÓN

César Hildebrandt

Antonio Cisneros fue un hereje cuando publicó *Comentarios reales*, versión corrosiva, clandestina alegoría de nuestra historia. En ese libro sustantivo y lineal, Cisneros proponía paralelamente un desengaño y un método: su administrada fobia por la historia oficial y el rescate de los verdaderos protagonistas de nuestra épica, es decir los hombres y mujeres marginados de los partes de batalla, el pueblo en su sentido más activo y dialéctico. «Unos soldados que bebían aguardiente/ me han dicho que ahora este país/ es nuestro./ También dijeron/ que no espere a mis hijos./» (De una Madre). No es casual que los «Tres testimonios de Ayacucho» provengan de un soldado y del repetido lamento de una madre. Esa antihistoria que recuperaba la voz coral de los acontecimientos y ponía en primer plano el orillado heroísmo de las masas, necesitaba una representación verbal que sin perder eficacia emotiva vadease el tono de fácil patetismo, tan abundante en nuestra poesía. Por vocación y exigencias estéticas, Cisneros persiguió una tesitura narrativa que, en ese momento, apareció como pionera. Y la persecución dio resultado: el lenguaje de *Comentarios reales* es persuasivo y magro, suficiente y conmovedor, escatimado pero también violento. Debajo de ese oleaje poético sin grandes crestas, sin pleamares ni enfurecimientos, se encontraba la mejor presa del libro: ese quemante escepticismo que invadía sus páginas y que era, en realidad, su unificadora tristeza. Sólo así se puede explicar la tersura de la obra. Sin embargo, el «Epílogo» intenta borrar esa imagen con un mensaje de calculada esperanza: «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». Sin cuestionar la validez o la honestidad de esas palabras, se notaba que aquel era un remate no debidamente

integrado al libro, un tardío y esforzadísimo bálsamo. Cisneros no podía decorar su amargura.

En 1968, un libro de enigmático título ganaba el premio de poesía de la Casa de las Américas. Con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros recibía el espaldarazo crítico más apetecido en Latinoamérica y a los 25 años -habiendo merecido el Premio Nacional por «Comentarios...» supone una florecida complejidad de estilo, intratable en una nota periodística. Con él, Cisneros trepa sin fatigas por su podado énfasis, sus largos períodos, su reiterado cuestionamiento de la aventura humana, compatible, sin embargo, con la famosa «Crónica de Chapi», término del libro y desde ya memorable matrimonio de la emoción y la economía formal.

En estos momentos, Cisneros se halla ordenando los poemas de *Como higuera en un campo de golf*, de próxima aparición y del que *Caretas* publica, con anuencia del autor, un significativo avance.

Este es el difícil y, lógicamente, arbitrario resumen de dos horas de múltiple charla.

— *Hablaba usted de la generación a la que pertenece y de los poetas que admira. ¿Podría mencionar nombres?*

— Francamente, hay un problema.

Siempre me hacen decir cuáles son los poetas que prefiero y necesariamente nombro siempre los mismos para no entrar en contradicciones. Yo preferiría no contestar esa pregunta en realidad. Hay varios poetas que admiro de muchas maneras, hay otros a quienes quiero mucho y no gusto de su poesía. La gente es muy susceptible en Lima...

— *¿Cuál es su relación con Lima? ¿sigue teniéndole rencor?*

— No es rencor ... Creo que esa relación de amor-odio que tienen los limeños con Lima. Eso está dado mucho en Salazar Bondy. Y por otra parte, ¿quién va a consagrar amorosamente su tiempo para vituperar a Lima, si no es un limeño? Objetivamente, Lima es uno de los peores lugares del país. Desde el clima, el paisaje: una ciudad caótica, irracional, con muy pocos valores sólidos. Esa artificialidad, esa razón de ser por negación. Por ejemplo, Lima está sobre el mar -como lo digo en un poema de «Canto ceremonial ...» y nadie se da cuenta de eso. Es una ciudad que

no indica que está al lado del mar. Lima mira oblicuamente. No mira ni al mar ni a las montañas. Un poco los limeños miramos oblicuamente.

— *Esa es una bizquera creativa, en todo caso. Por lo menos mueve al recuento. Y podría decirse que Lima ha motivado mucho de su poesía...*

— Sobre todo, claro, en «Crónica de Lima», un poema explícito. Aunque ese poema no lo escribí en Lima sino en Londres. Porque ahí está la cosa. Si me quedaba no habría tenido perspectiva...

— *Y entonces reincidimos en el tema de la perspectiva. ¿Realmente lo cree?*

— Yo no puedo sostener en esto cosas de principios. No puede haber normas. En mi caso, sí.

Cómo no, el viaje ha sido muy útil. Inmerso en Lima muy difícilmente hubiera escrito un poema sobre Lima.

— *Usted tiene una imagen de insular, aun entre sus compañeros de promoción poética. ¿Qué piensa sobre eso?*

— Pienso que no solamente yo. Más bien, mi promoción. Me parece que la diferencia estilística entre los seis o siete poetas que más o menos han quedado, es casi radical. Mientras que en las generaciones actuales hay mucha más homogeneidad. Entre los novísimos, digamos. Porque es muy curioso: yo sigo creyendo que soy de los nuevos, pero los novísimos me han hecho sentir - sin llegar a convencerme - que los nuevos son ellos. Para ellos tengo tanta antigüedad como González Prada ... En ese caso, todos somos insulares. Había mucha más diferencias estilísticas y temáticas. La poesía de Calvo no tiene nada que ver con la de Corcuera, no tiene nada que ver con Hinostroza, y a su vez conmigo ...

— *¿Diría usted que la poesía de tal no tiene nada que ver con la poesía? ...*

— Bueno (risas). Esos son los que no son poetas. Puede que publiquen libros ...

— *Refiriéndome a los novísimos: lo han incluido en la gerontocracia poética más desdeñable. ¿cuál es su reacción?*

— La primera reacción fue de cólera, porque a nadie le gusta que lo insulten. Pero después, analizando el asunto, me he dado cuenta que esa es la manera de aparecer que tienen ellos. Los

poetas de mi generación -que nunca fuimos grupo ni nunca creímos pertenecer a un sindicato o a un club -hicimos nuestra aparición en la poesía publicando libros. Mientras que muchos de la nueva generación no han publicado nada todavía. Da la impresión que nos han indicado cómo no debe escribirse, pero aún no indican cómo es que debe escribirse. Por otra parte, yo discrepo con muchos de los conceptos vertidos, y con otros estoy de acuerdo. En resumen, mi expectativa no está en sus manifiestos sino en sus obras. Es así como he descubierto el interesante trabajo de Verástegui.

— *Pero al margen de objeciones estilísticas más o menos exasperadas o más o menos apresuradas, el acta de acusación es «evasivismo», si cabe el término. Es decir, una poesía no identificada con necesidades de tipo histórico, social ... ¿Qué piensa de eso?*

— Que no creo en absoluto en eso. Y hablaría no sólo de mí sino de otra gente que ha sido tocada injustamente. En realidad, el término justo o injusto no cabe, porque si esos nuevos jóvenes querían insultar de todas maneras lo hubieran hecho. Pienso que si uno toma la poesía como forma de conocimiento de uno mismo y de la realidad, no hay evasión. Se pertenece a una corriente histórica. Todo es muy relativo. Mañana puede salir un grupo que les diga a ellos mismos que hacen una poesía que no colabora con las necesidades inmediatas. Y evidentemente lo es, porque ¿qué poesía colabora con las necesidades inmediatas?

— *Y esto nos permite transitar por otro bulevar manoseado: el del compromiso. ¿Se ha puesto a pensar en ese lugar común?*

— ¡Puf! He terminado casi por no tener ninguna idea. Hay la teoría de que el compromiso del poeta es con la poesía. Eso no es una verdad absoluta, pero -también- es una verdad. Se dice que está comprometido con la historia: yo creo que sí, que la poesía sincera y bien hecha está incidiendo en un cauce histórico, no podía ser de otra manera. Creo además que el poeta, como decía Eliot, no inventa ninguna realidad sino simplemente la evidencia ... El problema político es otra cosa. Es decir, ¿en qué medida la poesía es útil, contingente? La poesía, por naturaleza, por sinceridad, tiene un grado de complejidad que la hace difícil para el pueblo, marginado de la cultura por motivos de los cuales no

somos culpables los poetas, o somos tan culpables como cualquiera ... ¿Qué hay que hacer? ¿Escribir sencillo para el pueblo, o trabajar para que el pueblo recobre su dignidad y su nivel y pueda comprender cualquier tipo de poesía? Es una disyuntiva. Se plantea también el nivel de la temática. ¿Qué es sobre lo que vamos a escribir? La poesía termina confundida con el ensayo. Y hubo épocas en que se convocó una sola temática verdadera: el Futurismo, por ejemplo. Hoy en día nos reímos. Hubo también el momento -y esto nos concierne más- del social realismo, donde inevitablemente, la fórmula era describir la opresión del pueblo, después enumerar las virtudes populares y luego anunciar el triunfo final de la revolución ... En la actual situación del país, un poeta «puro» y un poeta «social» -usando los estereotipos de una polémica que felizmente ya caducó por absurda, por maniquea- editan el mismo número de ejemplares. Pueden escribir sobre el cuidado del jardín o sobre la última huelga, pero el tiraje será 300, 500 ó 1,000 ejemplares en casos extremos. Es pretencioso y hasta delirante, hablar sobre el impacto de la poesía en las masas. Nunca ha ocurrido aquí. Ni en el caso de Vallejo, que tampoco resulta un poeta masivo. Poetas masivos son los autores de los vales criollos. Lo que sí se da cada día más -aunque suene aberrante- es la división entre hombre político y hombre literario. Como militante revolucionario, el poeta aporta quizá su cultura, su reputación. La fama de Neruda da peso a la Embajada de Chile en Francia, pero su función de embajador no la va a cumplir con poesía sino con papel selloquinto, lápices, secretarios, recepciones ...

- O sea que «Canto General» castrado ... políticamente.

- Tiene importancia, pero es cierto que no ha alcanzado ni la décima parte de ediciones de «20 poemas de amor ...» Por otra parte no ha sido por «Canto General» que triunfó la Unidad Popular en Chile. Y pongo este ejemplo extremo, porque al exigir a la poesía un poder que no tiene, la gente delira pretenciosamente. Y eso sí es contrarrevolucionario. Esto no quiere decir que la poesía no suscite emociones, no llame la atención sobre determinado sector de la realidad. Ya lo había dicho: la poesía no inventa nada ...

— *Deducción: la revolución no se hace a través de la poesía. Por simetría: ¿la contrarrevolución tampoco se puede hacer con poesía? Y desde ese punto de vista, ¿cómo ve el caso de Heriberto Padilla?*

— En el caso de Padilla, se tomó su poesía como un pretexto. Su libro fue el detonante, lo que destapó su caso -es cierto- pero a él se le estaba juzgando por otras cosas. Sentí un gran malestar, por Padilla y por Cuba, cuando se le apresó. Pero no me gusta votar, las cosas son más complicadas siempre. Por eso no he firmado ningún documento ... Padilla es la cabeza de turco de un cúmulo de errores de la política literaria de la revolución cubana y de sus intelectuales. Durante diez años -simultáneamente a un gran desarrollo del cine y de otras manifestaciones- la revolución descuidó lo revolucionario en literatura. Entonces, después de 10 años, de golpe, se dieron cuenta que tenían un poeta como Padilla -excelente, además- que escribió un libro que por momentos es brutal, ferozmente crítico y sarcástico. Contra determinadas instituciones negativas que puede generar una revolución, como la burocracia por ejemplo. Pero por otro lado, Padilla también es crítico -no sé si injusto- malévolo de determinados valores que no son tan susceptibles de ser criticados. El critica el arribismo, la cobardía del que siempre dice sí, determinados aspectos de la Unión Soviética ... Pero también tiene pullas que podrían ser malévolas. Eso es aparte, porque, de todas maneras, tiene derecho a escribir todo eso. «Políticamente» es condenable. «Políticamente» - eso lo vemos todos los días- la gente puede ser eliminada. Yo creo, en nombre de un humanismo que el poeta o cualquiera tiene derecho a escribir. La revolución es un fenómeno de permanente libertad, de confrontamientos, de permanente ebullición ... Yo me disperso mucho: quiero explicar por qué no he firmado ningún pronunciamiento, por qué no he votado con un sí o un no. Esto hay que verlo como un proceso, como un largo descuido de la revolución en el terreno literario. Lo revolucionario no es la búsqueda de temas «revolucionarios». Con tres o cuatro poemas se puede cantar la revolución, pero después el tema se acaba. Lo que debió cambiarse radicalmente fue el lenguaje, la manera de encarar la realidad. Y eso nunca se hizo, por muchos motivos: entre ellos

porque los poetas de la generación de Fernández Retamar, el propio Padilla, tienen formación prerrevolucionaria. Y también porque es difícil combatir siglos de pesimismo poético occidental ... Por otra parte, nunca ha habido una reconciliación entre el político y el poeta. Desde que Platón arroja al poeta de la *República*, la lucha está planteada. Si en un determinado momento al político le conviene o no que el poeta cante, ese es otro cantar. Si pensamos «políticamente» diremos: está muy bien, que lo metan preso. Si el poeta renunciara a escribir, a criticar, estaría dejando de cumplir su función ...

— *¿Hay poemas punibles?*

— No creo. Pienso que todo el mundo tiene derecho a escribir lo que le dé la gana. Pero no puedo asombrarme de que a un poeta se le castigue cuando en un momento dado no conviene ya a la marcha de un sistema ...

— *Leyó usted la autocrítica de Padilla, claro. ¿Qué reacción le produjo?*

— Por principio, impugno el procedimiento de autocrítica. Me parece que demandarle eso a alguien es una forma de vejación. Ahora, en el caso particular de Padilla, yo he leído con mucho interés su autocrítica y, a diferencia de otros, creo que no ha sido impuesta ni lograda por medio de torturas. No creo eso. Yo me inclino por algo que puede ser más duro. Lo que me estremece más es que creo que es sincera. Esa no es una autocrítica hecha por un policía. ¿Qué puede suceder para que un hombre tan férreamente individualista llegue a entrar en esta especie de catarsis del recién convertido? La idea de que un hombre pueda voltearse de cabeza de la noche a la mañana significa que el peso de las instituciones es cada vez mayor. Ahora, ¿por qué la hizo? Eso es entrar en todo terreno ...

— *¿Usted no cree que el poeta, que generalmente suscribe una mala conciencia permanente, es susceptible de creer que realmente ha contribuido a la contrarrevolución?*

— Justamente a eso iba. La observación me parece clave. Esa autocrítica es la exacerbación de la mala conciencia del poeta. Padilla se ha sentido agente antirrevolucionario ...

— *Me hablaba de cierta evolución ideológica. ¿Podría ser más explícito?*

— No es una evolución ideológica sino un cambio en mi manera de aprehender la realidad ideológica. Ha habido cambios en el mundo, hay cambios, y si uno trata de ser un ente dialéctico no puede ser impermeable a esos hechos. Hoy en día vemos que hay casi un acuerdo soviético -norteamericano -bueno, creo que con esto pierdo toda posibilidad de un pasaje a la Unión Soviética. No digo que sean los mismos procedimientos, no digo que suframos un imperialismo soviético, la Unión Soviética no se ha construido a base de colonias como Inglaterra o Francia, pero, en fin, de algún modo hay áreas de influencia. Cuba aparece como una irrupción maravillosa, pura. Y eso provoca muchos cambios. Uno ve que, frente a la táctica de los Frentes Populares, propugnada por la Unión Soviética, el único camino es la insurrección armada. Y esta no sólo implicaba un cambio táctico sino ideológico. Con los años hemos visto que el caso de Cuba es casi irrepetible y que los mismos cubanos se han ido moderando. Y que las guerrillas están aún muy lejos de enfrentar con éxito a los ejércitos regulares. La polémica chino-soviética también ha tenido que repercutir en la visión del mundo. El aspecto monolítico del socialismo se ha desintegrado del año 50 a esta parte; hay muchas formas de socialismo, hay muchas formas de tomar el poder. No es posible hallar ahora un marxismo-leninismo químicamente puro. Hay una revaloración de Trotsky, el mundo se ha complejizado mucho. No es que yo haya cambiado sino es que mi respuesta se ha atomizado. Yo reordeno mi desconcierto cuando escribo poesía. Todo eso me ha dado una mayor perplejidad ante muchos fenómenos. Ahora, lo que está al margen de discusión es que la única manera de salir del subdesarrollo es seguir las leyes de producción socialista. Lo que ha variado es cómo llegar a eso ...

— *Y considerando esa variedad de métodos -sin cuestionar el socialismo- cómo ve el proceso revolucionario peruano?*

— Nunca pensé que un proceso de reforma -no estoy muy seguro sobre el término revolucionario-, pero de reforma profunda, como nunca hemos visto en nuestra historia, nunca pensé que eso iba a impulsarse desde arriba, y sobre todo por militares. Esa situación nueva me ha preparado para otras sorpresas. Yo creo que

hay aquí un proceso de reformas que, en algunos casos, son transformaciones muy profundas de ciertas estructuras tradicionales. Creo que al margen de las buenas intenciones - porque creo que las hay- esas reformas son a veces sólo un modo de modernizar el país. El término modernización no es necesariamente negativo. Puede ser negativo si lo vemos así: un país, para que sea rentable, no puede ser tan subdesarrollado, desde el punto de vista capitalista. El capitalismo no puede funcionar cuando hay un subconsumo. No digo que la intención de la Junta sea esa, no lo planteo así de ningún modo. Lo que ocurre es que hay dos procesos paralelos en el Perú. Una reforma socializante y una revolución burguesa. Esa contradicción es la que da la característica al proceso, que es confuso. Porque se siguen empleando cuadros burocráticos del viejo cuño, porque hay toda una nueva escuela de capitalistas remozados que están haciendo su agosto. De todos modos, la dinámica casi imprevisible del pueblo será el agente o el fiscal de este proceso.

— *Hablaba de Brecht. ¿Qué otras vertientes puede reconocer en su poesía?*

— Algo que me ayudó mucho fue la poesía anglosajona. Significó para mí una cierta forma narrativa, un rechazo a la metáfora, un robustecimiento de la imagen como una integridad.

— *Se ha dicho que usted es un poeta cerebral. ¿Qué le sugiere eso?*

— Tal vez lo sea, en la medida en que me dejo llevar muy poco por un impresionismo romántico, en que trabajo mucho lo que escribo, que está muy lleno de referencias culturales. Pero cerebral me suena muy mal. Yo no hago cerebro.

## LA SOLEDAD, EL AMOR Y OTRAS LIBRES VERSIONES

Abelardo Sánchez León y Alfredo Barnechea

Sus primeros libros fueron *Destierro*, en 1961, y *David*, un año más tarde, en los que personales vivencias se mezclaban y daban paso a preocupaciones sociales más amplias. Luego llegó *Comentarios reales*, por el que a Antonio Cisneros se le otorgó el Premio Nacional de Poesía correspondiente al año 1964, y en el que ya se encontraban establecidas algunas de las mejores virtudes de su poesía -economía formal, cierta ambigüedad de la perspectiva poética-, así como expuesta su corrosiva y amarga narración de nuestra historia. En 1968, Cisneros obtuvo el Premio Casa de las Américas, de La Habana, por su libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Más tarde ha sido ese libro residual, fluctuante, que es *Agua que no has de beber*, y últimamente , publicado por el Instituto Nacional de Cultura, *Como higuera en un campo de golf*. Cisneros conversa con OIGA a raíz de él. Como si la escribiera, Cisneros tiene también aquí la libre versión de su palabra.

— *Tu último libro, Como higuera en un campo de golf, es el término de una vivencia poética que se encierra: ¿cuál es esa vivencia y a qué caminos te orientas?*

— En realidad no sé cuales son las vivencias, lo que sí está agotado es el nivel expresivo. Me parece que el camino que empezó de una manera más o menos ascendente, la búsqueda de mejorar los diversos niveles de expresión, de romper esa falsa dicotomía sociales-puros, se me ha agotado; es como si me mordiera la cola, pero todavía no estoy desgastado, este libro es aún una forma original. *Como higuera en un campo de golf* es el final del camino, es el resumen y síntesis. Yo retomo formas que ya están en libros anteriores, temas, poemas inclusive, hago citas de poemas anteriores o contestaciones, así se va cerrando el universo. Además hay

una cosa; yo creo que los libros han sido niveles de experiencia, pero se han ido afilando hacia una actitud de sinceridad. El problema está en que la sinceridad es muy hermosa en los seres humanos y en literatura es muy importante, se pueden hacer poemas sinceros, pero se cae en la posibilidad de no hacer literatura, los poemas de amor adolescente, por ejemplo. En el libro pasa eso, cada vez me he ido quedando más yo, más individualista hasta cierto punto, lamentablemente es la única experiencia que tenemos todos. Yo creo que ya, *Como higuera en un campo de golf* está en un límite, más de mí no puedo contar, más no creo que pueda ser interesante. Hay un momento en que tu experiencia personal se convierte en una clave cerrada. Por esas dos razones, sobre todo a nivel expresivo, y también a nivel personal, el libro se cierra, la denuncia se queda. Ahora no sé que pasa. De hecho, desde que regresé al Perú no escribo poesía. No tengo ganas, no tengo premura, y no me siento angustiado por no escribir. Me interesan otras cosas, el teatro por ejemplo, que siempre me ha interesado. Claro, no estoy en una búsqueda frenética de formas teatrales, pero algo estoy haciendo. Ahora estoy en algo así como en tierra de barbecho, de barbas remojadas. La literatura, sin dejar de interesarme, ha pasado para mí a un segundo plano. De hecho ahora leo menos poesía, mis lecturas son más por ejemplo de ciencias sociales.

— *¿Tú crees que a nivel de expresión tu último libro se ha repetido o añade nuevos elementos formales?*

— Ya no estoy tan seguro. En *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* yo soy rotundo, sí hubo una ruptura, es evidente que tengo aportes. Aquí no estoy tan seguro, pero no creo que me repita. De todas maneras las cosas que voy haciendo son distintas; el nivel de la experiencia individual es más fuerte en este libro. De allí que no creo que pueda haber una repetición; en todo caso los aportes no son tan netos. Sin embargo, hay algunos poemas como el primero, «Arte Poética 1», que tiene algo que no tienen otros libros. Cuando uno piensa en aportes, siempre se cree que es para mejor, pero puede que sea para peor. Hay cosas distintas que no estaban antes. Hay un poema sobre los países de la

abundancia que es una transcripción periodística que nunca había hecho antes ...

— *La poesía beatnik ...*

— Siempre ha habido algo de beatnik, una atmósfera, por lo menos desde 1967, pero justamente eso es lo curioso. En *Canto ceremonial ...* hay elementos beatniks, sin embargo hay una transformación culterana que no corresponde a la onda beatnik, una especie de beatnik púdico si tú quieres. Mirko Lauer en una nota sobre *Canto ...* dice eso, hay cosas de los beatniks pero con más perfección formal. Ahora, ese descuido beatnik reaparece con mayor fuerza de una manera más descarnada en este libro. En el «Arte Poética 1» es muy claro; es un poema muy antiguo que pudo haber salido incluso en *Canto*, pero en esa época yo no lo consideré pertinente, a mí me parecía que no tenía ese nivel de complejidad que yo creía que debían tener las cosas, pero con el tiempo ese poema encaja en este último libro.

— *El poema «Arte Poética 1» del que hablas, ¿se refiere a la poesía, o a la relación del artista con la sociedad?*

— Seguramente se refiere a las dos cosas. En fin, el artista con su sociedad es mucho, la poesía es mucho también. Claro, quizá tenga los valores que tú dices, si no tuviera otras connotaciones no tendría seguramente interés para los lectores. Pero el punto de partida es concreto, es que ese poeta soy yo, y esa poesía, la mía.

— *¿Te golpeas en esa «Arte Poética»?*

— Me golpeo en el mismo sentido del ciudadano que dice, «estoy fregado hermano». Yo creo que hay un elemento de humor, que siempre le da la distancia, que es necesario para decir «pues no se lo crean, no es para tanto».

— *Volviendo a los aportes ...*

— Hay unas canciones que son de *Comentarios reales*, canciones que son casi lorquianas. En este no, hay canciones de otro nivel. Lo que canta un gerente belga, por ejemplo, puede ser una canción pop. He incorporado el elemento canciones sin ninguna pretensión de que sean realmente canciones, de que puedan ser cantadas. En *Comentarios* las canciones sí tenían una intención populista, querían ser cantadas. Estaban influidas, más que por el cante jonde

de García Lorca, por esas canciones que yo cantaba en la Universidad, esa del quinto regimiento, la canción del Ebro. Aquí ya no, en general, aportes, aportes, creo que no se puede decir. O creo que la estructura es más compleja, más redonda. Yo terminé de escribir estos poemas ocho meses antes de tener listo el libro; de hecho la labor de estructurarlo ha sido clave, muy importante.

— *¿Tú tienes una idea clara de lo que es un libro de poesías?*

— Una idea exacta en abstracto no tengo. En general decir que un libro de poesía es como un poema: no debería sobrarle ni faltarle nada. Todo lo que se quiere decir de acuerdo a las formas necesarias. El libro es igual; yo creo que se estructura como un poema. Aquí es más complejo, corresponde a necesidades, están organizados un poco por temas, por períodos, todos los elementos juntos, no hay un orden cronológico, pero me parece que todo va en relación a necesidades, salvo *El libro del loco amor*. En realidad *El libro del loco amor* es todo el libro, tiene desde el primer poema hasta el último, un itinerario que corresponde a todas las otras partes, cada parte puede referirse a esa especie de libro polizonte. En todo caso, está ligado a mí ...

— *El libro del loco amor son varias sensaciones del amor; desgarrado, con truco, e inclusive burlón. ¿Cuál es aquí tu visión del amor?*

— Eso de mi visión del amor es complicado. En cada circunstancia de mi vida te daría una imagen distinta. Lo que sí es cierto, lo que es claro, salvo tres poemitas de mis primeros libros que pasaron inadvertidos, es que yo nunca había escrito un poema de amor; justamente se señaló que en la poesía de Cisneros no había la pareja, no existía la hembra. Por primera vez entonces me he decidido a hacer un libro complejo, y acá hay una recapitulación, el libro es una suma y síntesis, y también es una suma y síntesis del amor. *El libro del loco amor* se llama así jugando con lo que decía el Arcipreste, cuando habla de aquellos que buscan el buen amor, pero que para los que buscan el loco amor aquí van también estos consejos. El loco amor es el amor carnal. En realidad, el loco amor, yo no digo que sea poesía erótica, pero lo que sí es evidente es que toda la poesía es muy carnal, muy concreta, no hay amor ideal.

— Pero tú das una visión social del amor ...

— Exacto. En algunos poemas, sobre todo de *Agua que no has de beber*. Esos poemas además fueron escritos en Lima, bajo circunstancias precisas, allí sí, aparte de hablar de mi experiencia amorosa, hay una protesta que trasciende y llega a un nivel limeño; la sociedad limeña con su virginidad como bandera, por ejemplo. En mi último libro no es el amor abstracto, no es el gran poema, no es el amor de muchos poetas peruanos, la mayoría, dado en imágenes; es el amor doméstico, que en este libro se ve más claro. Todos los amores son amores domésticos, es el amor tal y cual se da todos los días, sin sublimarlo, la reacción es cólera, te amargas, te burlas, y después ironizas, desdeñas, cuando la mujer te deja, por ejemplo. En ese sentido es un amor social.

— En *Canto* hay una imagen cultural en tu relación con Europa, y en este último libro tu relación es más personal. ¿Cuál es tu visión ahora de Europa cuando se ha profundizado y a la vez no has perdido tus vínculos con el Perú?

— Lo que pasa en *Canto* es que las visiones de Europa son abstractas, son poemas escritos cuando acababa de dejar el Perú. Por ejemplo, ese «Dios salve al Rey», en «Kensington, Primera Crónica», es un Londres inventado, podría haberlo escrito sin estar allá. En cambio, «Las 7 A.M. de Fred Coak (Earls Court)» es un poema sobre una persona que yo conocía y que vivía en mi barrio en Londres. El primero es una gran abstracción, un poco pretencioso, una visión en ocho líneas de Inglaterra, donde hay mucho de verdad cultural. En cambio, el segundo es sobre un tipo de concreto. Es un Londres tres años después. Por eso mis relaciones con Europa en mi último libro son menos espinosas. Sin embargo, cuando quiero marcar las diferencias entre Europa y el Tercer Mundo, tengo poemas directamente políticos, por ejemplo, sobre la ascensión del fascismo en los países nórdicos, que no llega a serlo todavía. Ya mi análisis no es latinoamericano -bueno, indudablemente lo sigue siendo-, ya mi preocupación política es la de un hombre cualquiera de izquierda que ve esa ascensión, por que yo ya estoy dentro del problema, yo ya estoy viviendo ahí también. Eso no quiere decir que uno deje de ser latinoamericano,

pero uno no puede vivir ligando el ombligo materno a tus vivencias cotidianas.

— *Este mundo europeo que repercute en tí, ¿te une más al Perú o te aísla?*

— Yo creo que allí el término no es ninguno de los dos. Ni me liga ni me aísla. Yo estoy viviendo en Europa en un momento dado. Entonces doy una respuesta como cualquier ciudadano. Lo que no quiere decir que nosotros no tengamos problemas particulares. Hay un poema muy claro que está basado en un cuento de Alfredo Bryce, «dos indios», donde se plantea si vuelves o no vuelves. Hay que volver rápido, porque pasados los cinco años, sigues dando vueltas en el mundo como una boya flotante, bebiendo en las fuentes, regresando a ellas cada cierto tiempo, o como Rodolfo Hinostroza, que ha dicho yo no tengo nada que ver con mi país, no voy a seguir en el umbral. Rodolfo no asume el accidente de haber nacido en este país. Yo sí quería volver. Un hombre no puede vivir eternamente en el limbo, o venía o me incorporaba a otra realidad.

— *¿Tú crees que Hinostroza se ha desligado del Perú realmente?*

— El Perú no es un ente aislado, recibe sus influencias generalmente de segunda mano, es un falso, pseudo-país occidental. Todo está vinculado, no hay entidades aisladas. Es la elección de Rodolfo, no sé cómo hacer un juicio sobre él a partir de la problemática peruana. A mí me parece que su posición es coherente y lógica, si se cambia de nombre, ¿cómo sé que es peruano?, a mí me parece que eso no importa, en cambio su libro *Contranatura* sí me interesa. Ahora, no es mi actitud. Yo quería volver; fuera, en el aire, estoy como un esqueleto baboso. Yo vuelvo, ahora al volver pueda que no me reconozca entre mi familia. Casi todos los poemas tratan sobre ese problema. Al volver yo muero, yo me voy a desintegrar, pero en tierra conocida. Ahora, yo lo escogí, y he vuelto después de prepararme dos años.

— *¿Qué une a la generación del sesenta a tu juicio?*

— La generación del sesenta es dudosa como toda clasificación. Aparte de que todos tienen estilos diferentes, todos tienen influencias diferentes. Lo único que los une es su actitud política, en

gran parte de mala conciencia, por la muerte de Heraud, entre otras cosas. La generación del cincuenta vivía tranquila (pese a sus presos políticos y desterrados), creía que el mundo iba a ir inevitablemente hacia el socialismo, y que pronunciándose culturalmente revolucionarios, estaban cumpliendo con su deber. Ahora, a la generación del sesenta le toca un momento muy difícil, que es el período de Cuba y de la lucha armada. Entonces, Heraud muere, y cuando Javier muere, tú te das cuenta que la muerte es una posibilidad muy concreta, y que una actitud política es una actitud que tiene que ser individual. Tú piensa en la frase del Che, esa perogrullada genial: el deber de todo revolucionario es hacer la revolución, y eso cambia totalmente las cosas; de ahí en adelante, ser revolucionario ya no es inscribirse en el partido. Eso va a producir una mala conciencia, porque van a sobrevivir a Heraud y ese hecho los inquietará permanentemente. Y ahí se parecen todos. Pero esa es una actitud individual, y una actitud individual que no alcanza sólo a los poetas, fue un problema de toda la generación, poetas o no poetas. La revolución tenía que ser un acto urgente y personal. Más aún, esta fue una generación muy heterodoxa porque la problemática del mundo era muy cambiante, el mundo se vuelve conflictivo, y dentro del socialismo empieza la pugna entre China y la Unión Soviética.

## CRÓNICA Y COMENTARIOS

Peter Elmore

Antonio Cisneros (Lima, 1941), ampliamente antologado y traducido, es uno de los poetas peruanos que en los años 60 modificaron el panorama literario del país. Esta conversación sobre su poesía (y sobre la poesía) surgió a raíz de la reciente aparición de su último libro, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (que obtuvo en 1980 el segundo premio del «Rubén Darío» de Nicaragua); Cisneros es también autor de *Destierro* (1961), *David* (1962), *Comentarios reales* (1964, Premio Nac. de Poesía), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968, Premio «Casa de las Américas»), y *El libro de Dios y de los húngaros* (1978).

Revolucionario y católico, Cisneros es una personalidad difícilmente encasillable, quizá por la espontaneidad e independencia de criterio que le permitió formar parte de la poesía «no en frac, sino en blue jean» que según él nació en los 60.

– *Acaba de llegar a Lima tu último libro, Crónica del Niño Jesús de Chilca. ¿Cuáles fueron las motivaciones que te llevaron a escribirlo?*

Westphalen, que es un gran poeta, afirma que él no escribe libros, sino que poemas que pueden - o no - convertirse en poemarios; por otra parte, he dicho alguna vez que yo sí escribo libros, aunque obviamente no en el sentido en que lo puede decir un novelista. Lo que me pasa es que cuando estoy embalado tengo la sensación inequívoca de que no bastan unos cuantos poemas para aquello que siento la necesidad de decir, sino que debo seguir un ciclo interno; entonces percibo que estoy escribiendo una saga, un libro - aunque no me lo imagino en términos de un volumen entre dos tapas, claro-.

Bien, hacía tiempo que no me pasaba esto con la poesía, para ser más exacto, desde que terminé *El libro de Dios y de los húngaros*. No sé por qué extrañas razones, pero cuando acabé ese libro me sentí bastante desilusionado frente al hecho de escribir poesía; tal vez eso tenga relación con que desde 1978 hasta la fecha inicié

un proceso de re-politización - aunque de una manera u otra siempre he estado politizado- y eso es casi siempre malo para la escritura creativa.

Dentro de ese estado de ánimo comencé a sentir la necesidad de escribir nuevamente, y pensé hacer algo en la línea de *Comentarios reales*; es decir, hacer poesía «objetiva», épica -no en el sentido de eufórica sino en el de narrativa-. Testimonial, que fuera más allá de mis puras vivencias. Pienso que otros libros míos, por ejemplo *Como higuera en campo de golf* o *El libro de Dios y de los húngaros*, aunque no expresan sólo mis vivencias están muy marcados por éstas; de modo que cuando en 1979 inicié *Crónica...* quería hacer un libro en el que hablaran más voces que la sola del poeta. Es por eso que, si te fijas bien, en este poemario me convierto en portavoz; el tema mismo no me es totalmente propio, aunque sí he conocido a cerca de gente de la comunidad de Chilca y ellos han sido mis informantes. Tampoco el lenguaje es del todo mío: he tomado prestado el lenguaje popular y lo he reordenado dándole sentido al todo del libro. En resumen, me propuse escribir elementos sociales, vivenciales, políticos, religiosos -aunque esto último desde una perspectiva histórica y colectiva, no como *El Libro de Dios...* que expresa una re-conversión personal.

— *Antes de seguir me gustaría que hicieras una aclaración. Cuando hablas de poesía «objetiva» no la opones a poesía «subjetiva» sino en todo caso a poesía «intimista».*

Exacto; si quieres, además, podemos cambiar todos los términos y decir que no se trata de poesía «objetiva» sino de poesía que pone el acento en la vida colectiva más que en la individual.

— *¿En qué sentido privilegias el aspecto histórico de la religión en *Crónica...*?*

La comunidad de Chilca está -o estaba - consagrada al Niño Jesús y éste es tanto un símbolo religioso como un hecho social. Me explico: comportarse de acuerdo a las reglas comunales es estar consagrado al Niño y alejarse de ellas es también alejarse de él; desintegración de la comunidad y pérdida de la devoción son parte de lo mismo y eso era lo que me interesaba recalcar.

— *Dices que te interesa en este libro más el elemento social de lo religioso, que lo religioso mismo. Sin embargo me parece que lo religioso es medular*

en el poemario, puesto que en él se presenta la experiencia religiosa como experiencia colectiva y ligada a la vida cotidiana del trabajo y así pensaban la religión los primeros cristianos. Además, comunidad es una palabra que evoca a asamblea - que es el significado original de la «iglesia».

Lo religioso está de hecho muy presente en *Crónica...* Pero ante todo debo decir, aunque suene raro, que me interesaba más la comunión que la confesión; es decir, quería recalcar el aspecto aglutinador, público, de la religión. Por supuesto, eso significa reconocer que la religión es, ha sido y será social, incluso cuando toca los bordes de la mística.

Desde ese punto de vista este poemario es distinto al *Libro de Dios...*, que es el testimonio personal de una re-conversión y que suscitó muchos malentendidos, por supuesto, no voy a escribir un libro para aclarar malentendidos pero me interesaba que reconociera lo religioso dentro de los cauces del testimonio histórico y de la perspectiva social. Nunca he creído en la religión como un fenómeno puramente individual y de sentido escapista; por eso ahora que hablas de «asamblea» eso me sugiere la palabra comunión: *Crónica...* es un libro de comunión, y la comunión se caracteriza por ser de cuerpo y colectiva.

— En *Comentarios reales* empleas constantemente la ironía - y ella supone un distanciamiento ante aquello de lo que se habla; en *Como higuera en campo de golf* la ironía se convierte casi en cinismo. En este libro, *Crónica...*, más que ironía o cinismo encuentro un solo humor; ¿no tiene eso que ver con una poesía que se siente distanciada sino más bien integrada en una colectividad?

Sí, aunque no me lo he planteado de modo consciente. Por lo pronto en este libro no existen formas de sarcasmo o de cinismo destructivo; eso ha desaparecido y me parece que responde a los restos de armonía que me acompañan desde *El libro de Dios...* Creo que hay ahora una visión más integrada, menos esquizofrénica en todo caso; por otro lado hay que tener en cuenta que yo tenía veinte, veintiún años cuando escribí *Comentarios reales*. En esta época quería hacer un libro de combate y es sabido que cuando estás en guerra divides la realidad en blanco y negro, entre buenos y malos; por eso *Comentarios reales* aplica casi mecánicamente la técnica del distanciamiento brechtiano y los enemigos de clase

aparecen sin ningún elemento humano, llegando a veces a ser tratados en chistes de astracán, demasiado obvios. Además en *Comentarios reales* -o, mejor, en la época en que lo escribí- no me podía asumirme y asumir a la vez la realidad histórica, que es algo que sí creo haber conseguido en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

— Pero en *Crónica...* hay un polo positivo encarnado en la comunidad campesina y otro polo negativo representado por la urbanizadora. ¿No seguimos un mundo de oposiciones absolutas?

Cuando hablo del «blanco y negro» de *Comentarios reales* no estoy abogando por la ambigüedad; es muy difícil reflejar la realidad en todos sus matices pero a la vez tenemos elementos morales e históricos que son bastantes claros. A partir de ellos se hace posible la toma de posición a favor de los oprimidos, que está desde el principio señalada en *Crónica...*

La urbanizadora, efectivamente, es uno de los elementos de disolución pero no es el único: hay también factores naturales como el agotamiento de la sal y la pérdida del trueque con la comunidad que mantenía limpio el canal de regadío de Chilca, pero creo que lo más importante en el debilitamiento y destrucción de la comunidad es el individualismo que nace cuando la comunidad ya no se asume como tal. Cuando alguien se aleja de la Hermandad del Niño no cae en pecado porque deja de ir a la iglesia sino porque atenta contra los lazos básicos que mantienen la cohesión de un grupo de pescadores y campesinos.

Si debo establecer una oposición para este libro la tengo que establecer poniendo de un lado individualismo y desesperación y del otro colectividad y comunión.

— ¿Individualismo y desesperación no eran los rasgos de Antonio Cisneros en *Como higuera en campo de golf*?

Ese libro corresponde a los momentos más vacíos de mi vida; estaba en mis últimos años en Europa y me encontraba en un callejón sin salida muy parecido al de Martín Romaña de Alfredo Bryce. Por entonces no sabía para qué estaba en Europa y tampoco quería regresar al Perú; pasaba por una crisis amorosa, doméstica y política muy fuerte que se manifestaba en los poemas a veces

en pesimismo y otras veces en cinismo. Eran tiempos de negación, de desesperación y la desesperación es el único pecado teológico, porque supone perder la fe en el hombre y en Dios.

— *Los dos poemas finales de Comentarios reales están dedicados a Javier Heraud, ya muerto en la guerrilla; el último poema de Canto ceremonial... es «Crónica de Chapi», una evocación de los guerrilleros muertos en 1965. Eso me hace pensar si no perteneces a una generación que se relacionó con la política a través del desencanto, que se frustró al ver que la revolución social no era inminente.*

No creo que la nuestra sea una generación desilusionada, más bien creo que fuimos golpeados por evidencias muy dolorosas que nos han impedido mostrar el optimismo que exhibían grupos de poetas anteriores a nosotros.

Esos poemas a los que haces mención testimonian dos momentos muy precisos: los poemas a Javier surgen de la derrota guerrillera del 63 y «Crónica de Chapi» expresa el fracaso de la guerrilla del 65 en Ayacucho, no sólo es un recuerdo triste porque pensábamos que el ejemplo cubano debía triunfar, que las armas eran el único camino para acabar ya con un orden social injusto, sino porque ahí perdía a un gran amigo, a un hermano como Javier, con el que compartí tantas cosas. El otro poema es un responso para la guerrilla del 65, que conocí más de cerca.

— *En el año 67, en la antología Los nuevos, tú destacabas el auge de las Ciencias Sociales como un dato nuevo en la cultura de esa década en el Perú; hace un rato dijiste que habías usado «informantes» -que es un término de esas ciencias- para escribir tu último libro. ¿Sientes influencia de las ciencias sociales en tu poesía?*

Sí, pues, y casi diría que desgraciadamente tengo esa influencia, porque pertenezco a una generación que pagó tributo a la irrupción con fuerza de las ciencias sociales, de la sociología; sin embargo desde hace unos años soy uno de los principales detractores de ellas. Creo que coincidí más con la atmósfera que hizo posible el crecimiento de las ciencias sociales que con ellas mismas en cuanto estudio organizado; a ese nivel, es del estudio, creo que -salvo excepciones valiosas- las ciencias sociales son en gran parte culpables del descalabro del buen gusto, con trabajos que nadie

lee y que no solucionan nada. Creo que un libro de Arguedas tiene mayor valor que el 99% de las monografías sobre la vida campesina que se han publicado en siete editoriales auspiciadas por veinte fundaciones.

— *¿Lo que afirmas de las ciencias sociales no se puede decir también de la poesía: que no cambia nada y que su público es muy escaso?*

No, porque sus finalidades son distintas. Las ciencias sociales se proponen cambiar las cosas dando algún tipo de alternativas, a la vez que trabajan con materiales muy circunstanciales; la poesía no, la poesía se dirige a la conciencia de los lectores y sólo en casos de ilusoria demagogia o cándida ilusión pretende transformar de manera inmediata la realidad social. Aunque la poesía tiene un campo más restringido que el de la prosa creo que cumple la función de producir una conciencia a largo plazo, que convoca al lector a la reflexión.

— *¿Crees que hay un cambio en tu poesía a partir de Crónica...?*

Bueno, seguramente hay relación entre *Crónica...* y mis libros anteriores pero a veces quiero creer que se trata de algo realmente innovador. No tanto por usar un «lenguaje prestado» - muchas veces he utilizado formas coloquiales antes- sino porque le doy una nueva coherencia dentro de la intención básica de adentrarme en la historia y para mí la historia no son fechas ni batallas sino todo aquello que tiene un transcurrir.

— *En 1967 tú decías: «La función actual del escritor es la misma de siempre, ser un evidenciador de la realidad, cualquier sector de ésta que se elija. La situación personal en la que se debe realizar este trabajo es también costumbre: la creación como oficio principal y parásito que sólo se tengan horas libres». ¿Sigues suscribiendo estas palabras?*

Sí, básicamente sí. Matices más, matices menos, sigo pensando en lo mismo. Creo que prácticamente toda actividad humana testimonia al hombre y su circunstancia; pero en el caso de la poesía ese testimonio se da a través de palabras y eso implica que las puedes usar de cualquier forma, sino de aquellas que les permite ser reveladoras, evidenciadoras. Alguna vez he dicho también: «poesía es el uso de las palabras contra el lugar común»; mientras más lejos estés del lugar común más cerca estarás de hacer aflorar la capa-

cidad creativa del lenguaje. Siempre recuerdo de manera inexacta una frase de T. S. Eliot que dice que el escritor no inventa nada sino que nombra de manera inédita la realidad y de esa manera nos la descubre; de eso se trata.

Salvo el caso rarísimo de poetas como Neruda, que han vivido de escribir poesía, la mayoría de poetas sabe que no se va a sostener con este oficio; por eso usé esa expresión paradójica: la poesía es tu oficio principal, porque en eso se te va el alma, pero es al mismo tiempo una actividad parásita y clandestina.

— *Hablando de influencias, es bastante visible la influencia de la poesía norteamericana en ti. ¿Qué sientes que te aporta?*

Mira, hay algo de cierto en eso de la influencia de la poesía norteamericana pero por otra parte se ha vuelto en algo retórico. Hay una influencia anglosajona no sólo en mi poesía, cierto, pero también se le debe mucho a Bertolt Brecht; en mi caso la influencia de un norteamericano como era Pound - y también la de Brecht- me ha servido para conocer muy claro en varios poemas míos. La poesía anglosajona fue un rico intermediario hacia otras literaturas como la griega clásica. También tengo la influencia del romancero tradicional y del tardío siglo XV, que tienen mucho que ver con el gusto por el tono narrativo; este elemento «narrativo» resultó vivificante frente a una poesía llamada social con fuerte tendencia a lo declamativo -una poesía que explotaba los aspectos más superficiales de Vallejo- y una poesía denominada pura que tendía a excesos de abstracción.

La poesía que comenzamos a hacer fue más cotidiana, usó palabras prosaicas mezcladas con otras de alto prestigio literario, empleó la ironía - también la autoironía- y ese tono narrativo que ya nombré. En fin, la poesía cambió, y entre lo anterior y lo nuevo había la diferencia que hay entre un frac y un blue jean.

— *Tú no aceptaste la distinción entre poetas puros y sociales, más bien oponías poetas vitales a académicos. ¿Sigues haciendo esa oposición?*

Mi promoción poética desconoció esa separación entre poetas puros y sociales; ahora los más jóvenes también aceptan como una cosa clara que la poesía, como la vida, es íntima y pública, privada e histórica, épica y doméstica. Por lo tanto, no cabe separar lo

«puro» de lo «social» - cosa que de alguna manera asumí en *Comentarios reales*, cuando debí hacer una sección aparte llamada «Mi casa y sus alrededores» porque no podía integrar eso dentro de la meditación histórica presente en el resto del poemario. La otra oposición, la de poetas vitales versus académicos, no la haría en la actualidad; creo que ella surgió por mi gran juventud, que me hacía considerar -supongo- que eran vitales aquellos que como yo tenían todo el tiempo para escribir y que eran académicos los que -mi imagen del profesional era el profesor universitario- además de escribir tenían que trabajar, pagar la luz, el agua y el alquiler. Pero ahora no haría semejante oposición, la única que aceptaría sería la que hay entre poetas que saben escribir y poetas que no saben: pero esa no es una verdadera oposición porque en el fondo separa a los poetas de los que no lo son.

- *¿Qué piensas de la poesía peruana posterior a los años 60?*

No soy partidario de hablar de generaciones: creo que en los años 60 surge una promoción de gente que escribe con muchas cosas en común - pienso en Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, César Calvo- pero que a la vez es muy distinta entre sí y sigue caminos separados; de hecho nunca hubo la intención de sacar juntos alguna revista de poesía y si bien estábamos juntos en la causa común de la revolución nunca se nos ocurrió la idea - por lo demás absurda- de hacer una especie de partido poético.

Me parece que no hay cambios palpantes dentro de la nueva poesía -a pesar de que hay varios poetas nuevos muy buenos-; valores como la cotidianeidad, el humor, el coloquialismo, etc. se van a profundizar cuantitativamente pero ya estaban dados con anterioridad - por otro lado pienso que la poesía latinoamericana, desde Darío, tiene un funcionamiento dialéctico que le permite conservar algunas cosas y desechar otras.

Tal vez algo nuevo son los intentos de renovación del lenguaje que se emparentan con la última parte de *Contranatura* de Hinostroza y que se expresan en un lenguaje simbolizado, casi matemático, en Juan Ramírez Ruiz y en parte en Enrique Verástegui; personalmente, aunque respeto a los autores, no creo mucho en eso. A veces también pienso que Mario Montalbetti y algunas cosas de

Carmen Ollé representan una posible salida. Pero lo que sí creo es que hay un cierto agotamiento del coloquialismo y que quizás se comience a escribir una poesía más reflexiva y me tinca que más subjetiva.

## «PROPIOS COMO AJENOS»

Cesáreo Martínez

— *Está a punto de aparecer tu antología personal. ¿Son tus poemas más queridos? ¿Qué quieres decir con eso de «propios como ajenos»?*

— Bueno, en primer lugar, es la primera antología personal que hago. A pesar de los años, nunca se hizo una antología mía aquí en el Perú.

— *Pero afuera sí, en otras lenguas.*

— Sí. Hay antologías de mi poesía en Norteamérica, Alemania y Hungría.

— *¿Y en español? ¿Nada?*

— La única antología que existe en castellano es la que hicieron los cubanos en 1979.

— *¿De modo que ésta es la primera que haces aquí?*

— Claro. Y el título es *Propios como ajenos*. En realidad, son más de 26 años, más de un cuarto de siglo de trabajo constante. En todo este tiempo hubo una producción tan diversa que es un poco difícil reconocerte en todos los poemas. Sabes que uno es diferentes personas a lo largo de su vida, y los poemas van respondiendo a circunstancias externas y sobre todo internas. Entonces, escoger textos para una selección es una tarea bien complicada. Tienes que desdoblarte. Por un lado, hay que ponerse en un plan de antologista, porque hay que dar una muestra de diversas épocas. Por otro lado, tuve que elegir aquellos poemas que son muy propios míos y otros que aparecen como ajenos.

— *Como ajenos. Es decir que han perdido la cercanía contigo. ¿O tal vez su brillo, su actualidad?*

— No. Los poemas no pierden nada. O quizás pierdan algo con el tiempo, no lo sé. Pero se trata de una relación tuya con el poema. He recogido poemas de casi todos mis libros, excepto el primero. Luego hay un apéndice con poemas inéditos.

— *¿La parte más interesante?*

— No, lo más novedoso. Mira, yo no tengo ni un ejemplar de mis libros. Y esta es la oportunidad de tener reunidos a algunos de mis poemas.

— *¿Cómo? Tú dices que la poesía es enemiga del lugar común, sin embargo, tu nombre es un lugar común en la poesía ¿y así te deshaces de tus libros?*

— No es que me deshaga. Sin embargo ocurre que no los tengo. Hace días por ejemplo necesitaba un ejemplar de *La casta Susana* y llamé al INC para ver si entre sus bodegas tenía uno. Me dijeron que no.

— *Antonio Cisneros es uno de los fundamentales renovadores de la poesía actual, fenómeno que se dio en la época del 60. Quisiera que me digas cómo fue este proceso ¿Qué elementos actuaron en lo social, político, y en el terreno específicamente literario? ¿Qué es lo que incorporaron y qué es lo que abandonaron?*

— Creo que en general los años 60 son revolucionarios en muchos sentidos. Y la poesía está inserta dentro de una marea mayor. Son los años de las revueltas juveniles, los movimientos guerrilleros, la Revolución Cubana, la gran escisión chinosoviética, con lo cual se pierde un centro catedralicio de los países socialistas.

— *Eso en cuanto al contexto social y político.*

— Así es. Y también es la revolución de las costumbres, la función del feminismo, la reivindicación de las marginalidades, la revolución sexual y una serie de movimientos que hacen de esa década un período muy rico en el siglo. Dentro de ese contexto, la poesía, no podía dejar de registrar estos fenómenos. En estos años la poesía en América Latina abandona una serie de camisas de fuerza - por supuesto sin negar que hubo grandes talentos que han sabido moverse con gran altura dentro de esa camisa de fuerza. Creo que había una poesía muy literaria, tributaria de las vertientes simbolistas y vanguardistas francesas y, por otro lado, de las vertientes realistas y retóricas de la española.

— *Por otro lado, hasta esos años había la dicotomía que dividía a los poetas en puros y sociales.*

— Exactamente. Lo cual era por decir lo menos curioso y ridículo. Porque lo que ocurría como dije alguna vez, era que tanto los poetas sociales como los puros editaban sus libros en 300 ejemplares. Ni uno más, ni uno menos. (risas). Es decir que la gente se había olvidado que la poesía es como la vida; que todos somos sociales, todos somos puros. Inclusive se había llegado a identificar a la preocupación estilística y formal con lo puro, y a lo social con lo desaliñado y espontáneo. Nosotros tratamos de no caer en una u otra de estas vasijas.

— *De modo que incorporaron elementos como el humor, la ironía, etc.*

— Bueno, al dejar de lado esa camisa de fuerza que es como digo la poesía literaria y retórica, hubo nuevas lecturas: las influencias anglosajonas o la incorporación de las literaturas orientales. Es decir que hay una gran apertura y expansión, porque los años 60 también significan años de bonanza, respecto a los años 80, por ejemplo.

— *¿Bonanza en el sentido material y espiritual?*

— También. Porque los pobres no eran tan pobres y los ricos eran más ricos. Había cierta fluencia y un despertar. Además de la ironía y el desenfado contra la solemnidad, nosotros introdujimos los recursos que más tarde se ha dado en llamar poesía coloquial o narrativa. La poesía ya no tiene miedo de incorporar diversos discursos de una manera simultánea.

— *En la entrevista que te hace Roland Forgues dices que siempre buscaste hacer una poesía integradora. ¿Podrías ampliar esta información?*

— Eso se deduce de lo anterior que te dije. Yo creo que en la vida real somos individuos y al mismo tiempo somos seres colectivos. Estamos penetrados por nuestras experiencias domésticas íntimas, amorosas y al mismo tiempo de experiencias metafísicas como son el indagar por el origen, la muerte, el destino. Además, estamos insertos en un proceso histórico concreto. Somos seres solitarios y estamos acompañados. Todo esto debía entrar en el poema. De ahí que muchos del 60 vuelven al versículo para expresar esta complejidad.

— *Bueno, todo esto debe entrar en el poema. Y a mi modo de ver lo has logrado. Has ganado muchos premios; eres un poeta muy querido y hasta imitado. ¿Te sientes realizado?*

— En general le ha ido bien a mi poesía y probablemente con frecuencia es un punto de referencia. Ahora, que me sienta realizado, no lo sé, por lo menos no lo siento. Más bien el hecho que haya gente que reconozca en mis poemas me estimula a seguir escribiendo. Nunca uno está satisfecho en poesía, porque es una búsqueda constante, la búsqueda de uno mismo.

— *En tu poesía siempre está la presencia de Dios. ¿Obedece esto a una vocación mística?*

— Probablemente, responde a una necesidad íntima mía, en la medida en que la poesía es una forma de conocimiento de tí mismo. Entonces, las cosas que te preocupan son las cosas que están en tu poesía. Claro, el tema religioso es cierto que está presente en mi poesía, unas veces como rechazo (y hasta he llegado a la blasfemia, como en el caso de *Comentarios reales*) y otras en formas más reconciliadas como *El Libro de Dios y los húngaros*, en el que hay verdaderas oraciones. Lo religioso ha sido un tema que he asumido sin mayores acentos ni vibraciones. Es decir que aparece a veces como pretextos para hablar de mi relación con el mundo. No es un auto de fe.

— *Cambiando radicalmente de tema ¿puedes opinar de la crisis que vivimos?*

— ¿Qué se podría hablar de esto? Ahora que todos estamos hasta el cuello. Pero lo cierto es que esta crisis ya no sólo es un problema de sobrevivencia, que golpea a las grandes mayorías, sino que también es una crisis del espíritu. Porque en los momentos más graves uno trata siempre de mantener la esperanza. Y ahora lo que está más cerca de uno es la desesperación. De modo que dedicarse a actividades como la poesía, de intensidad espiritual, hoy es muy difícil, porque la mayor parte de tus energías son consumidas por la angustia de no saber cómo harás para sobrevivir mañana. Esto es grave porque está empujando a la esterilidad a muchas mentes y corazones. Amén de que la crisis material confabula contra la cultura: no habrá ediciones, no se hará cine, teatro, no habrá ni la capacidad de reunirse. Estamos condenados al ostracismo.

— *Es difícil hacer el amor pero se aprende, dice uno de tus versos más famosos. ¿Qué piensas del amor?*

— El amor es una experiencia fundamental, una razón de vivir, una razón de ser de la humanidad. Probablemente sea la experiencia más intensa. Pero lo que yo no creo es que los poetas tengan alguna visión particular del amor. A mí me parece que el amor es tan grande para un poeta como para un trabajador bancario (risas).

— *Para seguir en la onda de los «grandes temas» ¿qué piensas de la muerte?*

— Es la única certeza que poseemos. Sólo sabemos que vamos a morir. Es lo único que nos iguala a todos como seres de la misma especie.

— *¿No le temes?*

— En general no le temo ni le hago fiestas. Sin embargo, últimamente, el año 85, cuando estuve en Berlín sin apremios ni obligaciones, hubo momentos en que la idea de la muerte me rondaba con frecuencia, pero de una manera natural, sin dramatismos ni abstracciones metafísicas.

— *¿Qué te parece la poesía peruana última?*

— Mira, no estoy tan familiarizado.

— *¿No estás informado?*

— Sí, estoy informado. Pero no soy un lector fanático de poesía. Además, con los años, me dedico a cosas que más me gustan como las Crónicas de viaje, las biografías, los libros históricos de cocina o los atlas. Y también con el tiempo me preocupan menos las novedades y me dedico a leer lo que realmente me interesa y cautiva. Sin embargo, gracias a la buena voluntad de las nuevas generaciones, estoy informado y puedo decir en rasgos generales que la poesía de los últimos años está bien hecha, siguiendo la tradición de la poesía peruana. Diría que los jóvenes saben escribir y saben ser poetas.

— *¿Y la del 70?*

— Entre el 60 y el 70 parece haber mucho en común. Tal vez haya en el 70 una exageración de ciertas características como el desenfado, el coloquialismo. Mientras que entre los del 80 se ve una especie de vuelta a la poesía de símbolo, de metáfora, de una cierta búsqueda despojada de elementos circunstanciales, ideológicos o políticos.

— Para terminar, Toño, tengo una inquietud: tu relación con Vallejo. Tú respondiste a una encuesta diciendo que el primer Vallejo te pareció retórico y llorón. Hay muchas personas respetables que se han molestado por esto. ¿Qué me dices?

— Bueno, fue una respuesta sincera a una pregunta concreta. ¿Qué sentí al leer a Vallejo por primera vez, es decir *Los heraldos negros*? Frente a la sobriedad de Eguren por ejemplo, me pareció lo que dije. Yo no podía decir que me había causado una hecatombe porque no fue así. Ahora, si me hubieran preguntado qué me parece Vallejo a los 40 años, naturalmente diría lo que pienso: que es un gran poeta como tantos otros grandes poetas hay. Pero también diría que a pesar de reconocer que es realmente un gran poeta, no es precisamente de mi predilección. Hay otros que me gustan mucho más.

## ANTONIO CISNEROS Y SU CANTO CEREMONIAL

Miguel Angel Zapata

— *La ciudad es uno de los temas principales en tu poesía. Este tópico que se puede notar nítidamente en Como higuera en un campo de golf (1972), El Libro de Dios y de los húngaros (1978) y en tus libros más recientes: Crónica del Niño Jesús de Chilca (1981) y Monólogo de la casta Susana y otros poemas (1986). En el primero que cito haces una suerte de Crónica de tus viajes por Europa con vistas de las ciudades que visitas. Ahí se describe la arquitectura y tus experiencias urbanas: nostalgia, amor, horror, fascinación.*

— Yo soy un hombre eminentemente urbano. Alguna vez dije algo así como «me cago en los pajaritos», y en general cuando hay gente de buena voluntad que quiere tentar con viajes a las montañas o a descubrir los paisajes insondables, rechazo la invitación y me carcajeo. Soy eminentemente urbano. Nací en una ciudad y en general no me gusta vivir en ciudades que tengan menos de un millón de habitantes. A la larga, mis libros de poesía son una suerte de Crónicas de viaje, como dices. Pero estas Crónicas de las ciudades europeas no indican una predilección por estas ciudades. He vivido años en Londres, entonces aparece Londres, en Niza, y aparece Niza, en Berlín, en Budapest mucho tiempo y así van apareciendo estas ciudades. Esa es la razón de ser de su presencia. Si yo hubiese vivido en ciudades sudamericanas también hubieran aparecido esas ciudades.

— *Robert Lowell rememoraba Boston y su arquitectura, tú lo haces con Lima, en «Crónica de Lima» y las referencias a Miraflores y Punta Negra dan cuenta de estos lugares míticos en tu vida. Y cuando viajas tus recuerdos son nostálgicos y hasta a veces dolorosos por el amor a tu ciudad.*

— Mis poemas son el testimonio del lugar donde vivo. Tú me hablas de Robert Lowell y de las raíces y lo que para él significaba Boston. Y es también la razón de ser de las innumerables referencias que hago de mi ciudad. Mi ciudad y el mar de mi ciudad

están presentes: yo soy un hombre marino. Tanto al nivel del distrito donde nací y vivo que es Miraflores: vivo exactamente a sesenta metros del malecón. Es como Punta Negra, el lugar de veraneo donde pasé gran parte de mi infancia, mi adolescencia, y mi juventud que, como tú bien dices, en momentos adquiere caracteres míticos en mi poesía. Ultimamente no voy a Punta Negra porque me da flojera. Las referencias nostálgicas a Lima son muchas. Desde mi estadía europea, en gran medida, el recuerdo de Lima es doloroso y amoroso, como un ventarrón. Tal es el caso de la «Tres Eglogas» donde hay vidrio molido creo (y en este momento no recuerdo bien mi obra), pero sospecho que en este instante tú vas a tener más claras que yo. Pero en fin, siempre está esa cosa dolorosa y amorosa en la «Crónica de Lima» que no la escribí en Lima sino en Londres. La distancia es un elemento que convoca a la nostalgia y a la afirmación.

– *La poesía narrativa es crucial y necesaria para tus descripciones.*

– Buena parte de mi poesía está hecha a base de elementos que se dieron en la poesía de los sesenta y setenta. Lógicamente la poesía narrativa tiene lugares, y situaciones históricas que son elementos que acompañan buena parte de toda mi obra.

– *En el poema «Naturaleza muerta en Innsbrucker Strasse» (1986) ironiza el mundo de la postmodernidad...*

– Ya desde «Kensington, primera Crónica» (1968) ironizaba la Inglaterra de los años sesenta. Por un lado estaba la certeza histórica de un reino, y por otro lado un poco el zafarrancho y la novelaría de «haga el amor y no la guerra». Un poco la indumentaria estrafalaria y lo comercial del mundo hippie. Han pasado casi treinta años y mi perspectiva del mundo moderno no ha cambiado tanto, es una forma de recuperar mi identidad el diferenciarme de ese mundo. Claro, el mundo berlinés que me rodeaba en «Naturaleza» no es el mismo de mis experiencias inglesas, ni las expectativas son las mismas. Ya no aparece la historia de un reino, y ya no hay la supuesta revolución de las flores. Como tú dices estamos en un mundo postmoderno, el mundo individualista, el mundo de sálvese quien pueda, es el mundo de la exageración del clásico *live longer and better*. Y bueno, un fumador como yo que descreo demasiado de la comida vegetariana, que no cree para nada

en el *body building* obsesivo, tiene sus maneras de comentar, defenderse e ironizar esa sociedad.

— *Tu familia está presente a lo largo de toda tu obra, formando parte de varios de tus mejores poemas.*

— Nombro a mi familia: el nacimiento de mi hija. La referencia que hago a la tribu permanente tiene una razón definitiva. Yo no soy un hombre de partido, yo no soy un hombre que cree en las grandes ideas, soy de una naturaleza profundamente escéptica y siempre lo he sido. Inclusive cuando mi apuesta era a un socialismo radical, siempre estuvo cargada de escepticismo. No tienes más que revisar «La Crónica de Chapi, 1965» que no es un *Canto* a la guerrilla, aunque haya simpatía. Pero todo esto no ayudará y no resucitará, de ningún modo, ni volverá a salvar a los hombres de la tierra. Yo nunca he creído en las grandes cosas, lo que me ata es la tribu, mi familia inmediata. Por eso mi familia inmediata está presente por todos los lados, desparrama en mi vida. Sea mi hijo Diego del que me separé tres años porque me largué a Europa. Sea mi hija Soledad que nace un día y celebro su nacimiento. Sean mis abuelos reales o hipotéticos, mis padres lo mismo. El amor por mi mujer y anteriormente el amor de mis mujeres. Todo eso forma parte de mi obra, no solamente como un *Canto* de celebración a la alegría o al amor filial, o el amor paterno, o la celebración general de la vida, sino también a mi vida de enredos. Yo soy un hombre que trabaja en su casa. Yo tengo que convivir con las toallas mojadas, con los teléfonos que no contestan, con los discos compactos tirados en la sala. Y aunque te parezca broma yo puedo escribir un poema, contestar el teléfono, y llamar la atención a una mis hijas, todo a la vez. Entonces la vida cotidiana no sólo es una celebración, la vida familiar es una vida de convivencia permanente, a veces angustiante y torturante, pero siempre, claro, capitaneada por el amor.

— *Tienes muy poca poesía amorosa, y cuando la escribes lo que haces es ironizar al amor y sus experiencias. ¿Es acaso poesía anti-amorosa?*

— Es cierto que yo tengo muy poca poesía amorosa, quizás lo mío es más bien «el amor en vivo». Lo que sí tengo es una gran cantidad de poesía antiamorosa -como dices- o didáctica, como

el clásico «Para hacer el amor», que no es un poema de amor, sino instrucciones de cómo hacer el amor físico. No sé bien por qué lo hago, pero probablemente toda mi vida he tenido miedo de las posibilidades terribles del melodrama que te da la intensidad del momento amoroso. No hay diferencia entre los boleros, los tangos, y lo que tú puedas decir cuando estás enamorado. Inclusive los *Veinte poemas* de Neruda, tan celebrado, y que a mí me parecen tan cursi y menos interesantes que los boleros de los ranchos. Serán por eso que me defiendo, y prefiero dedicarme a la parte oscura, irónica o burlona del amor.

— *Has viajado mucho; comenta algo de estos viajes y sus...*

— Viajo mucho cuando me invitan. Yo no tengo plata. He viajado siempre a congresos, recitales, también como periodista porque soy periodista profesional. He dado muchas vueltas en mi vida. También he vivido como parte de esos viajes eventuales muchos años fuera. Siempre he trabajado como profesor universitario en la mayoría de los casos. Aunque en la época de Inglaterra (fue mi primer viaje largo), cinco años fuera, alternaba el oficio de lavaplatos con el oficio de profesor universitario. En la época de Niza alternaba el oficio de guía de turistas con el de profesor universitario. He viajado mucho y dependo de las invitaciones o las ofertas de trabajo. Ultimamente viajo menos, y hasta a veces estoy rechazando invitaciones, o escojo entre dos o tres las que más me interesan o no escojo ninguna de las tres. Podría sonar tonto, pero para un tipo que se ha pasado la vida viajando supongo que debe ser un problema que en un momento dado ya te aburra viajar.

— *Hablando de ciudades: el poema «Colinas de Berkeley» ¿lo escribiste en casa de Pepe Durand? (Y de paso celebro su memoria de buen amigo y mentor).*

— Pepe Durand era mi vecino y mi amigo, y era el peruano más conocido de Berkeley. Lo raro es que esos dos poemas, uno sobre Austin y el otro sobre Berkeley son los únicos que escribí en seis meses y un poco más que viví fundamentalmente en la región del norte de California: San Francisco, Berkeley y un par de meses en Nueva York. Pero a pesar de todo ese tiempo los Estados Unidos es el país que menos poesía me ha dado, y hay

países que conozco más superficialmente con los que me siento más ligado y les tengo mayor afecto. Por ejemplo, tengo hasta siete poemas holandeses, de toda las temporadas muy breves que he pasado allí. No sé porqué extraña razón Estados Unidos me ha dado tan pocos poemas. ¿Porqué Estados Unidos no aparece en mi poesía? No lo sé. Es un país al que siento muy cercano, un país que conozco muy bien, especialmente su cultura. En general, un latinoamericano, que no haya estado en Estados Unidos no sabe cómo es ese país. El noventa por ciento de la gente que viaja por primera vez a Miami o Chicago, o donde sea, se asombra de ver que Estados Unidos es exactamente como se los imaginaban a través de las películas: los «hot dogs», y los «snack bars».

— *Lima es tu ciudad, y parece que a estas alturas te quedarás ahí siempre, ¿no?*

— Sigo escribiendo y publicando en Lima y nunca he pensado en salir para vivir fuera permanentemente. Yo tengo cincuenta y un años, soy un hombre casado, tengo una hija en la universidad, tengo un economista egresado, tengo una hija en el colegio, y ya no soy un muchacho que puede dar vueltas por el mundo.

Mi familia no forma parte de mi equipaje, de mis maletas. Yo para viajar tendría que ser en condiciones muy especiales. Ya no estoy para ir a comedores estudiantiles o para dormir en «sleeping bags». Puedo hacer viajes cortos pero instalarme en otra latitud sería imposible.

*Inicios de la escritura*

— *Hagamos un poco de historia acerca de tus libros, desde los comienzos en los sesenta, hasta los últimos, y de esa constancia en la escritura, esa continuidad y fidelidad con la poesía.*

— Bueno, en realidad yo escribo y publico eventualmente poesía desde hace más de treinta años. Entonces, por más que hay algo así como un estilo, algo que identifique la obra mía y no de otra persona, obviamente en tanto tiempo hay no sólo constantes sino también variantes. Creo que cuando uno empieza a escribir, y podría remitirme al primer pequeño poemario o plaquette que saqué en el año 61 que se llamó *Destierro*, allí había una gran necesidad de decir cosas, una desvergonzada vocación por ser poeta,

pero uno no las tiene consigo al comienzo. Creo que el ideal de cualquier creador es expresar creativamente lo que quiere y no solamente lo que puede. Yo me atrevería a decirte que el primer librito es correcto, está bien hecho, es simpático, me conmueve a la distancia de los años, pero en realidad es un pequeño gran lugar común, por esa misma razón; porque todavía no están afinados todos los recursos expresivos, uno más que decir lo que quiere termina diciendo sólo lo que puede. Sin embargo es el primer librito que no tiene mayor trascendencia, y que en su momento recibió creo una sola crítica, de un amigo, además un coetáneo, Julio Ortega, nada menos que en el entonces existente diario *La Tribuna*, que era clandestino, no por política como creerían sino por su circulación que era mínima y nadie lo conocía. Pero el publicar el primer libro significa un acto fundamental en la vida, que es un acto supremo de desvergüenza. Después ya estás hecho. Después de que ya publicas tu primer libro, de algún modo te vas a someter al juicio de los demás y al de tí mismo, es entonces a partir de eso que el ser poeta se convierte en un acto público, por lo tanto de una manera relativa en un acto profesional. Luego de *Destierro* al año siguiente publiqué otra plaquette también de muy pocas páginas que se llamó *David*. Eso sí es más interesante, porque ahí, con todas las ingenuidades que pueda tener si es que las tiene, planteo algo que después engordándolo, enriqueciéndolo, o engordado y enriquecido por la vida, va a terminar en otros libros que son un poco más conocidos y que de algún modo se identifican un poco más con mi estilo poético. *David* parte del personaje de la Biblia: David, y por lo tanto tiene ya una especie de trama, de historia, algo que va a tenerse que ver ligado, ya en este momento, a lo que se dio en llamar en la década del sesenta «poesía narrativa». Por otro lado, este contar la historia del rey David, desde una perspectiva poética, también significaba una opción ideológica, porque era contar no la historia aparente del personaje bíblico, sino la que yo suponía en ese momento, que era la historia real, la historia social, y para poder narrar esa historia paralela, según yo la verdadera, la no dicha, entonces, uno de los recursos que voy a empezar a utilizar, es una cosa que después ha

sido comentada como muy característica, es la ironía. De algún modo en *David* está la actitud narrativa, la actitud histórica, la actitud irónica. Eso, dos años después, en el año 64 va a aparecer en *Comentarios reales*. Este libro, de algún modo, parte de una actitud similar, pero más local por un lado, y más ambiciosa por otro. El título mismo ya lo indica, nos damos cuenta que estamos parodiando el título del Inca Garcilaso de la Vega. No sé si así fue exactamente, pero creo que en ese tiempo se me ocurrió explicarle a un reportero, que los *Comentarios reales* de Garcilaso eran de los reyes, y los míos eran de la realidad (juego de palabras que permite el castellano). Pero en fin, juego de palabras aparte, eso quiso ser una revisión de la historia del Perú, desde el lado de los pobres, desde el lado de los anónimos, desde el lado de las tropas y no de los generales, desde el lado de los muertos y no de las efemérides famosas.

El libro es ambicioso y curiosamente es uno de los libros hasta hace poco, por lo menos, más recordado. A mí personalmente el libro no me gusta mucho. Pasados los años, me parece justamente que su delito fundamental era ser muy ambicioso, querer meter los períodos de la Historia del Perú, que van desde los incas hasta la edad contemporánea, hasta inclusive hay un poema de homenaje a Javier Heraud dentro del libro. Hay poemas logrados y hay otros que simplemente son rellenos para poder dar cuenta de todos los períodos de la Historia del Perú. En todo caso creo que a veces soy exageradamente duro con el libro, pero como digo, insisto, la paradoja es que ese libro que gustó a mucha gente, es el que menos me gusta a mí. De allí ya cambia la cosa, ya ése es el último año que yo estoy en Lima. Me voy a Ayacucho un año, y ya en el año 66 me voy a Europa, a Inglaterra, a diferencia de las gentes que me precedieron, que iban a España, donde no había problemas con el idioma, y por el otro lado, se suponía que continuaban estudios de Lingüística y Literatura, no sé, de Letras en general. Yo me fui a Londres, porque Londres era para mí en ese momento fundamentalmente los Beatles y los Rolling Stones, y fue una época muy importante en mi vida.

— *¿Cómo te decidiste a enviar un manuscrito a Casa de las Américas?*

— Yo no le envié a Casa de las Américas, en realidad yo lo llevé. En ese año, 1968, me parece, no recuerdo bien, o a fines del 67, creo que yo viajo a La Habana, al congreso cultural, un congreso mundial que hicieron, muy importante en esa época, donde fueron entre otros, Bertrand Russell, Sartre, la época donde Cuba estaba en el «top» digamos de la popularidad mundial, y yo llevé ya mecanografiado lo que iba a ser el libro, pero lo llevé no con intención de presentarme, sino de enseñarlo a otros escritores de valía que iban a estar presentes allí. Recuerdo que se lo llevé a Mario Benedetti, el uruguayo, que en esa época trabajaba en Casa de las Américas, o en el Instituto de Investigación de Literatura Americana, para que lo viera. El se entusiasmó, y me dijo que era muy bueno, y me sugirió que le sacara copias y lo presentara. Bueno, así fue. Ahora después de ese libro van a pasar una serie de cosas: mi divorcio, mi vida cada vez más inestable, más complicada, diversas mujeres, diversas relaciones inestables, cambios de casa, mudanzas, en fin; lo que había sido originalmente una nueva riqueza, que es el salto de la provincia a Londres, que en ese momento era la capital del mundo, era entonces abrirme al mundo, ver cosas distintas, y darme cuenta que no todo estaba dividido solamente en la lucha de clases, o en la izquierda y la derecha, sino que había mucho más alegrías y tristezas que no provenían necesariamente del análisis político inmediato. En fin, eso fue muy enriquecedor, pero pasados los años Europa también se convirtió en un elemento de desgaste, y de la riqueza como oposición al esquematismo elemental provinciano previo pasé al caos, y eso es lo que de algún modo refleja *Como higuera en un campo de golf*, que aparece el año 72. Ese es un libro al que yo le tengo mucho cariño, porque de algún modo le tengo mucho cariño al poeta que escribió ese libro, en su momento, y lo veo a una distancia enorme ahora, no tan enorme, pero a una gran distancia. Es un libro muy desgarrador, lleno de culpas, de problemas, de frustraciones.

— Los personajes son reales en el libro, ¿no?

— Todo existe. Generalmente nombraba a gente con sus nombres y apellidos. Es un libro al que yo quiero mucho, y por otro

lado, si bien no deslumbró como *Canto*, si lo vemos bien - además es el más voluminoso que he escrito - tiene muchos poemas muy muy bien logrados. Lo que pasa es que *Canto* abre algo, y este libro, de algún modo, es una suma y síntesis de diversos estilos, pero todos de alguna forma en su plenitud retórica. Poco tiempo después salió *Agua que no has de beber*.

— *Tengo curiosidad por el primer poema de Cómo higuera en un campo de golf, por los sonidos que brotan en sus juegos y lo audible. A veces me pregunto si el haber estado conviviendo con otros idiomas te hizo escribirlo.*

— Ah, te refieres a «Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero». Es uno de los típicos poemas que salen completos ya, que salen en limpio, además es muy chiquito, pero lo que había era una pequeña audacia «pop» digamos, el jugar con sonidos. En general sí creo que hay una permeabilidad de los diversos idiomas, pero eso se vería más bien en otro tipo de cosas, por ejemplo en *Canto*, hay una construcción, en un poema que se llama «El ahí», el arcoiris, me acuerdo que dice algo así: «buena cosa el ahí», etc., que claro es castellano, pero no es realmente tradición castellana, es «a good thing» lo que estamos diciendo. Hay pequeños elementos, juegos con otros idiomas que intercalé allí, en *Como higuera*, hay un poema, donde van mezclados mis versos con una canción de Leonard Cohen: «Susan takes you down to her place near the river ...» Y después en el libro anterior *Canto*, hay todo un juego con la publicidad que había de unos cigarrillos habanos: «caballeros y señoritas», «buenos días», qué sé yo, y «La bamba y olé», todos los lugares comunes de la «Hispanic». Todo esto no son más que recursos del lenguaje, supongo que para hacer la cosa más rica, más comunicativa o más divertida.

— *¿Ponías antes más preocupación que ahora por la fonación en tu lenguaje, por su simple ritmo?*

— De ningún modo, eso está muy al margen, yo creo que las cosas se deben de hacer bien, valga la perogrullada. Creo que se debe de escribir bien, y que todos los recursos posibles del lenguaje son válidos, pero de ningún modo, ni antes ni en ese momento, ni después ni ahora, para mí nunca ha sido fundamental el len-

guaje en sí mismo, si por ejemplo pensamos en los concretistas brasileños que no me gustan nada, que me parecen aburridos y tontos en realidad.

— *¿Y los poemas que se te quedaron entre Canto y Como higuera?*

— Entre ambos libros se me quedaron unos veinte poemas o veinticinco, que eran en realidad bastante flojos, por eso no entraron en ningún libro, tampoco entraron en el siguiente; además correspondían a un período que no era ni chicha ni limonada. Sin embargo como yo gané el premio Casa de las Américas, que en esa época era sumamente prestigioso, y era probablemente el más importante en lengua castellana que teníamos -no había el «Rómulo Gallegos», ni el «Príncipe de Asturias» - y en poesía no había uno en todo caso, entonces a algún editor, buena persona, se le ocurrió sacar otro libro mío de lo que tuviera, por eso es que yo armé *Agua que nos has de beber*. Es un libro que aparece después de *Canto* con muchos poemas escritos antes, los corregí un poco, pero en general es un libro deleznable, creo, salvo un poema: «Para hacer el amor», que es uno de los poemas claves en todas las lecturas públicas, en los recitales casi siempre lo leo porque ahora tiene una enorme recepción; el poema no es tampoco tan bueno, lo que pasa es que es bueno para lecturas públicas que no es lo mismo una cosa con la otra. Pero en fin, a ése siempre le va bien, es de cajón en los recitales.

Después ya pasan los años y ya no publico hasta ... me voy a Hungría, vivo allí entre el 74 y el 75. En Hungría no escribo, ahí más bien tendría que ver, creo a posteriori, con lo que tú mencionabas, lo del idioma y lo audible. El idioma húngaro sí era para mí un no-idioma. Cuando digo un no-idioma, quiero decir definitivamente un idioma que no me comunicaba nada. Por ejemplo puedo yo no saber alemán (ahora sé un poco pero en esa época no sabía), pero sin embargo en mis incursiones que tenía en las ciudades alemanas o en Viena que estaba muy cerca de Budapest, yo veía los carteles, los encabezados del periódico, nombres de hoteles, restaurantes, y algo me decían; pero en húngaro no hay esa posibilidad, puesto que en húngaro ni siquiera la palabra «hotel», «restaurante» tenía alguna referencia.

— *¿Tal vez esa fue la razón de que no escribieras?*

— Supongo que fue por eso que no escribí, me la pasé dos años sin escribir, pero de vez en cuando hacía anotaciones en papelitos, en cajetillas, en boletos tranvía, y muchos de esos papelitos los fui metiendo en una caja de zapatos. Entonces va a tener que pasar hasta el 78 en que saco *El libro de Dios y de los húngaros*. Es un libro que lo he escrito si no me equivoco en los tres meses finales del 77, pero escrito en base a todos mis papelitos que estaban guardados en cajas de zapatos desde 1975.

Nunca he escrito así, es primera vez que parto de un montón de notitas, la mitad ya no entendía qué querían decir, ni sabía a qué se referían, pero otros sí me evocaban cosas. Entonces volví a reconstruir mi *Crónica* de Budapest tres años después. Esa es una cosa muy particular. Ese libro también se corresponde con un proceso de reconversión que yo sufro en Hungría, que es de un modo, el regreso a la fe, a las fes, a las feses, aunque creo que no existe en castellano «feses», supongo, pero no importa; a las fes, puesto que después de ese período tan golpeado, tan caótico que voy a pasar en los últimos años en Francia (y un par de años en el Perú a mi vuelta, antes de volver a embarcarme hacia Hungría), no solamente había descubierto que el mundo no era blanco y negro como en mi militante juventud, digamos del año 64, sino que en realidad había perdido toda coherencia, entonces yo no tenía, ningún tipo de convicción ni política, ni religiosa, ni social, ni humanista prácticamente. Es en Hungría curiosamente que yo recupero la fe cristiana, mediante un acto de revelación que es inefable y por lo tanto no se puede transmitir, nada más digo que fue revelación y punto, lo cual está testimoniado en uno de los pocos poemas que yo he escrito directo en mi vida, casi como dictados por otra voz, que es el primer poema del libro: «Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado», que es un poema de reconversión, muy intenso, uno de los poemas más lindos que yo he escrito, y que curiosamente no lo he corregido, ya que los poemas generalmente los trabajo, no tanto hasta dejarlos como un bistec apanado, pero los trabajo, y éste no, éste salió, ése es el único testimonio de la revelación.

— *¿El poema lo escribiste a mano directamente?*

— Sí, yo escribo a mano, el poema me salió directo como dictado. Fíjate, vine de la misa, una misa a la que iba después de quince años en mi vida que no entraba a una iglesia, y salió el poema.

— *¿Era la misa en castellano?*

— Era en húngaro. El poema es lo único que puede transmitir lo inefable. Yo sentía profundamente la reconciliación con Cristo, y aunque hablaran en húngaro, aunque ni siquiera sabía cómo se llamaba la iglesia ni de qué se trataba. El título se lo puse después. Fue una relación muy directa, muy especial, irrepetible, única. Todo esto de algún modo va a estar en *El libro de Dios y de los húngaros*, pero además corresponde a otro período de mi vida, que es mi nuevo matrimonio, el nacimiento de otra hija, y se establece una especie de período de armonía en mi vida, que, con altibajos, lo mantengo hasta ahora. Este libro es testimonio de eso. Es uno de los libros más transparentes y tersos que he escrito. Me gusta mucho, y bueno, es mi vida, mi vuelta a la fe, a la armonía, y una crónica de Hungría, que al fin y al cabo mi poesía siempre es crónica de algo. Podríamos decir que *Canto* es una crónica de Inglaterra, y *Como higuera* es una crónica de Francia. Mis libros de poesía son también libros de viaje al mismo tiempo.

De allí van a pasar años, hasta el 81 que publico la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, libro distinto e igual a los anteriores. Distinto porque lo planteo como una crónica pero usando unos métodos relativamente antropológicos, de trabajo de campo. Esto pretende ser la historia de la comunidad de Chilca durante medio siglo, comunidad costeña del desierto, a cien kilómetros al sur de Lima. Y para esto conversé con muchos de los viejos del lugar, y por eso es que el libro tiene muchas de las frases del lenguaje popular, como se dice entre los pescadores y los campesinos de la región de Chilca, y es que la historia es contada por un señor que ya se murió, don Fortunato Rueda, que era cojo y le decían «el cojo Rueda». Es un libro distinto en ese sentido, pero nos remite a la intención de *Comentarios* del año 64, que es también fabricar todo un mundo sobre una cosa peruana, teniendo en

cuenta que aquí no caigo en el pecado de codicia y ambición de *Comentarios*, sino que está mucho más restringido a un solo período, a una sola región que yo conocía muy bien.

— *¿Cómo hiciste las averiguaciones en Chilca?*

— Con una docena de cervezas salen veinte frases maravillosas. Apuntando frases como la que comienza el poema de mi hermano: «Mi padre ya no lo tenía de su reino».

— *Frases populares riquísimas, aparte de la cerveza peruana ...*

— Sí, y además (de la cerveza, claro) frases muy bonitas. No se trata de la jerga por la jerga, y eso le da al libro un tono antiguo, casi bíblico otra vez.

— *¿Y la muerte del Niño Jesús?*

— Ah sí, la muerte del niño Jesús que es el patrono de la comunidad, es la muerte de la comunidad al mismo tiempo, en otras palabras, dentro de la hermandad del Niño, está la solidaridad, la fraternidad y la sobrevivencia.

— *¿Y el último poema, tiene que ver con la comunidad también?*

— El último poema es un agregado, no tiene que ver con la comunidad porque tiene que ver con la zona, con la región ...

— *¿Los pueblos jóvenes de Lima?*

— Sí, los pueblos jóvenes y el arenal, Chilca es un arenal también. La ballena no es más que la versión poética de un suceso periódico. El año 76 apareció en Conchán una ballena muerta, y nadie sabía qué hacer con la ballena muerta. Un buen día desapareció la ballena, la gente de los alrededores se la había comido porque simplemente necesitaba comérsela.

— *Hablemos un poco de Monólogo de la casta Susana y otros poemas. Sería también crónica de Alemania entre otras cosas, ¿no?*

— Es una crónica de Alemania de algún modo, que corresponde al año 85 que viví en Berlín.

— *El personaje, Susana, lo sacaste de la Biblia.*

— El personaje es fascinante. La casta Susana es uno de los pocos casos de personajes que sufren el mal en carne propia por gusto, porque sí, inclusive hay una parte en que Susana le dice a los viejos perversos: «Si soy buena, justa y bella ¿por qué me odiáis?» (en la Biblia); porque ella era buena, justa y bella. Creo

que es mucho más desesperante que el caso de Job. Es la maldad en sí misma en realidad. El otro gran personaje del libro es Goethe. Siempre se pensó que era como una especie de poeta aristócrata y burgués, probablemente lo era como todos los de su época, pero era un tipo de grandes pasiones y desgarramientos, un tipo que a los 80 años pedía la mano de una joven de 14 ...

— *¿Cómo concibes cada nuevo libro luego de tus anteriores logros?*

— Uno siempre escribe poemas y de vez en cuando siente que forman un ciclo completo, y que ameritan ir en un volumen, y a Dios gracias no tengo mayores problemas para publicaciones. Lo propones y te lo publican.



### III ENSAYOS

QUISIERA CAMINAR ALEGREMENTE  
UNOS CUANTOS KILÓMETROS SOBRE LOS GORDOS PASTOS  
ANTES DE QUE ME ENTIERREN,  
Y ESA SERÁ MI HABILIDAD.



# CANTO CEREMONIAL: POESÍA E HISTORIA EN LA OBRA DE ANTONIO CISNEROS

William Rowe

La publicación de *Canto Ceremonial a un Oso Hormiguero*<sup>1</sup>, un libro en diversos modos distinto a sus poemarios anteriores, ofrece una buena oportunidad para trazar el desarrollo de la poesía de Cisneros. Su primer libro, *Destierro*<sup>2</sup> explora un conjunto de vivencias de la adolescencia. El mar, símbolo de la infancia, representa la plenitud del ser en el mundo: *Todo era hermoso/ y común/ en mi recuerdo... tiempo sumergido/ en la sal de muelles y ciudades*. Pero es preciso salir de la infancia: *Tú decías, /era necesario/ dejar el mar*. La ciudad, imagen de la vida adulta, implica enfrentarse con un ámbito social más amplio. Sin embargo, la ciudad también emerge como una posibilidad negativa: *pero/ lo más simple,/ es morir en la ciudad*. Y la autoridad del padre —aquí el pronombre tú adquiere más precisión— pierde validez, puesto que padre e infancia ya no equivalen. *Papá/ ...No me busques,/ el mar sólo golpea/ tu silencio*.

El poeta percibe que los valores positivos de la infancia no deben ser negados y que deben pasar a conformar la nueva realidad. Sin embargo, el intento de dar respuesta a esta realidad (*junto a los hombres*) carece de concreción. *Ahora/ desde el recuerdo/ he llevado/ mi corazón salino/ hasta la niebla*. La relación personal con el mundo es sublimada, sustituyéndose por una relación entre símbolos, y no encontramos un retorno a la tierra.

El poemario *David*<sup>3</sup> señala un paso significativo hacia una expresión madura. Si *Destierro* deja al lector insatisfecho por las

N. DEL E. *Amaru*, N° 8 (oct-dic., 1968).

<sup>1</sup> La Habana, 1968, Ediciones Casa de las Américas [Abrev.: CC.].

<sup>2</sup> Lima, 1961. Ediciones La Rama Florida.

<sup>3</sup> Lima, 1962. Ediciones La Rama Florida.

limitaciones de su mensaje (algo que no sucede en una poesía cercana a *Destierro*: la de Javier Heraud). *David*, en donde la dimensión del yo lírico está ausente, es más sólido tanto como más complejo. Se toma la anécdota bíblica para indagar la posición del poeta. El personaje David nos da la idea de un "poeta puro": *nadie tan poderoso como Goliath, sólo David/ edificando pájaros y manzanas* (poema 2). Todo lo que le sucede a David, p.e. la muerte de Absalón, lo aleja del *hombre común* (poema 7). Entonces el verso, mudándose a una voz colectiva, adquiere un acento elegíaco, lo que a la vez se define, dentro del contexto ideológico del poema, como una imagen de la decadencia cultural: *inacabable otoño cae/ entre las hojas,/ debemos contar los mirlos/ del muro, o apenas/ hacer penitencia* (poema 8). Aquí encontramos ya algunas características de lo que Cisneros logrará después: la economía verbal, la imaginería limitada, la habilidad para tipificar actitudes y ambientes de modo dramático sin recurrir a un estilo descriptivo.

*David* está estructurado en secciones distintas, ligadas de modo sinfónico y no anecdótico. De esta manera se introduce en múltiples dimensiones; así, junto con la alegoría del poeta, hay una indagación de las posibilidades y limitaciones de la cultura elitista (burguesa). *Los pobres pecaban de pobreza,/ cierto que no sabían/ tocar el arpa, beber/ en copa de oro,/ disecar salmos,/ sólo David fue perdonado*. David, sin Dios —quien lo eligió y eligió al mismo reino escogido, o sea quien representa un sistema preferencial de valores— es nada: *David y los profetas bebieron vino/ camino a la ciudad,/ su reino era una sombra/ Dios había callado* (poema II).

La parte más larga de *Comentarios Reales*<sup>4</sup> tiene como tema la historia peruana. El enfoque de Cisneros es crítico. Hay en los primeros poemas una deslumbrante concreción y precisión de lenguaje, que permite que a la realidad misma transmita un complejo de pensamiento y emoción. El método coincide con lo que Eliot ha llamado "el correlato objetivo", en el cual se evitan las limitaciones de la lírica tradicional: *gaviotas de quebra-*

<sup>4</sup> Lima, 1964, Ediciones La Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria. [Abrev.: CR.]

*dizos dedos/ mastican el muymuy de la marea/ hasta quedar hinchados como botes/ tendidos junto al sol./ Sólo trapos y cráneos de los muertos, nos anuncian/ que bajo estas arenas/ sembraron en manada a nuestros padres* ("Paracas"). Una relación entre objetos y acontecimientos comunica, al mismo tiempo, emoción. Aquí las *gaviotas*, en tanto que son aves, por las características humanas de su glotonería (*mastican el muymuy*), transmiten una idea de la codicia parasitaria en tiempos modernos. Y la referencia al pasado precolombino nos comunica la frustración de la búsqueda de una ligazón real con *nuestros padres* -frustración porque ahora hay *sólo trapos y cráneos*; su muerte fue estéril, una laguna en la historia más que un acontecimiento (y ¿qué fue sino una forma del genocidio?). Así el pasado se nos hace presente.

Los poemas que siguen, "Hombres, obispos, soldados", nos enfrentan a la otra cara del pasado: el mundo de los conquistadores y su secuela. *Por el agua aparecieron/ los hombres de carne azul,/ que arrastraban su barba/ y no dormían/ para robarse el pellejo.* (pág. 17). Esta es la realidad que cancela el mito del heroísmo. Pero Cisneros, al tratar de los conquistadores, los reduce a menos de lo que significan en la historia. La palabra *real* en el título tiene un doble significado. Su realismo, sin embargo, tiene límites. En los primeros poemas, es la muerte de *nuestros padres* que constituye su actualidad; la paradoja, contestando nuestra perplejidad frente al pasado precolombino, lleva el pasado hacia la esfera de lo inmediato. En la segunda sección, Cisneros intenta crear el mismo efecto: *Después en el Perú, nadie fue dueño/ de mover sus zapatos por la casa/ sin pisar a los muertos... Cagados por arañas y alacranes,/ pocos sobrevivieron a sus caballos* (pág. 18). Pero aquí la idea no funciona del mismo modo: los conquistadores muertos son como las cabezas de la hidra, mientras que Cisneros los aísla del importantísimo hecho del colonialismo. La muerte los convierte en seres miserables, pero no los hace reales.

El resto de los poemas de temática histórica carecen, en su mayoría, de sustancialidad, debido a que Cisneros tiende a limitarse a contradicciones meramente generales, tales como aquellas entre la gloria y la muerte ignominiosa, la religión y la corrupción, la riqueza y la pobreza, etc. La historia oficial se muestra como

irreal; pero, puesto que Cisneros emplea un esquema estático y no dialéctico, nada la reemplaza. Su idealismo produce una universalidad a costa de diluir y distorsionar la realidad. Sólo en algunos versos hay una particularidad genuinamente histórica. *Librame del diablo. Con su olor/ a cañazo y los pelos embarrados,/ se acerca hasta mi casa* ("Cuando el diablo me rondaba..."): aquí hay un contrapunto entre conciencia y realidad, ésta desmintiendo a aquélla, lo que reviste la historia colonial de actualidad. Cisneros logra su mayor éxito en explorar las contradicciones dentro de la conciencia de la clase dirigente, más que cuando enfrenta ésta con la conciencia del pueblo (como hace Brecht, por ejemplo). Los poemas que, como "Oferta", expresan la conciencia popular, carecen de genuinidad.

La última parte de CR está dividida en dos secciones, la primera más personal y la segunda más "pública". En ésta, encontramos un mundo carente de valores. En "Descripción de monumento, plaza y alegorías en bronce", leemos: *al fondo Primavera, ficus agusanados,/ Democracia. Casi a diario/ también, guardias de asalto*. Aquí, como en los poemas históricos, hay una mezcla de abstracto y concreto en que los dos se neutralizan. El trasfondo emocional es de desilusión y frustración, y en este contexto los poemas personales señalan las posibilidades limitadas del presente. El poema "Sentado en mi jardín" llega, con humor negro, a un equilibrio que se sustenta en la insensibilidad. El poema termina con los versos: *tendido bajo el sol no me preocupan/ ni moscas ni alacranes*. Bichos como *moscas* y *alacranes* representan para Cisneros lo que es negativo en la vida. Empero funcionan a la vez en otros poemas para desmentir valores falsos. Así se adquiere equilibrio a costa de cerrarse al desengaño, a la verdad. La ideología de CR -su esquema de valores- se anula en un círculo vicioso, enajenando al poeta de "nuestros días".

Si seguimos la trayectoria de Cisneros en la sección "Animales domésticos" de *Canto Ceremonial* (cronológicamente los primeros poemas del libro) encontramos una mayor conciencia de la enajenación. Los dos primeros poemas ("Poema sobre Jonás y los desalienados" y "Apéndice del poema sobre Jonás y los

desalienados”) enfrentan el proceso de la enajenación por medio de una alegoría. Además, la animalidad ya no se ve como un polo de una dicotomía; más bien su significado se determina por el contexto social. En “Soy el favorito de mis 4 abuelos”, el poeta descubre que él mismo puede ser un *buen animalito*, tal como una hormiga o una lombriz, pero dentro de la familia (*mis 4 abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer*) la cosa es distinta: *yo debo/ olvidar que soy un buen animalito antes y después de las comidas/ y siempre*. Dentro del contexto de las costumbres burguesas, la animalidad es inadmisibile.

Los insectos son los animales menos “humanos”; al figurarse como una araña, Cisneros logra dejar al lado concepciones racionalistas sobre el Hombre o la Naturaleza Humana. *La araña cuelga demasiado lejos de la tierra/ y ha de morir en su redonda casa de saliva,/ y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra/ pero eso me preocupa: quisiera caminar alegremente/ unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos/ antes de que me entierren,/ y esa será mi habilidad*. (“La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”). Es inequívoco el análisis del problema de no poder estar en el mundo y gozarlo simplemente; no interviene ninguna metafísica, ninguna preconcepción sobre el yo. Pero el poema no es simplista, más bien es irónico y serio. Si presenciamos nuestra enajenación, como sucede en la “Metamorfosis” de Kafka, también adquirimos conciencia de que no nos corresponde.

El poema “Y me alejaré...” explora el deseo de vivir plenamente: *tenderse apenas en la arena mojada, sin zapatos,/ y cerrar el corazón, cerrar los ojos,/ como los caracoles marinos, los duros,/ los más enrojecidos*. El lenguaje es preciso, concreto, sin imágenes, pero cargado de empatía. Sentimos una inmersión en la naturaleza, pero que, al mismo tiempo, la existencia ha sufrido una disminución (*apenas... cerrar el corazón, cerrar los ojos*). El precio para existir plenamente está en reducir la conciencia. De este modo Cisneros nos da una imagen de las consecuencias de la enajenación.

Al hablar de sí mismo en los poemas de la primera sección del libro, Cisneros asume distintos papeles. Es un método que

coincide con el de la "persona", utilizado por Pound para descartar el tradicional individualismo indivisible. "Persona", como lo ha definido Pound, significa tanto una máscara como una expresión verdadera de la personalidad (en el teatro romano, "persona" era el nombre de la máscara usada por los actores). El método es más obvio en "A una dama muerta", donde la "persona" es un vehículo para la ironía y la autocrítica: *Pancho que no sabe escoger./ Pancho partido entre la Mariguana y el té de las Señoras... Entre las Matanzas y el Salmo de Primera Comunión, en perfecto equilibrio./ Para siempre.*

En "Crónica de Lima", Cisneros emplea fértilmente esta manera de verse subjetivamente y objetivamente a la vez. *Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra el Rey de los Enanos... (Yo también/ harto fui con los vinos innobles sin asomo de vergüenza o de pudor, maestro fui/ en el Ceremonial de las Frituras.)* Y esta vivencia, colectiva a la vez que personal, se ahonda con la repetición del estribillo del viejo vals Hermelinda, cuyo sentimentalismo lacrimoso va adquiriendo una nota de angustia más profunda. *Los franciscanos -según te dirá el guía- /inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron/ las robustas costillas en dalias, margaritas, no-melvides/ -acuérdate, Hermelinda- y en arcos florentinos las tibias y los cráneos. (Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida/ bajo el semáforo rojo).* Lo personal y lo objetivo se interpenetran, y tanto el pasado como el presente devienen grotescos e inhabitables. La superficie serena de esta poesía, su tono público (y ¿no es esta una de las características del llamado "tono anglosajón?"), hace más real la angustia. *Así,/ tus deseos, tus empresas/ serán una aguja oxidada/ antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza./ Y esa mutación -acuérdate, Hermelinda- no depende de ninguna voluntad.* Se transmite una experiencia que es esencialmente de la confusión, de la falta de definición, o moral (*Qué se ganó o perdió entre estas aguas*), o física (*El mar se revuelve en los canales del aire,/ el mar se revuelve,/ es el aire,/ no lo podrás ver*). Y esta percepción se agudiza con el hecho de que el lenguaje es enteramente físico; no hay recurso al contraste entre lo físico y lo abstracto. Cisneros observa la regla de Pound de que es

contraproducente mezclar lo abstracto con lo concreto y que “el objeto natural es siempre el símbolo *adecuado*”.<sup>5</sup>

A propósito de Pound, mencionado por más de un crítico como una influencia importante en la poesía de Cisneros, debe notarse que ese gran fecundador de la poesía occidental moderna, al igual que los poetas surrealistas, manifiesta una forma de esa rebelión contra la ideología y la cultura burguesas que tuvo tanta importancia entre las Guerras Mundiales. Lo que diferencia al movimiento que representa Pound, está en que todavía ejerce una influencia vital, mientras que el surrealismo ya dejó de tener esta función. Podría objetarse, en el caso del Perú, que Pound “recién ha sido descubierto”; pero las cosas se descubren en el momento (histórico-cultural) en que *necesitan* descubrirse. Además, traducciones de Pound ya salían en revistas peruanas en 1950 (¿y antes?): su poesía era, simplemente, ajena a las necesidades de expresión de una poesía todavía dentro del ámbito surrealista. Hay dos factores principales que explican la vigencia perdurable de Pound: su apertura hacia la totalidad de la cultura (“desde Homero al presente”), y el tratamiento del pasado como tan actual que el presente. Pound ni narra ni interpreta; más bien consigue que la historia hable con sus propias obras —obras de poetas, de artistas, de hombres de acción, de naciones. Hay aquí, en suma, un procedimiento poético que rebasa los límites del surrealismo, cuyo énfasis en lo subjetivo cerró el paso al pasado, y limitó sus posibilidades para sostener una posición crítica frente al presente.

Indudablemente, una de las necesidades que Pound cumple por excelencia es la de ubicarse en la cultura y la historia. Así, en “Pesar y medir las diferencias...”, Cisneros, valiéndose de un proceder poundiano (insistimos que no se trata de un mimetismo en detalle, sino de un modo de estructurar la poesía), busca su posición como hombre del tercer mundo en Europa. El poema nos coloca dentro del mundo de una universidad inglesa: resaltan las Torres de las diferentes facultades, e inclusive

<sup>5</sup> *Literary Essays*, Londres, 1954, p. 5.

la *Torre de las Tazas de Té*, que son los fetiches de este lugar, como también son los automóviles que estudiantes y profesores vigilan. No es la experiencia del poeta que está en el primer plano, sino una realidad cultural. *Si usted se descuida/ terminará por creer que éste es el mundo/ y que atrás de las últimas colinas sólo se agitan el Caos, el Mar de los Sargazos.* Están dramáticamente puestas en juego dos perspectivas: la de la metrópoli cultural y la del mundo colonizado. La segunda acusa la falsa conciencia de la primera: *Aquí se hornean las rutas del comercio hacia las Indias/ y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros.* Enfocando así las relaciones contradictorias entre la cultura y la realidad, el poema cristaliza el divorcio entre la cultura y su correlato histórico, enajenación característica de una sociedad que ha sufrido el colonialismo. *Usted gusta de Kipling, mas no se ha enriquecido con la Guerra del Opio./ Gusta de Eliot y Thomas, testimonios de un orden y desorden ajenos.../ Los Padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus Dioses. Y cuál nuestra morada.*

La pregunta forma el eje ideológico del poema, y su urgencia se deja sentir también en el plano del lirismo personal –segundo estrato del poema– que irrumpe en presencia de las muchachas en las calles; *caminan despreocupadas y a pesar del frío llevan las piernas libres y ligeras: "Oh, mi delgadita, mi brizna de yerba, ven a mí".* El verso de Safo encarna las vivencias de una época todavía libre de la fuerza socavante del comercio capitalista. Pero este éxtasis del amor no puede perdurar frente al cálculo de la civilización moderna: *Los muchachos/ tienen la mirada de quien guardó los granos y las carnes saladas para un siglo de inviernos.* La expresión recuerda las fases antiguas de la acumulación capitalista, haciendo un contraste irónico con la actitud presente de los muchachos al mismo tiempo que la explica e ilustra. El resultado es una perspectiva histórica que en vez de amenguar apriorísticamente al presente (el caso de CR), lo coloca sobre sus cimientos.

Las imágenes de este poema sostienen el juego de ideas acerca de las operaciones del comercio. Pero van más allá. La parte plástica de los versos *las Ciencias y las Artes/ podrán reproducirse como los insectos más fecundos, las moscas, por ejemplo,* obra con

cierta autonomía, lo que multiplica las dimensiones del poema. Asimismo, *Mucho ha llovido y la tierra está lista como un lago de mármol, / no ofrecerá ninguna resistencia*, transmite una peculiar fuerza inquietante a medida de que va hacia el paisaje, pero encuentra una sensación de radical ambigüedad, ofreciendo y quitando a la vez una solución a la búsqueda de un lugar habitable. Una de las mayores habilidades de Cisneros es su facilidad para plasmar imágenes limpias, escuelas, altamente concretas, y simultáneamente inquietantes por ser incapaces de reducirse a una comprensión unidimensional, sea visual, emotiva, o intelectual. Otros ejemplos que podrían citarse son: *el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida* ("Crónica de Lima"); *oh bandera torpe y pesada como un oso* ("A una dama muerta"); *vi hincharse como 2 soles sus pulmones* ("Apéndice del poema sobre Jonás..."). Su poder comunicativo reside en una complejidad no de detalle sino de fondo. Cisneros, sin retórica, y sin barajar los sentidos al modo surrealista, capta la extrañeza que tienen las cosas sencillas antes de someterse a esquemas racionales.

"Crónica de Lima" y "Pesar y medir las diferencias...", juntos con "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar" y "París 5e", son, en nuestra opinión, los mejores poemas que Cisneros ha publicado hasta la fecha. Presentan un mundo vivo e intenso, cuyas diferentes materias -históricas, culturales, personales- confluyen y se entretajan, pero sin cancelarse u opacarse, y sin perder un constante sentido crítico. Hay una semejanza entre CC y *Poesía de Paso* de Enrique Lihn: los dos poetas traspasan la disyuntiva entre "poesía pura" y "poesía social" (compárese, p.e., "Sólo historias como éstas" con "Pesar y medir las diferencias..."). Y también en la poesía de Pablo Guevara encontramos procedimientos parecidos. Esta forma de la poesía se nutre de una dialéctica entre el lenguaje cotidiano y un lenguaje más "poético", abriéndose así a diferentes niveles de la realidad. La poesía de Cisneros utiliza conscientemente el hecho de que el lenguaje es un producto social, de que implica relaciones entre el yo y la sociedad, y de que desempeña distintas funciones sociales. "El arco iris", por ejemplo, explora el hecho de que

el lenguaje funciona como un contrato -entre Dios y los hombres, o entre productores y consumidores. Y "Karl Marx..." utiliza un lenguaje chato completamente carente de estructura retórica o tonalidad emocional: *y su mujer hervía las cebollas y la cosa no iba y después sí y entonces/ vino lo de la Plaza Vendome y eso de Lenin*, etc. Tomaremos esto como ejemplo para mostrar que Cisneros no imita por razones puramente literarias. Cuando aquí toma algo de la técnica de la poesía "beat", el resultado no es una mera copia de la superestructura lingüística -algo que ha sucedido, como una vez observó Cisneros, con la poesía social influida por Vallejo- sino un efecto nuevo que depende precisamente del significado social del lenguaje. Porque el lenguaje "beat" rechaza cualquier jerarquía entre personas, objetos o acontecimientos, y cuando se introduce en este poema, funciona en contraste con los valores de la bella época, y como un orden de realidad opuesto (como una "dialéctica negativa", para usar la fórmula de Theodor Adorno) a la versión progresista y racionalista de la historia (*Eiffel hizo una torre que decía "hasta aquí llegó el hombre"*).

Finalmente, porque no disponemos de espacio para considerar en detalle más que unos poemas típicos, examinaremos, en relación con la cuestión de la historicidad, el elemento de leyenda en la poesía de Cisneros. Como dice Fayad Jamis en la solapa del libro, "Viejas crónicas y leyendas se convierten en materia viva y actual y asuntos de nuestros días aparecen rodeados del aire de otros tiempos". Esto describe claramente lo que logra Cisneros, excepto por un detalle: Fayad Jamis sugiere que hay una equivalencia entre presente y pasado, mientras que en verdad lo que viene a ser idéntico es solamente *el modo de tratar* presente y pasado. La forma de mito y leyenda trae el presente y el pasado hacia el mismo plano de la percepción, en contraste con el concepto racionalista-progresivo de la historia que nos aísla del pasado. Puesto que la leyenda es un modo de conciencia no-histórico, sirve como una dialéctica negativa contrapuesta a la idea oficial de la historia. Es por esta razón que posee el realismo mágico tanta profundidad histórica en obras como *Hombres de maíz*, *El reino de este mundo* o *Cien años de soledad*.

La leyenda es creada por los que *viven* la historia, y no por los que simplemente la escriben. Tanto como la Torre de Eiffel es un mito del siglo XIX, así también *el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmita los diversos metales* llega a ser un mito del siglo XX. En "El cementerio de Vilcashuamán" podemos observar un proceso paralelo: *Abuelo Flores Azules de la Papa, Abuelo Adobe, Abuelo Barriga del Venado*. El pasado, encarnado en sus propias leyendas se convierte en algo "vivo y actual". Igualmente, el presente, por ser incorporado en una cosmología legendaria y no-científica, surge junto al pasado, lo que resulta en un contraste tajante, que no depende, como sucede en la poesía de Pound, de un criterio meramente estético: *Y en el techo del mundo de los muertos/ como un río de gorgonas la sequía sucede a las inundaciones/ y los hijos/ mueren de sed junto a las madres ya muertas por el agua*. Y puesto que niega las explicaciones objetivas de la ciencia, el sentido legendario tiene una capacidad especial para penetrar la subjetividad de una época: *Yo estuve con mi alegre ignorancia, mi rabia, mis plumas de colores/ en las antiguas fiestas de la hoguera,/ Cuba sí, yanquis no, etc.* ("In memoriam"). Así, los irracionalismos, encubiertos por nuestra conciencia "moderna", salen a la luz. También el señalar los fetiches modernos con mayúsculas (p.e. *las tierras del Hombre de Provecho*, "In memoriam") pertenece al mismo modo de penetrar críticamente la realidad moderna. En "Crónica de Chapi, 1965", por otro lado, la leyenda pasa a otro nivel. En este poema, cuyo tema es precisamente un intento heroico de cambiar la realidad moderna, lo legendario deja de tener una función crítica, y da a los hechos una tonalidad épica. La particularidad de la tierra y los detalles cotidianos de la lucha adquieren una realidad plena y mágica, una humanidad más allá de las enajenaciones que dividen nuestra época.

Al seguir el progreso de la poesía de Cisneros, podemos trazar el desarrollo de una conciencia de la historia. Empieza, en forma embrionaria, en *Destierro*, con la preocupación por su situación como individuo. Después, en *David*, empiezan a tener importancia preocupaciones sociales más amplias. *Comentarios Reales* ya abarca la historia misma como temática, pero de una

manera todavía superficial. Y, al mismo tiempo, un conjunto de valores, de cuya tendencia enajenante el poeta no está consciente, no permite que muchos de los demás poemas del libro estén genuinamente situados dentro de la época moderna. En su último libro, sin embargo, Cisneros llega a una conciencia más crítica y más amplia, y sus ideas y su técnica se combinan fértilmente. Y si, especialmente en los poemas más personales de la sección "Animales domésticos", podemos notar todavía la afirmación y negación simultáneas de los valores burgueses -un falso equilibrio-, hay otros poemas que están profundamente enraizados en la historicidad de nuestra época y cuyo mensaje es tan intenso como complejo y lúcido.

# DIALÉCTICA DE CREACIÓN Y TRADICIÓN

Enrique Russell Lamadrid

La obra poética de Antonio Cisneros no surge como un fenómeno aislado sino como una síntesis irónica y totalizadora de las fuerzas contradictorias y de los determinismos personales e históricos que forman su texto y contexto. A propósito, el apoyo crítico de más utilidad en este estudio es el concepto de intertextualité o la relación de un texto particular con otros textos. Julia Kristeva anota que «cada texto toma forma como un mosaico de citas, cada texto es la absorción y transformación de otros textos.»<sup>1</sup> En la poesía contemporánea hay una fragmentación característica y demolidora de los textos y sistemas anteriores que hace posible un animoso poder de negación. Herbert Marcuse, junto con Roland Barthes y Teodoro Adorno, afirma este aspecto crítico del nuevo mosaico sintético en que «la sustancia tradicional del arte (imágenes; armonía, colores) reaparece sólo como «citas», residuos del antiguo significado en un contexto de rechazo.»<sup>2</sup> Esta nueva síntesis, más que transformación y absorción, es una transfiguración.

Así la creación y la lectura de una obra implican y dependen de otras obras que forman un trasfondo común del cual se destaca en relieve la nueva obra. Aquí no se trata de influencias literarias según el uso tradicional, sino del fundamento mismo de la comunicación que consiste de esta red de referencias compartidas. La expectativa que esto implica es el punto de referencia por el

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *Semiotiké: Recherches pour une sémalyse* (Paris: Seuil, 1969), p. 146, citado por Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca New York: Cornell Univ. Press, 1975), p. 139.

<sup>2</sup> Herbert Marcuse, *One Dimensional Man* (Boston: Beacon Press, 1964), p.69 en su discusión de Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture* (Paris: Editions du seuil, 1953), p. 73, and Teodor W. Adorno, *Notas de literatura*, tr. Manuel Sacristán (Barcelona. Ediciones Ariel, 1962), pp. 115-22.

cual el poeta y el lector recrean y comparten sus experiencias cognoscitivas<sup>3</sup>. Obviamente la experiencia literaria (leída) más fundamental consta de este desciframiento. De allí brota la básica actividad crítica de la que se ocupará todo este trabajo. De igual importancia es otra convención casi primordial de la creación literaria en que llega a una conciencia de sí y toma por tema el proceso creado mismo: una meta-creación. Aunque toda la poesía comparte esta autoconciencia, los poemas más deliberadamente meta-poéticos son los *ars poéticae*. Los de Cisneros constituyen una especie de índice de su acercamiento a la poesía misma. Una ampliación de estas características del género abarca el concepto que Kenneth Burke llama simplemente «la identificación.»<sup>4</sup> Cada voz o persona poética que aparece en la literatura cumple siempre con un proceso implícito o explícito de identificarse, de revelar sus relaciones con grupos sociales y símbolos de autoridad. En términos sociales la autoridad se basa en lo económico pero se manifiesta en lo psicológico.<sup>5</sup> El individuo tiene la opción de aceptar o rechazar estos grupos o fuerzas y cuando lo hace, se identifica. El creador literario de esta manera se relaciona a su mundo y traza en palabras su identidad. Si se aplica el conjunto de estos conceptos a un contexto literario en el nivel de los creadores individuales como puntos de referencia, contextualidad y «autoridad» literaria, se abre una posible crítica de considerable interés con referencia a Cisneros. Al ubicar a Cisneros dentro de su tradición, y todos los problemas consiguientes, es significativo notar que en muchas ocasiones en sus obras, él mismo se ocupa de esta tarea intertextual.

Consciente del proceso creador y de su tradición literaria, Cisneros toma sus «mosaicos» de temática. Así se identifica cuidadosamente con la ayuda de ironía, citas y alusiones, como un creador entre creadores, definiendo poéticamente su intertextualidad, y alineándose por medio de una perspectiva original y única por

<sup>3</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), especialmente la sección, «El poema».

<sup>4</sup> Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary form: Studies in Symbolic Action* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, (1941), p. 231.

<sup>5</sup> Burke, *Philosophy of Literary Form*, pp. 305-313.

una serie de relaciones poéticas con las figuras literarias e históricas de su «linaje». Como creador consciente y público, reconoce críticamente sus propios antecedentes y precursores, estableciendo relaciones íntimas pero irónicas con ellos en el espacio sintético de su poesía. Rinde homenajes, a veces desmitificadores y subversivos, que en suma forman un sistema de caminos que empiezan y terminan con la persona poética de Cisneros. Las determinaciones de este estudio tendrán así un apoyo textual en la misma poesía de Cisneros con ampliaciones ocasionales, basadas en una entrevista, la crítica y las extrapolaciones de este investigador.

Como poeta latinoamericano y peruano, Antonio Cisneros está consciente de la sombra dejada por la presencia clave de César Vallejo. Cisneros se hace cómplice del proceso histórico en el poema: «En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes» (AB, pp. 11-6).<sup>6</sup> En otras ocasiones ha expresado sus opiniones en cuanto a Vallejo y su influencia sobre la poesía peruana,<sup>7</sup> pero aquí en el medio poético cristaliza y sintetiza su posición. Mide exactamente su relación hacia no sólo Vallejo, sino también hacia la crítica oficial y sus procesos jerarquizantes de reconocimiento y consagración. Curiosamente, no hay glosas ni comentarios; el poema entero es un bricolage estratégico de citas y anécdotas. Declara con desafío en una nota al poema que «no hay frase o palabra de este poema que me pertenezcan.» Desde la posición que asume entre líneas, la presencia crítica de Cisneros ejerce una polémica sin palabras. Recogidos y alternados en el poema aparecen trozos de la partida de bautismo, el anuncio de la muerte de Vallejo y las respuestas de cincuenta años de crítica oficial. Esta sorprendente yuxtaposición revela irónicamente los aspectos casi rituales de exorcismo y consagración. Comparten el mismo lenguaje hueco y chato del registro oficial que falla tan miserablemente en su propuesta función de grabar el paso de una vida humana. El lenguaje del bautismo es característicamente neutral y rutinario.

<sup>6</sup> Antonio Cisneros, *Agua que no has de beber* (Barcelona: Carlos Milla Batres Ediciones, 1971), abreviado AB en el texto.

<sup>7</sup> Antonio Cisneros, «Declaraciones y testimonios» de *Los Nuevos*, ed. Leónidas Cevallos Mesones (Lima: editorial Universitario, 1967), pp. 14-17.

Yo el cura compañero bauticé, exorcisé,  
Puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre  
Iglesia

A un niño de sexo masculino, de dos meses  
A quien nombré César Abraham.<sup>8</sup>

Pretende ser objetivamente biográfico pero a costa de borrar el verdadero origen de Vallejo, el desdichado hijo de cura. El lenguaje crítico trata de escapar de su neutralidad pero la violencia frustrada de sus exorcismos con la insipidez de sus consagraciones subraya su invalidez:

Y es un genio,  
Un adefesio,  
Una gaita,  
Una ocarina, Un acordeón. (AB, p.15)

Clemente Palma rechaza la poesía de Vallejo con estas mismas palabras.<sup>9</sup> Luego, André Coyné en un encomio se muestra incapaz de acertar en qué consisten estos:

Versos sonoros  
De fibra  
Polícromos  
Y de un lirismo rotundo,  
Llenos de talento  
De fervor lírico  
Y de un lirismo rotundo.<sup>10</sup>

<sup>8</sup>. Véase, André Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1958), p. 235.

<sup>9</sup>. Clemente Palma citado en Coyné, p. 246.

<sup>10</sup>. Coyné, p. 254.

Mientras tanto Cisneros, entre líneas, silenciosamente se burla de todo a través de su tarea editorial: «es como cuando usted se echa un chicle a la boca./La crítica social.» (AB, p.15). Repletos de su autosuficiencia estancada, los críticos aparecen como una especie de clerecía literaria. Vallejo declara su independencia de este sistema paternalista de reconocimiento literario que asigna jerarquías dentro de su pequeño reino, a la exclusión de toda imaginación e innovación. Eran insensibles a que a Vallejo, «a quien le faltaba un tornillo,»<sup>11</sup> también le faltaba,

Pedantería,  
 Mayor solemnidad,  
 Retórica,  
 La mentira y las convenciones  
 De los hombres que nos preceden. (AB, p. 15)

Cisneros defiende a Vallejo y a los poetas jóvenes de estos 'vicios de viejos'.

La juventud significa la falta de experiencia con estas convenciones muertas y a lo menos encarna la posibilidad de crear independientemente de influencias. Esto implica un acercamiento a Vallejo no como poeta oficial y consagrado, sino como poeta joven, independiente de toda sobrecarga crítica. Es importante señalar que la anécdota que aparece en el poema es el encuentro famoso del joven Vallejo con el aristocratizante poeta peruano, Abraham Valdelomar, quien, altivo y frío, apenas le tiende la mano diciéndole: «Ahora ya puede decir en Trujillo que ha estrechado usted la mano de / Abraham Valdelomar.»<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Coyné, p. 246, Luis Monguió, *Cesar Vallejo: vida y obra* (Lima: Editorial Perú Nuevo, 1960), p. 19.

<sup>12</sup> Monguió, p. 22, y Coyné, p. 6.

Cisneros mide las distancias irónicas entre estas citas y, sin editorializar ni añadir una palabra propia al debate, aclara su perspectiva como poeta peruano y joven. La simpatía irónica de la última línea, «Simpatía. / Y simpatía.» Es más que un eco estilístico de Vallejo. Indica que Cisneros ve en su poesía algo más que simplemente, «Este positivo valor de la literatura nacional...», otro juicio de Coyné.<sup>13</sup> El tono autoritario de la crítica académica es así puesto en un relieve que revela su superficialidad. Cisneros se niega a participar como crítico o a añadir otra glosa a la voluminosa palabrería de la crítica vallejana. Como editor de citas hace destacar irónicamente las contradicciones de un proceso que menosprecia la originalidad del poeta joven, que es incapaz de reconocerla, y que entierra la vitalidad del poeta de su consagración y muerte con las alabanzas fáciles.

En el contexto de una entrevista Cisneros reitera en términos más concisos la misma preocupación, pero con referencia a la poesía peruana en general. De las polémicas centrales de la literatura peruana hace hincapié en el mismo conflicto, defendiendo a Vallejo: «conflictos irreconciliables entre sociales y puros, elitistas y mayoritarios, han pasado a cuarto plano; más bien parece desenterrarse la reyerta entre vitales y académicos.»<sup>14</sup>

La rica herencia vallejana vive más plenamente en manos de las nuevas generaciones de poetas que en las jerarquías críticas de la academia. Alberto Escobar aún sugiere que cada etapa estilística de Vallejo inicia una corriente correspondiente en las siguientes generaciones de poesía peruana. Por ejemplo en Trilce, «la fractura de la unidad y simetría (...) la oposición de la libertad creativa y el enclaustramiento que padece el ser humano (...) la desestructuración del lenguaje, la celebración del vacío,» sirven como punto de partida del vanguardismo peruano que incluye a Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren y Carlos Gemán Belli.<sup>15</sup> en "Poemas humanos"

<sup>13</sup> Coyné cita la revista *Mundial* p. 260

<sup>14</sup> Cisneros, declaraciones de *Los Nuevos*, p. 16.

<sup>15</sup> Alberto Escobar, ed., *Antología de la poesía peruana*, Tomo I (Lima: Peisa, 1973), p. 13.

dice que «la recomposición de la unidad, la incorporación del acontecer político y la visión utópica de la historia humana se equilibran con un tono que deja el absurdo para humanizarse y disolverse en el contexto comunal.»<sup>16</sup> Alejandro Romualdo y Gonzalo Rose siguen esta línea por dos vías distintas y evitan sus contradicciones. Pero el propósito aquí no es una simple búsqueda de supuestas influencias literarias. La dialéctica de creación y tradición es mucho más compleja. Aunque los poetas de la misma promoción de Cisneros niegan la influencia vallejiana,<sup>17</sup> sólo el hecho de ser poetas latinoamericanos escribiendo en el siglo XX implica alguna relación con la presencia ubicua de Vallejo. Al reconocer la centralidad de la dialéctica de creación y tradición, Cisneros se dirige a la necesidad de definir en qué consiste esa relación. A la vez toma una nueva posición en cuanto a la polémica de poesía pura y social.<sup>18</sup> Su acercamiento a Vallejo muestra la nueva preocupación de lo académico contra lo vital.

En la parte final del mismo libro, *Agua que no has de beber*, esta orientación se replantea, pero con referencia a la literatura en general. El título de esta parte, «el saber de los hombres,» a la sombra del título escarmentador del libro, da al lector los indicios preparatorios para apreciar el tono burlón de los poemas titulados «Dos sobre literatura» (AB, pp. 91-4). La referida sapiencia humana es otra vez desenmascarada para revelar no un conocimiento auténtico y vital, sino el mismo acuerdo entre jerarquías de autoridades y sus opiniones que rigen sobre la crítica oficial tanto como la ciencia oficial. El saber de los hombres bajo el absolutismo positivista toma un falso aspecto de certeza. Cisneros muestra sarcásticamente que esta certeza, engañosamente apoyada por un consenso conformista de autoridades, no se basa en lo real ni en lo natural, sino en lo social. Aunque el título implica la literatura

<sup>16</sup> Escobar, *Antología...* Tomo 1, p. 14.

<sup>17</sup> Cevallos Mesones, ed., *Los Nuevos*, introducción, p. 9.

<sup>18</sup> Maureen Ahern, «Antonio Cisneros», en David Foster, ed., *Dictionary of Contemporary Latin American Authors* (Tempe, Arizona State Univ., Center for Latin American Studies, 1975), pp. 27-8, y William Rowe, «Poesía peruana: los últimos diez años», *Varietades de La Crónica*, Lima, Domingo 18 agosto 1971, N.º. 1, 261, pp. 18-19.

en general, el enfoque específico de los poemas es uno de los debates más famosos de la literatura hispánica. La polémica barroca entre culteranos y conceptistas es aquí considerada, no en los términos usuales de estética y lenguaje, sino en la dimensión de sociedad y economía, como en la defensa de Vallejo. Los poetas de carne y hueso habitan esta dimensión tanto como la dimensión estética. La dialéctica de tradición y creación se hace más amplia al considerar que la tradición implica también el proceso social de consagración literaria y la influencia de la crítica sobre el número de ediciones. Cisneros desmitifica estas relaciones que la historia literaria suele esconder o dejar fuera de su enfoque. Insiste cáusticamente que la sobrevivencia de la creación literaria depende tanto de las imprentas como de la imaginación del poeta. Claro, el pueblo tiene a su disposición otros métodos mnemónicos de preservar su poesía oralmente en la dimensión pre-literaria, pero en cuanto aparece en la página impresa, su existencia literaria cae bajo presiones sociales y económicas.

En el primer poema, los antagonistas, Francisco Quevedo y Villegas y Luis Carrillo de Sotomayor, aparecen en persona. Quevedo, el conceptista, aquí indicado afectivamente con un Don Francisco, es un antecedente clave de la poesía de compromiso por su conciencia crítica y sátiras corrosivas. Neruda y otros poetas también invocan su presencia y ejemplo,<sup>19</sup> pero Cisneros da un paso más, llevándolo a un plano anecdótico. Quevedo aparece «atropellado por una muchedumbre» de admiradores de su rival —una escena que recuerda en términos casi absurdos la desventura de su vida—. Carrillo, una figura menor del culteranismo más conocido por sus poéticas que por su poesía,<sup>20</sup> aparece gozando de su posición social, ganada por haber seguido la moda: «Descansa en la quinta solariega / Comprada con su última edición.» Significativamente, Luis de Góngora y Argote, el genio central del culteranismo y el antagonismo tradicional de Quevedo, no aparece

<sup>19</sup> Pablo Neruda, «Leyendo a Quevedo junto al mar,» y «Mar y amor de Quevedo,» en *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (Lima: Editorial Causachum, 1973), pp.33,50.

<sup>20</sup> Elías L. Rivers, «Spanish Poetry», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press), p. 804.

aquí porque representa el elemento más genético y vital del estilo que bajo sus discípulos cae en un trance mimético. Carrillo se aprovecha obviamente de la fascinación popular por esta poesía para rodearse de mujeres, doctores, pajes y maestros que: «Recréanse en pedirle una letra / De sus últimas prosas y canciones.» Cisneros evoca satíricamente las convenciones del lenguaje florido y alegórico del culteranismo. Las mujeres aparecen como barcos:

Y las niñas más dulces  
 -Como flacos esquifes\_  
 las más altas y gordas  
 -Como naves de guerra- (AB, p. 93)

La mecánica repetición de fórmulas poéticas por los discípulos de Góngora termina en un formalismo vacío pero muy imitado que tiene más interés por su acrobacia verbal que por su aspecto creador. La gente «Algo de acróstico pedía / Y verso y canciones.» Cisneros así distingue los valores de creación crítica del mero arbitrario que poco o nada tiene que ver con los valores más importantes. La anécdota representada es análoga a aquella escena entre Vallejo y Valdelomar, a la confrontación social de poetas menores pero oficialmente reconocidos con Quevedo y Vallejo, los genios proscritos que sufren el rechazo de sus épocas.

El segundo poema, «Sobre literatura», examina los transtornos de la carrera literaria no de Quevedo, el hombre, sino de su poesía que le sobrevive según las necesidades caprichosas del mercado y, desde luego, de los gustos literarios de futuros siglos. Concretamente, el éxito literario es inseparable de la producción literaria, y las cualidades y cantidades se confunden con el tiempo. Quevedo nunca hubiera sospechado:

Que cuando su redonda calavera  
 Cumpliese los 321 años sería publicado  
 A precios razonables -sin erratas-  
 Y repartido hasta las tierras que crecían  
 Más allá del Mar de los Sargazos. (AB, p. 949)

Extraño destino: el hombre que luchaba contra los lugares comunes y ofuscaciones del mero producto de consumo literario de su día, fue convertido en el producto de consumo literario de otra época. Cisneros pone en relieve la paradoja sin comentarla más que con su tono irónico. Dejando al lado y reconociendo los beneficios obvios de la amplia difusión de la literatura que hace posible la tecnología moderna, Herbert Marcuse no deja de especular sobre las implicaciones ideológicas de la «democratización» de la cultura a través de la producción en masa.<sup>21</sup> El peligro es que lo que parece ser sólo cambios cuantitativos pueden ser también cambios cualitativos. El poder subversivo de las obra de arte, su capacidad de negar y criticar, es neutralizado cuando es convertido en objeto de consumo.

No importa el sistema de gobierno porque este problema es un aspecto del método de producción. Sin embargo bajo el capitalismo, el producto de consumo es degradado aún más al ser convertido en objeto de mercancía, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Todas las cualidades son reprimidas excepto su valor de cambio.<sup>22</sup> El escritor consciente se da cuenta de que las tradiciones literarias están entrelazadas con el mismo modo de existir de su cultura en todos sus aspectos. Así la consagración literaria trae contradicciones graves para el escritor, contradicciones que la tradición oral evita por su medio de existir distinto. La mera presencia de una perspectiva irónica por parte de Cisneros indica una conciencia de estas complejidades. En otros temas, desarrolla en términos más explícitos lo que en este poema sólo se evoca. Cuando se refiere a la literatura misma y a otros poetas, restringe todo lenguaje de orden explicativo para no participar en lo que está atacando. Se limita al silencio de los espacios entre palabras, como en la defensa de Vallejo, o como aquí, a la sugerencia irónica para expresar su conciencia artística.

La auto-conciencia de la literatura contemporánea se dedica en gran parte a combatir los lugares comunes y las ideologías de clase implícitas en las tradiciones de la Literatura.<sup>23</sup> Cisneros se burla

<sup>21</sup> Marcuse, p. 61.

<sup>22</sup> Adolfo Sánchez Vásquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Ediciones Era, 1965), pp. 193-4

aquí como en otras ocasiones, de la crítica, de su falsa certeza, y de los métodos positivistas. La Crítica ha sido un engranaje central en todo el proceso y procedimiento literario. Cisneros no se excusa, ni se pone fuera del cuadro, sino que entra en persona como cómplice cuyo único recurso remediador es su actitud burlona. Ataca la noción vaga y simplista de la influencia literaria que se apoya en una casualidad positivista que reduce el complejo juego dialéctico de creación a esquemas lineales. Vallejo y Quevedo habitan el mismo universo de Antonio Cisneros, y éste se mide con ellos irónicamente:

Y en verdad, don Antonio Cisneros vive seguro  
De que sus versos no habrán de ser leídos por Quevedo  
Aunque lo entierren en la tumba vecina, (AB, p. 94)

Las clasificaciones y consagraciones académicas no significan nada. Cisneros y Quevedo aunque sujetos a tales condiciones, las resisten como creadores en la dimensión vital de su conciencias.

Para ampliar el contexto literario de la poesía peruana es preciso considerar las dichas polémicas en el nivel de la historia literaria y de nuevo en la misma poesía de Cisneros donde rinde otros homenajes y alusiones claves. Además de Vallejo, los orígenes y la inauguración de la poesía peruana contemporánea se encuentran en la poesía de José María Eguren y Martín Adán. En palabra de Escobar, inician un nuevo «fin de cifrar en un nuevo código la multiplicidad de la existencia frente al mundo,»<sup>24</sup> la misma meta, años después, de la nueva ola de narrativa latinoamericana. Efectúan una ruptura definitiva con las corrientes literarias del día y empiezan a definir el campo de la poesía, según Julio Ortega, «fuera de las apoyaturas paisajistas o seudohistóricas, más allá de las corrientes importadas de poesía europea, en un ejercicio de creación donde lenguaje y tema se funden.»<sup>25</sup> Dejan atrás los últimos

<sup>23</sup> Barthes, *Le Degré zéro*, especialmente el capítulo sobre «La escritura y la revolución».

<sup>24</sup> Escobar, *Antología...* Tomo I, p. 7.

<sup>25</sup> Julio Ortega, «La poesía peruana actual,» *Cuadernos Americanos*, Año XXVII, Vol. CLVI (enero-febrero, 1968), p. 191

resquicios del modernismo con su herencia de símbolos y grandilocuencia. Eguren «abre un mundo interior para la poesía peruana (...) y queda adscrito e inmóvil al inaugurar lo que se llama 'poesía esencial' o 'poesía pura'.»<sup>26</sup> Pero la decisión de dedicarse a la poesía pura no necesariamente implica tomar la posición apolítica característica del arte por el arte. En la tradición peruana la coexistencia de un fuerte compromiso político al lado de un experimentalismo formal es bastante común y tiene a Manuel González Prada entre sus figuras más destacadas.<sup>27</sup> Por un lado, sus experimentos con nuevas formas poéticas como el triolet y, por otro, su ensayística polémica subrayan esta coexistencia paradójica. Pero aún en sus formas más asociales y disparatadas, la poesía pura mantiene una función revolucionaria simplemente por el poder de sus negaciones, como señala José Carlos Mariátegui en la revista *Amauta* sobre la poesía de Martín Adán.<sup>28</sup> Escobar define la influencia de Adán y lo que intenta su poesía: «insufla su nostalgia de orden clásico en la revuelta de estirpe romántica, y por eso, quizás, es tenido como antecedente de buena parte de la poesía que hace de la experiencia verbal su médula y mayor soporte»<sup>29</sup>. Incluye a Sebastián Salazar Bondy, Carlos Germán Belli y Washington Delgado en esta tendencia.

Volviendo al papel de Vallejo en la poesía contemporánea, Ortega lo resume brevemente, diciendo que «abre para ella un registro donde lo cotidiano y las categorías del tiempo, amor y muerte, entran en un proceso de testimonio, de documento humanista contemporáneo.»<sup>30</sup> El compromiso político de Vallejo junto con el dicho testimonialismo inicia una nueva síntesis poética. La poesía social es sólo una de las vertientes de su gran influencia. Por otra parte, esta llamada poesía social recibió otro gran impulso de la poesía española después de la generación del 27 y, especialmente, de la poesía comprometida de Pablo Neruda. Intentaba ser

<sup>26</sup> Ortega, «La poesía peruana», p. 191.

<sup>27</sup> José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1973), pp. 254-64.

<sup>28</sup> Mariátegui, citado por Escobar, *Antología...* Tomo I, p. 15.

<sup>29</sup> Escobar, *Antología...* Tomo I, p. 15.

<sup>30</sup> Ortega, «La poesía peruana», p. 191.

una poesía directa, entendible y coloquial y aspiraba a ser la voz del pueblo o al menos a ser escrita en su nombre. Pero lo que pretendía ser social y comprometido políticamente escondía el verdadero rostro de un populismo, que creaba una presión estética hacia un rechazo de la imagen a favor de la expresión directa y de la poesía interior en favor de la poesía pública, comprometida. Ortega observa que «con este simple esquema, esa poesía ejerció un largo y negativo período de influencia: hasta los poetas puros declaraban hablar y estar adheridos a la realidad.»<sup>31</sup> La situación social permitía en palabras de Leónidas Cevallos Mesones, «una postura fácil frente a la realidad... estos poetas, motivados por las circunstancias, escribían poesía de circunstancias que anunciaban una inminente revolución.»<sup>32</sup> Cisneros también critica la superficialidad de la poesía social influida por Vallejo por ser frecuentemente nada más que una mera copia de superestructura lingüística.<sup>33</sup> En sus primeros libros evita caer en la trampa del folklorismo fácil y del indigenismo automático. En cuanto al Perú, Cisneros expresa francamente esta enajenación o falta de identificación en una entrevista: «mi país tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño.»<sup>34</sup> Maneja esta alineación no para crear un aislamiento reaccionario sino para generar una conciencia crítica según un esquema brechtiano. La poesía populista que sacrificaba algunas de las técnicas poéticas más potentes llegó a una falsa síntesis de armas y letras; pero la venida de la Revolución Cubana pone a prueba esta situación y estimula un gran equilibrio de la dialéctica de literatura y sociedad, de poesía y acción.

Los críticos están de acuerdo que la nueva generación de poetas de los 60, en palabras de José Miguel Oviedo, «realizan, a la vez, una crítica y una síntesis de sus inmediatos antecesores.»<sup>35</sup> Esta

<sup>31</sup> Ortega, «La poesía peruana,» p. 192

<sup>32</sup> Cevallos Mesones, ed., *Los Nuevos*, introducción, p. 8.

<sup>33</sup> William Rowe, «Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros» *Amaru*, 8 (octubre-diciembre, 1968), p. 34.

<sup>34</sup> Cisneros, «Declaraciones,» de *Los Nuevos*, p. 14.

<sup>35</sup> José Miguel Oviedo, «Literatura peruana, hoy,» Casa de las Américas, Año XI, No. 64 (enero-febrero, 1971), p. 26

crítica crea vínculos más fuertes, según Escobar, "entre poesía e ideología, entre oficio literario e inspiración romántica, entre tradición nacional y corrientes contemporáneos en el mundo."<sup>36</sup>

En la poesía y ejemplo de Javier Heraud está la expresión más amplia de esta crítica. Heraud, según Oviedo, «no quiso separar la poesía de la acción y (...) murió en el intento. De algún modo su gesto señaló la crisis de la retórica poesía social que se venía cultivando en el Perú y dio paso a un espíritu nuevo, es decir, a una estética y una ética renovadas para entender el papel del poeta después de la revolución Cubana, en medio de la lucha anticolonial y guerrillera.»<sup>37</sup> Según Ortega, «había nacido a la vida literaria en medio de una confusión entre política y poesía; pagaba, pues, un alto precio a la exaltación del instante (...) era un solitario y formidable romántico; el único cuyas convicciones fueron tan fuertes como para decidir su propio destino en la acción.»<sup>38</sup> El sacrificio trágico de Heraud sacudió violentamente a los poetas peruanos. La visión romántica de la acción revolucionaria culminaba en una muerte extrañamente predicha por Heraud mismo en su poesía, una muerte «entre pájaros y árboles.»<sup>39</sup> Todo se había vuelto mucho más complicado en el Perú; los guerrilleros habían sido destruidos con la ayuda y entrenamiento de la CIA y se aumentaba la difusión del estilo de vida y cultura norteamericanos.<sup>40</sup> La pérdida de Heraud estimuló una reevaluación y una nueva síntesis de técnicas políticas y poéticas. La relación de Cisneros y su poesía con estos hechos es otro punto clave que él mismo aclara concretamente en su poesía.

Por la entrega de su vida a la lucha, Heraud en poco tiempo asume la estatura de un verdadero héroe de la misma estirpe de Túpac Amaru y del Ché. Como siempre, Cisneros toma una actitud irónica ante el proceso de consagración. En el poema «Javier Heraud»

<sup>36</sup> Escobar, *Antología ...* Tomo II, p. 9.

<sup>37</sup> Oviedo, «Literatura peruana, hoy,» pp. 25-6.

<sup>38</sup> Ortega, «La poesía peruana,» p. 193.

<sup>39</sup> Javier Heraud, *El viaje* (Lima: Ediciones Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1961), p. 61.

<sup>40</sup> Victor Marchetti y John D. Marks, *The CIA and the Cult of Intelligence* (New York: Dell, 1975), pp. 137-8.

(CR, pp. 83-4),<sup>41</sup> para evitar las habituales exageraciones del homenaje, Cisneros vuelve literalmente y empíricamente a la figura del mártir: «Medía un metro ochenta.» Parece disminuir a Heraud, pero el tono serio indica que no es sarcasmo sino un recuerdo de su existencia física y humana. Los héroes son productos históricos pero su sacrificio irónicamente los vuelve a un estado natural más allá de la historia por su total aceptación popular. El asesinato de Heraud en la selva le convierte en una parte del paisaje peruano. Retrospectivamente Cisneros considera su coraje y fuerza como algo orgánico que surge del mismo suelo: «... Sus manos/ eran fuertes como ramas de ficus.» Sigue otro recuerdo de su humilde presencia física:

Traje gris, y en invierno  
una chompa contra el aire  
o las hojas desatadas  
desde el último otoño. (CR, p.83)

La mención de estaciones alude a la poesía de Heraud en que figuraban simbólicamente. El aspecto profético de su poesía añade aquí otra dimensión irónica. Heraud presentía sin temor su propia muerte que la alcanzó en medio de un río, el mismo símbolo vital, que había desarrollado tan plenamente en su poesía.<sup>42</sup> Cuando Cisneros dice:

Ahora, sólo puedo  
buscar alguna cosa parecida  
a nuestro hermano, entre la tierra  
mojada por el río. (CR, pp. 83-4)

implica las circunstancias concretas del asesinato del joven guerrillero tanto como la alusión a su poesía donde todavía lo podemos encontrar después de su muerte.

<sup>41</sup> Cisneros, *Comentarios reales* (Lima: Ediciones de la rama florida y Ediciones de la biblioteca universitaria, 1964), abreviado CR en el texto.

<sup>42</sup> Heraud, *El río* (Lima: Cuadernos del hontanar, 1960).

Una breve lectura de los homenajes poéticos a Heraud revela toda una gama de técnicas de la poesía ocasional que ensalza las cualidades personales del héroe y que las empuja al nivel abstracto y alegórico de valentía, coraje e ideales.<sup>43</sup> Cisneros se declara en contra de estos lugares comunes, negando la premisa básica del homenaje: «No escribo/ estas cosas porque ha muerto.» No justifica el sacrificio; simplemente incluye la presencia inerte y grotesca de la muerte. En vez de mitificarla, Cisneros la devuelve a su desagradable dimensión material, recordando a todos la realidad de esta pérdida trágica de un ser humano. El poema mide la estatura de Heraud, describe su ropa, considera sus manos y, por implicación simbólica, sus hechos concretos con alusiones a su poesía. Al mencionar sus ojos incluye a la vez la visión y los ideales del joven revolucionario:

Sobre sus ojos, os diré  
que estaban llenos  
de ciudades ...(CR, p. 83)

La inexperiencia fatal del joven urbano en la selva, el aislamiento de las ciudades del campo en el Perú, y la sugestión positiva de la ciudad como modelo ideal de organización social perfectible figura en una tensión ambigua. Pero Cisneros vuelve bruscamente de estas insinuaciones a los hechos sin dejar la imagen de los ojos:

En verdad se hundían  
en su cara demasiado  
marrones y profundos. (CR, p. 83)

Los ojos humanos y sus asociaciones tradicionales de espiritualidad mueren una muerte concreta y asquerosa. El poema termina con la descomposición del cuerpo del poeta y referencias a la mutabilidad:

<sup>43</sup> Heraud, *Poesías completas y homenaje*, 2ª. Edición, Corregida y Aumentada (Lima: Campodónico Editorial, 1973).

... Su cuerpo  
 ha cambiado de pieles y colores  
 en estos meses duros. (CR, p. 84)

Después de la muerte de Heraud sigue el exterminio de los guerrilleros y exilio de muchos escritores; pero con la venida de los «militares izquierdistas» y la «revolución peruana», la escena cambia.<sup>44</sup> Heraud, antes perseguido y muerto, llega después a una consagración inesperada. Cisneros trata este fenómeno paradójico con su anti-homenaje que llega a una claridad casi clínica para desmitificar y comprender mejor lo sucedido. Como en el caso de Vallejo, mide precisamente las distancias irónicas que lo separan y lo unen a su tradición literaria y ambiente histórico. La alienación resultante despierta una conciencia crítica que entonces busca con todas sus creaciones una relación más auténtica con sus circunstancias. Con el ejemplo poético y personal de Heraud, la generación del 60 concretiza su crítica estética y ética de sus antecesores. Según Ortega, la nueva poesía «se ha liberado de la retórica populista de la poesía social y acaba con su herencia, (...) el criterio de la palabra 'justa y sencilla'».<sup>45</sup> Lo que Escobar declara de la poesía de Heraud puede aplicarse a otros poetas de la generación, incluso a Cisneros: «su textura responde a un delicado y muy complejo sistema de valores expresivos, tal como lo mostró Washington Delgado. No hay lugar en ella para el artificio retórico, para el giro estridente, para el desgarramiento indiscreto, pero tampoco para la opción fácil.»<sup>46</sup> Esta crítica se convierte en síntesis de las viejas dicotomías. Se desvanecen los recelos teóricos entre poesía social y pura, entre lo nativo e hispánico y lo internacional, y entre el simbolismo y el realismo.<sup>47</sup> De nuevo aparecen la experimentación, la preocupación con el acto creador y una visión más profunda, sin perder ni disminuir la conciencia histórica.

<sup>44</sup> Véase, Héctor Béjar, *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera*, tr. William Rose (New York: Monthly Review Press, 1970).

<sup>45</sup> Ortega, «La poesía peruana», p. 193.

<sup>46</sup> Escobar, *Antología ... Tomo II*, p. 58.

<sup>47</sup> Escobar, *Antología ... Tomo II*, p. 10.

Aunque publica dos plaquettes anteriores, *Destierro* (1961)<sup>48</sup> y *David* (1962),<sup>49</sup> Antonio Cisneros se destaca de este ambiente en 1965, al ganar el premio nacional de poesía por su primer libro, *Comentarios reales*. Escobar comenta que con este libro empieza una modalidad nueva, una síntesis original y genuina para la literatura peruana.<sup>50</sup> Maureen Ahern confirma esta evaluación y añade que representa una importante alternativa a las divisiones tradicionales de esta literatura.<sup>51</sup> Augusto Tamayo Vargas también proclama la originalidad de la poesía de Cisneros como algo enteramente nuevo.<sup>52</sup> La importancia de lo que logra Cisneros queda confirmada cuando en 1967 es publicado junto con Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega, en la antología *Los Nuevos*. Winston Orrillo señala que por la omisión de otras figuras como Heraud, ya no se trata de la generación del 60, sino de una generación del 65.<sup>53</sup> Nota a la vez que la fundamentación teórica para agruparlos es bastante nebulosa. El editor, Leónidas Cevallos Mesones cita la declaración de Hinostroza para caracterizar al grupo entero como, «varias personas que, más de estar de acuerdo en algo, están de acuerdo contra algo.»<sup>54</sup> Las contradicciones que señala Orrillo surgen de las próximas declaraciones de los poetas Henderson, Martos y Cisneros que rechazan específicamente todo lo que implicaría un acercamiento social, sus lugares comunes y el «bagaje cultural».<sup>55</sup> Sin embargo, las declaraciones son muy útiles para perfilar las características literarias que comparten los poetas de la misma promoción de Cisneros. Cevallos Mesones enumera las características, comprobando el consenso crítico. Dice que «los Nuevos» critican y sintetizan la polémica de poesía pura y social, optando por «una

<sup>48</sup> Cisneros, *Destierro* (Lima: Cuadernos del hontanar, 1961).

<sup>49</sup> Cisneros, *David* (Lima: El timonel, 1962).

<sup>50</sup> Escobar, *Antología ...* Tomo II, p. 69.

<sup>51</sup> Ahern, p. 27.

<sup>52</sup> Augusto Tamayo Vargas, ed., *Nueva poesía peruana* (Barcelona: El Bardo, 1970), p. 81.

<sup>53</sup> Winston Orrillo, «Crítica 'Los Nuevos',» *Amaru*, No.4 (octubre-diciembre, 1967), p. 81.

<sup>54</sup> Cevallos Mesones, p. 9.

<sup>55</sup> Orrillo, p. 82

tercera posición en la negatividad», por el hecho de que los poetas puros tanto como los sociales «se alejan de la vida y lenguaje de aquí y ahora». <sup>56</sup> Pero sobrevive intacta una conciencia histórica, no de valor objetivo sino testimonial y personal: «es notable advertir una búsqueda de conexión sólida con su propia realidad (...) Tratan de hacer testimonio de la experiencia personal y ésta transparentará la realidad.»<sup>57</sup>

En cuanto a las 'influencias literarias', los poetas del grupo coinciden en una enigmática y necesaria postura de negar las influencias de Vallejo aunque estudian su poesía y reconocen su proceso. También niegan, o a lo menos, «Sienten lejana la larga influencia surrealista... así como la influencia del '27 español.»<sup>58</sup> Ortega expresa en términos militantes su alivio de que haya terminado la estilística del surrealismo: «La poesía peruana no se ha contaminado de la retórica psicologista del surrealismo.»<sup>59</sup> Con referencia específica a la poesía de Cisneros, Rowe observa su complejidad de fondo y extrañeza pero «sin barajar los sentidos al modo surrealista.» <sup>60</sup> Otra vez sobre Cisneros mismo, Tamayo Vargas describe cómo encierra su crítica social «dentro de un sistema de audaces expresiones entre sacrílegas y sentimentales (...) algo que intentaron los surrealistas tipo César Moro en el Perú, pero con más intensidad.»<sup>61</sup> Cisneros en sus momentos más lúcidos, en sus alegóricas imaginativas, en su sarcasmo audaz, se aprovecha de técnicas conquistadas por el surrealismo pero sin someterse al abandono nihilista ni a la pirotécnica metafórica. Como el Neruda comprometido, Cisneros entiende la utilidad de estas técnicas, aún para escribir poesía política, aunque rechaza el ejemplo entero de la poesía surrealista. Según su declaración en *Los Nuevos*: «Las modas van y regresan y, a la larga, todas mantienen su huella. El surrealismo, los poetas del 29 (sic) español, que alimentaron a casi dos generaciones, poco ejemplo son para nosotros.»<sup>62</sup>

<sup>56</sup> Cevallos Mesones, p. 12.

<sup>57</sup> Cevallos Mesones, p. 10.

<sup>58</sup> Cevallos Mesones, p. 9

<sup>59</sup> Ortega, «La poesía peruana», p. 163

<sup>60</sup> Rowe, «Canto ceremonial», p. 34

<sup>61</sup> Tamayo Vargas, p. 30.

<sup>62</sup> Cisneros, «Declaraciones», de *Los Nuevos*, p. 16

Cisneros habla desde su perspectiva de 1967; sin embargo el ejemplo de la generación del 27, y en especial la poesía de Rafael Alberti, habían sido mucho más importantes para sus primeros poemas, la etapa lírica que representa *Destierro* (1961). El epígrafe es del poema «El mar, La mar» de *Marinero en tierra* (1924) de Alberti,<sup>63</sup> cuyos aspectos formales y sentimentales sirven como punto de partida para Cisneros que sufría un 'Destierro' todavía no de naturaleza política sino de añoranzas adolescentes. Pero el ejemplo de Alberti naturalmente tenía también un aspecto político. En una parte de *Comentarios Reales*, Cisneros añade una crítica histórica y política a las formas tradicionales. Oviedo allí percibe sugerencias del Alberti de las coplas de Juan Panadero: «En la gracia rítmica de las canciones y sobre todo en su casi demagógico efectismo -el contenido- 'social' se condensa en lemas, en paradojas jactanciosas, en crudas expresiones de odio y revancha.»<sup>64</sup> Pero la expresión popular como vehículo de protesta política recuerda desde luego a la poesía de Bertolt Brecht.<sup>65</sup>

Al desafiar la historia oficial del Perú en *Comentarios Reales*, como Brecht, Cisneros devuelve la palabra al pueblo como verdadero protagonista del proceso histórico. Pero aún más importante, aprende el manejo crítico de la irónica que en vez de disiparse en ambigüedades cínicas, se convierte en el arma más potente del escrito comprometido. La crítica concuerda totalmente en la identificación del modelo brechtiano, y Cisneros mismo lo confirma en las declaraciones de *Los Nuevos*: «en *David*, Bertolt Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en *Comentarios Reales*.»<sup>66</sup> Es una ironía desmitificadora y materialista que desprecia las verdades dadas y que destruye y corrige las leyendas sobre el rey bíblico tanto como los prestigios de la historia oficial. La evolución de esta ironía en

<sup>63</sup> Rafael Alberti, *Poesía 1924-1967* (Madrid: Aguilar, 1967), p. 59.

<sup>64</sup> Oviedo, «Reseña de *Comentarios Reales*», *Revista peruana de cultura*, Vol. 4, 1965, p. 132.

<sup>65</sup> Bertolt Brecht, véase *Lieder Gedichte Chöre 1934*, *Svendborger Gedichte 1939* y sus baladas, algunas selecciones en *Selected Poems*, tr. H.R. Hays (1974; New York: Grove Press, 1959).

<sup>66</sup> Cisneros, «Declaraciones», de *Los Nuevos*, p. 16.

la poesía de Cisneros es uno de los aspectos más sobresalientes. La presencia de Brecht se encuentra en primer plano en el contexto literario de esta poesía y se analizará la perspectiva irónica de Cisneros a partir de un modelo de ironía brechtiano.

Otra influencia en la nueva poesía peruana, según Cisneros y otros, es el creciente interés en la poesía en lengua inglesa, tanto la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot como la poesía de la generación 'beat'.<sup>67</sup> En la poesía de *Comentarios Reales*, Rowe identifica técnicas análogas al famoso «objeto correlativo» de Eliot, el cual hace posible la expresión de emociones a través de los objetos y situaciones que las evocan.<sup>68</sup> Rowe discierne en Cisneros «una deslumbrante concreción y precisión de lenguaje, que permite que la realidad misma transmita un complejo de pensamiento y emoción en el cual se evitan las limitaciones de la lírica tradicional.»<sup>69</sup> Pound tiene aún más importancia para la nueva poesía peruana que para la poesía contemporánea en general por su estética, su empleo de personas poéticas y su actitud frente a la historia y a la totalidad de la cultura humana. Los elementos claves de su estética incluyen el tratamiento directo del tema, el rechazo de toda palabra que no viene exactamente al caso, la liberación del ritmo del metrónimo para seguir su propia velocidad interior, y una reevaluación de la relación entre lo abstracto y lo físico para favorecer un lenguaje concreto que encuentra en el objeto natural su «símbolo adecuado.»<sup>70</sup> El lenguaje poético de Cisneros es sumamente físico y concreto. En cuanto a la historia, la contribución de Pound es que la hace presente, directamente a través de sus personas poéticas: «Pound ni narra ni interpreta; más bien consigue que la historia hable con sus propias obras - obras de poetas, de artistas, de hombres de acción, de naciones.»<sup>71</sup> En *Comentarios Reales* se encuentran las diversas voces del pueblo peruano que atestiguan una historia bien distinta de la versión oficial. Según Rowe, la

<sup>67</sup> Cisneros, «Declaraciones», de *Los Nuevos* pp. 9, 16.

<sup>68</sup> T.S. Eliot, «Hamlet and His Problems», *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace, 1932), pp. 12-16.

<sup>69</sup> Rowe, «Canto ceremonial», p. 31.

<sup>70</sup> Ezra Pound, *Literary Essays* (London, Glasgow: New Directions, 1954), pp. 3-5.

<sup>71</sup> Rowe, «Canto ceremonial», p. 33.

preocupación por la historia es lo que distingue a Pound de los otros vanguardistas que desde entonces han perdido su vigencia en la rebelión continua contra la ideología y cultura burguesas. Pound ejerce "un procedimiento poético que rebasa los límites del surrealismo, cuyo énfasis en lo subjetivo cerró el paso al pasado, y limitó sus posibilidades para sostener una posición crítica frente al presente."<sup>72</sup> El presente de la poesía de Cisneros es siempre un presente histórico sujeto al proceso y a la conciencia histórica. Cuando no se sitúan en el pasado histórico, las escenas de la actualidad cotidiana siempre se tiñen de un tono épico, a veces serio, a veces burlón, que permite la misma perspectiva crítica frente al presente.

De la poesía 'beat' de Norteamérica, Cisneros en *Los Nuevos* destaca significativamente el gusto por ellos del "tono narrativo, de la comparación (no de la imagen), de una época local cotidiana, del humor."<sup>73</sup> Curiosamente, la dicotomía crítica de más interés para Cisneros, lo académico y lo vital tiene su analogía en la poesía 'beat' que comparte la misma preocupación con actitudes de irreverencia y desafío.<sup>74</sup> Rowe reconoce también estos aspectos anárquicos: "Porque el lenguaje 'beat' rechaza cualquier jerarquía entre personas, objetos o acontecimientos, y funciona en contraste con los valores de la bella época, y como un orden de realidad opuesta (como una 'dialéctica negativa', para usar la fórmula de Teodoro Adorno) a la versión progresista y racionalista de la historia."<sup>75</sup> Pero aunque Cisneros estima los valores lúdicos y lingüísticos, opina que la rebelión de los 'beat' nunca llega a una crítica verdadera. En un artículo califica su rebeldía como parcial y gratuita: "no existen en sí, sino por el contraste con la sociedad rechazada, y no un contraste real sino el que da el deseo".<sup>76</sup> Condena como exotismo burgués algunas actitudes condescendientes y aún racistas de William Burroughs y Allen Ginsberg sobre sus experiencias e imágenes del tercer mundo. Sin embargo identifica el

<sup>72</sup> Rowe, «Canto ceremonial», p. 33.

<sup>73</sup> Cisneros, «Declaraciones», de *Los Nuevos*, 16.

<sup>74</sup> Elias Wilentz, ed., *The Beat Scene* (New York: Corinth Books, 1960), pp. 8-15.

<sup>75</sup> Rowe, «Canto ceremonial», p. 34.

<sup>76</sup> Cisneros, «Los 'dropouts' viajeros y otra vez el buen salvaje», *Amaru*, N° 7 (julio-septiembre, 1968), p. 35.

tema central que une 'beatniks' con los 'hippies': el viaje como manera de existir. Ve que "El viaje es un rechazo y una búsqueda: respuesta a una sociedad opresiva".<sup>77</sup> El antiguo tópico *homo viator* se manifiesta otra vez al estilo Jack Kerouac. Un tópico relacionado a éste, el del hombre exilado, figura como una de los vehículos principales, a través del cual Cisneros expresa su relación personal con la historia y la cultura.

La subsecuente poesía de Cisneros, revela el pleno desarrollo de una de sus personas poéticas, la primera persona del poeta mismo. En teoría la poesía confesional es la antítesis del tipo de poesía que utiliza personas poéticas o el 'objeto correlativo' para objetivarse. El poeta confesional trata de eliminar las barreras del símbolo y la fórmula para lograr una expresión más directa de su propio ser empírico.<sup>78</sup> La mención en *Los Nuevos* de Robert Lowell, poeta norteamericano confesional, es solamente la primera de una serie de alusiones y citas a través de la poesía de Cisneros. En *Los Nuevos* dice: "en otros momentos -los más- las influencias se presentan como sombras, y de su paso sobre mi poesía sólo yo puedo dar testimonio; tal es el caso del norteamericano Robert Lowell, de quien apenas conocía tres poemas y un fragmento del poema cuando casi me identifiqué con él; a pesar de Brecht, he sentido muchas veces que *Comentarios Reales* depende de estos versos (que cito de memoria, inexactamente): "Nuestros padres hicieron pan de los palos y las piedras/ y cercaban sus casas con huesos de los indios".<sup>79</sup> En *Comentarios Reales* predominan las voces poéticas del pueblo peruano y la voz confesional de Cisneros que apenas nace allí para desplegarse enteramente en sus próximos libros. Hay un extraño paralelo con la obra poética de Lowell porque en sus primeros libros, que son los que cita Cisneros, usa igual que Pound y Cisneros personas poéticas para encarnar ciertas tendencias históricas y políticas.<sup>80</sup> Lowell empieza así con una clara

<sup>77</sup> Cisneros, «Los 'dropouts'» p. 35.

<sup>78</sup> Robert Phillips, *The Confessional Poets* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1973), p. 18.

<sup>79</sup> Cisneros, «Declaraciones», de *Los Nuevos*, p. 16.

<sup>80</sup> Véase Robert Lowell, *Land of Unlikeness*, 1944, en *Poems 1938-1949* (London: Faber, 1949).

perspectiva materialista de la historia de su familia cuando realmente empieza su etapa confesional.<sup>81</sup> Los retratos y voces familiares llegan a una intensidad agónica alrededor del poeta sufriente. Postula su propia experiencia psicológica y sus dificultades de familia como la encarnación microcósmica de la historia y de los problemas de los Estados Unidos y de la civilización contemporánea en general. Cisneros también se traslada de lo histórico a lo confesional, pero en vez de hundirse en documentar psicológicamente su familia, Cisneros se dedica a retratar su primera persona con un relieve sarcástico y mordaz que Lowell nunca arriesga. Cisneros satiriza la ideología y las pertenencias materiales de la clase social que rodea su primera persona. Esta complicidad desdeñosa establece el distanciamiento necesario para lograr la difícil perspectiva que divisa la conciencia personal como producto histórico. En Lowell, Cisneros reconoce el ejemplo y las posibilidades del confesionalismo poético pero sin entregarse a sus emociones. En su tercer arte poética de *Como higuera en un campo de golf*, declara: "más ya no hay corazón que aguante a Robert Lowell ni/ hay más hígado libre."<sup>83</sup> Así traza los límites de su fascinación por esta modalidad poética.

El cuadro de declaraciones y reconocimientos de *Los Nuevos* se cierra con la breve mención de los poetas peruanos contemporáneos: Washington Delgado, Carlos Germán Belli y Pablo Guevara. La función de Delgado como guía y mentor entre los poetas jóvenes de su país fue implicada en la discusión anterior sobre la poesía de Heraud. A pesar de su fuerte compromiso social y político, nunca deja que su poesía sea dominada por la retórica desgarrada del cartel. El poder de sus palabras surge desde dentro y no depende de las apoyaturas externas de las consignas o protestas políticas del momento. Ortega afirma que Delgado "no se entrega a la simple denuncia, sino que se hace corrosivo y agudo desde un

<sup>81</sup> Jerome Mazzaro, «Robert Lowell's Early Politics of Apocalypse», en *Modern American Poetry*, ed. Jerome Mazzaro (New York: Mckay, 1970), pp. 321-50.

<sup>82</sup> M.L. Rosenthal, *The New Poets: American and British Poetry Since world War II* (New York: Oxford Univ. Press, 1967), p. 61.

<sup>83</sup> Cisneros, *Como higuera en un campo de golf* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972), abreviado CH en el texto.

lenguaje sin énfasis, preciso y sencillo.”<sup>84</sup> Sólo este tipo de poesía política puede sobrevivir los conflictos que la generan; toda una generación de poetas incluso Cisneros, asimila el ejemplo. Otra correspondencia sobresaliente con la poesía de Cisneros es la temática del *Destierro* y del exilio que se da en toda la obra de Delgado. Este está consciente del proceso histórico y de la represión de dicho proceso en el Perú. Su desconsuelo como extranjero en su propio país se convierte en un cinismo melancólico que Cisneros evita, refugiándose en sus irónicas tonalidades épico-burlonas. Cisneros atribuye a Belli y Guevara otro tipo de influencia que menciona pero que no define específicamente en *Los Nuevos*.

Las entrevistas de la antología *Los Nuevos*, aunque sólo aluden brevemente y de soslayo al contexto literario de Cisneros, sirven como indicios de las próximas tendencias de su poesía. Posteriormente Cisneros es incluido en antologías de poesías peruanas editadas por Alberto Escobar y Augusto Tamayo Vargas. Estas antologías son importantes pero no tienen el impacto crítico de la de Leónidas Cevallos Mesones (*Los Nuevos*) porque simplemente se publican después de la consagración de Cisneros. Su reconocimiento mundial se logra con la publicación de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968)<sup>85</sup> que gana el prestigioso Premio Casa de las Américas de Poesía de 1968. En esta colección aparece por primera vez el registro de sus experiencias europeas al lado de sus famosas fábulas y un poema que documenta las guerrillas trágicas de 1965. En 1971 se publica *Agua que no has de beber* que incluye poemas pertenecientes a los años anteriores a la publicación de *Canto ceremonial* y que evidencian una transición estilística. Aquí aparecen la mencionada defensa de César Vallejo, más poesía política, una extraña sonata y la serie de sátiras epistemológicas titulada “El saber de los hombres”. En 1972 se publica *Como higuera en un campo de golf* en que la voz confesional de la persona poética llega al primer plano continuando la experiencia europea. Además aparece un enfrentamiento con la cultura europea, una

<sup>84</sup> Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona, Edhasa, 1971), p. 190.

<sup>85</sup> Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana: Casa de las Américas, 1968), abreviado CC en el texto.

serie de artes poéticas, y una sección de metapoesía que incluye citas y transfiguraciones de su poesía anterior. Pero el desarrollo interno de la poesía de Cisneros no es tema de este trabajo. El enfoque presente se limita a construir el contexto literario y las relaciones intertextuales de esta poesía ampliando las declaraciones y apoyándolo cuando sea posible en los poemas donde el poeta mismo se presta como cómplice de la tarea histórico-literaria en la creación de sus propios antecedentes y prójimos.

Antes de considerar los vínculos y semejanzas con poetas latinoamericanos de otros países, es preciso concluir el cuadro de la poesía peruana contemporánea trazando algunas relaciones que Cisneros no menciona. También hay que considerar las polémicas con Hora Zero, un grupo de la última generación que pone en una perspectiva interesante estas mismas relaciones, especialmente en cuanto a la política. Sobre la poesía contemporánea Escobar propone un esquema clasificatorio que fragmenta y redistribuye el grupo *Los Nuevos* como unidad crítica. Junta a Rodolfo Hinostroza y a Mirko Lauer, cuya poesía experimental requiere un lector que "participe en la reestructuración del poema"<sup>86</sup> dado que en él, mito e historia funcionan en un plano simbólico. En otra tendencia junto con Cisneros incluye a otros dos poetas, Mario Razzeto y Antonio Cillóniz. Estos utilizan medios formales semejantes a los de Hinostroza y Lauer pero tienen una poética distinta. Su poesía, "espera un lector activo, sí, pero recreador (no reconstructor)".<sup>87</sup> Incorporan el proceso histórico dentro del poema mismo aunque ocurre a veces en un nivel personal y biográfico. Exploran múltiples niveles semánticos "para enriquecer y fortalecer los símbolos y no para tornarlos aleatorios o ambiguos ni racionales, sino simplemente expresivos".<sup>88</sup> Quieren una poesía comunicativa pero profunda, una poesía de conciencia histórica pero libre del retoricismo y el simplismo artificial. Marco Martos establece otro tipo de relación literaria dentro de estas semejanzas, declarando que: "Los poemas de Cillóniz hacen gala de erudición,

<sup>86</sup> Escobar, *Antología...* Tomo II, p. 10.

<sup>87</sup> Escobar, *Antología...* Tomo II, p. 11

<sup>88</sup> Escobar, *Antología...* Tomo II, p. 11.

abarcan grandes espacios y están endeudados con la poesía de Antonio Cisneros".<sup>89</sup> Con esto se hace evidente la difusión y el prestigio de Cisneros en su mismo ámbito literario. Escobar incluye a Martos como el poeta más representativo de una tendencia que se caracteriza por "su visión adversa al intelectualismo, su aprecio por el componente humorístico y cierta dosis de ironía (...) y (...) su voluntad de transparencia".<sup>90</sup> Exploran el nivel cotidiano y las presiones de sus rituales huecos. Oviedo califica a Martos como "un antipoeta, un voluntario del prosaísmo, seco y amargo".<sup>91</sup> Comparte su postura antiintelectual con el grupo de Hora Zero aunque su posición poética frente a la política es más anárquica y menos estridente. Se queja irónicamente de la inutilidad de la poesía para el combate contra las mismas moscas tiránicas que combatió Neruda.<sup>92</sup> Cisneros cita sus desconfianzas desesperadas en un epígrafe en *Como higuera*.<sup>93</sup>

Pero la última tendencia de poesía peruana se opone a este tipo de ironía crítica y a través de una actitud polémica intentan revivir una relación activa entre poesía y acción. El grupo de Hora Zero toma su nombre e inspiración de la poesía y ejemplo de Ernesto Cardenal;<sup>94</sup> pero, en palabras de Rowe es más bien una "curiosa mezcla de bohemia con el síndrome del poeta maldito, más un compromiso social".<sup>95</sup> Rechazan a sus precursores, acusándolos de haber perdido su justificación histórica. Según Escobar se rebelan "contra el preciosismo, la sobrecarga erudita, la impronta lúdica, las huellas del lirismo".<sup>96</sup> Exploran la espontaneidad del lenguaje coloquial y toman como tema la vida cotidiana peruana. Sus posiciones polémicas son en parte paradójicas como apunta Rowe, porque exigen "que la poesía produzca progreso social; pero no

<sup>89</sup> Marco Martos, «Los trece de Oviedo», *Hipócrita Lector* (3 julio, 1973), p. 25.

<sup>90</sup> Escobar, *Antología...* Tomo II, p. 12.

<sup>91</sup> Oviedo, «Literatura peruana, hoy», p. 27.

<sup>92</sup> Véase, Pablo Neruda, «United Fruit Company», *Obras Completas* (Buenos Aires. Losada, 1957), p. 458.

<sup>93</sup> Cisneros, *Como higuera en un campo de golf*, p. 7.

<sup>94</sup> Véase, Ernesto Cardenal, «Hora Zero», en *Antología* (Buenos Aires: Ed. Carlos Lohle, 1971), pp. 29-47.

<sup>95</sup> Rowe, «Poesía peruana», p. 19.

<sup>96</sup> Escobar, *Antología...* Tomo II, p. 13.

existe una idea clara sobre cómo la poesía puede alcanzar esta meta".<sup>97</sup> Se alejan del populismo retórico de la poesía social en busca de un nuevo camino. En "Palabras urgentes", un manifiesto del grupo, Jorge Pimentel una de sus voces principales escribe: "Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente (...)"<sup>98</sup> Con un fervor iracundo, definen su tercermundismo y su deseo de cambio histórico y celebran la revolución cubana; rechazan en cambio sus precursores violentamente: "y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos".<sup>99</sup> La poesía de Cisneros demuestra un apoyo indudable de casi todas las causas expuestas en el manifiesto, no en los bramantes tonos del cartel sino con el arsenal formidable de la ironía y del sarcasmo. No se trata de gustos, sino de eficacia porque Cisneros bien sabe sacudir al lector cuando lo cree necesario. Tomar una postura demasiado obvia puede traicionar al sincero y convertirlo en ingenuo. Igualmente, convertir una causa social en un lugar común es traicionarla. Cisneros, en una carta pública, reacciona con un contraataque burlón: "veo que el primer número de Hora Zero lo han empezado con el pie derecho, que la próxima vez lo escriban con la mano.... Así mismo no puedo dejar de felicitarlos por una serie de descubrimientos todos muy obvios: Perlas que forman, desde ya, el pequeño Larousse del Gran Lugar Común".<sup>100</sup> La misma carta implica que los rechazos públicos habían llegado al nivel de la falsedad al atribuirle a Cisneros la proposición: "que la poesía no cumple ningún papel en el cambio". Parece que Pimentel o aún no había leído con cuidado la poesía de Cisneros o el fervor polémico y la postura del descontento le habían llevado a la exageración. Aun en los poemas más personales la conciencia del proceso histórico no disminuye. Cisneros termina la carta con

<sup>97</sup> Rowe, «Poesía peruana», p. 19.

<sup>98</sup> Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, «Palabras urgentes» en *Estos 13*, ed. José Miguel Oviedo (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), pp. 14-15.

<sup>99</sup> Pimentel y Ruiz, «Palabras urgentes», p. 15.

<sup>100</sup> Cisneros, de la polémica «Pimentel-Cisneros», *Estos 13*, p. 144.

un escarnio desafiante: "Tal vez si aclaran eso, podríamos hablar sobre problemas comunes, como seres dialécticos porque al fin y al cabo, nadie está más cerca de los 'místicos, bohemios, engréidos, locos, cojudos' que los niños terribles, residuos del siglo que pasó."<sup>101</sup> Luego sigue una serie de retos poéticos; pero de los subsecuentes duelos no hay más noticia. Estas polémicas sirven como testimonio de la vitalidad, aún al nivel callejero, de la poesía contemporánea en el Perú. Como es evidente, Cisneros ocupa un lugar central en este complejo proceso. Su contribución a esta poesía es única y original y a través de su creación se hizo parte de su tradición, reforjándola a su manera en un vaivén dialéctico sin cesar.

Cisneros ha identificado en su poesía y en sus declaraciones, sus relaciones con la poesía española, anglosajona y peruana. Pero sus preocupaciones centrales y sus rasgos estilísticos lo ligan además a otros escritores claves de Latinoamérica. El concepto de dependencia económica y cultural de Latinoamérica es el modelo básico. Bajo este signo se unen los antiguos debates entre el nativismo y el cosmopolitismo, el dilema metafísico del exilio, la extraña posición del escritor latinoamericano simultáneamente dentro y fuera de la cultura europea, y la confrontación crítica con la cultura en su papel histórico del elitismo y complicidad con las ideologías de clase. Para Cisneros como para Pablo Guevara, la experiencia europea es una parte integrante de sus análisis poéticos y político. El poeta chileno Enrique Lihn participa de manera semejante en este proceso y su libro *Poesía de paso*<sup>102</sup> ha sido comparado con *Canto ceremonial* ... en cuanto a esta temática. Rowe dice además que "los dos poetas traspasan la disyuntiva entre 'poesía pura' y 'poesía social'".<sup>103</sup> También en un nivel formal sus estilos se parecen por sus prosaísmo discursivo y su íntimo elemento personal. Aquí figura otra vez la oposición entre poesía académica y vital en cuanto al problema político y las relaciones de dependencia con las tradiciones de 'alta Cultura y Literatura'

<sup>101</sup> Cisneros, de la polémica «Pimentel-Cisneros», *Estos* 13, p. 144.

<sup>102</sup> Enrique Lihn, *Poesía de paso* (La Habana: Casa de las Américas, 1967).

<sup>103</sup> Rowe, «Canto ceremonial», 34.

de la metrópoli. Este desafío en la obra de Cisneros y la preocupación por escribir una anti-Literatura inmediatamente sugieren la postura anti-Poética de Nicanor Parra, que comparten muchos otros, incluso Lihn y Marco Martos. Estos reniegan sarcásticamente de los lugares comunes, de las imágenes, de la ideología y del lenguaje de la poesía tradicional; de todo lo que contribuye a su elitismo. Abren el mundo cotidiano al poema y provocan contrastes que despiertan una conciencia crítica en el lector. A través de las negaciones, prestan un relieve dialéctico al proceso entero. Aunque es juzgada frecuentemente como anárquica o nihilista, esta tendencia mantiene su perpetua perspectiva crítica, burlándose y desafiando el dogmatismo y la hipocresía dondequiera que los encuentre. Oviedo señala la importancia de Parra y estas posturas para la nueva poesía: "con él, sin duda, se inicia el proceso de descomposición retórica que sacará a la poesía latinoamericana de un punto muerto: señala un movimiento hacia la ironía desalienante y la verdad heterodoxa que predomina entre los jóvenes poetas".<sup>104</sup> Fernando Alegría en su discusión del mismo tema se refiere específicamente a Antonio Cisneros, cuando dice que "combate en el plano de la revolución social con armas conquistadas en la revolución antiliteraria: se vale de la antipoesía para desenmascarar, atacar, purificar. La antipoesía al servicio de la revolución".<sup>105</sup> El compromiso político de Cisneros aparece en su poesía en términos claros y explícitos aunque trata el proceso histórico no sólo en nivel colectivo, sino también en el nivel individual. Con esto se concluye el diseño del contexto literario de la poesía de Antonio Cisneros que por su don de síntesis dinámica se vincula a una tradición y establece su originalidad al mismo tiempo.

<sup>104</sup> Oviedo, «Una discusión permanente», en César Fernández Moreno, ed., *América latina en su literatura* (México: Siglo XXI, UNESCO, Editores, 1972), p. 345.

<sup>105</sup> Fernando Alegría, «Antiliteratura», en César Fernández Moreno, p. 527.

# LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS: PRIMERA APROXIMACIÓN\*

Antonio Cornejo Polar

Desde el romanticismo la poesía se identificó con la lírica y la lírica con la expresión de la emotividad individual del poeta. En la literatura latinoamericana hubo ciertamente modernistas que a veces rompieron esa relación y en las vanguardias fue más o menos frecuente la redefinición y hasta la negación de tal vínculo, pero en buena medida la poética romántica mantuvo su hegemonía en la producción de textos líricos y en su lectura crítica. El impacto de la poesía de Brecht y, sobre todo, de la angloamericana fue decisivo en el proceso destinado a desenclaustrar la palabra poética del marco de la individualidad del creador. Antonio Cisneros<sup>1</sup> asimiló muy temprano ambas lecciones y en la tarea de construir su propia tradición encontró, además, un maestro inesperado: José María Eguren (1874-1942)<sup>2</sup>.

Como se sabe, Eguren representa en la poesía peruana —y no sólo en ella— una opción definidamente desrealizadora. En su contorno nacional se opone tanto a la sonoridad y al colorismo de José Santos Chocano (1875-1934) cuanto a la tragicidad existencial de César Vallejo (1893-1938). Eguren prefiere el claroscuro, la armonía leve y sus símbolos se difuminan en un

\* N. DEL E.: *Revista Iberoamericana*.

<sup>1</sup> La bibliografía de Antonio Cisneros (Lima: 1942) incluye los siguientes poemarios: *Destierro* (Lima: Cuadernos del Hontanar, 1961); *David* (Lima: El Timonel, 1962); *Comentarios reales* (Lima: La Rama Florida, 1964); *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana: Casa de las Américas, 1968); *Agua que no has de beber* (Lima: Milla Batres, 1971); *Como higuera en un campo de golf* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972); *El libro de Dios y de los húngaros* (Lima: Libre-1, 1978); *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México: Premiá, 1981); *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986). No se anotan antologías ni traducciones.

<sup>2</sup> Antonio Alfonso Cisneros Campoy, *El transcurrir: un mecanismo básico de Eguren*. Tesis para optar el Grado de Bachiller, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, 1967, (mimeo).

universo radicalmente espiritualizado. Cisneros descubre, sin embargo, que buena parte de la poesía de Eguren se construye mediante la representación verbal de desplazamientos espaciales y de cursos temporales que tiene como base la narración objetiva de una "historia". Naturalmente no deja de mencionar que ese plano es el soporte de un sentido trascendente.

No es el caso analizar ahora la razón de la devoción de Cisneros por la poesía de Eguren, tan distinta de la que él produce, pero es necesario subrayar que el hallazgo del "transcurrir" como mecanismo básico de la obra de Eguren debió servir a Cisneros para confirmar las inmensas posibilidades artísticas de una poesía que no teme a la objetividad y que incorpora elementos claves del relato literario. Aunque la formalización de ese descubrimiento data de 1967, todo indica que tiene su origen en las lecturas escolares de Cisneros, cuando "rechazaba los *Heraldos Negros* y aún no comprendía los *Poemas Humanos*" y -en cambio- "amaba con largueza" la obra del autor de *Simbólicas*<sup>3</sup>.

Sensibilizado por las precoces lecturas de Eguren, Cisneros estaba bien preparado para asimilar el objetivismo narrativo de Brecht y la moderna poesía angloamericana. El abismo existente entre estas experiencias artísticas no debe ocultar su convergencia en el punto que más interesa a Cisneros: en la representación de una "historia", con sus componentes típicos, como sostén del significado poético. Por esto, cuando Cisneros asume esa tradición europea y norteamericana, no está más que profundizando y enriqueciendo una lección primera, situada en el proceso poético con el que tiene mayor cercanía, lo que borra el carácter artificioso que suele tener -cuando es abrupto e inorgánico- el deslumbramiento frente a nuevos y ajenos modelos artísticos.

Ahora bien: cuando Cisneros opta por una poesía objetiva<sup>4</sup>, la moderna poesía angloamericana -con la adición de la de Brecht-

<sup>3</sup> El *transcurrir...*, op. cit., p. I.

<sup>4</sup> Cf. las respuestas de Cisneros al cuestionario preparado por Leónidas Cevallos Mesones para su antología *Los nuevos* (Lima: Universitaria, 1967), pp. 13-17.

ha producido ya un vasto movimiento literario en América Latina. José Emilio Pacheco ha reivindicado los olvidados orígenes de este proceso, anotando el valor de los aportes, en la década de los veinte, de Henríquez Ureña (1884-1946), de la Selva (1893-1959) y Novo (1904-1974) y señalando, con notable agudeza, lo siguiente:

Brotada en un principio de la dependencia que Estados Unidos impone en todos los terrenos a México y las naciones del Caribe, andando el tiempo esta corriente será vehículo de una poesía de resistencia, apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución cubana y sustentará el mejor libro de poemas políticos escritos después de Neruda: *Poesía revolucionaria nicaragüense*, que es como un solo poema anónimo y colectivo <sup>5</sup>.

Este proceso de "expropiación de la dicción poética angloamericana"<sup>6</sup> continúa en la obra de Coronel Urtecho (1906) y llega a su plenitud con la poesía de Ernesto Cardenal (1925). Aunque todavía en 1968 se podía decir que su prestigio, cada vez más difundido, no era correlativo al conocimiento directo de su poesía, de difícil hallazgo por entonces<sup>7</sup>, lo cierto es que a partir de *Oración por Marylin Monroe y otros poemas* (1965) la obra de Cardenal amplía considerablemente su audiencia latinoamericana. Este hecho permite que el autor de *Salmos* se convierta en el nexo entre la precoz experiencia mexicana y caribeña y la que años después tendrá como escenario el sur del continente.

Dentro de este espacio dos obras son fundamentales: *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra (1914) y *Poemas de la oficina* (1956) de Mario Benedetti (1920). De alguna manera, para mencionar sólo nombres claves, Enrique Lihn (1929) y Juan Gelman (1930) continúan y enriquecen, en Chile y Río de la

<sup>5</sup> José Emilio Pacheco, "Nota sobre la otra vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, XLV, número 106-107 (Pittsburgh), enero-junio 1979, p. 328.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> José Miguel Oviedo, "Ernesto Cardenal: un místico comprometido", en: *Imagen*. Suplemento núm. 35 (Caracas), 15-30 octubre 1968, pp. 29-48.

Plata, el proceso abierto por Parra y Benedetti <sup>8</sup>. En los años sesenta esta corriente se expande por casi todos los países sudamericanos, pero además –y sobre todo– por entonces se articulan firmemente las experiencias nacionales y regionales en un sistema latinoamericano global y coherente <sup>9</sup>. En otras palabras: el movimiento mexicano y caribeño, en constante desarrollo, se enlaza con el que proviene del Cono Sur, y así queda constituido un sólido intertexto de dimensión latinoamericana.

Por las mismas fechas se inicia el examen crítico del significado y del valor de este movimiento poético, cuya fluctuante denominación (“exteriorismo”, “poesía conversacional” o “coloquial”, “posvanguardismo”, “antipoesía”, “poesía de los sesenta”, etc.) revela su riqueza y la dificultad de aprehenderla críticamente. Puesto que el ejercicio crítico-historiográfico es el que sistematiza los procesos literarios, configurando sentidos intertextuales, la aparición de estudios de conjunto sobre esta poesía tiene una importancia decisiva. En este orden de cosas son singularmente valiosas las reflexiones de dos poetas pertenecientes al mismo movimiento: la de Roberto Fernández Retamar (1930) y la de Juan Gustavo Cobo Borda (1948) <sup>10</sup>.

Interesa remarcar, por encima de indecisiones terminológicas y hasta de deslindes oportunos entre variantes más o menos acusadas<sup>11</sup>, que este complejo movimiento poético adquiere consistencia latinoamericana durante los años sesenta, pero –al mismo tiempo– que esta datación no implica ninguna precisión

<sup>8</sup> En este caso sus antecedentes no parecen ser tan claros como en las literaturas de México y el Caribe.

<sup>9</sup> Este sistema coexiste con otros que dependen de distintas tradiciones y tienen su propio desarrollo.

<sup>10</sup> Roberto Fernández Retamar: “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (La Habana: Casa de las Américas, 1975), pp. 111-126. Reproduce una conferencia dictada en 1968 y publicada por primera vez un año más tarde. J. G. Cobo Borda: “Notas sobre la poesía latinoamericana”, en *Eco*, XXIII, número 136 (Bogotá), agosto 1971, pp. 403-421.

<sup>11</sup> En los dos citados en la nota anterior se acepta el deslinde entre poesía conversacional y antipoesía. Indirectamente, y empleando otra terminología, Guillermo Sucre también diferencia ambas corrientes. Cf. *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila, 1975), sobre todo los subcapítulos “El antiverbo y la verba” y “La trampa de la historia”.

de orden generacional. Lo que sucede es que en esa década coinciden obras similares provenientes de poetas de distintas naciones y de diversas edades y que en ese lapso, gracias a una intensa intercomunicación literaria, se constituye una nueva tradición poética latinoamericana. Puede decirse que en ese momento la "expropiación" a la que se refiere Pacheco ha rendido ya sus frutos y la poesía latinoamericana tiene el suficiente vigor para generar, movilizar y enriquecer su propio sistema y su propia historia.

Con la experiencia muy personal de la lectura de Eguren y con la más amplia y generalizada que se refiere a la poesía angloamericana, Cisneros se inscribe cómodamente en este intertexto latinoamericano. Sin minimizar la productividad de sus relaciones con poetas peruanos de su misma edad<sup>12</sup>, es evidente que Cisneros dialoga fluidamente con Cardenal o Pacheco (1939), con Lihn o Dalton (1935-1975) y que ese diálogo —que no se agota en los nombres mencionados— resulta definitorio. Desde *Comentarios reales* (1964), pero sobre todo desde *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), Cisneros queda incorporado dentro de esa dimensión latinoamericana.

Es necesario anotar que la vinculación en los años sesenta de experiencias poéticas temporal y espacialmente dispersas tiene mucho que ver con factores histórico-sociales; en especial, con la gran marea producida por la revolución cubana y las acciones y reacciones que suscita en el continente, desde el estallido de movimientos guerrilleros en varios países latinoamericanos hasta el lanzamiento de la Alianza para el Progreso con sus requerimientos de rápido desarrollo modernizador. La revolución cubana concentra acciones concretas, ejercicios ideológicos y movimientos culturales de varia índole y propicia el tejido de una red de relaciones supranacionales que afirman la unidad de América Latina.

<sup>12</sup> En buena medida, la generación peruana llamada del 60 continúa la tradición hispánica de sus predecesores. Con respecto a ella, la poesía de Cisneros (como la de Rodolfo Hinostroza [1941] o la de Luis Hernández [1941-1977]) representa un elemento disruptor dentro del proceso de la poesía peruana. Diez años más tarde, en los 70, lo que fue una disidencia, encarnada en unos pocos autores de la década anterior, se convierte en norma.

No es en modo alguno casual, por consiguiente, que los dos más importantes movimientos literarios de la época tengan vínculos obvios con Cuba: la nueva narrativa hispanoamericana, al menos en sus orígenes<sup>13</sup>, y la poesía que ahora interesa. En este último caso es notorio que buena parte de la intercomunicación entre los poetas de este movimiento se realiza bajo el patrocinio de la Casa de las Américas, en cuyas actividades y publicaciones intervienen con entusiasmo. Más tarde, la revolución nicaragüense, en la patria de Salomón de la Selva, Coronel Urtecho y Cardenal, adquirirá un significado más o menos similar.

Cisneros recibe en 1968 el Premio Casa de las Américas y en 1980 la primera mención del concurso Rubén Darío. Son datos circunstanciales que, sin embargo, señalan la participación de Cisneros en el proceso político y socio-cultural que se abre con la revolución cubana y —más concretamente— en la dinámica intercomunicativa que permite la consolidación de un determinado sistema poético. Por lo demás Cisneros hizo pública su adhesión al movimiento guerrillero peruano (1963-1965) y desde entonces, pese al escepticismo de alguna de sus obras, singularmente de *Como higuera en un campo de golf*, ha mantenido su fe socialista, fe enriquecida desde 1975 por su retorno al catolicismo dentro del pensamiento de la Teología de la Liberación<sup>14</sup>.

Ambas fuentes nutren el sentido crítico de la poesía de Cisneros. Su convicción primera señala la defectividad del mundo construido por los hombres y la correlativa urgencia de transformarlo. Su poesía es una violenta y desgarrada crónica de esa malformación, cuya naturaleza social nunca se oculta, y un no menos violento y desgarrado testimonio de la alienación y el sufrimiento de los hombres sometidos al imperio de una realidad hostil, degradada y degradante. Revolución y liberación (ésta desde 1975) aparecen entonces como metas de salvación histórica y personal, aunque es la colérica constatación de la inhumanidad de la existencia

<sup>13</sup> Cabe destacar, entre muchas otras referencias sobre el asunto, la opinión de Emir Rodríguez Monegal: *El boom de la novela latinoamericana* (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972), pp. 18 ss.

<sup>14</sup> La influencia de la obra del P. Gustavo Gutiérrez, sobre todo de *Teología de la Liberación: perspectivas* (1971), parece haber sido decisiva en este asunto.

la que cubre -por su mayor frecuencia e intensidad- gran parte de la obra de Cisneros.

Como se sabe, Cisneros quiso desde muy temprano producir una poesía objetiva, rompiendo los marcos del lirismo de ancestro romántico, dentro de un proyecto que supone una estética realista. No se trata de la adscripción a una escuela, lo que obviamente no sucede, sino del señalamiento de un principio general: la poesía no crea una realidad otra, solventada únicamente por la palabra que la dice, ni tampoco repite miméticamente el orden objetivo de la realidad, sino, más bien, revela y esclarece el sentido del mundo real y de los procesos que lo constituyen. Al hacerlo, la poesía asume el carácter cognoscitivo (diferente y específico por cierto) que le permite incorporar a la realidad nuevas tensiones y nuevas alternativas de transformación.

En este orden de cosas, la poesía de Cisneros tiene que leerse como un riguroso ejercicio de interpretación de la realidad, especialmente de la realidad social, entendiendo que la hermenéutica poética consiste en la producción de sentidos que viven, por supuesto, en el lenguaje. En este muy complejo proceso Cisneros emplea con frecuencia y amplitud inusuales los conocimientos adquiridos por las ciencias sociales. En 1967 señaló la importancia de estas disciplinas (que desplazaban con su rigor y su enraizamiento en la realidad a los «pálidos hombres de Filosofía y Letras») <sup>15</sup> y todo indica que él no estaba dispuesto a desperdiciar la vitalidad del pensamiento científico-social. El uso de ese saber convenía tanto al principio realista que preside su poesía cuanto a la forma objetiva con que se propone realizarlo.

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. Más claramente todavía: *Crónica del Niño Jesús de Chilca* tiene como sustrato un vasto repertorio de conocimientos que tienen que ver con la organización del ayllu primitivo y de la comunidad moderna, con el sistema económico basado en el

<sup>15</sup> *Los nuevos*, op. cit., p. 15.

intercambio entre productos de diversos nichos ecológicos o con el proceso migratorio que concluye en la urbanización acelerada de la sociedad peruana. A partir de *El libro de Dios y de los húngaros* el sustrato científico-social se combina con el que proviene del pensamiento teológico liberacionista que, por su propia naturaleza, refuerza al primero.

El consistente empleo de estos conocimientos explica que la poesía de Cisneros se plasme desde diversas instancias enunciativas. Así, por ejemplo, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* actualiza no menos de tres perspectivas para narrar, interpretándolo, el fin de la comunidad: la del poeta-cronista, que ofrece un testimonio emotivo y asume sus limitaciones; la que expresa «directamente», mediante el lenguaje de diversos personajes, el recuerdo y las vivencias de los comuneros; y –por último– la que formaliza un conocimiento objeto de la situación y cuya fuente hay que encontrarla en las ciencias sociales. Es claro, entonces, que el discurso poético de Cisneros trasciende constantemente el ámbito personal y que en muchas ocasiones éste desaparece formalmente para que la materia del texto sea representada por otras voces o por una conciencia suprapersonal. En el fondo de este modo de poetizar subyace la decisión de no enclaustrar la poesía en el individuo y de realizarla como un ejercicio de conciencia social en diálogo con la materialidad del mundo.

Desde esta perspectiva tienen especial interés los poemas que emanan de personajes creados por el propio texto bajo el modelo brechtiano. Aparecen en buena parte de los libros de Cisneros y en el último, *Monólogo de la casta Susana*, se organizan en series orgánicas constituyendo, así, unidades autosuficientes. No en este caso, pero sí en *Comentarios reales* y en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, los personajes tienen una definición social muy precisa: pueden ser siervos indios, esclavos negros, soldados anónimos de las guerras emancipadoras o comuneros arrancados de sus tierras por la modernidad, pero todos ellos se identifican en el común denominador de ser hombres populares. De aquí que las historias que relatan estén en permanente y aguda contradicción con la historia oficial y que las experiencias que expresan

tengan siempre un sentido desmitificador y contestatario. Es una poesía hecha desde la perspectiva de los oprimidos.

El contenido de esta operación es a todas luces reivindicativo y remite a opciones ideológicas muy precisas. Hay que añadir que la poesía de Cisneros no se agota en ese nivel: la multiplicidad de voces que hablan en sus textos indican que el yo poético se socializa y busca un ámbito de representatividad sin duda superior al del individuo creador. Naturalmente se trata de una convención, y hasta si se quiere de un artificio, pero en ningún caso tiene menos validez que la del lenguaje dialógico del relato literario o de las formas monológicas que la narración contemporánea emplea con asiduidad y eficiencia notables. Interesa subrayar, entonces, que el procedimiento utilizado por Cisneros logra efectivamente abrir el discurso poético y colectivizarlo. Las voces populares que recorren varios de sus libros expresan visiones alternativas de la realidad y subvierten la tradición poética al romper la clausura individualizadora de la dicción literaria.

Sucede que esta operación artística, mediante la cual Cisneros funcionaliza su capacidad verbalizadora para producir textos que remiten a conciencias ajenas, frecuentemente populares, se asocia con experiencias propiamente narrativas que -de manera similar- otorgan el espacio literario a grupos sociales que no tienen acceso a él, como sería el caso de los relatos transculturales<sup>16</sup> y de la narrativa testimonial<sup>17</sup>. De esta manera la narratividad que caracteriza un sector importante de la poesía de Cisneros se comunica tanto con modelos poéticos angloamericanos cuanto con experiencias propias de la nueva narrativa hispanoamericana.

No debe pasar inadvertido, de otra parte, que la preferencia de Cisneros por los poemas narrativos coincide con su vocación por la historia, ahora no sólo como conocimiento elaborado por una de las ciencias sociales, sino como perspectiva desde la

<sup>16</sup> Cf. Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982).

<sup>17</sup> La relación entre la poesía de Cisneros y la nueva narrativa fue esbozada en mi reseña a "Crónica del Niño Jesús de Chilca", en *Hueso húmero*, 14 (Lima), julio-septiembre 1982, pp. 165-169.

cual se interpreta el mundo. Bastaría mencionar, a este respecto, las constantes referencias a las crónicas, mencionadas específicamente en el título de su libro de 1981, de una sección y varios poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* y obviamente aludidas en *Comentarios reales*<sup>18</sup>. Esta perspectiva histórica permea inclusive varios poemas de carácter más bien íntimo<sup>19</sup> y determina la aparición en el texto de un universo representado homólogo al de los relatos: personajes, paisajes y tramas argumentales formalizan la acción de la historia como fuerza configuradora del significado poético.

Para Cisneros, la historia es la materia misma de la vida social y -por consiguiente- la perspectiva que mejor puede interpretarla. Es también la instancia más entrañable de la existencia individual, no sólo porque ésta sea parte del devenir histórico general, según se aprecia ejemplarmente en los poemas que evocan desde la intimidad personal el pasado prehispánico<sup>20</sup>, sino porque su índole profunda determina la condición del vivir del hombre. En este sentido es característico de la poesía de Cisneros el remitir la valoración del existir, como plenitud o defectividad, a situaciones sociales<sup>21</sup>. Aquélla es poco frecuente, y tiene que ver con fugaces momentos de entusiasmo colectivo<sup>22</sup> o con experiencias amorosas que eventualmente logran romper la moral social<sup>23</sup>, y ésta -por el contrario- deviene casi como condición ineludible de la vida humana.

<sup>18</sup> La sección más amplia de *Monólogo de la casta Susana* lleva el título de "Historias casi alemanas".

<sup>19</sup> Así en un poema como "Kensington, Primera Crónica" de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, en el que el tono personal es obvio, el lector encuentra correspondencias y vínculos con el proceso histórico del imperialismo británico.

<sup>20</sup> Por ejemplo, en la primera sección de *Comentarios reales*.

<sup>21</sup> Desde 1975 las situaciones sociales, sin dejar de ser tales, remiten a consideraciones de carácter teológico.

<sup>22</sup> Un ejemplo notable se encuentra en la primera parte de "In memoriam", de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, con respecto al entusiasmo suscitado por la revolución cubana.

<sup>23</sup> "Contra la flor de la canela", de *Agua que no has de beber*, podría ser un buen ejemplo. En una dimensión más amplia pueden señalarse los varios poemas en que aparecen los hijos del escritor. La plenitud religiosa se plasma en "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado" de *El libro de Dios y de los húngaros*.

Las dramáticas carencias y malformaciones de la existencia son interpretadas siempre como resultados de un fenómeno social: la alienación <sup>24</sup>, aunque a partir de *El libro de Dios y de los húngaros* su naturaleza adquiera resonancias también religiosas. De esta manera la dimensión personal queda integrada a un curso más amplio, enraizado en lo social, con lo que reaparece la dependencia de la poesía de Cisneros con respecto a la objetividad del mundo que revela. En este campo, sin embargo, los recursos son otros y se definen en general por el certero uso del humor, la ironía y el sarcasmo como mecanismos destinados a producir un efecto de distanciamiento <sup>25</sup>.

Plenamente madura, flexible pero ajustada orgánicamente a una concepción poética rigurosa, como rigurosos también son su lenguaje y la organización de sus textos, la poesía de Antonio Cisneros es una de las más deslumbrantes experiencias literarias de la América Latina contemporánea. Las páginas anteriores son no más que una aproximación primera y tentativa a sus aspectos de mayor relieve. Tal vez sirvan de reclamo a la crítica para que la examine con mayor amplitud y con mayor profundidad.

<sup>24</sup> Dos poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* ("Poemas sobre Jonás y los desalienados" y su "Apéndice") tematizan explícitamente este punto.

<sup>25</sup> Cf. José Gonzalo Morante Campos, *El efecto de "distanciamiento" en la poesía de Antonio Cisneros*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Literaturas Hispánicas, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975 (mimeo).

## 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.

# LA REESCRITURA DE LAS LETRAS COLONIALES EN LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS<sup>1</sup>

María Luisa Fisher

La tarea de descubrir y conquistar el Nuevo Mundo fue también una empresa de nominación. A lo nuevo ante los ojos era necesario ponerle nombre, incluirlo en la red de sentidos que el descubridor traía consigo, crearle un espacio figurado o imaginado en la escritura de la época. Los textos que hoy conocemos como pertenecientes al período colonial inician esa tarea en la literatura hispanoamericana. A esas primeras letras han vuelto no sólo los narradores contemporáneos, sino también los poetas de las más recientes generaciones<sup>2</sup>.

La poesía de Antonio Cisneros en una de sus versiones, intenta inscribirse en la historia, intenta reinscribir la historia tanto en lo que ésta tiene de actualidad e inmediatez, como en su posibilidad de ser memoria, reconstrucción y revisión del pasado más distante. Me interesa examinar los textos de Cisneros que reelaboran el pasado de América: el período colonial y sus textos. Cisneros mira ese pasado en las crónicas, relaciones e historias de la época, en los rastros y restos documentales que de éste permanecen. Me interesa entonces hacer la operación de mirar la poesía más reciente desde ese otro extremo de la historia literaria del continente por escribirse, para así explorar la significación de una intertextualidad sistemáticamente presente en la poesía del peruano.

<sup>1</sup> Una primera versión de este artículo fue presentado en el XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, llevado a cabo en Brown University (Rhode Island, EEUU) el 21 de junio de 1990. Se publicó luego con el título "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco".

<sup>2</sup> Pienso en las disímiles secciones de, por ejemplo, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968) e *Islas a la deriva* (1975) de José Emilio Pacheco o de *El Central* (1981) de Reinaldo Arenas, o en el volumen *El estrecho dudoso* (1967) de Ernesto Cardenal.

En los *Comentarios Reales*<sup>3</sup> (1964) se reescribe la historia del país natal, para desmentir y criticar la versión oficial que de ella circula. El título del volumen, así como los títulos en general, cumplen la función de señalar explícitamente un marco de interpretación. Como aquellos otros *Comentarios Reales* (1609, 1616-1617) del Inca Garcilaso de la Vega, se trata de un texto que dialoga con un discurso que aparece como hegemónico<sup>4</sup>. Los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso son una reinterpretación de la historia de la civilización Inca lo que para el autor mestizo pasa necesariamente por el problema de la traducción desde el quechua, la lengua materna, al español, la lengua "ajena" en palabras del Inca. *Comentarios Reales* de Cisneros, comparte con su homónimo esta característica. Como el texto del Inca, se trata de un texto sobre otro texto. El Inca Garcilaso cuenta la historia de la civilización incaica para que no quede en el olvido o en el conocimiento a medias que la versión de otras historias propugnan. Los *Comentarios Reales* del Inca son la traducción y reelaboración de las tradiciones orales quechuas que ha recogido entre los miembros de su familia materna. Son así, por partida doble, 'comentarios': traducción del texto quechua oral al español, y "comento y glosa" como lo afirma el "Proemio al lector"<sup>5</sup>, de la versión que de la civilización incaica circula en otras historias y crónicas del período. El libro de Cisneros es un 'comentario', en más de un sentido también: es un libro que se ordena siguiendo el orden tradicional que a la historia del Perú se le asigna en los manuales y que comenta, parodiándolo, ese orden. El libro de Cisneros se despliega intentando abarcar la historia

<sup>3</sup> En adelante cito CR y número de página.

<sup>4</sup> Para los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega he consultado la edición de Angel Rosemblat Zamora, *Language, Authority and Indigenous History* in the "Comentarios reales de los Incas"; Julio Ortega, "El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura"; Raquel Chang-Rodríguez, "Sobre los cronistas indígenas del Perú y los comienzos de una escritura hispanoamericana", y Walter Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista".

<sup>5</sup> En el "Proemio al lector" el Inca define su discurso, cuando afirma que "no diremos cosa grande, que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo: que mi intención no es contradecirles, sino de servirles de comento y glosa", Inca Garcilaso de la Vega, 3.

del Perú desde la Conquista española, la Colonia, la Independencia, hasta el presente del poeta<sup>6</sup>. Como el libro del Inca Garcilaso, *Comentarios Reales* de Cisneros es una mirada hacia la historia del Perú y en particular, hacia cómo ha sido escrita, cómo ha sido tradicionalmente recogida y transmitida. Como en el Inca, hay en Cisneros un gesto restaurado<sup>7</sup>.

Los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, por otra parte, fundan con el sello de la tensión y lo marcadamente problemático, la literatura nacional del Perú. El sujeto presente en el discurso del mestizo está tensado entre su pasado inca y su presente colonial, entre la defensa del incario y la asunción y defensa del nuevo orden colonial. Es a este texto al que Cisneros vuelve en 1964, para inscribir su propia obra y darle un sentido que resulta del diálogo con ese otro libro de la tradición literaria de su país.

Como el libro homónimo del Inca, el de Cisneros pretende revisar la historia nacional desde "el antiguo Perú" hasta el presente del hablante. El contemporáneo *Comentarios Reales* se propone en una de sus lecturas como un viaje a través del tiempo y la historia, ensaya la posibilidad de actualizar el pasado e insiste en conjugar historia y presente. En el poema titulado "Los conquistadores muertos", por ejemplo, se figura la muerte y la destrucción que los españoles infligieron como un futuro imaginado a partir de una fecha precisa, 1526, que corresponde al "descubrimiento" del Perú, cuando Almagro y Pizarro llegaron a la zona fronteriza de Túnez. El "después" de muerte que el poema refiere, sucede como futuro en la diégesis instalada por el texto:

<sup>6</sup> En una entrevista con Julio Ortega, Antonio Cisneros afirma que "*Comentarios reales* es la historia de una gran ambición: la historia del Perú en ochenta páginas", 32. Y también en Miguel Angel Zapata, "Antonio Cisneros y el Canto ceremonial", el entrevistado dice que "su delito fundamental (el de *Comentarios reales*) era ser muy ambicioso querer meter los períodos de la historia del Perú, que van desde los incas hasta la edad contemporánea", 30.

<sup>7</sup> Ver, Margarita Zamora. *Language, Authority and Indigenous History in the "Comentarios reales de los incas"*. 51-54.

Después en el Perú, nadie fue dueño  
de mover sus zapatos por la casa  
sin pisar a los muertos

...

cagados por arañas y alacranes,  
pocos sobrevivieron a sus caballos. (CR, 18)

En el poema, la voz poética se ubica en el pasado para imaginar la muerte y la destrucción que trajo consigo la conquista y el régimen colonial como un futuro concretado en el texto, que para el lector asume un carácter fantasmal y fatal<sup>8</sup>. Del mismo modo, en "Cuestión de tiempos", se hace referencia a dos tiempos históricos distintos y distantes, por lo que el poema puede también ser leído como poética del total del volumen: una poesía que es una "cuestión de tiempos", que implica el traslado del presente al pasado, del hoy del sujeto poético a la historia y viceversa. En el poema se impreca a Diego de Almagro y el mal negocio que constituyó su viaje exploratorio a Chile a través del desierto de Atacama en 1537 y se compara explícitamente la fracasada expedición desértica con la de aquellos más recientes exploradores que en 1964, sí vieron riquezas donde Almagro sólo halló arena, sol y muerte. En el poema de Cisneros no sólo se realiza la simple operación de afirmar que los extranjeros de hoy son identificables con los conquistadores de ayer, sino que se inventa, a través de un vocativo, un presente continuo en el que se apela a un Almagro más inmediato: "Mal negocio hiciste, Almagro/ Pues a ninguna piedra/ de Atacama podías pedir pan, ni oro a sus arenas." (CR,20) y donde se imaginan cien naves de la armada española cargadas de "altos metales" que los otros conquistadores, los de 1964, los del presente del poema, han extraído.

<sup>8</sup> Es lo que plantea Cisneros en la respuesta al "Cuestionario" elaborado por Leónidas Cevallos Mesones para su antología *Los nuevos* que incluía a 6 poetas de la promoción de Cisneros. "Mi país", dice, "tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño, sé que somos distintos, pero cómo: esa es la cuestión"(14).

En el libro *Comentarios Reales* se ensaya otra operación que, a diferencia de los textos que hemos leído hasta aquí, no opone, conjuga o atrae pasado y presente. Se trata de textos que inventan a un personaje que se retrata en su habla, imitando los giros del habla culta virreinal del siglo XVII, o recogiendo tradiciones populares, como la de los romances y letrillas. Los personajes pueden ser un señor arrepentido, un siervo de obraje colonial, un campesino o un esclavo negro, el obispo de Lima, o el Virrey del Perú, Francisco de Toledo <sup>9</sup>. Se trata de una poesía que imagina los fragmentos de la historia a través de las voces anónimas de personajes que sin querer se autodevelan en su habla <sup>10</sup>.

El carácter contestatario de *Comentarios...* está marcado por la presencia de otro intertexto colonial. Abriendo la sección titulada "Hombres, obispos y soldados", encontramos la reproducción de uno de los grabados de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) del cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala <sup>11</sup>. Guamán Poma escribe y dibuja su crónica como una forma de guardar su propia memoria y la de sus antepasados,

<sup>9</sup> Inventar personajes que se presentan con su propia voz, como ha señalado Pedro Lastra, es una modalidad que encontramos en mucha de la poesía del período ("Poesía hispanoamericana" 131-132).

<sup>10</sup> Cisneros elige en la sección siguiente titulada "Canciones", formas más cercanas a la tradición popular como son la forma 'canción', los romances y letrillas para, en pequeños poemas narrativos, hacer hablar a personajes populares. Estos poemas, sin embargo, no tienen la complejidad y ambigüedad de, por ejemplo, los poemas del señor arrepentido.

En ellos los personajes no presentan relieves y no se distinguen por sus particulares formas de decir, giros y tics lingüísticos, sólo por la medida de su sufrimiento. La crítica ha señalado en distintos tonos esta deficiencia. James Higgins señala en *The Poet in Peru. Alienation and the Quest for a Super-Reality* que:

Unfortunately, Cisneros lacks the common touch necessary to render such poems (los poemas de sujeto popular) convincing and it would be difficult to disagree with William Rowe when he argues that "los poemas que... expresan la conciencia popular carecen de genuinidad".(74)

James Higgins se refiere al artículo de William Rowe *Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros*.

<sup>11</sup> Para Guamán Poma hemos consultado el artículo de Raquel Chang-Rodríguez citado arriba y Rolena Adorno, *Guamán Poma, Writing and Resistance in Colonial Peru*.

para entregar su versión de la Conquista y para llamar a Felipe III, a través de la crónica que es un sermón y también una epístola que nunca llegó a su real destinatario, a enmendar los rumbos del gobierno colonial. El grabado en cuestión representa a un fraile dominico en la no muy evangélica tarea de golpear a una india que teje a telar. Como la mayor parte de los grabados del cronista indígena, éste tiene una inscripción o leyenda que señala su sentido. La lámina que he descrito y que se adjunta a los *Comentarios Reales* de Cisneros, se titula, paradójicamente, "Doctrina". Me parece significativo que el poeta seleccione una de las ilustraciones de Guamán Poma donde más claramente se oponen discurso escrito (que representa la nueva cultura que se impone) y discurso iconográfico (más cercano a la cultura andina e indígena en general)<sup>12</sup>. Lo que dice el discurso escrito difiere y más aún, se contrapone a lo afirmado por la representación gráfica. Como la versión de la historia que el libro de Cisneros propone, el grabado de Guamán Poma coteja dos textos, para desde ese cotejo ofrecer una nueva versión polémica y contestataria del pasado colonial. Del mismo modo, el sentido en los *Comentarios Reales* de Cisneros se completa sólo si, como lo exige el libro, lo cotejamos con su intertexto colonial.

El intertexto colonial está presente también en sus poemas "Crónicas de Lima", "Kensington, primera crónica" y "Crónica de Chapi" que forman parte del libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*<sup>13</sup>. En estos poemas-crónicas del presente se apela al género de la "crónica" entendida como el relato del testigo de vista de una realidad que se avizora por vez primera<sup>14</sup>. En

<sup>12</sup> Sobre la relación del discurso iconográfico con el discurso escrito, se consultará con provecho el trabajo de Mercedes López-Balart, "La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónicos y lingüísticos en los dibujos de la *Nueva crónica* de Guamán Poma".

<sup>13</sup> Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 19, 39, 93 respectivamente. En adelante, CC y número de página.

<sup>14</sup> Victor Frankl ha estudiado las concepciones de verdad histórica en las crónicas e historias coloniales. Entre ellas, encontramos la verdad histórica como conformidad a "lo visto y lo vivido". Véase, *El Antijovio de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y el manierismo*, 83-101, especialmente. Otro ejemplo de la crónica del presente que se basa en "lo visto y lo vivido" lo

la poesía de Cisneros podemos mirar la figura de un sujeto poético que se presenta como testigo de un mundo "otro" y que busca, como se afirma en el poema del mismo nombre, "medir y pesar las diferencias a este lado del canal". La poesía se hace diario de viaje fragmentario que invierte la mirada del descubridor español: ahora es el colonizado quien mira desde la periferia el centro que una vez nos descubrió, fundó y poseyó en esa mirada. En "Medir y pesar las diferencias a este lado del Canal" (CC, 61-65), el sujeto poético es un viajero que descubre el Viejo Mundo desde el Nuevo, instalado en ese centro del poder y el saber que es Cambridge, Inglaterra:

...  
 Aquí se hornean las rutas del comercio hacia las Indias  
 y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros

...  
 Raro comercio éste  
 los padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus  
 Dioses. Y cuál nuestra morada.

...  
 Fuera de estas murallas habitan las tribus de los  
 bárbaros  
 y más allá  
     las tribus ignoradas  
 Lo importante es que los ríos y canales sigan abiertos  
 a la  
 mercadería  
 Mientras el trueque viaje como la sangre, habrá ramas  
 secas  
 y ordenadas para el fuego...           (CC, 63-64)

constituye la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. El cronista en este volumen de Cisneros -que no analizo aquí por razones de espacio-, es un hablante que para narrar la historia se apoya en la autoridad de ser testigo de vista de los hechos relatados, en la autoridad que surge del "haber estado allí".

El verso clave es "Y cuál nuestra morada". El viaje, en la poesía de Cisneros, 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. Cisneros ha señalado en una entrevista con Julio Ortega que el *Canto Ceremonial*... "era la relación del buen salvaje con el mundo civilizado"<sup>15</sup>. 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 una higuera en un campo de golf*, el sujeto se ubica permanentemente en un "puesto de fronteras" (128), es decir, en la línea que media entre dos países y por extensión, dos culturas, dos tiempos; en el sitio donde se regulan las circulaciones entre dos países, el lugar que no es ni uno ni otro mundo (cultura, tiempo), sino que su límite. La poesía de viaje puede ser también una forma de anotar la actualidad que transcurre simultáneamente al recorrido. Anotar la actualidad, en poemas que recortan frases periodísticas, hechos noticiosos, fragmentos de la historia más precedera<sup>16</sup>, es otra forma de aludir al enfrentamiento con una cultura y un espacio ajenos a los que el sujeto sólo puede acceder a través de éstas, sus manifestaciones más externas.

¿Qué sentido tiene la intertextualidad colonial en la poesía de Cisneros? Se vuelve, en los poemas que hemos leído, a los textos de la Conquista y la Colonia para manipular a partir de ellos marcos genéricos que vinculan el texto contemporáneo con una tradición: con la de la crónica contestataria o el comentario, con el diario de viaje que dramatiza las diferencias culturales,

<sup>15</sup> Julio Ortega, *Hispanamérica*, 36

<sup>16</sup> Saúl Yurkievich, ha caracterizado en parte la generación denominada de postvanguardia o neovanguardia como una generación que buscaba sacar a la poesía "del ensimismamiento psicológico y la estrechez sociológica para reinstalarla en la candente y pujante actualidad. Anhelábamos... volver a vincularla con la lengua viva y con la experiencia inmediata". ("Memoria y balance de nuestra modernidad").

la posibilidad de ver el Otro. Por otra parte, se barajan textos y eventos específicos de la Conquista y la Colonia, para afirmar su actualidad y una noción de historia que cuestiona la existencia de periodos estancos, aislados, que han concluido para descansar para siempre en documentos que los guarden polvorientos. Se afirma una noción de literatura donde lo que está fuera del texto (la historia) y lo que está dentro de él (la palabra), redistribuyen sus límites. La poesía de Cisneros es, en lo que nos interesa en este estudio, el resultado de una lectura de las letras coloniales y responde a la pregunta de cómo puede ser leída ahora, desde nuestra perspectiva, esa tradición. Se responde que los textos coloniales, así como todo texto, se completan literalmente en la lectura que los actualiza y que desde su lugar, en el inicio problemático de la historia literaria de Hispanoamérica, ofrecen modelos genéricos, formas de mirar, marcos culturales que todavía hoy interpretan nuestra realidad cultural. La poesía de Cisneros practicada como una forma de inserción histórica, dialoga y se completa con textos pertenecientes a otros géneros y a otros periodos de la historia literaria, para señalarlos en su actualidad y para exhibirse ella misma como parte de una tradición distante en el tiempo que, paradójicamente, nos interpela con máxima actualidad.

## OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena. *Guamán Poma, Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: Texas U. P., 1986.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Sobre los cronistas indígenas del Perú y los comienzos de una escritura hispanoamericana." *Revista Iberoamericana* 120-121 (1982): 533-548.
- Cevallos Mesones, Leónidas. "Cuestionario". *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1977. 14-17.
- Cisneros, Antonio. *Comentarios Reales*. Lima: Ediciones de la Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca de la Universidad, 1964.

- Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Colección Premio Poesía. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- Como higuera en un campo de golf*. Lima: INC, 1972.
- Crónica del Niño Jesús de Chilca*. México D. F.: Premiá 1981.
- Cornejo Polar, Antonio. "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación." *Revista Iberoamericana* 140 (1987): 615-623.
- Frankl, Víctor. *El Antijovio de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y el manierismo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- Fisher, María Luisa. "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco." *Inti: Revista de literatura hispánica* 32-33 (1990-1991): 127-137.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los incas*. Ed. Angel Rosemblat, Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica y buen gobierno*. Eds. John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI, 1980.
- Higgins, James. "Antonio Cisneros." *The Poet in Perú. Alienation and the Quest for a Super-Reality*. Great Britain: Francis Cairns, 1982. 65-90.
- Lastra, Pedro. "Poesía hispanoamericana actual." *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1986. 129-137.
- López-Balart, Mercedes. "La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónicos y lingüísticos en los dibujos de la Nueva Crónica de Guamán Poma." *Revista Iberoamericana* 120-121 (1982): 461-495.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia de la literatura hispanoamericana Tomo I. Epoca Colonial*. Ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- Ortega, Julio. "El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura." *Cuadernos hispanoamericanos* 357 (marzo 1980): 670-677.
- "Entrevista. Antonio Cisneros". *Hispanérica* 13.37 (1984): 31-44.
- "Antonio Cisneros". *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, 1971. 211-218.
- Rowe, William. "Canto ceremonial: poesía e historia en la poesía de Antonio Cisneros." *Amaru* 8 (1988): 31-35.
- Tamayo Vargas, Augusto. "Introducción." *Nueva poesía peruana*. Barcelona: El bardo, 1970.
- Yurkievich, Saúl. "Memoria y balance de nuestra modernidad." Manuscrito inédito.

- Zamora, Margarita. *Language, Authority and Indigenous History in the Comentarios reales de los incas*. Cambridge: Cambridge U. P., 1988. 51-54.
- Zapata, Miguel Angel. "Antonio Cisneros y el canto ceremonial". *Inti. Revista de literatura hispánica* 26-27 (1987-1988): 29-39.

## “...Y BLANQUEARÉ MÁS QUE LA NIEVE” POESÍA Y EXPERIENCIA DE FE\*

Eduardo Urdanivia Bertarelli

Hace algunos años, ante una pregunta del crítico peruano Julio Ortega, Antonio Cisneros constataba respecto a su obra poética lo siguiente: “voy viendo un desconocimiento nacional y un reconocimiento internacional casi directamente proporcionales”.<sup>1</sup> Este ensayo pretende colaborar a que ese desconocimiento nacional al que aludía Antonio Cisneros sea menor, haciendo que los 27 años de *Destierro*<sup>2</sup> se conviertan en el principio de un reconocimiento nacional no solamente necesario sino que, sobre todo, haga justicia a uno de nuestros mejores poetas hoy en día.

La obra poética de Antonio Cisneros publicada hasta el momento constituye ya un corpus considerable que incluye los siguientes títulos: *Destierro*, 1961; *Comentarios Reales*, 1964; *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968; *Como higuera en un campo de golf*, 1972; *Agua que no has de beber*, 1971; *El libro de Dios y de los húngaros*, 1978; *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, 1981; y *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*, 1986.

Quisiéramos realizar aquí una aproximación a la poesía religiosa de Antonio Cisneros desde la teología. Un acercamiento de esta naturaleza implica ver el fenómeno literario a partir de ciertas presuposiciones cristianas. La teología, en principio, tiene un solo

\* Artículo publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XVIII N° 35, Lima, 1er. semestre de 1992: pp. 81-119

<sup>1</sup> Julio Ortega. “Entrevista a Antonio Cisneros”, *Hispanérica*, XIII, 37, abril 1984, p. 43.

<sup>2</sup> Antonio Cisneros. *Destierro*. Lima: Cuadernos del Hontanar, 1961.

Con posterioridad a este artículo, Antonio Cisneros ha publicado tres antologías de su poesía: *Por la noche los gatos*, México: Fondo de cultura económica, 1989; *Propios como ajenos*, Lima: PEISA, 1989; y *Poesía, una historia de locos*, Madrid: Ediciones Hiperion, 1990. De estas tres antologías me he ocupado en *Hueso número*, N° 27, diciembre 1990, pp. 167-170. Además, Cisneros ha publicado un nuevo libro de poesía titulado *Las inmensas preguntas celestes*, Lima: Jaime Campodónico/Editor, 1992.

tema: Dios, de allí que acercarse a la literatura desde ella sea un investigar qué se dice de Dios y cómo se habla de El, o qué se dice a partir de la fe en Dios. Naturalmente, esta tarea se lleva a cabo desde una perspectiva de fe, puesto que primero es el creer y luego el hablar de la creencia, tanto la teología como la crítica literaria son metalenguajes que entrañan una existencia anterior de aquello -Dios, texto literario- que las hace posibles.

La crítica literaria se enfrenta hoy en forma cada vez más creciente a obras de creación que requieren de alguna colaboración teológica aún dentro de un análisis estrictamente literario. No es sencilla la tarea ni abundante el material teórico y metodológico al respecto; y así como, por ejemplo, no pueden deducirse soluciones concretas de orden moral a partir del Sermón de la montaña, tampoco hacerse lo propio en lo que atañe a criterios literarios extrayéndolos de la Sagradas Escrituras o de la tradición y el magisterio de la iglesia; al hacerlo sería demasiado simplista. La tarea de hacer crítica literaria a partir de la teología es, pues, compleja aunque no imposible. Lo primero que hay que indicar es que se trata en este caso de un asedio teológico a una poesía escrita con la intencionalidad expresa -entre otras- de revelar una experiencia personal de Dios.

Interesa en este estudio, investigar cómo se manifiesta dicha experiencia personal de fe del poeta a través de su poesía. Habría que distinguir entre aquellos poemas que testimonian su inquietud por el tema, y que fueron escritos desde 1961 -fecha de la publicación de *Destierro*- hasta *Como higuera en un campo de golf*; y los que se inician con *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), poemario que marca el retorno del poeta al cristianismo, y terminan -por ahora- con *Monólogo de la casta Susana*. Los primeros fueron escritos desde el descreimiento a veces incluso blasfematorio, y los segundos desde la fe; por lo tanto, las experiencias de Dios que transmiten son bastante distintas e incluso opuestas de manera radical. Ambos momentos son etapas de una sola 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.

Los poemas son entidades que tienen validez por sí misma y lo transmiten su mensaje según el interés o la agudeza del lector. Quiere esto decir que la poesía religiosa de Antonio Cisneros tiene un nivel en el que comunica algo al lector aun cuando éste no sea creyente. Pero en este caso específico, importa penetrar en esta poesía desde la teología para descubrir así toda la riqueza de la experiencia de fe que intenta transmitir.

Dada la novedad de un ensayo de esta índole acerca de la poesía de Antonio Cisneros, lo que aquí se diga tiene, naturalmente, carácter germinal y quiere incitar al diálogo y al intercambio de opiniones acerca de un aspecto siempre sugestivo de la obra literaria, cual es su carácter de vehículo de expresión de las vivencias más profundas del poeta. No hay, pues repito, trabajos que hayan investigado el tema que nos ocupa, contamos sólo con la obra misma y con las declaraciones del autor acerca de su experiencia religiosa.

Después de pasar por una formación cristiana por completo tradicional en su hogar y en el colegio, Antonio Cisneros cayó en un largo período de indiferencia religiosa -desde 1960 hasta 1974-; no había "roto palitos" con Dios y con la iglesia, pero sí había caído en esa clase de ateísmo práctico caracterizado por la apatía hacia lo religioso. Años más tarde, un domingo lluvioso en Budapest, Antonio Cisneros experimentará "la revelación" de Dios que él compara a la experiencia del apóstol Pablo camino de Damasco. A partir de entonces se produjo un cambio en la vida del poeta, al mismo tiempo que se reafirmaron sus características e inclinaciones personales.

Este reencuentro con Cristo ocurre, al parecer, en momentos de una profunda crisis personal en la que prácticamente nada ni nadie quedaba en pie. Es entonces cuando la fe y la esperanza renacen, en un contexto de conversión religiosa que otorga sentido a la existencia personal y al mundo en general. Fruto primero y tangible de ese retorno a la fe es el poema "Santa Cristina de Budapest y Frutería al lado", que más adelante analizaremos en detalle.

Antonio Cisneros ha descrito así el inicio de su educación religiosa formal:

A los 7 años fui iniciado en historias que siempre terminaban con astillas de fuego entre las carnes, o sal en las heridas que dejaban la hoguera, los azotes, las correas de púas. Y alguna vez pensé que los muchachos de esa escuela fiscal podían ser la turba de romanos –o egipcios o judíos– que mataron a golpes a Tarcisio, mensajero del cáliz oculto entre sus ropas. Pero como Tarcisio, estaba decidido a cantar de alegría en el tormento: las astillas, la doncella de hierro, los azotes, el perol hirviente eran muy poca cosa comparados con el castigo eterno que irremediablemente me esperaba. Al año siguiente hice la primera comunión<sup>3</sup>.

Experiencia típica de colegio católico tradicional que más que formar deformaba, lo cual explica en parte posterior abandono de la fe narrado en los términos siguientes:

...el padre Berrocal, monarca de las Hijas de María y los Cruzados... atacaba con el grito de todos los domingos "¡Aquel que de vosotros se oponga a Cristo Rey que levante la mano!".

Y en ese año de gracia de 1955 mi primo levantó las dos manos, y yo me preparé para el derrumbe de la nave central, pero todo seguía en su sitio y las moscas volaban y fornicaban como siempre a gran altura, y él, mi primo, levantándose en ese año de gracia, me miró, y rodeado por una tribu de mugidos, carraspeos, amigdalitis crónicas, caminó hacia la puerta, y yo le seguí, sin nada que perder, rumbo al reino de los ficus y del aire<sup>4</sup>.

Importa resaltar en este texto dos cosas; primero, que el abandonar la religión no significa el derrumbe de las demás creencias del poeta; por el contrario, éste descubre que todo sigue igual,

<sup>3</sup> Antonio Cisneros. "En un tarro de Milo". En: *Socialismo y participación*, 20, diciembre 1982, pág. 128.

<sup>4</sup> Idem.

que puede vivir sin creer, sin la exigencia constante de la fe. Segundo, abandonar el cristianismo le ofreció un reino de libertad. A esto se suma una adolescencia descreída en la cual "las muchachas no temían al Señor"<sup>5</sup>.

Esta actitud de descreimiento y hasta de agresividad frente a todo lo religioso y a sus manifestaciones institucionales a través de la Iglesia Católica y sus representantes, se vería más tarde reforzada por la inserción de Antonio Cisneros en las corrientes de antipoesía, en la "actitud anárquica, en su mantón antirretórico" que caracteriza el poetizar sobre una serie de elementos de la sociedad tradicional para destruirlos. Esta tendencia fue iniciada por Ramón López Velarde (México, 1888-1921), y sería llevada a su cumbre por César Vallejo (Perú, 1893-1938), Nicanor Parra (Chile, 1914), Vicente Huidobro (1893-1948); y continuada después por Gonzalo Rojas (Chile, 1917- ), César Fernández Moreno (Argentina, 1919), Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) y Roque Dalton (El Salvador, 1933-1955). Antonio Cisneros conocía bien la poesía de estos poetas y participaba del espíritu iconoclasta que la animaba. A estas fuentes de poesía en lengua castellana, Cisneros añade sus lecturas de poesía anglosajona y, sobre todo, la del gran maestro, "il miglior Fabro", Ezra Pound.

Antonio Cisneros empezó a leer poesía de Ernesto Cardenal alrededor de 1966 a instancias de Manuel Scorza, y habiendo publicado ya *Comentarios Reales* <sup>6</sup>. Unos años más tarde, estando ya en Europa y concretamente en Francia entre 1970 y 1972, Cisneros redescubrió a Cardenal, hasta que alrededor de 1980 dejó de apreciar la poesía del nicaragüense en la cual por esos años, paradójicamente, comenzaban a verse frutos de una larga y fecunda experiencia que aunaba política, poesía y cristianismo en formas poéticas como sus "Epístola a José Coronel Urtecho" y "Epístola a Monseñor Casaldáliga"<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Idem, p. 129.

<sup>6</sup> Conversación personal con Antonio Cisneros, 18 de setiembre de 1985.

<sup>7</sup> Véase mi libro *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y revolución*. Lima: Latinoamericana Editores, 1984.

La poesía de Ezra Pound, en cambio, la conocía Cisneros desde 1962, es decir la publicación de *David*; la redescubre en 1967 estando ya en Inglaterra, y no ha habido hacia la obra de este poeta el hastío que sintió Cisneros hacia la de Ernesto Cardenal.

A partir de la lectura de este último, Cisneros accede también a la poesía y prosa de Thomas Merton, monje trapense y escritor que fuera maestro de novicios del nicaragüense en el monasterio de Nuestra Señora de Gethsemani, en Kentucky, Estados Unidos. Toda estas influencias dejarán su huella en la poesía de Cisneros, junto con la de otros poetas y escritores de todas partes del mundo. La poesía de Antonio Cisneros es, en este sentido, una poesía muy literaria, culta, inmersa en una tradición poética de la cual no reniega y que, por el contrario, asume plenamente.

#### ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE LA CONVERSIÓN.

En vista de que la conversión de Antonio Cisneros a la cual hemos hecho ya referencia, divide en cierto modo su obra poética en dos documentos, conviene que tengamos presentes algunas ideas respecto a lo que en la teología católica se considera central en todo retorno a la fe en Jesucristo.

Como punto de partida, recordemos que una conversión no puede explicarse por la inteligencia, pertenece al campo de la fe y, por lo tanto, escapa a todo intento de aprehensión racional que quiera dar cuenta de su esencia. Es verdad que pueden darse algunas luces sobre el proceso de cada persona, pero para explicarlos debemos ingresar al campo de lo inefable de ese revelarse Dios a cada creyente.

Se ha dicho que "el relato auténtico de una conversión debe ser lo mas escueto posible. Hay que dar a los hechos primacía sobre los análisis psicológicos"<sup>8</sup>. Preguntado directamente sobre lo ocurrido aquella mañana en Budapest en que ingresara a la Iglesia de Santa Cristina, Antonio Cisneros no atina sino a descubrir lo externo, lo que hizo en esa oportunidad. Lo otro, lo más impor-

<sup>8</sup> Elsa Steinmann. "Yo había entrado en el reino de la iglesia". En: *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1953, p. 235.

tante, la revelación, pertenece a lo indecible, sólo puede mencionarse un súbito fervor y un sobrecogimiento nuevos y la certeza de que estaba teniendo lugar un contacto directo de Dios con el poeta. Ir más allá es imposible y tal vez, después de todo, no sea necesario; vamos a conocer a Antonio Cisneros a través de sus frutos, sus poemas; son ellos los que -al lado de una militancia y un testimonio constantes- dan fe de su experiencia religiosa, de su reencuentro con el Señor.

La conversión es hacia una fe concreta siempre, y no hacia una actitud más general de asentimiento a la existencia de Dios pero sin nombrarlo explícitamente. Una conversión al cristianismo es un encuentro con Cristo, con ese hombre histórico llamado Jesús el Cristo, el Mesías prometido y esperado durante siglos por el pueblo de Israel.

Este encuentro con Cristo tiene para todo aquel que lo experimenta consecuencias concretas. Implica subvertir de manera radical la vida personal para seguir a Cristo; supone una "metanoia", es decir un cambio interior profundo, sustituir el corazón de piedra por un corazón de carne, dejar el hombre viejo y revestirnos del hombre nuevo, nacer otra vez ya no de la carne sino del espíritu. Esto es esencial a toda conversión. Las formas y experiencias variarán según el individuo, pero la esencia será siempre la misma y tendrá siempre la misma radicalidad. Toda conversión tiene, pues, exigencias específicas para quien se convierte; sobre todo si se es parte de un país como el Perú.

Como hemos planeado desde el inicio, se trata de leer no sólo lo que de fe haya en la poesía de Antonio Cisneros, sino, además, leer desde una perspectiva de fe; y no entiendo ésta desde una perspectiva teórica o más bien intelectual y racional, sino desde una fe enraizada en el hombre de hoy del Perú y de América Latina, porque ser cristiano tiene hoy en día más que nunca un sentido histórico insoslayable. En el caso del Perú, para decirlo con palabras del Padre Gustavo Gutiérrez, ser seguidor de Jesús "requiere caminar y comprometerse con el pueblo pobre"<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Gustavo Gutiérrez. *Beber en su propio pozo*. Lima: CEP, 1983, p. 63.

Hay que recordar que el seguimiento de Jesús no es sólo -ni en primer lugar- una cuestión individual, sino que se realiza en comunidad con otros, desde esa comunidad y para ella. El nivel personal existe y es importante, Dios nos llama por nuestro nombre, pero nos invita hacernos parte integral de una comunidad de fe. La conversión implica una adhesión personal a Cristo y, paralelamente, el amor al prójimo; un amor que perdona las ofensas, un amor que conduce a hacerse uno con el prójimo sufriente, y que ama incluso a los enemigos. La conversión supone todas estas etapas orientadas ellas hacia Cristo; el amor fraternal equivale a amar a Cristo presente en todos los hombres.

A toda búsqueda personal de Dios se antepone una iniciativa de éste<sup>10</sup>, y ese movimiento primero de Dios es el que permite iniciar la búsqueda, de allí la frase de San Agustín "no me buscarías si no me hubieras ya encontrado". En otras palabras, la conversión tiene dos momentos: el primero, totalmente gratuito, del amor del Padre, de la llamada personal; el segundo, que es la respuesta del individuo a esa invitación del Señor a creer en El y a reconocerlo como Dios y como el Mesías.

Este amor gratuito del Padre no se agota en la llamada personal sino que es un amor transformador que "convierte" al hombre, subvierte su vida, cambia de raíz su estado; es la "metanoia", el dejar el hombre viejo y revestirse del hombre nuevo, el cambiar el corazón de piedra por un corazón de carne. Este amor transformador revela al hombre el misterio de Dios. A Dios se le encuentra, en una primera instancia o al menos en cierta perspectiva, en su propia oscuridad, en su propio misterio.

La conversión tiene como punto de partida y llegada a Jesucristo el Señor, es cristocéntrica, Cristo es lo definitivo, todo lo anterior, la Ley, la antigua alianza, no eran sino preparación hacia El; Cristo es, pues, el centro de la conversión del hombre. En el Nuevo Testamento no se distingue entre Dios Padre y Cristo cuando se habla del objetivo de la conversión. Lo que interesa es que ésta sea sincera y auténtica. Esto relaciona la conversión

<sup>10</sup> Gálatas, 4-9

con la "metanoia" o cambio, el renovar lo más profundo del ser del hombre, en contraste con un cambio puramente exterior.

"La conversión es una relación personal establecida o estrechada, a continuación de una crisis, con el más allá... es teocéntrica o no lo es"<sup>11</sup>. La conversión tiene en Dios su autor principal.

El acto primero consiste en guardar silencio para dejar hablar a Dios; terminar con las preguntas y demás esfuerzos racionales por "entender" a Dios, y callar para oír el llamado de Dios, el cual se nos revela de tal manera que sabemos quién es y tenemos certeza de su presencia sin poder -no obstante la certidumbre- expresar lo que por la fe comprendemos. Sin embargo, ese hablar de Dios se realiza, es el acto posterior al silencio, hacer poesía que habla de su experiencia religiosa, es en el caso de Antonio Cisneros un acto ulterior a la revelación ocurrida en la iglesia de Santa Cristina en Budapest. En tanto que el lenguaje ordinario no es capaz de revelar a plenitud lo vivido, se llega al lenguaje poético, el cual, en cierto modo dice y no dice, menciona y sugiere, alcanza el meollo y ronda lo esencial, en una constante dialéctica de tientos y certezas, para decirlo otra vez con el Padre Gustavo Gutiérrez, "y cuando las palabras no son capaces de manifestar lo vivido apelamos al símbolo, lo que es otra manera de callar, el lenguaje simbólico (nosotros podríamos decir el lenguaje poético) es el lenguaje del amor que rebasa las palabra"<sup>12</sup>.

La poesía sería así -entre otras cosas- una actividad comunicativa que se debate entre el "aquí y ahora" de lo que conocemos y el "todavía no" de aquello que aún nos falta conocer plenamente; entre los tiempos que corren y los tiempos por venir, entre lo actual y lo escatológico, entre lo que poseemos y aquello que esperamos.

<sup>11</sup> M. Penido. *La conciencia religiosa*. París: 1935, pp. 123-124.

<sup>12</sup> Gustavo Gutiérrez. *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente*. Lima: CEP-Instituto Bartolomé de Las Casas, 1985, p. 18.

## LA OBRA POÉTICA

De su primer libro, *Destierro*, Antonio Cisneros ha dicho "podemos dejarlo de lado, podemos hablar de él o no"<sup>13</sup>. En vista de tan definitiva opinión del propio autor, y ante la total ignorancia que de este poemario se hace en toda referencia a la obra poética de Cisneros, tal vez sea lo mejor seguir el consejo del poeta y "dejarlo de lado". No puede pasar desapercibida, sin embargo, la connotación religiosa del título de este primer libro, en el sentido aquel de la oración a la Virgen María "a ti clamamos los desterrados hijos de Eva". Los cristianos, como Jesús, tenemos un reino que no es de este mundo, aun cuando empiece aquí, aun cuando instaurar la justicia en el mundo sea un imperativo y una condición *sine qua non* para el advenimiento de la paz y el amor prometidos y esperados.

William Rowe ha dicho que *Destierro* "explora un conjunto de vivencias de la adolescencia"<sup>14</sup>. Destacan en este poemario algunos símbolos como el mar y la ciudad, representando éstos la infancia y la vida adulta respectivamente. El parecer de Rowe es acertado en la medida en que todo poemario inicial exorcisa experiencias de juventud, es decir, se trata de una poesía más estrechamente referida a acontecimientos personales de su autor.

Antonio Cisneros gusta comenzar su poesía de carácter religioso con *David* (1962). Este es un libro pequeño también pero que ya no puede obviarse con la facilidad con que se pone a un lado el primer libro. *David*, ha dicho su autor, planteó una temática y un tono desconocidos relativamente en los medios poéticos peruanos de principios de los sesenta, y en él "se quiere contar la historia oficial al revés, en este caso la historia del Rey David de la Biblia"<sup>15</sup>. El título nos remite, pues, a la imagen del rey salmista, es decir del rey poeta, ungido por el Señor Yahvé como Rey de Israel y, al mismo tiempo, tan humano y tan prisionero

<sup>13</sup> Julio Ortega. Cit., p. 31.

<sup>14</sup> William Rowe, "Canto ceremonial; poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros". En: *Amaru*, 8, octubre-diciembre 1968, p. 31.

<sup>15</sup> Julio Ortega. Cit., p. 31.

de sus pasiones. El poemario es, entonces, en cierto modo, una alegoría del poeta en tanto hombre sí pero con el privilegio de ser el preferido de Dios y mantener con El una relación y un trato preferenciales.

El epígrafe que antecede al poemario ha sido tomado del libro segundo de Samuel, capítulo 23, versículo 4 y parte del 5. El texto pertenece a las últimas palabras de David. Tal como está presentado por Cisneros, el texto bíblico aparece fuera de contexto y con un significado diferente al que posee en la Biblia. En la cita de Cisneros el sentido es que "mi casa para con Dios es como la luz de la mañana...", mientras que el original habla del justo que gobierna "como luz matinal...", y este buen gobernar del justo se debe a que "firme ante Dios está (su) casa"<sup>16</sup>.

No olvidemos que David es -como Jesús- originario de Belén, de allí su importancia como antecesor del Mesías de quien se dirá más tarde que es del linaje de David<sup>17</sup>. La imagen de David tiene, además, resonancias literarias por ser el salmista, el poeta. Cisneros, pues, se siente atraído hacia la figura de David por dos razones, primero por ser éste poeta y, segundo, por ser el ungido del Señor, el que tiene la palabra de Yavhé en su lengua, aquel a través de quien el espíritu de Yavhé habla.<sup>18</sup> Es decir, poeta sí pero que no dice lo suyo solamente sino también lo de Dios; Dios habla por boca de David, Dios habla por boca del poeta, éste es el "nabí".

No interesa ahora saber si Antonio Cisneros era consciente de todas estas connotaciones al momento de escribir *David*; importa sólo ahora que se ve la totalidad de su obra poética y cada libro y poema adquieren nuevas significaciones dentro del conjunto. Además, situándonos en la perspectiva de la conversión, vemos que ésta no se dio en un vacío total de resonancias cristianas; por el contrario, existía un trato religioso desde épocas muy tempranas en la obra poética de Cisneros, y esto explica -al menos parcialmente- el reencuentro con el Señor años más tarde.

<sup>16</sup> Samuel II, 23, 4-5.

<sup>17</sup> Mateo 1, 1-16. Lucas 1, 26-27.

<sup>18</sup> II Samuel 23,2.

El lector de *David* estaría tentado de pensar que la imagen de éste que nos entrega Cisneros es más bien paradisiaca en exceso; así David “tocaba el arpa”, edificaba “pájaros y manzanas”, “danzaba”, y esto aun dentro de contextos estrictamente bélicos como durante la muerte de Goliat. Pero esa seguridad y alegría de David saben también de momentos de flaqueza en los que el rey conoce el silencio de Dios:

“Dios había callado/ o muerto”. David sin Dios no es nada.

El rey David es visto como capaz de arrepentimiento y merecedor de la misericordia divina precisamente porque es rey, contrapuesto al hombre común, al campesino cuyo pecado parece ser irredimible:

David tornó su pena en salmos  
que repetía  
en los muros del palacio  
cerrado a toda miseria del hombre común.  
Sin embargo, el campesino pecó  
y no pudo volver a casa,  
su esposa fue sierva de tribunales  
y sus hijos hambrientos  
perecieron.

Esta concepción del rico como alguien a quien le está permitido pecar y del pobre como alguien a quien el pecado le significa la pérdida de toda esperanza, se repetirá en David más de una vez:

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

Nadie tan amado como Eliú  
mercader de vinos, nadie

tan deseado,  
 todos los templos abiertos  
 a su paso, abierto su corazón  
 de altas vasijas:  
 David piadoso, ungió sacerdote  
 al mercader.  
 Nadie tan amado como Eliú.

Ciertamente, con versos así Antonio Cisneros se opone en este poemario a uno de los temas centrales en el Antiguo Testamento, cual es la preferencia de Yavhé por los pobres y marginados representados siempre por el extranjero, el huérfano y la viuda. Esto podría explicarse por el deseo explícito del poeta de contar "la historia oficial al revés"<sup>19</sup>. En todo caso, pienso que lo central de este poemario es la estrecha relación que existe entre Yavhé y David, y cómo éste es lo que es porque Dios lo eligió para conducir a su pueblo; y cómo Yavhé hace sentir a David su rechazo después de haber pecado por mujer a Betsabé.

Finalmente, David es perdonado, pero no porque la misericordia de Dios sea infinita, sino porque *David* sabe "disecar salmos" y así el Señor puede aplacar su ira en las cuerdas del arpa.

Este tono de rebeldía iconoclasta encuentra formas más rotundas de expresarse en algunos poemas publicados en 1964 en la revista *Harauí*<sup>20</sup>, y en otros del libro *Comentarios Reales*<sup>21</sup>. La vena agresiva de estos poemas se canaliza más bien hacia la iglesia como institución y no a la doctrina de ésta. De ese modo, tanto los fieles como la jerarquía son presentados como inconsecuentes en su puesta en práctica de las enseñanzas evangélicas:

No es fácil amar al hombre,  
 Cristo y Marx le tenían cierto aprecio,  
 Pero los cristianos se dedicaron a guerrear,

<sup>19</sup> Julio Ortega. Cit., p. 31.

<sup>20</sup> *Harauí*, 1, 3, abril 1964.

<sup>21</sup> *Comentarios Reales*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964.

y aun en nuestros días  
roban o matan con poco disimulo<sup>22</sup>.

En mi ciudad  
abundan templos y patrañas,  
también abundan  
ficus, pinos, moreras oxidadas.  
me preguntaron  
¿de que árbol  
colgaría al obispo?  
Francamente  
no supe qué decir<sup>23</sup>

Estos poemas y los de *Comentarios Reales* hay que ubicarlos en el contexto ayacuchano de gran efervescencia revolucionaria en ese entonces, época en la que todo era medido en el rasero del cambio revolucionario. La voz poética es en estos versos desembozadamente polémica, agresiva y hasta blasfema. *Comentarios Reales*, ha dicho el poeta, "es la revisión de la historia del Perú, la historia del Perú contada al revés, casi la visión brechtiana de la historia. Se cuenta desde el punto de vista popular y no desde el punto de vista de las efemérides, de los generales y las batallas"<sup>24</sup>.

La parte que de esta historia corresponde en el libro a la iglesia es la que nos interesa. En verdad no se trata de poemas que revelen una experiencia personal de fe o de ausencia de ésta. Antonio Cisneros ha dicho de su libro que en él "se habla de las cosas como si no tuviera (el poeta) nada que ver con ellas"<sup>25</sup>; y esto es verdad, y acaso sea cierto que, después de todo, la voz poética no se identifique vitalmente con estas experiencias de carácter religioso. Dios es más un tema literario que una verdad vital; a nivel personal Antonio Cisneros está todavía lejos de sentir a Dios de la manera en que lo hará años más tarde. Lo que sí es notorio es la denuncia de una iglesia nada fiel al mensaje evangélico.

<sup>22</sup> "Cuestión de ánimo". En: *Harawi*, cit.

<sup>23</sup> "Falta de experiencia", idem.

<sup>24</sup> Julio Ortega. Cit., p. 32.

<sup>25</sup> Idem.

Simultáneamente, el libro ofrece también una especie de denuncia de Dios Padre y una defensa de Dios Hijo. Esto podría ser interpretado como una ambivalencia ante la fe; postura de simpatía y rechazo superpuestos que denotan una incertidumbre acaso propia de los años de juventud y de quien se ceñía a la corriente anticlerical dominante entre los jóvenes poetas de entonces.

Dios, los creyentes, la iglesia, todo lo que concierne a la fe, son elementos vistos y juzgados desde fuera, no es ni el testimonio ni la crítica de un creyente, por el contrario, la experiencia del poeta lo sitúa fuera de la institución eclesial y fuera de la fe, y es desde allí que se escriben los poemas de *Comentarios Reales*. Sin embargo, la voz poética en algunos poemas corresponde a la de un miembro de la jerarquía eclesial, como el poema "Cuando el diablo me rondaba anunciando tus rigores". Hay una intencionalidad de mayor verosimilitud en este asumir una postura desde dentro; esto no es solamente un expresarse como miembro de la iglesia, sino que hay un nivel mucho más interior todavía cual es el deseo de hablar desde lo que sería la conciencia y el alma del supuesto creyente, un obispo en este caso.

No obstante el tono hiriente del poema en general, y la ironía de algunos de los versos; la sensación final es más bien de piedad hacia quien ve acercarse el fin de sus días, revisa su conciencia y se acoge a la misericordia divina. El poema es en verdad una plegaria que se inicia con el vocativo "Señor" y termina con el tradicional "amén", es decir el "así sea" con que finalizaban siempre las oraciones cristianas. Hay un reconocimiento de la culpa personal, "Señor/ espero tus rigores, mas no tantos", y se teme la justicia divina aunque también una confianza en el perdón.

Dos son las peticiones de esta oración-poema: "líbrame del diablo" y "lava estos geranios y mi corazón". La primera de ellas recoge uno de los pedidos del Padre Nuestro, el "líbranos del mal", y se torna así un rezo con profundas raíces evangélicas que repite las palabras del mismo Jesucristo. La segunda súplica es el pedido de indulgencia y que se restituya la gracia de Dios; es de alguna manera el ruego de quien en la liturgia cristiana va a anunciar el evangelio, el "limpia, Señor, mi corazón...", y el simbolismo del

agua como un nuevo nacimiento: "lávame y blanquearé más que la nieve".

Decíamos que la sensación última que nos deja este poema es la de la piedad hacia quien reconoce su pecado e implora el perdón y la paz del Señor; es decir nos queda la imagen de un hombre que aunque ha pecado mucho es todavía capaz de reconocer sus faltas y acogerse a la misericordia de Dios. Después de todo, aun cuando a los cristianos se nos exija un seguimiento radical de Jesús, no olvidemos lo que el salmista dijo: "si las culpas retienes Señor, ¿quién en pie quedará?", reconociendo así la feble naturaleza humana.

Se contrapone a este poema la segunda de esta "oraciones", "Cuando librado del demonio comulgé de manos del Obispo", se trata en ella de un feligrés que al momento de comulgar eleva al Señor un solo pedido: la condenación del obispo. En el fondo, este poema repite el esquema de los salmos de plegaria del justo contra sus enemigos; es decir, "que me salve yo y que se pierda mi enemigo". La solicitud concreta de esta oración es que "el diablo no escape de su alma".

Hay en este poema una imagen veterotestamentaria del amor de Dios y de la justicia. Estamos aquí todavía dentro de la ley del Talión, del "ojo por ojo y diente por diente", el obispo debe recibir el castigo que supuestamente merece por sus faltas contra el sexto mandamiento, agravadas por su condición de célibe: - "manos viajeras/ entre confesionarios/ sobre el cuerpo/ de viudas/ o muchachos" -, y contra el Espíritu, por el sacrilegio de celebrar la eucaristía estando en pecado mortal, lo que hace que el cuerpo del Señor se haga "añicos" en las manos pecadoras de su siervo.

Lejos estamos de lo que será más tarde una de las exigencias evangélicas más duras: "Amad a vuestros enemigos y rogad por los que os persiguen" (Mt. 5:44). El poema se mueve dentro de lo que el Padre Gustavo Gutiérrez llama una doctrina de "retribución temporal" que supone un Dios que premia a quien bien obra y castiga a quien hace mal<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Gustavo Gutiérrez. *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente*, cit., p. 74.

En el tercero de estos poemas, "Cuando murió el obispo que en verdad era de tu calaña", el tono blasfematorio alcanza su cúspide. El obispo, el mismo de los dos poemas anteriores, aparece como cómplice de Dios Padre; aquél, según dice el título de poema, era de la misma calaña que éste. En última instancia, lo que se postula es que el obispo actuó como una especie de testaferro de los intereses del Señor, y ambos se protegían el uno al otro en una especie de complot que incluso llevó a "Jesús al matadero", y con plena conciencia de lo que hacían.

Pero, a pesar de estas verdades, no se puede llegar a afirmar que Dios Padre envió a su hijo a la muerte alevosamente. Hay que tener en cuenta también el libre asentimiento por parte de Jesús al papel de víctima propiciatoria que le tocaba cumplir dentro de los planes de la salvación (Jn. 10:18).

En verdad el poema de Antonio Cisneros toca un punto bastante serio. No podemos pensar que Dios no sepa a priori, ni podemos pensar que el Plan de Dios fuese algo con imprevistos tan cruciales como el sacrificio de Jesús. Pero, una vez más, acaso debamos darnos por satisfechos con la luz cegadora de la fe que nos hace aceptar la profunda oscuridad del misterio de Dios y su revelación a través de una iglesia que es simultáneamente fiel e infiel al evangelio.

William Rowe ha dicho que los poemas religiosos de *Comentarios Reales* "carecen de sustancialidad por concentrarse en la contradicción general religión/ corrupción"<sup>27</sup>. Esto sería cierto si nos situáramos en una postura un tanto simplista que asume las relaciones entre mensaje evangélico y testimonio cristiano como algo fácil y automáticamente congruente. Sin embargo, el poema de Cisneros nos ubica en un tipo de relación mucho más compleja entre el mensaje recibido de Jesús y el testimonio que de él da la iglesia acechada siempre por el peligro del poder al servicio de las clases dirigentes. El poema nos enfrenta de esta manera a la dificultad que tiene todo creyente de ver en la iglesia institucional un digno viviente del mensaje de Jesucristo, con toda la carga histórica que pesa sobre los hombros de la iglesia, institución

<sup>27</sup> William Rowe, cit., pp. 31-35.

conformada y conducida por hombres, tan humanos y débiles como cualquiera.

Estas cuatro "Oraciones de un señor arrepentido" se resienten ya con el paso de los años y los cambios profundos por los que ha atravesado la Iglesia Católica desde el Concilio Vaticano II (1963), la II Reunión de la Conferencia Episcopal Latinoamericana en Medellín, Colombia (1968), y la realizada en Puebla, México (1968). Los poemas de Cisneros intentan en primer lugar dar cuenta de lo que fue, de lo ocurrido en la historia. Al mismo tiempo, es necesario señalar que hoy día ya no podrían escribirse poemas como éstos que comentamos, los matices al interior de la iglesia son hoy día sumamente grandes.

El cuarto poema, "A Cristo en el matadero", continúa la línea de simpatía hacia la figura de Jesús, y la denuncia de la utilización que de él ha hecho siempre el poder establecido. Mientras Jesús no significó un peligro inminente para la clase sacerdotal detentadora del poder en Israel, lo soportaron: "Cuando hablaste/ del amor y repartías/ la paz y los pescados/ se acercaban para amarte, Señor". Pero, a medida que la predicación de Jesús se hizo más agresiva y se vio con claridad que efectivamente reclamaba ser el Mesías, y el pueblo, o al menos buena parte de él, lo apoyaba; entonces "los sumos sacerdotes, los escribas y también los notables del pueblo buscaban matarle". (Lc. 19:47).

Los apóstoles en su totalidad, y no sólo Judas Iscariote, aparecen como traidores: "Un buen día, aburridos/ de milagros/ hartos de caminatas/ decidieron/ cambiar tu cabellera/ y tus sandalias/ por unos cuantos reales". Luego se da razón de la muerte y la sepultura para, curiosamente, no decir una sola palabra de la resurrección. Recordemos que el poema se titula: "A Cristo en el matadero", es decir es un poema a la muerte y no al vencimiento de ésta por parte de Jesús. La fe expresada en estos poemas, a pesar de las evidentes simpatías hacia la figura de Cristo, es una fe que no ha trascendido la muerte en la cruz y no ha llegado, por tanto, al meollo de sí misma: la resurrección. Todo parece haber terminado con un cuerpo "enterrado/ junto al vientre/ de las ratas", y con un mensaje de amor convertido en "estropajos/ tambores

pellejudos/ que anuncian/ negocios y matanzas". Se trata de una visión trunca del misterio de la cruz, el cual cobra sentido únicamente en la resurrección, pues sin ésta "vana es (nuestra) fe" (1Cor. 15:17).

La ironía se hace presente en algunos poemas como "Oferta", en el que algún anónimo feligrés ofrece al "Señor Cura" cambiarle su cielo prometido por la cómoda silla en la que el sacerdote está sentado. La carencia absoluta de bienestar material hace que la felicidad y abundancia más allá de la vida no posean ningún atractivo, desvirtuándose así el sentido verdadero del Reino de Dios y exacerbando las legítimas necesidades materiales imprescindibles para una vida humana digna de tal nombre.

Igualmente irónico es el poema "Evangelio", en el que efectivamente los amos no se afanan en "construir sus graneros", no porque se preocupen sólo de "los menesteres del cielo" sino porque tienen siervos que construyen para ellos. O ese otro poema, "Romance de rima pobre", en el que el Santo Oficio tiene que enfrentarse al caso de un "buen demonio/ por cristiano poseído", en el que el trastocamiento de los valores comúnmente otorgados a "demonio" y a "cristiano" significan una crítica feroz a la iglesia en su papel de dirimente entre lo bueno y lo malo, entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo ortodoxo y lo heterodoxo.

En resumen, a pesar del tono ligero de los poemas y de la familiaridad con que la voz poética se dirige a Dios o se refiere a El, -Amable y sabio/ era el hijo del viejo carpintero/ lo clavaron"-; no significa esto una relación estrecha con Dios. El tema religioso es parte de la historia de la conquista y debía necesariamente tener un lugar en un libro como *Comentarios Reales*; los textos corresponden a una experiencia personal de descreimiento, acentuada por corrientes literarias de antipoesía. El poeta nos habla de Jesús como cerrando el tema, "lo clavaron"; y luego nos menciona la destrucción de Jerusalén ocurrida el año 70, cancelando así toda preocupación por el tema con el título de su poema: "Me preocupan otras cosas".

De 1965 data el poema "El Gran Señor ha de ordenar las sillas y los vinos", en el que se oponen -grosso modo- los poderosos

y los humildes; aquéllos repudiados y éstos preferidos por el Señor. Pero esto sólo se da en teoría, "en un curioso libro"- la Biblia, se supone-; mientras que en la práctica sucede que los humildes al acceder a algún puesto cercano al Gran Señor en el banquete, no disfrutarán de su posición pues no podrán despojarse de su condición de advenedizos, dando esto como resultado que sólo el Gran Señor será feliz.

El mensaje que se nos transmite en este poema es el siguiente: aquello de que "El que se ensalce será humillado y el que se humille será ensalzado" (Lc. 14:10-11), está bien y suena muy bonito, pero no pasa de ser una frase bien construida. Los humildes no deben esperar a que lo dicho por Jesús se cumpla; de lo que se trata es de ser el Gran Señor del banquete, cueste lo que costare; haciendo notar Cisneros la diferencia entre el Señor -Jesús- y el Gran Señor -cualquier hombre rico-. Todo parecer indicar que lo que el poeta ha querido plantear en este texto es una radical dicotomía: la Biblia dice que los últimos serán los primeros; la práctica enseña que primeros hay sólo unos pocos, y se trata de ser uno de ellos a como dé lugar.

Este poema va perfilando con mayor claridad una línea de alejamiento del tema religioso; las fronteras entre el mundo de los creyentes y los no creyentes se van ahondando, y Antonio Cisneros se va quedando en este último. La enseñanza evangélica acerca del humillarse para ser después ensalzado fue interpretada dentro de una perspectiva que justificaba una diferencia de clases sociales cada vez más honda; mientras que algunos sectores de la iglesia hicieron todo menos humillarse. La exigencia evangélica de hacerse pobre con los pobres, tomó caracteres más definidos de radicalidad a partir del surgimiento en la iglesia contemporánea de grandes masas de marginados que viven en una pobreza material escandalosa; pero, sin dejar de lado esta exigencia de solidaridad concreta con las mayorías, también se plantea al creyente de hoy el problema de cómo llegar a tener poder e influencia en la sociedad y ponerlos al servicio de los pobres.

El poema de Antonio Cisneros toca de alguna manera este asunto sin resolverlo de modo que el poder esté al servicio de

los pobres. Su respuesta es en el fondo poco cristiana, por eso es que puede afirmarse que el distanciamiento de Cisneros con respecto a la fe cristiana va ahondándose con el paso de los años.

En 1968 Antonio Cisneros ganó el concurso Casa de las Américas con su libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Es ésta una obra que marca una etapa importante en el proceso creativo del poeta. Estamos con él lejos del estilo poético sencillo de sus libros anteriores; el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* está escrito en un lenguaje que aunque no posee problemas semánticos en sí mismo, deja muchas veces de lado al lector, produciéndose así un corte en la comunicación, y a fuerza de repetir este mecanismo los poemas se tornan herméticos, clausurados hacia la vertiente de quien los lee y abiertos solamente para el poeta, que es el único que posee la clave de los referentes y las alusiones de muchos versos. Tal vez el mejor ejemplo de esto sea el poema "A una dama muerta", basten algunos versos:

Desde la primera vez comprendí que te iba a seguir  
como un granadero a su bandera,  
entre los muertos, y el torreón de las moscas-retirada en  
Verdún,

1870, por ejemplo.

Así eras,

la tierra sobre el lomo del buen Atlas, terrible y necesaria,  
inevitable.

1967, la Revolución Cultural China y los quesos baratos  
fue en París donde perdí a mi amigo.(p.49)

Esta cerrazón poética correspondería a un hermetismo personal que conscientemente busca dar forma escrita a experiencias que, al mismo tiempo, desea objetivar ante sí mismo y esconder ante los lectores. Es esta la causa principal para que Antonio Cisneros haya conseguido en este poemario un lenguaje que es ya un hito en la poesía peruana. Estamos, pues, ante un libro mayor. Fue escrito fuera del Perú, en Londres, y en trance de poesía, en un primer enfrentamiento del poeta con su mundo personal en el

plano poético. De él ha dicho Antonio Cisneros que "salió redondo", que en él "no aprendí ni el lenguaje, ni aprendí a escribir... todo eso lo tenía guardado, casi reprimido diría"; ese lenguaje, que es lo que más impresiona del libro lo había ido "sedimentando"<sup>28</sup>. El nivel personal surgió también en él con plena libertad, "por primera vez me sentí libre para hablar de todas mis cosas, mis miasmas..."<sup>29</sup>.

Campea en el libro la muerte, desde 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 que ya muerto es la historia, "Crónica de Lima", "Crónica de Chapi", y "Kensington, primera crónica".

La muerte es también la abolición de un estilo de vida, el abandono de sueños juveniles; *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* es el libro que inicia la madurez del poeta, y por tanto la realidad comienza a manifestarse en toda su aplastante desnudez, dura y hermosa al mismo tiempo; y a su lado aparece la conciencia de vivirlo todo de una manera distinta, como parte de uno mismo. Lo político, por ejemplo, que ya se vislumbraba en *Comentarios Reales*, es rotundamente marxista en este nuevo libro; no en vano el primer poema es el dedicado a Karl Marx, y el último verso de este poema pórtico es muy claro: "Así fue, y estoy en deuda contigo, viejo aguafiestas".

Al lado de la muerte encontramos el segundo gran tema del libro: el del "acomodo" pequeño burgués, manifestado a través del símbolo del "tenderse" o "estirarse", o todas aquellas otras variantes que signifiquen el tomar físicamente una posición de quietud. Este tema es característico sobre todo de la segunda parte del libro titulada "Animales domésticos". Este símbolo del "acomodarse" es una alegoría del problema de la alienación. Así, el "Poema sobre Jonás y los desalienados" describe con trágico humor el estrecho mundo de quien vive dentro de su problemática personal y su pequeño círculo de personas que también se comportan de la

<sup>28</sup> Julio Ortega. Cit., pp. 35-37.

<sup>29</sup> Idem, p. 36.

misma manera. El "Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados" describe el intento de salir del mundillo personal. La feroz reacción de la ballena -léase mundo circundante- por evitarlo, el fracaso final no exento de temor que lleva al reacomodo "entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena".

Lo mismo ocurre cuando las normas internas que rigen su mundillo social lo obligan a sentarse a la mesa "y comer cuando el sol está encima de todo" ("Soy el favorito de mis cuatro abuelos"). O también cuando desea solamente "tenderse apenas en la arena mojada, sin zapatos/ y cerrar los ojos/ como lo caracoles marinos, los duros...". En esta misma línea está el símbolo del vientre de la ballena morada, o la "casa de saliva" de una araña.

Pero hay otro rasgo característico de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*: es el libro de la ausencia y el silencio de Dios. Hay de por medio en esto una opción libre del poeta, quien después de su frase "me preocupan otras cosas", efectivamente se vuelve hacia inquietudes ajenas a lo religioso. Pero este silencio de Dios es aparente -y digo aparente porque el Señor nos habla aun con su silencio- y en él aparecen los recuerdos y, en algunos casos, memorias culpables que angustian y que buscan el perdón, un perdón que sólo Dios puede otorgar.

El poema "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar" es un buen ejemplo de lo que decimos. Este texto poetiza un recuerdo: el encuentro amoroso entre dos adolescentes que culmina con la procreación de un niño. El otro tema básico es la tenaz petición de perdón por lo ocurrido; pedido dirigido al niño fruto del encuentro amoroso objeto del poema.

Que el poema es un recuerdo lo prueba en primer lugar la estructura del mismo. Los versos repetidos al comienzo y al final nos dan el marco físico en el que se produce el acto de recordar; los versos contenidos entre este inicio y este final son la memoria propiamente dicha. Es posible que el poema haya sido ubicado en la cubierta de un barco -¿acaso el que transportó al poeta desde Marcona hasta Europa?, y la vista del "gran mar" trajo a la memoria otro mar y un embarcadero, el de San Nicolás. Esto se confirmará más tarde en un poema publicado en 1972 en *Como higuera en*

un campo de golf; el poema en cuestión se titula "Un soneto donde digo que mi hijo está muy lejos hace ya más de un año", y dice en algunos de sus versos: "Y cómo te arrastrabas en las 4 estaciones -gatea muy bien para su edad- y merodeabas la edad de la memoria/ cuando el gran haragán y su mujer se metieron a un barco -50000 toneladas de hierro- que partía esa noche, y después escribí (el haragán): "el viento soplabla y resoplaba sobre ti, nuestro recién nacido, cáscara de plátano donde pastan las moscas".

El poema se sitúa, pues, entre lo que fue y lo que es; entre la vida que se tuvo y la que se inicia. Es un alejarse de todo lo anterior, y no sólo físicamente, sino que hay que tomar distancia también de las experiencias vitales básicas. Por eso el poema está dirigido al hijo del poeta, como lo indica el epígrafe que lo antecede: "For you my son / I write what we were".

Después de los versos introductorios que, como ya hemos dicho, dan el marco físico en el que se producen los recuerdos; el poema adopta una doble vía de aproximación a la reminiscencia objeto de poesía. Una primera es una voz exterior a lo ocurrido: "En San Nicolás he visto...", que observa -como en verdad está ocurriendo en ese momento- los hechos a la distancia. La segunda es una voz que habla desde dentro de lo recordado: "¿Quién me llama? ¿He apagado la luz de la cocina?", como reviviendo otra vez la experiencia. Ambas voces se aúnan en el pedido obstinado de perdón.

Es posible que tras la trama del poema se encuentre el texto evangélico de Mateo 5,23-25; "Si, pues, al presentar tu ofrenda en el altar te acuerdas entonces de que un hermano tuyo tiene algo contra ti, deja tu ofrenda allí, delante del altar, y vete primero a reconciliarte con tu hermano; luego vuelves y presentas tu ofrenda". A esto responden, en primer lugar el verso "Día que me sorprendes muros dentro de Jerusalén y en deuda con mi hermano", y, en segundo lugar, el reiterado pedido de perdón que continúa.

Encuentro que este poema es autobiográfico en extremo y de allí la dificultad en su interpretación. Sin embargo, los elementos que hemos señalado son claros en el texto y no interesa precisar

detalles biográficos que no añadirán nada a la sustancia de lo dicho. Es, de hecho, un poema que recoge una experiencia en el pasado y que descarga un profundo sentimiento de culpa.

Hay unos versos de Rubén Darío, de su poema "a Phocás el campesino", que es preciso citar porque recogen sustancialmente la misma experiencia de que trata el poema de Antonio Cisneros: "Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas/ perdóname el fatal don de darte la vida/ que yo hubiera querido de azul y rosas frescas"; esto sirva para decir que la poesía de Cisneros se ubica dentro de una tradición, poética que él no intenta rehuir sino, por el contrario, asumir en forma plena.

En el poema "El arco iris", volvemos a toparnos con ese hermetismo que ya hemos señalado, consecuencia de un estilo de escribir que al mismo tiempo que quiere hablar "yo creo que en ese momento la crisálida del puritanismo ... de ser incapaz de hablar de sí mismo, se rompe"<sup>30</sup> -trata conscientemente de ocultar, y lo consigue, dejando de lado al lector, gracias al uso de un lenguaje que nombra situaciones tan personales que no tienen otro interlocutor que el mismo poeta.

Creemos que "El Arco Iris" es el poema de búsqueda de la paz interior, de una reconciliación interna, en el Señor. Dios no es nombrado directamente, está representado por el arco iris. Hay un cierto paganismo en esto; recordemos que en la mitología griega Iris -la diosa del arco iris -era la mensajera de Juno y Zeus, es decir quien llevaba los mensajes divinos a otros dioses o a los mortales. Hay en el poema una combinación de elementos judeo cristianos y mitológicos, todos relacionados con la destrucción de la tierra y los humanos y el establecimiento de una nueva alianza entre Dios y los hombres.

El arco iris acompaña o finaliza siempre la lluvia, anunciando en efecto el fin de la tormenta y el advenimiento de la paz. "El arco Iris" es otro de los poemas si no escritos al menos concebidos durante la travesía del Atlántico: "Cuando estaba en el baño vi los siete colores más o menos - desde un ojo de buey". Ha habido una tormenta, "revuelto mar", "como estas aguas más negras y

<sup>30</sup> Idem.

revueltas que el pellejo de un oso"; esto trae la asociación del diluvio universal, "un mar de lodo... la historia de una alianza entre Yahvé y los hombres". El arco iris es el nuevo punto entre Dios y el pueblo.

En la mitología griega el diluvio corresponde a la época en que los dioses abandonaron la tierra y Júpiter, encendido de ira, los convoca y les anuncia su decisión de destruir la raza humana y crear una nueva, mejor que la anterior, más merecedora de vida y más fiel a las divinidades. Después del diluvio que Júpiter hace caer sobre la tierra, la nueva raza surge de las rocas talladas por Deucalión y Pirra, quienes salvaron sus vidas refugiados en la cumbre del monte Parnaso.<sup>31</sup>

Esta historia mítica tiene muchos puntos en común con la historia del diluvio narrada en el libro del Génesis, capítulos 6-9; y ambas comparten el mismo sustrato con otras cosmogonías orientales. El arco iris es en el poema, en primer lugar, un mensaje de los dioses, mensaje de paz y establecimiento de un pacto nuevo. En segundo lugar es el signo de la nueva alianza entre Yahvé y Noé: "pongo mi arco en las nubes, y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra" (Gen. 9:13). De allí que las referencias a la paz se multipliquen en el poema:

El Al conmueve,  
 el Al entusiama,  
 el Al se parece a la amada de frente o de perfil,  
 el Al nos guarece de las lluvias,  
 el Al anuncia el Arca del Alianza  
                   el Armisticio de Viena  
                   la pipa de la paz,

Este poema, así como el que hemos comentado primero, y otros más de este libro, poseen una referencia sumamente personal; quieren exorcisar experiencias dolorosas, objetivarlas para otorgarles de una vez su lugar en la memoria ya que el olvido no

<sup>31</sup> Thomas Bulfinch, *Bulfinch's Mythology*. New York; Collier Books, 1971, pp. 25-27.

existe. Al diluvio personal que todos experimentamos alguna vez en la vida, le sigue siempre un arco iris que promete y cumple paz; los que anuncian catástrofes apocalípticos- como Buncken Hant, el "holandés casi ignorado" del poema - no han tenido nunca, felizmente, razón.

Hay aquí una profunda esperanza de quien se pone ciegamente en las manos de Dios aun en medio de las desesperanzas. En el poema no se nos habla del diluvio, que es ya pasado, historia; sino de la paz que sobreviene después de la borrasca, y esto es después de todo lo único que cuenta.

Después del *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, vinieron dos libros de los cuales Antonio Cisneros no habla con tanto entusiasmo; nos referimos a *Agua que no has de beber* y *Como higuera en un campo de golf*. De ellos ha dicho su autor: "Están bien hechos pero el problema también es de mediciones; son buenos porque hay tantos libros malos; y están bien hechecitos, con buena factura, buena técnica"<sup>32</sup>. Son libros que acaso no marquen etapas en la evolución poética de Antonio Cisneros, pero con los cuales tampoco hay que cebarse; su técnica impecable y lo logrado de los poemas, abundan en lo que ya se prefiguraba fuertemente en el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, esto es, una línea de búsqueda poética en lo personal, en lo que en el poeta hay de individuo; por oposición a una línea más bien colectiva y no intimista adoptada en *Comentarios Reales*.

Creemos que nada sustancial aporta el libro *Agua que no has de beber* al tema que nos ocupa en este ensayo. Aparte de algunas referencias aisladas a asuntos religiosos en poemas como "Estropeado me ves y te aprovechas", "Contra la amnesia total o parcial" y "El día de los Santos Inocentes de Bay Fu"; otras son más las preocupaciones fundamentales de este poemario; el establecer premisas básicas a partir de las cuales ejercer el oficio del poeta; el tema de la libertad creadora: "Hoy más que nunca/ siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación/ de hombre y de artista/ La de ser libre". El tema del retorno al Perú como una

<sup>32</sup> Julio Ortega. Cit., p. 38.

“obligación moral” de quien después de haber descubierto su patria debe hacer poesía desde ella: “Poema sobre la moral y el provecho de los viajes”. El tema de lo sexual, sobre todo en la sección titulada “Sexología nacional”.

*Agua que no has de beber*, ha dicho Abelardo Sánchez León, “contiene poemas que no son ni para dios ni para el diablo”<sup>33</sup>; libro intermedio, hecho de poemas que, según reza la aclaración del propio autor, “llegaron demasiado tarde al *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* y demasiado temprano a *Como higuera en un campo de golf*”; poemas sin ninguna novedad temática o formal, con la excepción quizás del collage “En defensa de César Vallejo y de los poetas jóvenes”, escrito en la más acendrada tradición poundiana.

Este proceso de concentración en lo personal se une a otro de descreimiento que permeaba los niveles más importantes de la vida del poeta, y ambos van configurando una crisis que alcanza su punto culminante en *Como higuera en un campo de golf*, en 1972<sup>34</sup>. El título de este poemario es ya bastante expresivo; la explicación dada por Antonio Cisneros alguna vez fue que “es la imagen de la desolación total, algo insólito. ¿Tú te imaginas en un campo de golf una higuera?”<sup>35</sup>

El “Arte poética 1” que encabeza el libro expresa bastante bien esa actitud desolada:

1

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero  
mete su trompa entre la Realidad  
se come una bola de Caca  
eructa  
pluajj  
un premio

<sup>33</sup> Cf. *Oiga*, 1 de octubre de 1971, p. 31.

<sup>34</sup> *Como higuera en un campo de golf*. (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972).

<sup>35</sup> Winston Orrillo. “De vuelta al cubil del oso hormiguero”. En *Oiga*, 8 de octubre de 1971, p. 41.

2

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero  
mete su trompa entre la realidad

-que es cambiante.

Se come una bola de Caca

-dialécticamente es una Caca nueva.

Eructa

pluajj

otro premio

3

Un chancho, etc.

La poesía se la ha vuelto ya al poeta desperdicio, desecho, miasma personal resultante del hogar de un cerdo -el poeta- en una realidad que ofrece solamente bolas de "Caca" -así con mayúscula- alimento que el chancho saborea y regresa, y cuyo resultado es premiado. Hay un desprecio total por el quehacer poético, a pesar de que se continúa haciendo poesía, un poco involuntariamente, como el eructar del cerdo. Este desprecio alcanza incluso al lector, inocente en principio, pero culpable en la medida que aplaude a quien lo insulta y lo vomita: "y si a usted no le importa un carajo/ no escribo para usted"; dice Cisneros en un verso de su "Arte poética N.3 Homenaje a Armando Manzanero".

El desprecio se torna desdén hacia sí mismo en el poema "Anexo" a "Cuando el diablo me rondaba anunciando tus rigores", en el cual se da una identificación plena del obispo con el demonio antes temido en el poema de *Comentarios Reales* al que se alude. Dicen unos versos de este "Anexo": "ya no es su pelambre más larga que la mía ni su olor más notable/ Y hablamos... sin una disonancia, coincidiendo como una araña parada en un espejo". El yo de este poema ya no responde tan sólo a la voz del obispo, sino que esa primera pertenece también a un yo poético que nos habla de cómo se ha hecho uno con el mal, con el Satán, con el enemigo; identificación que no se produce un día cualquiera sino en viernes, "día de pescado en todas las mesas honradas", día

que nos recuerda a los cristianos el viernes por excelencia, aquel en que Jesús murió en la cruz. Identificarse con el demonio en un día como éste tiene un doble significado porque lo que se esperaría es más bien una identidad con Cristo. Y hay en este hacerse uno con el maligno una especie de paz, un tono de tolerancia sosegada de este hecho, y, así, el obispo, el yo poético, puede conversar con el diablo sin discrepar sobre "los negocios del Reino del Perú".

El silencio de Dios es total en este poemario, y no porque él se haya callado efectivamente, sino porque es el poeta el que no quiere escuchar. Es el silencio que arriba con el descreimiento. El desengaño atraviesa todo el libro y cubre todos los aspectos de la vida: ideas básicas sobre el hombre, la patria, el *Destierro*, el retorno; también la cotidianeidad y, por supuesto, el amor. El poema que cierra el libro, "Sobre el lugar común", afirma lo que resume la idea de alejamiento total entre Dios y el hombre, entre la tierra y el cielo: "se acaban las imágenes pero es bueno aclarar que en estas luces no hay puerta o escalera que trepe al Paraíso"; así como antes el arco iris fue el puente que unía al hombre con Dios, ahora esa unión ya no es posible; el poeta está en un mundo que ha perdido el camino hacia el Señor y ha optado por un "Materialismo" del cual ya no se puede retornar, y "no hay símbolo ni nombre para esto".

Este último verso es casi una negación de la posibilidad de la poesía. La crisis es profunda y solamente cuando se la toma en cuenta puede comprenderse a cabalidad el viraje que significa un poemario como *El libro de Dios y de los húngaros*, y el nuevo rumbo que implica el proceso de conversión que tuvo lugar en Antonio Cisneros a partir de aquel domingo lluvioso en Budapest en el otoño de 1976.

*El libro de Dios y de los húngaros* es particularmente importante para este estudio puesto que es el que marca la conversión del poeta<sup>36</sup>. Después de un libro como el anterior poemario que refleja una crisis totalizadora, este nuevo grupo de poemas aparece como

<sup>36</sup> *El libro de Dios y de los húngaros*. Lima: Libre 1, 1978.

el inicio de un retorno a la esperanza. En este tiempo pasado en Hungría, ha dicho Antonio Cisneros, había perdido la palabra, dada su condición de extranjero en un país cuya lengua desconocía por completo, o casi por completo; por lo tanto casi no escribía poesía, sino ideas de poemas, cosas sueltas, versos y palabras que sólo a su regreso de Hungría dio forma de poemas.

Interesa empezar el comentario a este libro por el poema que da testimonio de la conversión tenida y dar cuenta ante sí mismo de un fenómeno -que no podemos sino llamar místico- frente al cual, paradójicamente, las palabras no son suficientes y se acercan a la manifestación divina sólo a través de metáforas y alusiones que consiguen cercar lo ocurrido, pero no dan razón de lo esencial que es el misterio del encuentro personal con Dios, el cual sólo se entiende desde la fe a partir de la propia experiencia personal.

"Santa Cristina..." es un poema que nos comunica una experiencia mística, en el sentido de conocimiento experimental de la presencia divina, en el que el sujeto tiene como innegablemente real un profundo sentimiento de contacto con Dios<sup>37</sup>. Es decir, este poema aprehende, a partir de una iluminación recibida de Dios, una realidad oculta - Dios mismo- a todos menos a quien es protagonista del hecho.

La crítica literaria que se ocupa de fenómenos místicos, ha basado sus estudios en los escritos de poetas y prosistas que, respecto a nosotros, se encuentran bastante lejos en el tiempo; y, aunque la manifestación divina conserva siempre los rasgos esenciales, la forma de transmitir la experiencia se ajusta necesariamente a las maneras expresivas de cada época. De allí que el poema de Antonio Cisneros no guarde mucha semejanza formal con modelos típicos de poesía mística, como por ejemplo los versos de San Juan de la Cruz; no obstante, siendo el tema el mismo en esencia, las imágenes a las que recurre Cisneros guardan una semejanza muy grande con aquellas que tradicionalmente se han usado para transmitir una experiencia de Dios.

<sup>37</sup> Helmut Hatzfeld. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1976, p. 15.

Nuestra época tiene como una de sus características medulares la experiencia de cambios radicales en la forma de comprender y poner en práctica la relación Dios-hombre; más aún, la realidad social de profundas desigualdades en América Latina —entre otros elementos— ha dado lugar a una revaloración de ciertos aspectos del cristianismo, de manera especial el de la pobreza y el de los pobres, con una compleja red de derivaciones en los planos teológico y pastoral, que conducen a los creyentes a la firme convicción de que la fe hoy en día debe vivirse desde y con los pobres materiales los cuales son, además, crecientemente, la inmensa mayoría.

Todo esto no significa que el nivel de contacto personal con el Señor quede eliminado o reducido a un plano secundario; más bien, conserva toda su vigencia ya que la vocación implica siempre una llamada personal. Pero, lo que sí se transforma son las maneras de encuentro entre Dios y el hombre, y en verdad este conocimiento de Dios se da cada día más a través de un acercamiento sincero y comprometido hacia los pobres; y cada vez menos en el retiro, la soledad, el aislamiento que requirieron aquellos que buscaban a Dios.

Todo lo dicho quiere decir que los términos y símbolos utilizados por quien desea escribir sobre su experiencia religiosa serán, hoy en día, diametralmente distintos de aquéllos pertenecientes a la tradición mística. Para el caso de la poesía esto es un problema de estilo. Tal vez algunos símbolos mantengan su vigencia, lo mismo que el recurrir a la Sagrada Escritura y a la tradición de la iglesia; pero el estilo será necesariamente nuevo, incorporando formas de versificar endeudadas no sólo con la tradición literaria sino, sobre todo, con la época en la que tiene lugar el fenómeno literario.

El poema se inicia describiendo las circunstancias físicas en las que se sitúa la voz poética:

Llueve entre los duraznos y las peras,  
 las cáscaras brillantes bajo el río  
 como cascos romanos en sus jabas.  
 Llueve entre el ronquido de todas las resacas

y las grúas de hierro. El sacerdote  
lleva el verde de Adviento y un micrófono.

La imagen de las frutas como ofrenda, prisioneras en sus jabsas como lo estaban los primeros cristianos en Roma en tiempos de la persecución; los fieles en tanto ofrendas prisioneras en los sótanos del coliseo; este recuerdo es provocado por la referencia a "casco romanos", los soldados que posiblemente custodiaban a las víctimas. A esto se antepone lo de hoy: "las resacas y las grúas de hierro". La ambientación culmina aludiendo a la época de adviento; es el Señor que viene y el pueblo que espera.

El poema se construye entre el saber y el no saber y la certeza última de lo esencial. Esto es el núcleo vital interno -como diría Leo Spitzer- que expresa el anonadamiento ante lo que simultáneamente se conoce y se ignora; lo que se percibe y no se puede decir en qué consiste, esto es, la revelación divina.

El poeta ignora la lengua que se habla y, por lo tanto, no entiende lo que el sacerdote está diciendo; quizá lo intuye, es una misa, y tal vez algo recuerde de su formación católica en su niñez. Pero, a pesar de esta barrera lingüística, sabe que Dios está en boca del sacerdote; es decir, hay un traspasar los obstáculos materiales de ese contexto de incomunicación, y advertir que detrás de esas palabras ininteligibles hay un Dios que se manifiesta y lo llama.

La referencia a la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles el día de Pentecostés, es clarísima (Hechos 2,1 y ss.). No importa qué lengua hable quien predica y quien escucha; Dios se comunica al hombre a través y a pesar de la multiplicidad de idiomas.

El poeta ignora también la fecha en que fue construido el templo de Santa Cristina, pero eso es circunstancial; el templo es más bien una referencia a sí mismo; recordemos lo dicho por San Pablo: "¿no sabéis que sois templo de Dios y que el espíritu de Dios habita en vosotros? (I Cor. 3,16). Lo que se quiere decir en el poema es que las fechas no tienen mayor importancia, el origen físico de algo o alguien no es lo esencial; lo que cuenta es el instante en el que Dios se revela a cada uno, momento en el que ocurre un renacer a la vida.

Las palabras del sacerdote, la voz del Señor en boca de aquél, dicen el gozo por el hijo pródigo que retorna a la casa paterna (Lc. 15,11-32). El hijo que estaba perdido "más que un grano de arena en Punta Negra"; es decir, el anonimato, uno más entre la multitud. La voz del Señor, sin embargo, llama a cada uno por su nombre y el hombre deja de ser un anónimo personaje entre el gentío, y pasa a ser hijo de Dios a quien se celebra y regala. La alusión a las arenas de Punta Negra, que podría parecer una referencia localista y sin mayor trasfondo, tiene su origen en el libro de Génesis 22,17: "te bendeciré largamente y multiplicaré grandemente tu descendencia como las estrellas del cielo y como las arenas de las orillas del mar...". El poeta se sabe descendiente de Abraham, descubre su pertenencia a un pueblo creyente. Esto es otra forma de saber: "fui muerto y soy resucitado".

Las contraposiciones entre el saber y el no saber son recurrentes en el poema. El poeta ignora los nombres de las frutas, pero sabe de su gusto y aroma; ignora las costumbres y rostro de frutero, pero sabe que la salvación lo guarda; ignora la lengua que se habla, pero sabe que Dios está detrás de ella; ignora, por último, el nombre de Dios, pero, no obstante, "sea éste loado" nos dice el poeta. Se ignora, pues, lo que es accidental y se conoce lo esencial.

A lo largo de todo el poema llueve. Así, el agua aparece como el elemento purificador; llueve durante el momento preciso del reencuentro con Dios; "lávame y seré limpio y blanquearé más que la nieve" ( Salmo 59,9). Dios se manifiesta como agua viva ( Jeremías 2, 13; Juan 4, 10 y 7, 38). La referencia a esta "lluvia buena " trae también reminiscencias literarias del agua unida al renacimiento del hombre y de la naturaleza; baste recordar el capítulo final de la novela de Ciro Alegría *Los perros hambrientos*, en la que la lluvia -"la lluvia güena" - trae nueva vida a la tierra, los hombres y los animales.

La estructura del poema basada en el saber y el no saber, nos remite a otra experiencia religiosa en la que esta misma idea forma parte esencial de la experiencia de Dios, se trata de San Juan de la Cruz: "entréme donde no supe/ y quedéme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo". Hay que notar la cercanía con la que los

versos de San Juan podrían describir la experiencia de Cisneros, con las distancias del caso, tratándose en San Juan no de una reconversión sino de un proceso que eventualmente lo conduciría a la unión mística.

Antonio Cisneros ha dicho que ingresó aquel domingo a la iglesia de Santa Cristina para guarecerse de la lluvia y que, una vez dentro, después de escuchar misa "¡en húngaro!", salió "transformado, alegre, contentísimo"<sup>38</sup>. Dice San Juan: "Yo no supe donde entraba/ pero cuando allí me vi/ sin saber donde me estaba/ grandes cosas entendí/ No diré lo que sentí/ que me quedé no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo"<sup>39</sup>. Estamos ante la oscuridad de la fe y, al mismo tiempo, ante su luz enceguedora. En sus comentarios en prosa a los versos citados, dice San Juan que quien guía al creyente es Dios, "a oscuras como a ciego, a dónde tú no sabes, ni jamás con tus ojos y pies, por bien que anduvieras, atinas a caminar"<sup>40</sup>.

Según ha manifestado el mismo Antonio Cisneros, este poema fue escrito "de un solo tirón"<sup>41</sup>, de regreso de la iglesia de Santa Cristina, después de oír misa en húngaro "donde no había palabras, y sí había palabras detrás de las palabras"<sup>42</sup>.

El poema describe -a un primer nivel- una experiencia concreta de reencuentro personal con Dios. Este no es una llamada y un encuentro en soledad; al contrario, junto al llamamiento personal está la dimensión comunitaria, la voz del Señor se deja escuchar dentro de una iglesia, en unión con otros creyentes, en un acto comunitario que rememora la pasión de Cristo.

Aun cuando el poema sea una reflexión a posteriori de una experiencia concreta, el uso del presente en su estructura actualiza constantemente la experiencia del encuentro con el Señor; es decir, es algo que no da sólo una vez sino constantemente; tanto la llamada como la respuesta se produce de manera permanente a

<sup>38</sup> Páginas, 42, diciembre 1981, p. 27.

<sup>39</sup> San Juan de la Cruz. *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*. Mayores: Aguilar, 1968, p. 39.

<sup>40</sup> Idem, p. 308.

<sup>41</sup> Páginas, cit.

<sup>42</sup> Idem.

un nivel personal y también cada vez que el poema es leído por alguien.

Es interesante notar la imagen de las aves "cansadas de remar contra los vientos" y compararla a aquella otra en la que los omóplatos de la ballena "remaban contra todos los vientos", en el poema "Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados". Puede darse a veces en los poetas la repetición de un mismo verso en poemas diferentes y separados en el tiempo; pero en este caso concreto no es sólo la imagen la que se repite, sino que los poemas que las contienen relatan en el fondo la misma experiencia: la del saber y el no saber, la del conocer a medias - que es no conocer y el conocer definitivamente.

En el primer poema -y en su complemento que es el otro titulado "Poema sobre Jonás y los desalienados", el poeta intuye que el mundo es mucho más que su propia intimidad y los seres queridos que lo rodean; pero los riesgos de salir fuera de él incluían el de la muerte y entonces opta por acomodarse otra vez "entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena".

Años más tarde, en el poema clave que marca el reencuentro con la fe cristiana, el hallazgo consiste en que esa lucha "contra todos los vientos" que antes se vio como muerte, significa precisamente lo contrario, el nacer a una vida nueva, y esa vida cómoda dentro de la ballena personal que todos de una manera u otra nos forjamos, no es sino una forma de estar muerto. La conclusión es valiente, y además inexorable, "loado sea el nombre del Señor/ sea el nombre que sea ...", lo cual es aceptar gozosamente las implicancias difíciles de la fe hoy en día y siempre.

No todo es tan claro y prometedor en *El libro de Dios y de los húngaros*; también la crisis está todavía presente, y con manifestaciones bastante fuertes. Una de ellas es el poema "Tranvía nocturno". Este es el poema del tocar fondo en un momento en el que ya nada parece tener sentido y el futuro no ofrece ninguna esperanza. Es clara en el poema la contraposición entre el pasado y el presente; aquél caracterizado por lo positivo, y éste por lo negativo. El poeta fue "Fauno real de Niza", "La pantera de Argel", "gárgola alegre del valle de Huamanga". Ahora es un "gorgojo",

y "tuerco" por añadidura. Es decir, a los animales fabulosos y feroces se contraponen el diminuto y nauseabundo gorgojo, símbolo de la pequeñez a la que se ha reducido el poeta. El único ojo de este bicho es, además, "apestado" e inútil para ver "el cielo detrás del cielo", incapaz de penetrar la superficie de las cosas.

Las referencias a lo cotidiano, los "pimientos", y al insomnio padecido, las "vigilias inútiles", son expresiones físicas de las crisis. El compararse a una virgen necia que no vela ni está lista para recibir al esposo. Todo esto clausura el futuro. El único elemento luminoso es el tren "como un carbón prendido entre la niebla"; y en él descansan hombres borrachos; es decir, la única esperanza estaría en esos seres miserables, escoria de la sociedad; en reconocer en ellos "las más verdes colinas".

No puede decirse que haya en este poema un reconocimiento de que la fe se vive hoy más que nunca en el compromiso con los pobres de la tierra; ya lo hemos dicho, este es más que nada un poema de la crisis que no encuentra nada digno de ser vivido, y a lo más que llega es a vislumbrar borrosamente por dónde podría estar la salvación; por eso puede decirse que es también un poema de esperanza porque lo único que se adivina, y que se ve como algo no muy prometedor, es precisamente el tren que conduce a la salvación.

El primer verso del poema "Ocupado en guardar cabras", alude a la cotidianeidad, a las intrascendentes actividades del vivir diario que, a costa de repetirse al infinito, matan la creatividad y difuminan la individualidad en la masa anónima de todos aquellos que pasan la vida atendiendo al círculo vicioso de las tareas de la diaria supervivencia. Esta referencia a lo práctico se reafirma en el verso siguiente, "en pagar agua y luz", es decir, la mención a la subsistencia. Esto conduce a una pérdida doble, la de la identidad personal y la del rostro de Dios, "perdí tu rostro y este mío"; y mucho más todavía, se pierde la capacidad de aprehender el mundo y de saber nombrar la realidad distinguiendo lo que en ella hay de bueno y nocivo,... "no puedo distinguir un álamo tamblón de una malagua,/ ni sombra cuál me da/ y el dardo cuál".

Este ocuparse, o más aún, dejarse aprisionar por lo cotidiano, por la superficie de las cosas, conduce de manera ineludible hacia

la muerte; es decir, quien vive así no vive, su vivir es en verdad vacío de todo significado y puede ser igualado a la muerte con toda propiedad. La vida es, pues, mucho más que las exigencias prácticas que -después de todo- nos permiten un mínimo de condiciones para adentrarnos en lo esencial de la existencia, "ocupado y veloz,/ no en tus negocios/ ni en los míos, Señor,/ navego hacia la mar/ que es el morir". La mención a Manrique, el gran poeta castellano autor de la "Coplas a la muerte de su padre" de las cuales proviene el verso "...la mar/que es el morir"; no es una mera intencionalidad literaria, estas palabras están allí porque detrás de ellas se manifiesta una verdad que para los cristianos tiene un lugar esencial en su fe, a saber, que la vida terrena es temporal y que la muerte no es otra cosa que el principio de una vida plena y eterna en la presencia del Señor.

Ahora bien, hay diferencia entre esa "muerte" que significa el dejarse ganar por lo cotidiano sin penetrarlo y traspasándolo llegar a una vida digna de llamarse tal; y esa "muerte" física entendida como el goce entre la vida terrenal -que debe ser vivida plenamente y con las exigencias que la fe cristiana plantea- y la vida eterna prometida a quienes mueren en el Señor.

No olvidemos que Ernesto Cardenal usó también la imagen de Manrique en su poema "Coplas a la muerte de Merton"; "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la muerte/ que es la vida"<sup>43</sup>. Sin duda esto resuena también en el poema de Cisneros.

Yendo un poco más allá en el análisis, el verso "no en tus negocios" nos remite al pasaje de San Lucas 33,49 en el que Jesús declara que se debe a los negocios de su padre. Podría concluirse que el deber de todo cristiano es ocuparse de las cosas del Señor, y esto como única garantía de estar viviendo su fe honesta y eficazmente. Ocuparse de los asuntos del Señor nos lleva al tema del seguimiento de Jesús como lo que define al cristiano.<sup>44</sup> No seguir a Jesús, no ocuparse de sus cosas, no morar en la casa del Señor, tiene como resultado un extrañamiento del hombre con respecto al mundo -el no poder distinguir una cosa de otra y el

<sup>43</sup> Ernesto Cardenal. *Antología*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971, p. 196.

<sup>44</sup> Gustavo Gutiérrez. *Beber en su propio pozo*. Cit., p. 11.

no poder nombrarlas, extrañamiento que tiene como resultado una vida estéril y vacía de sentido comparable, pues, a la muerte. El poema dice, entonces, en pocas palabras, lo siguiente: por no seguir al Señor, me alieno a mí mismo y del mundo y, por lo tanto, no vivo.

El poema "Nacimiento de Soledad Cisneros" es particularmente rico en connotaciones religiosas. El núcleo temático del poema es el acto concreto del nacer de la hija del poeta, y el otro nacimiento, el de su padre. Nacimiento doble, pues uno físico y otro espiritual en el que el poeta halla su real identidad personal en el encuentro con Jesucristo. Este "nacimiento" del poeta se da no sólo en el sentido de que todo en el profundo sentido cristiano del "nacer otra vez" en el encuentro con el Señor, y de cómo el mismo misterio de la encarnación nos hace hijos de Dios por la filiación adoptiva; idea y realidad que están en la base misma de la conversión cristiana. Recordemos el texto de San Pablo en su Epístola a los Gálatas 4,5; en el que se nos dice que la misión del Hijo de Dios era hacer que "recibiéramos la filiación", es decir, restablecer el vínculo entre Dios Padre y la humanidad, lazo necesario para la salvación.

El nacimiento es también hacia una doble vertiente; me explico: se nace a la vida; Soledad ve la luz por primera vez y el poeta nace de nuevo en su hija. Pero también se nace, en cierto modo, a la muerte; quien nace sabe que en algún momento su vida física terminará. Es nuevamente el tema de la finitud de lo humano, poetizado por Jorge Manrique, ya citado, y parafraseado por Ernesto Cardenal. No olvidemos que para el cristiano la vida, la verdadera en el sentido de eterna, comienza al morir; más aún, el que cree en el Señor no muere sino que tiene vida eterna (Jn. 6,40-47).

Encontramos en el poema símbolos de vida y símbolos de muerte, en igual número y contrapuestos:

VIDA

El Arca de la Alianza

MUERTE

El taxi brillante como hoja  
de afeitar.

El duraznero cargado                      Los cuervos  
de frutos

El fuego, uno de los cuatro El invierno/ el día de la nieve.  
elementos primigenios.

El Arca de la Alianza, símbolo por excelencia del pacto de Dios con su pueblo, se opone al taxi "brillante como hoja de afeitar". Es decir, el mismo objeto, en este caso el automóvil -que probablemente conducía al poeta con su esposa hacia el hospital- es visto como el objeto que contiene la prueba tangible de la alianza entre Dios y los hombres; el poeta nos hace ver que Dios pacta y se reconcilia con él a través de su hija que va a nacer. Es exactamente lo mismo que ocurre con el misterio de la redención: Dios establece un nuevo pacto, una nueva alianza con su pueblo, a través de su propio hijo.

Al mismo tiempo, ese automóvil, es "brillante como hoja de afeitar". Decimos que esto es un símbolo de muerte no sólo por el sentido de arma cortante que tienen las navajas sino, además, por las connotaciones literarias que éstas poseen, especialmente en la poesía de Federico García Lorca. La referencia a éste no se da sólo por la mención a "hoja de afeitar" -y por extensión a "navaja" y "cuchillo" - sino también en la imagen del "caballo rojo" que nos remite al "caballo verde" de los poetas españoles de la generación del 27 a la que perteneció Lorca, y también al "caballo azul" del poema "Tu infancia en Menton". Además, la muerte en García Lorca no sólo está simbolizada en los cuchillos; también lo está en el caballo y en el galope de éste.

Al durazno adolorido por sus frutos, signo de la primavera y de la vida, identificado con la madre adolorida por la niña que va a nacer; se opone otro elemento de la naturaleza: los cuervos agoreros, que cuentan con amplio historial como aves de malagüero.

Finalmente, al fuego símbolo de vida, uno de los cuatro elementos primigenios entre los filósofos griegos presocráticos; se contraponen "el día de la nieve". En el poema, el poeta vigila "las hogueras" hechas con "todo el fuego robado a Budapest"; el poeta

convertido en una especie de hombre primitivo custodiando el preciado fuego para que no se extinga. Esto nos remite a aquella hermosa imagen del poeta griego Constantín Cavafy en la que los días son como velas unas ya extinguidas y otras aún alumbrando. El poeta es quien cuida ese fuego, esos días, y es también el que guarda el fuego del amor y lo alimenta.

“los días futuros se alzan ante nosotros  
como una columna de pequeñas velas encendidas  
doradas, tibias, llenas de vida.

Los días idos permanecen tras nosotros,  
enlutada fila de velas consumidas;  
las más cercanas humeantes todavía,  
las otras frías, derretidas, vencidas”.

(“Velas”. La traducción es mía sobre un texto inglés de Rae Dalven. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1961, p.8).

Esa actitud de vigía es no sólo la del padre que aguarda el nacimiento de su hija, sino que es también la espera vigilante y permanente de quien custodia algo apreciado confiado en su esmero. La niña que va a nacer, recordemos, es una muestra fehaciente de la alianza de dios con el poeta. Es la espera, pues, de las vírgenes prudentes (Mt. 25, 1-13); es la del centinela alerta de Isaías (Is. 21, 11- 22); es el consejo de San Pablo de ser sobrios y vigilar (1 Tes. 5, 4-6), y el de San Pedro repetido diariamente en la liturgia de las oraciones de la noche. “Sed sobrios y velad...” (1 Pedro 5,8).

El acto del nacimiento se da hacia un vínculo Padre/hija y que en el poema toma la forma concreta de la relación dama/ caballero, se presuponen uno al otro, como se presuponen también padre e hija. El amor entre ellos es por completo desposeído de toda forma o connotación carnal, más todavía, ésta deber ser evitada; pero es al mismo tiempo un amor profundo como pocos ya que su fundamento más allá de lo material no espera ninguna recompensa.

Como elemento de contraste habría que recordar el poema de Antonio Cisneros titulado "Nacimiento de Diego Cisneros"; en él, el niño nace a un mundo en el que no hay Dios sino varios dioses, y éstos pueden ser, como los dioses primitivos, propicios o adversos al hombre. Además existe en este poema un sentimiento de impotencia frente a lo que los dioses puedan disponer; este vivir librado a la voluntad irrefragable de quienes disponen del destino personal motivan las palabras finales del poema: "que los dioses te sean propicios". Lejos estamos aquí del Dios bondadoso que establece una nueva alianza y nos hace hijos suyos.

Hay un poema en *El libro de Dios y de los húngaros* que guarda una extraña similitud con "Nacimiento de Soledad de Cisneros", nos referimos al titulado "Por Robert Lowell". Este es un poema sobre la muerte del poeta norteamericano<sup>45</sup>; cabe preguntarse qué tiene que ver un poema sobre el nacimiento de su hija con otro sobre la muerte de un poeta. Las repuestas pueden ser múltiples, veamos primero qué es lo que hermana a ambas composiciones, y digamos que ese hermanarse no es porque contengan comunes o similares sino precisamente por lo contrario, porque sus elementos son disímiles pero pueden ser relacionados entre sí.

En primer lugar, uno es sobre un nacimiento, el otro es sobre la muerte. En segundo lugar mencionan y en cierto modo transcurren dentro de un taxi, y en los dos hacen su aparición caballos rojos. "Por Robert Lowell" tiene alusiones a la muerte que bien podrían encontrar su correlato en un nacimiento; por ejemplo, el "sudor frío"; el "diafragma cerrado", por oposición a la dilatación de un alumbramiento; "90,000 Km. De sangre", y la pérdida normal de sangre durante un parto, "chillidos del delfín", ¡llanto de niño?, el "tomar la mano", el "consolar", el "secar el sudor", como el padre acompaña a la esposa en el momento de dar a luz; "en 14 segundos", ¿tiempo entre las contracciones de la madre?, la muerte como ingreso a la vida verdadera, "Ni un abeto -árbol de cementerios- en tu puerta todavía", y el parto como el ingreso a la vida material y temporal.

<sup>45</sup> Robert (Trail Spence) Lowell, Jr. (Boston, Massachusetts: 1917-1977).

El nacimiento de Soledad Cisneros se dio, en cierto modo, "en el Señor", es la hija que consagra una alianza nueva entre el poeta y Dios. La muerte de Lowell no se dio "en el Señor", por el contrario, el poema destaca sobre todo la gran soledad en la que murió. Aquí cobra sentido el nombre de la hija del poeta, ella no nació en soledad, por el contrario, ella con su nombre es la abolición de la soledad; Lowell, en cambio, murió solo. El ser humano está simultáneamente solo y acompañado; si bien es un ser social y está llamado a una vida en común, hay otro nivel en el que la soledad es inevitable; el hombre está solo también y busca la compañía de otros.

El poeta se queda solo con la partida de su hija en el poema "El puercoespín". Este empieza como muchos poemas de este libro describiendo la situación básica y diciéndonos literalmente lo ocurrido. Así, se nos dice la nacionalidad del jet, la hora de su partida, y cómo se quedaron mirándolo desaparecer, hecho común que todos hemos enfrentado alguna vez. El símil usado por el poeta no es inmensamente original -"como una flecha contra el sol"-, el momento no da como para figuras más osadas, el dolor de la partida es más grande que todo. Los tres primeros versos son, pues, introductorios y nos ofrecen la escueta descripción del hecho que provoca el poema: la partida de la hija del poeta. Esto ocurre durante el cenit, cuando la luz es meridiana. Por contraste, todo lo demás en el poema ocurre durante la noche.

El puercoespín tiene un doble valor en el poema. Es un símbolo del dolor del alejamiento, y también es un símbolo de Soledad. La evocación de las púas del animal nos conduce al dolor originado por la partida y connota además un sentimiento de culpa por ella, un sentimiento de molestia por haber hecho algo que tal vez no hubiera debido hacerse nunca. Al mismo tiempo, el puercoespín es descrito con afecto, "pequeño y peludo", "su hociquito dulce y remojado", tiene "ojos de boliche" y, finalmente, huye "asustado". Es Soledad misma, ambos tienen el mismo rostro, y son algo que se ama y que hiere al mismo tiempo que da felicidad.

Eso es todo en el poema: una niña que se va, un dolor que aparece y que toma figura de un puercoespín que se hace presente

y huye. Soledad se fue al Perú y dejó al poeta en soledad. Quedan como testimonio de todo lo ocurrido el puercoespín, Soledad, y el poema que en sus versos eterniza la partida y el dolor de quedarse solo.

No puede dejar de pensarse en las palabras de Luis Cernuda: "el amor, ya sabéis, es como en los erizos..."<sup>46</sup>. La figura, aunque distinta, tiene exactamente el mismo sentido: el amor esconde un aspecto doloroso por el cual los que se aman se dañan mutuamente sin quererlo, es el amor humano, imperfecto y sin embargo necesario e ineludible. Sólo Dios ama sin imperfecciones.

La vida no es fácil porque en ella haya entrado el Señor; acaso sea más difícil, o menos inteligible, o más exigente. "Perdóname acaso sea más difícil, o menos inteligible, o más exigente. Perdóname Señor. Me aterra esa pradera inacabable. Sigo a la vida/ como el zorro silente tras los rastros de un topo a medianoche". Nos dice el poeta en "Sólo un verano me otorgáis poderosa", para luego dar forma a esa dureza de vivir en su 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.

Si antes era incómodo y estrecho estar "del otro lado de los vientos" ahora es duro escribir "del lado de los vientos". Es más difícil maldecir que hablar del amor de Dios, y es muy difícil reflejar la realidad y alzarse por sobre ella para proponer otra que la sustituya.

En *El libro de Dios y de los húngaros* Antonio Cisneros ha dicho que empezó "a esbozar algunas formas de la armonía"<sup>47</sup>. Esto es

<sup>46</sup> Luis Cernuda. *Donde habite el olvido*. En: *La realidad y el deseo*. México: Tezontle, 1965, p. 85.

<sup>47</sup> Ortega, cit.

verdad en la medida en que se trata de un libro de madurez y da inicio a una reconciliación del poeta con lo creado y consigo mismo. Antes de este libro, Cisneros fue un poeta muy desgarrado y su poesía revelaba un mundo interior problematizado y angustioso, a pesar del humor - negro las más de las veces- y de la ligereza en el tono de algunos de sus poemas. A partir de este libro vivido en Hungría y escrito en Lima años después, comienza a aparecer la esperanza al lado de la siempre desnuda y lacerada percepción del mundo circundante.

Un último comentario sobre el poema de este libro se hace necesario, me refiero a "Ars Poeticae 4", sobre todo por contraste al "Arte Poetica 1" que aparece en *Como higuera en un campo de golf* y que hemos comentado en páginas anteriores. Si en aquel poema se expresaba hastío y desprecio tanto por la creación en sí misma como por el lector, en esta nueva arte poética el escribir se convierte en un pretexto para obtener el amor de los amigos; y este amor es lo más importante, al punto de que para conseguirlo a veces será necesario renunciar a escribir: "A man wants to publish a book/ to be loved by his friends./ A man wants to shut his mouth/ to be loved by his friends".

"Ars Poeticae 4" está escrito siguiendo el mismo patrón que "Arte Poetica 1", como queriendo rectificar lo expresado años antes; y está escrito en Inglés, como para decirnos que la lengua e incluso la poesía en el fondo no interesan y no son nada si no se consiguen amar y ser amado, y este amor deberá ser gratuito y no por los valores del hombre o de su obra.

La *Crónica del Niño Jesús de Chilca*<sup>48</sup> tiene, según Antonio Cisneros, varias intenciones; dos de ellas son a nuestro parecer las que hay que resaltar. Primero, utiliza el lenguaje propio de los comuneros de Chilca: "camino inédito, que es utilizar el lenguaje de los demás ordenado por tí mismo. Este libro está escrito no en jerga sino en chilcano, como habla la gente"<sup>49</sup>. Segundo, es un retorno por parte del autor al tratamiento de problemas sociales,

<sup>48</sup> *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. México: Premiá Editores, 1981.

<sup>49</sup> Julio Ortega. Cit., p. 33.

abandonando la línea estrictamente confesional de sus libros anteriores; de allí que Antonio Cisneros haya dicho que este poemario "tiene un aire de familia con *Comentarios reales*"<sup>50</sup>; y esto se debe no sólo a que ambos textos ensayan el hacer crónica de lo ocurrido, sino sobre todo porque existía en el poeta una necesidad vital de "reflejar otra vez la realidad sociopolítica nacional"<sup>51</sup>.

Se plantea, pues, un doble juego de la palabra poética, por un lado, es un pueblo el que habla a través de los poemas; por otro, es el poeta expresándose a través de su pueblo. El dejar de lado los temas de carácter personal que han tenido una presencia abrumadora en libros anteriores, no quiere decir olvidarlos, por el contrario, lo individual se diluye en lo colectivo y encuentra en él su significado y su valor profundos. No es, pues, un anulamiento de lo personal, sino el hallar una forma de insertarlo dentro de la historia colectiva. *Crónica del Niño Jesús de Chilca* es un libro duro y muchas veces desesperanzado, escéptico; y no queremos decir que sea una pérdida grupal de la esperanza, creemos que en gran parte el libro y los anónimos personajes que en él dejan oír sus voces, actúan como máscaras que ocultan un escepticismo más personal en el poeta; y no nos referimos tanto al nivel del individuo cuanto a un cierto descreimiento en un futuro mejor a nivel del país entero, y no porque sea imposible sino por lo complejo y difuso de los caminos que nos conducen hacia él. En este sentido, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* prefigura un sentimiento que adquirirá formas más rotundas después.

El libro es "el nacimiento, vida y muerte de un pueblo, de una comunidad y el fin de un modo de vida comunitario."<sup>52</sup> Pero es también en cierto modo el nacimiento, vida y muerte de una fe. La comunidad puesta bajo la invocación del Niño Jesús, siente - aunque no lo explicita grupalmente - que al desaparecer la base social y económica que la sustentaba, se desmorona igualmente la fe que la mantuvo unida.

<sup>50</sup> Idem, p. 32.

<sup>51</sup> Idem, p. 31.

<sup>52</sup> Idem, p. 33.

En la comunidad existió un orden económico basado en la propiedad comunitaria y en un equilibrio ecológico. Las relaciones de producción que se establecen se concentran alrededor de los valores comunitarios. Por encima de todo esto se levanta el Niño Jesús, quien se supone protege a la comunidad y provee la abundancia material.

La ruptura del equilibrio ecológico - la desaparición de la sal, trae consigo el resquebrajamiento del orden económico. Desaparecida la sal, los canales de regadío dejaron de ser cuidados por los comuneros de Huarochirí; esto conllevó el abandono de la siembra, al verse convertidas en resecos arenales las tierras antes fértiles. Las relaciones sociales se deterioran y llegan incluso a perder sentido al no existir ya nada común que compartir. La única explicación posible para los comuneros es que "el Niño está bien muerto"<sup>53</sup>.

La sal reaparece pero esta vez es una compañía privada la que explota ese recurso natural. Se urbanizan los terrenos de la comunidad. La migración hacia la ciudad se hace insoslayable, ante todos estos hechos la impotencia de la comunidad es patética, no sólo para impedir de alguna forma la caída total, sino también para explicársela; la reacción humana natural, primaria, es en este caso ese "pecado mortal que es la desesperanza"<sup>54</sup>.

Los poemas dan cuenta primero de ese mundo equilibrado del principio, no sin antes señalar que "Aquí todos somos de la Hermandad del Niño" y de añadir que "Pocos son los gentiles". El poema "En las tierras más verdes", es el que describe la organización de la comunidad, la abundancia material, el trato con los comuneros de Huarochirí, y la sabia distribución de las tierras de cultivo. Todo esto se narra como algo en el pasado, pues el libro se abre con un poema, "Y antes que el olvido nos", que habla de la triste realidad de total deterioro de lo que fue la comunidad del Niño Jesús de Chilca.

<sup>53</sup> Cf. "Una muerte del Niño Jesús", p. 33.

<sup>54</sup> Abelardo Oquendo. *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, reseña. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, VII, 16,2 semestre 1982, pp. 155-156.

Se rememora el hacerse a la mar al amanecer "Después de las abluciones" a "la hora del nombre: Donde para saber quién se nos viene le pedimos su nombre". La abundancia de la pesca es atribuida a Dios, en una especie de momento de la pesca milagrosa narrada en el Evangelio, "cuando es cala de Dios hay más pescado que ganas de pescar".

Como matizando este cuadro de perfección, se menciona al pescador díscolo, "que era blanco y picante como el alma de la malagua", "fruto malo de la Hermandad del Niño". Luego la aparición de los que desvirtúan el oficio de la pesca, "dinamiteros son, no pescadores" y el pedido de que "el Niño les vuele la cabeza con los mismos petardos que ellos vuelan el mar". La invasión de las salinas por una compañía privada que rodea de alambradas y de perros lo que antes era del común, "qué de perros, Señor, qué oscuridad".

Después de todo esto sobreviene la desesperanza y la "muerte" de Dios. En el poema "Una muerte del Niño Jesús" se dice por boca de un anónimo pescador acorralado por la miseria y la adversidad,

Aquí no hay Dios ...

Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico.

Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda.

Somos hijos de los hijos de la sal.

No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré,  
por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos.

Después

Por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré.

Clavo la puerta.

Entierro la atarraya.

Enciendo el lamparín.

No sólo se ha perdido la fe; también el aprecio por todo lo que antes era el centro de la vida comunitaria, ahora sólo se interesa el negocio personal; la sobrevivencia se ha convertido en su asunto central y todo se sacrifica por ella. Se abandona la fe en el Niño,

la comunidad como *modus vivendi* y el oficio tradicional de la pesca. Por último se deja también el hogar, la patria chica, la casa paterna, para sumarse a los millares de inmigrantes que circundan Lima.

El adiós no es tan fácil para todos. La voz segura y hasta colérica del poema que acabamos de comentar es sólo una faceta de esa despedida. Otra voz, la de una mujer, nos deja oír la tristeza, el sentido de culpa, la soledad que deja la decisión de la partida:

El niño me perdone,  
Adios plantita de ají, plantita de la ruda, plantita del rocoto.  
Adios luciérnagas, lagartos, alacranes.  
Me recojo los cabellos y trato de dormir mientras escucho  
las sombras en las dunas una última vez.

El pueblo de Chilca es una comunidad desarmada ante la violencia de los hechos. Era fácil la fe en el señor cuando todo era abundancia y armonía entre los comuneros; es más fácil descubrir los designios de Dios cuando todo lo que se creía estable y dado por El se desmorona.

*Crónica del Niño Jesús de Chilca* evoca de alguna manera los primeros años de la iglesia, la primera comunidad cristiana formada por los apóstoles y las mujeres que seguían a Jesús; el desconcierto ante la absurda apariencia de su muerte, el desaliento al ver todas sus esperanzas en una restauración del reino de Israel venidas por tierra, la dispersión de los seguidores de Cristo después de su muerte por temor a ser perseguidos por las autoridades romanas, y finalmente la certeza de su resurrección y el principio del anuncio de la buena nueva a todo el pueblo de Israel primero y a los gentiles después. Por eso el poemario se cierra con un poema de esperanza en el que del mar, de ese mismo mar que niega la pesca, llega el alimento en gran abundancia, alimento además destinado a los pobres de Villa El Salvador, pueblo joven que simboliza la esperanza en el futuro, no sólo por lo que en verdad es sino por el nombre que lleva.

En verdad *Crónica del Niño Jesús de Chilca* es no sólo la historia de una comunidad y el fin de un modo de vida comunitario, es

también y acaso sobre todo una alegoría de la iglesia hoy en día. Es un libro que además de reflejar una parte de la sociedad peruana tiene una dimensión importante para la fe y para la iglesia. Se trata también del problema de secularización y el papel de la iglesia en un mundo que, aparentemente, necesita cada vez menos de Dios. Es también en parte el problema del cómo hablar de Dios a quienes sufren pobreza y marginación y, más todavía, cómo decirles que Dios los ama de manera preferencial, problema central en la fe hoy día certeramente tratado por el Padre Gustavo Gutiérrez<sup>55</sup>; asunto que atañe no sólo a la iglesia institucional sino a todos y a cada uno de los creyentes en tanto debemos dar testimonio personal de la opción preferencial por los pobres.

Todo este proceso de fe y reconversión que hemos analizado hasta aquí a través de los poemas incluidos en siete libros de poesía, tienen su punto culminante -por el momento- en el último poemario publicado por Antonio Cisneros, *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*<sup>56</sup>.

Sin entrar en profundas reflexiones teóricas acerca de si es o no válido establecer una relación directa entre poesía y vida personal del poeta, creemos que la rotunda afirmación de Antonio Cisneros habla por sí sola: "Susana tiene que ver conmigo"<sup>57</sup>.

Los cinco poemas que conforman la primera sección del libro llamada "Monólogo de la casta Susana", son algo más que un tomar la narración bíblica como pretexto para hacer la poesía. Detrás de Susana está el poeta. El personaje de la Biblia es un símbolo de la castidad, la prudencia y la esperanza inquebrantable en el Señor; el poemario Susana es todo eso, pero es al mismo tiempo un ser humano que se desnuda ante el lector y comunica sus pasiones y deseos más profundos. Susana -y por extensión la voz poética y el poeta, no quiere ser recordada como un personaje estereotipado, y por lo tanto irreal, sino como una mujer que desea sobre todo vivir como cualquiera persona normal. Así, vemos a una Susana cínica que no tiene reparo en expresar su falta de

<sup>55</sup> Gustavo Gutiérrez. *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente*. Cit.

<sup>56</sup> *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*. Lima: INC, 1986.

<sup>57</sup> *Diario El Comercio*, 6-4-86.

entusiasmo por un supuesto interlocutor o pareja: "Nunca tuve el menor entusiasmo/ por nosotros". "Ni por ti/ Ni por mí". Una Susana ebria que, cuba libre en mano, nos descubre su sensualidad y nos repite tercamente "no me quiero hecha polvo en el espejo/ no me quiero hecha polvo en el espejo,/ no me quiero hecha polvo en el espejo". Una Susana que se entrega casi como cumpliendo un deber ancestral, o como no queriendo dejar pasar la ocasión: "Sólo curiosa, una pizca de humedad en mis estambres/ seguí el rancio ritual". Una Susana que desprecia desembozadamente a quienes puedan hablar mal de ella: "Ya no me importa, ratas, lo que digan". En resumen, una mujer como otra cualquiera: "Casta soy/ pero no hasta el delirio"; preocupada no sólo de sí misma sino también de "los pobres del reino", y atemorizada por el horror de los tiempos: "Y veo (como todos)/ el paso de la nave de los muertos".

A partir de estos últimos versos puede pasarse a otro tema importante en estos poemas: el Perú. Antonio Cisneros, ha señalado que este su último libro tiene que ver también con el escepticismo que a veces lo asalta cuando reflexiona sobre nuestro país. En sus poemas nadie salva a Susana, nos queda tan sólo su oración: "Recíbeme con calma, mi Señor". Lo mismo ocurre con el Perú al que ningún gobierno, hasta hoy, parece poder salvar del caos y la corrupción que afectan a todos los estratos de la vida nacional. Susana la voz poética, el poeta - se ocupa de "los pobres del Reino", es decir no es ajena a las dificultades y a la necesidad que vive el prójimo, pero, sus acciones en favor de éste no le impiden ser testigo de una violencia creciente e indetenible simbolizada en "el paso de la nave de los muertos". Pensemos en Dante navegando por la laguna Estigia adentrándose en las profundidades del infierno; de alguna manera reflexionar sobre el Perú y comprometerse en su liberación es una especie de viaje al infierno en cuya puerta, recordemos, están escritas las palabras "los que aquí entráis, dejad toda esperanza". La imagen de la nave de los muertos no es, pues, una mera referencia literaria culta, sino que tiene que ver con la violencia de la cual todos somos testigos y víctimas cotidianamente.

El tema sugerido sobre todo por la figura de Susana, es el de descubrir los aspectos humanos de los personajes "máscaras" y de la voz poética. Recordemos que Cisneros se convirtió al cristianismo en 1976, de allí que sea significativo su poetizar sobre los detalles personales que configuran en el ser humano un cuadro de contradicciones típico de todo aquel que piensa en su vida y se interroga sobre ella seriamente. En el fondo, podría arriesgarse la afirmación siguiente: que el poeta se reconvirtió a la fe en Jesucristo, sí. Pero eso no lo hizo automáticamente un ser lleno de perfecciones. En este sentido casi todos los poemas contienen alguna alusión que desdora el equilibrio perfecto de su contenido. "Nocturno en Berlín", poema en el que el paisaje primaveral es en verdad inmejorable, finaliza con el verso "Una mosca mayor que una paloma reposa en mi hombro"; con lo cual cae por tierra la belleza y la paz antes descritas. "El viaje de Ulises...". Que es un poema de amor y de nostalgia, no puede dejar de mencionar "esas reyertas entre la madrugada. La fría maldición en el almuerzo"; o se siente atado de manos para hacer la felicidad de sus hijos, "dados los tiempos, me contento con que en el camino del mar hasta la casa/ no sufran ningún mal". En "Naturaleza muerta en Innsbrucker Strasse", el poeta se compara a un cadáver viviente, el cual, no obstante, tiene más vida que todos aquellos otros que cuidan de su estado físico y de su alimento, y es que esa "naturaleza muerta" sabe que la existencia es mucho más rica y compleja que su simple duración, y que acaso valen más unos pocos años vividos inteligentemente que muchos desperdiciados en lo superficial.

Hay también en el poemario recuerdos que persisten, y así, lejos de la patria, "Camino a Rotterdam bajo la lluvia", es la hora "de las memorias de Perú". Aquella "sirena interminable en el puerto de Rotterdam" que se asocia a otra sirena interminable "desde un pequeño puerto del Perú"; que tal vez tenga su lejano referente poético en las sirenas de San Juan y Acarí mencionadas en el poema "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar" del libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

La importancia del *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* radica en que la reconversión ocurrida en 1976, si bien significó

un cambio radical en la vida del poeta, no fue sin embargo un hecho que hiciera tabla rasa de la experiencia poética y de vida anteriores; quien se reconvirtió se volvió otro, pero siguió siendo el mismo, en esta dialéctica del ministerio de la vocación cristiana que hace el Señor nos asuma como somos y nos exija que, sin dejar de ser nosotros mismos, dejemos el estrecho círculo de nuestra individualidad para encontrar en Dios nuestra identidad verdadera.

Antonio Cisneros no ha dejado de ser el que era, un poeta por encima de todo, un hombre que confiesa en los últimos versos de su nuevo libro: "Sólo por la pasión me reconozco. Que así me reconozcan y celebren".

Antonio Cisneros ha dicho que su poesía es en gran parte crónica de viaje, haciendo con esto un símil de larga tradición dentro de la poesía, el de la vida y el quehacer poético como una travesía por mares inexplorados<sup>58</sup>. Hace 27 años que Cisneros se hizo a la mar. Hemos intentado seguirlo en su viaje a través de su creación poética. Esperamos haber echado alguna luz sobre su preocupación por el tema de Dios y sobre ese hecho único y trascendental en su vida: su reencuentro con el Señor en el ministerio de la fe.

<sup>58</sup> Intervención del poeta en la presentación de su último libro en el Instituto Nacional de Cultura, 4 de abril de 1986.

# LA IRONÍA DESMITIFICADORA

James Higgins

El Tono de la de Antonio Cisneros está dado por los dos primeros poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, (1968). "Karl Marx Died 1883 Aged 65", texto inspirado por una visita a la tumba de Marx en Londres, expresa su repudio de los valores de la burguesía capitalista y su adhesión a la ideología socialista.<sup>1</sup> Mediante recuerdos familiares - visitas en su infancia a la casa de una tía abuela, una especie de museo del siglo pasado- evoca a la edad de oro de la burguesía:

Todavía estoy a tiempo de recordar la casa de mi tía abuela  
y ese [par de grabados:

"Un caballero en la casa del sastre", "Gran desfile militar  
en Viena, [1902".

Días en que ya nada malo podía ocurrir. Todos llevaban su  
pata [de conejo atada a la cintura.

También mi tía abuela - 20 años y el sombrero de paja bajo  
el sol, [preocupándose apenas

por mantener la boca, las piernas bien cerradas.

Eran hombres de buena voluntad y las orejas limpias.

Solo en el music-hall los anarquistas, locos barbados y  
envueltos en [bufandas.

Que otoños, que veranos.

Eiffel hizo una torre que decía "hasta aquí llego el hombre".

Otro [grabado:

"Virtud y amor y celo protegiendo a las buenas familias".

A continuación evoca la actividad subversiva de Marx, representándolo como un alquimista que buscaba la fórmula para

<sup>1</sup> Antonio Cisneros, *Propios como ajenos. Antología personal (Poesía 1962-1989)* (Lima, Peisa, 1989), pp. 63-64. Si no hay otra indicación, las citas corresponden a esta edición.

transformar la realidad y que hubo de poner en marcha un movimiento revolucionario que iba sacudiendo las bases del orden capitalista:

Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmita los  
diversos

[metales [...]

vino lo de Plaza Vendome y eso de Lenin y el montón de  
revueltas

[y entonces

las damas temieron algo más que una mano en las nalgas y los  
[caballeros pudieron sospechar

que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la  
felicidad

[universal.

En el último verso rinde homenaje al maestro por haber realizado la hazaña de destruir para siempre la seguridad de las clases dominantes:

“Así fue, y estoy en deuda contigo, viejo aguafiestas”.

La ironía que Cisneros maneja aquí para satirizar a la burguesía es quizá la nota dominante de su poesía, pero igualmente característico es el hecho de que el héroe del poema esté evocado, no con una solemnidad reverencial, sino con un humor cariñoso, como si se tratase de un viejo compañero que tiene la genialidad de fastidiar a la burguesía. La sátira va dirigida, sobre todo, contra la ideología y mentalidad de una clase que nunca cuestiona la legitimidad del orden capitalista, teniendo por eterno y divinamente sancionado; que identifica la felicidad humana con el progreso industrial que la ha enriquecido, sin tomar en cuenta la miseria de las masas victimizadas por ese mínimo proceso; y que delata su hipocresía al practicar una rigurosa moralidad cristiana al mismo tiempo que explota a sus semejantes sin escrúpulos. Sin embargo, la ironía del poeta no se limita a la esfera política sino que abarca

el estilo de vida de la burguesía, cuya sofocante moralidad puritana cohibe la libre expresión de la personalidad humana. Así, el verso final insinúa que al aguar la fiesta de la burguesía, Marx ha propiciado la fiesta de la humanidad, en cuanto el proceso que ha venido socavando el poder de la burguesía capitalista ha acarreado no sólo la paulatina creación de una sociedad más igualitaria sino también una liberalización de las costumbres.

En este poema la evolución personal del poeta - su rechazo del sofocante medio burgués en el cual se había formado - va vinculada al proceso histórico que vio la difusión de una ideología revolucionaria. Asimismo, "Crónica de Lima" (65-67) inserta su historia personal en el contexto del medio que ha condicionado su ser. En efecto, su historia está conceptuada como arquetípica, ya que al ver sus ambiciones juveniles degenerar en la mediocridad, no ha hecho sino remedar la historia de Lima, ciudad cuyo ambiente debilitante frustra toda gran empresa. Así, los edificios de la capital peruana vienen a ser la crónica en la cual su propia biografía está inscrita:

Aquí están escritos mi nacimiento y 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.

Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra  
[el Rey de los Enanos y los perros

celebran con sus usos la memoria de mis remordimientos.

(Yo también

harto fui con los vinos innobles sin asomo de vergüenza o  
[pudor, maestro fui en el Ceremonial de las Frituras.)

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.

Como el texto anterior, este es irónico, pero aquí Cisneros hace ironía de sí mismo tanto como del medio social. Así recurre a un tono heroico cómico para evocar las aventuras de su juventud, cuando militaba contra el gobierno de Manuel Prado (1956-62), campeón de la vieja oligarquía peruana, cuya estatura diminuta y política mezquina le merecen el título despectivo de "Rey de los Enanos". Asimismo, al evocar las parrandas de aquellos años, recuerda irónicamente los excesos de glotonería en los cuales tendían a caer. Esta ironía va acompañada por una nota de decepción, por la conciencia de que los sueños e ilusiones de la adolescencia han quedado sin realizarse a medida que el poeta ha sucumbido a la mediocridad que impera en su ciudad natal. Esta mediocridad la atribuye a la herencia colonial, a un espíritu acomodaticio que se remonta a los tiempos cuando Lima era corte de los virreyes. La frase "entre esta agua" acarrea un juego de palabras, ya que al mismo tiempo que sitúa Lima como ciudad construida al borde del mar, evoca la expresión "nadar entre dos aguas", dando a entender que los limeños viven dominados por una mentalidad contemporizadora que les impide arriesgarse. Por eso, la ambigüedad del penúltimo verso de esta primera estrofa establece una oposición que es también una equivalencia, insinuando por un lado, que la historia oficial son más bien traidores, puesto que nunca se atrevieron a emprender nada.

Si el desencanto lleva al poeta a la autocensura y a una crítica amarga del medio ambiente, el poema delata también una nostalgia por la inocencia perdidas, por una adolescencia llena de ilusiones. Así, el refrán del clásico vals criollo "Hermelinda", citado en el último verso de la primera estrofa como emblema de las parrandas de la juventud, expresa, de una manera novedosa, el tema consagrado de la nostalgia por los días dorados de un pasado perdido. A continuación, la letra del vals sirve de recurso para estructurar el poema, ya que a partir de la segunda estrofa el poeta

se dirige a Hermelinda como a una amiga ausente, describiéndole sus viejas querencias desde la perspectiva de la desilusión:

Las mañanas son un poco más frías,  
pero nunca tendrás la certeza de una nueva estación  
— hace casi tres siglos se talaron los bosques y los pastos  
fueron muertos por fuego.

El mar está muy cerca, Hermelinda,  
pero nunca tendrás la certeza de sus aguas revueltas, su  
presencia  
habrás de conocerla en el óxido de todas las ventanas,  
en los mástiles rotos,  
en las ruedas inmóviles,  
en el aire color rojo-ladrillo.

La reiteración de la frase “nunca tendrás la certeza” apunta a la definición que caracteriza la capital peruana, ciudad donde las estaciones apenas se distinguen una de otra y donde los acantilados disimulan la proximidad del mar, cuya presencia se nota, sin embargo, en la humedad que oxida y pudre todo. Aquí el medio geográfico está evocado como metáfora de un ambiente siquico. La monotonía del clima —la cual está atribuida al colonialismo, que destruyó la ecología del valle de Lima al desnudarlo de vegetación — refleja una atmósfera social, establecida durante el virreinato, que rehúsa desviaciones de las normas imperantes y fomenta el conformismo. Asimismo, el mar, símbolo consagrado de vitalidad y pasión, aquí representa por lo contrario una individualidad reprimida, un terror a la heterodoxia que termina erosionando toda creatividad.

Más adelante, Cisneros destaca la pertinaz presencia del pasado colonial enumerando los monumentos turísticos de la antigua capital de los virreyes:

Has de ver

4 casas del siglo XIX,  
9 templos de los siglos, XVI, XVII, XVIII.  
Por dos soles 50, también, una caverna

donde los nobles obispos y señores -sus esposas, sus hijos-  
dejaron el pellejo [..]

Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin  
[especie conocida  
bajo el semáforo rojo.]

Al contrastar la Lima señorial con la abominable metrópoli moderna mediante una alusión a los embotellamientos del tráfico, evoca el mito de una arcadía colonial. Pero el mito queda subvertido por la ironía, la cual no sólo satiriza la hipocresía de los eclesiásticos coloniales al señalar sus flagrantes transgresiones sexuales, sino que apunta a una continuidad entre pasado y presente mediante la referencia a la explotación comercial de los monumentos coloniales y la imagen del "bosque de automóviles" que ha reemplazado los bosques talados por los españoles. Lo que se insinúa, en efecto, es que el colonialismo ha desembocado en el neocolonialismo capitalista del siglo XX.

La tradición colonial se manifiesta, además, en una mentalidad que rehúsa enfrentar realidades desagradables, confiando en que basta pronunciar palabras bonitas para que los problemas desaparezcan o en que se resuelven por sí solos. Un síntoma de ella es la percepción del Rímac en el folklore limeño, ya que a pesar de estar seco goza del prestigio de río y todos aseguran que correrá normalmente el próximo año:

Hay, además, un río.

Pregunta por el Río, te dirán que ese año se ha secado.

Alaba sus aguas venideras, guárdales fe.

Sobre las colinas de arena

los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido

un campamento más grande que toda la ciudad, y tienen  
otros dioses.

(Concierta alguna alianza conveniente).

En seguida se hace evidente que lo que a primera vista parece ser una idiosincrasia divertida e inocua tiene profundas implicaciones

sociales. La alusión a las colinas de arena donde están construidas las barriadas que rodean la ciudad señala que el río seco es un símbolo de la injusticia que mantiene a la mayoría de la población en la miseria. Y el irónico verso parentético insinúa que, en vez de abordar la crisis social representada por los inmigrados marginados, las autoridades recurren a la clásica táctica limeña, confiando en que algún acomodo político calme la tensión mientras la situación se soluciona por su propia cuenta.

Sobre todo, Lima lleva la huella de su pasado colonial en un insidioso clima anímico que ataca la voluntad e iniciativa de la población, induciendo una inercia contra la cual no hay manera de inmunizarse. Así, mediante una sinécdoque que evoca la imagen de una brújula cuya aguja ha sido oxidada por la humedad, Cisneros sugiere que de antemano el medio limeño condena todo proyecto a extraviarse:

Este aire - te dirán-  
tiene la propiedad de tornar rojo y ruinoso cualquier objeto  
al más

[breve contacto.

Así,  
tus deseos, tus empresas

serán una aguja oxidada

antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza.

Y esa mutación -acuérdate, Hermelinda- no depende de  
[ninguna voluntad.

El mar se revuelve en los canales del aire,  
el mar se revuelve,  
es el aire.

No lo podrás ver.

Por eso, al devolvernos a la situación personal del poeta, la última estrofa lo presenta como un hombre que se ha dejado infectar por esa contagiosa atmósfera. El amor y la poesía son aquí símbolos de una juventud apasionada y rebelde, y las piedras tiradas al mar representan su ilusión de remover la dócil tranquilidad



entrevista, señala que, por maravillosas que fuesen las culturas prehispánicas, pertenecen a un pasado demasiado remoto para ser pertinente a la vida urbana del siglo XX:<sup>2</sup>

... mi país tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo

puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño.

En "Paracas" (21) esta distancia entre el pasado precolombino y los tiempos modernos queda insinuada mediante la evocación de un paisaje marítimo de la costa sur, sede de una de las primeras culturas peruanas. En esta escena aparentemente bucólica no hay ninguna presencia humana, y el único indicio de que una vez hubo una civilización aquí son restos arqueológicos:

I

Desde temprano  
crece el agua entre la roja espalda  
de unas conchas

y gaviotas de quebradizos dedos  
mastican el muymuy de la marea

hasta quedar hinchadas como botes  
tendidos junto al sol.

Sólo trapos  
y cráneos de los muertos, nos anuncian

que bajo estas arenas  
sembraron en manada a nuestros padres.

El poema nos deja la impresión de la impermanencia de las construcciones humanas y de la insignificancia del hombre dentro del esquema cósmico. La ambigüedad del primer verso insinúa que los acontecimientos referidos se han repetido no sólo desde el

<sup>2</sup> Leónidas Cevallos Mesones, ed., *Los Nuevos* (Lima, Editorial Universitaria, 1967), p. 14.

amanecer sino desde los primeros tiempos, que son parte de un interminable ciclo natural que precedió a la llegada del hombre y continúa después de su desaparición. En efecto, el desierto costeño sigue siendo tan árido y estéril como siempre, inalterado por la civilización que floreció allí y que fue tragado por la arena, y la ironía del último verso sugiere que los indios de Paracas no sembraron nada que haya arraigado para ser heredado por generaciones posteriores. Que lo único que han legado al presente son los indicios de su extinción. Por eso, resulta irónica la emotiva frase "nuestros padres" destacada al final del poema, poniendo de relieve lo difícil que es que un peruano moderno se identifique con antepasados tan completamente extintos desde tanto tiempo.

Además, al insinuar que Paracas fue víctima de una guerra de conquista librada por un pueblo enemigo, el último verso inserta la culturas prehispánicas en el marco de un mundo elemental regido por la ley de la selva, representada en las primeras estrofas por la voracidad con la que las gaviotas devoran el muymuy. De esta forma, Cisneros cuestiona la tendencia nacional a fabricar una imagen utópica del pasado precolombino. Asimismo, "Trabajadores de tierras para el sol" desmitifica el régimen incaico, falsamente glorificado como una especie de utopía socialista regida por gobernadores paternalistas.<sup>3</sup> Insinuando que la historia del imperio incaico que se nos ha transmitido es la versión oficial de las clases dominantes, Cisneros sugiere que aún antes de la conquista española el pueblo peruano fue explotado y oprimido por una oligarquía dominante.

Sabía  
que el sol  
no podía  
comer  
ni siquiera  
un  
retazo

<sup>3</sup> Antonio Cisneros, *Comentarios Reales* (Lima, La Rama Florida/Biblioteca Universitaria, 1964), p. 13.

de choclo,  
 pero evitaron  
 el fuego,  
 la estaca  
 en  
 sus costillas,

No obstante, el blanco principal de *Comentarios Reales* es la mitología hispánica. "Cuestión de tiempo", por ejemplo, despoja la conquista de su aureola de gloriosa epopeya al representar a Almagro como un vulgar aventurero burlado por el destino.<sup>4</sup> Cuando Pizarro y su socio llegaron a un acuerdo para dividir el territorio de los incas, a Almagro le tocó la parte sur, pero al ir a explorar sus nuevos dominios, tropezó con desiertos estériles y, para colmo de ironía, otros que siguieron sus pasos siglos después descubrieron ricos yacimientos minerales donde él y sus hombres no encontraron sino hambre y privaciones:

I

Mal negocio hiciste, Almagro.  
 Pues a ninguna piedra  
 de Atacama podías pedir pan,  
 ni oro a sus arenas.  
 Y el sol con sus abrelatas,  
 destapó a tus soldados  
 bajo el hambre  
 de una nube de buitres.

II

En 1964,  
 donde tus ojos barbudos  
 sólo vieron rojas tunas,  
 cosechan -otros buitres-  
 unos bosques

<sup>4</sup> *Comentarios Reales*, p. 20.

tan altos de metales,  
 que cien armadas de España  
 por cargarlos  
 hubieran naufragado bajo el sol.

El primer verso apunta a dos elementos desmitificadores que recorren todo el texto. Por un lado, da a entender que los conquistadores no eran sino aventureros que saquearon el nuevo mundo en busca de fortuna. Así, repitiendo un motivo que hemos notado en "Paracas", la primera estrofa los inserta en el contexto de un mundo salvaje regido por la ley de la selva, representada por los buitres, y la segunda, al recurrir nuevamente a la metáfora de los buitres para calificar el imperialismo del siglo XX, insinúa que el legado de la conquista ha sido una herencia de rapiña que ha caracterizado el trato de los países imperialistas con América, herencia que persiste en la época moderna cuando el capitalismo internacional explota los recursos del continente a una escala con la que los españoles nunca soñaron. Por otro lado, el primer verso sugiere también que los agentes del imperialismo español fueron ineptos. Así como se sobrentiende que Almagro se dejó aventajar por Pizarro, la segunda estrofa insinúa que España también hizo mal negocio en su empresa colonial, ya que ni siquiera tuvo la inteligencia para explotar sus colonias de manera eficiente y fue dejada atrás como poder imperialista por los anglosajones que posteriormente hubieron de aprovechar sus conquistas. Pero, sobre todo, el poema rebate la imagen heroica de la conquista. La metáfora del abrelatas representa a los soldados de Almagro, sofocados de calor en su armadura, como carne enlatada para los buitres, y queda insinuado que en realidad la mayoría de los conquistadores fracasaron, vencidos por el continente que fueron a dominar, y sin dejar nada digno de ser recordado por la posteridad. Asimismo, la segunda estrofa sugiere que lo único que legó el imperialismo español fue el subdesarrollo.

"Cuando el diablo me rondaba anunciando tus rigores" (27) desenmascara la religión de los españoles como un mero instrumento de dominio social. El poema tiene la forma de una oración

en la que un oligarca colonial, llegado a la vejez y aterrado por visiones del Diablo, se arrepiente de sus pecados y se dirige a Dios para pedir perdón:

Señor, oxida mis tenedores y medallas, pica estas muelas,  
 enloquece a mi peluquero, los sirvientes  
 en su cama de palo sean muertos, pero líbrame del Diablo.  
 Con su olor a cañazo y los pelos embarrados,  
 se acerca hasta mi casa, lo he sorprendido  
 tumbado entre macetas de geranio, desnudo y arrugado.  
 Estoy un poco gordo, Señor, espero tus rigores, mas no  
 tantos.  
 He envejecido en batallas, los ídolos han muerto.  
 Ahora, espanta al Diablo, lava estos geranios y mi corazón.  
 Hágase la paz, amén.

Su temor a la perdición es sincero, pero es incapaz de arrepentirse verdaderamente, porque sigue siendo un gran señor condicionado por la mentalidad de su clase. Así, mientras confiesa sus excesos carnales, no se reconoce culpable por haber participado en la opresión de los indios sino que los cita como un mérito (V. 8). Tampoco ve ninguna incongruencia en que sus criados sufran para expiar los pecados del amo (vv. 2-3). Además, la humildad convencional de su oración no oculta la arrogancia de un hombre que inconscientemente considera a Dios como uno de los suyos, como un gran señor feudal con quien puede ajustar cuentas como con cualquier otro señor de su clase. Negocia con Dios para obtener su perdón, ofreciéndole hacer reparación por sus pecados por medio del dolor físico o el sacrificio de sus bienes. Aunque reconoce su culpabilidad, cuestiona la severidad del castigo, y para justificar su demanda de indulgencia, cita los servicios que ha prestado al sojuzgar a los indígenas y extirpar la idolatría. Más que rogar, los versos finales reclaman el perdón divino manifestando la convicción de que tales servicios le dan derecho a esperar que Dios haga la vista gorda a sus pecados. En efecto, al dejar que el gran señor delate su hipocresía y las contradicciones

de su fe, el poema da a entender que la religión no servía más que para proporcionar a la oligarquía virreinal una justificación moral de la explotación de los indígenas y un unguento para tranquilizar su conciencia.

Igualmente desmitificadora es la imagen que Cisneros nos da de la independencia. "Tres testimonios de Ayacucho" (33-35) por ejemplo, es una secuencia de tres poemas escritos desde la perspectiva del pueblo, quien se sacrificó por una causa que lo habría de defraudar, pero que desgraciadamente los textos no logran captar el tono popular necesario para hacerlos convincentes. Mucho más eficaz es "Túpac Amaru relegado", donde Cisneros despliega su talento para la ironía, para satirizar el fraude mediante el cual los generales de los ejércitos patrióticos usurparon la gloria de la lucha por la independencia así como su clase usurpó los frutos.<sup>5</sup> Símbolo de este fraude son las patillas heroicas lucidas por los llamados libertadores que se dieron tono marcial, jugando a los soldados a salvo de los campos de batalla y cuya experiencia de la guerra se limitó a la contemplación del espectáculo de los heridos soldados rasos sobre cuyo sacrificio sangriento construyeron su reputación. Más tarde, estas mismas patillas habían de dominar la imagen de ellos presentada a la posteridad, creciendo heroicamente en sus retratos a medida que la historia oficial consagró el fraude ensalzándolos como padres de la patria:

Hay libertadores  
de grandes patillas sobre el rostro,  
que vieron regresar muertos y heridos  
después de los combates. Pronto su nombre  
fue histórico, y las patillas  
creciendo entre sus viejos uniformes  
los anunciaban como padres de la patria.

Otros sin tanta fortuna, han ocupado  
dos páginas de texto  
con los cuatro caballos y su muerte.

<sup>5</sup> *Comentarios Reales*, p. 56.

La segunda estrofa apunta a la otra cara de la historia oficial mediante una alusión lacónica a la suerte de Túpac Amaru, quien sacrificó la vida en la lucha contra los españoles y, sin embargo, quedó relegado a la categoría de personaje menor en los anales de la nación.<sup>6</sup> Aquí Cisneros nos invita a leer entre líneas, insinuando que la historia oficial ha minimizado la importancia de Túpac Amaru precisamente porque, a diferencia de los "libertadores", fue el abanderado de las reivindicaciones del pueblo y que por esta misma razón los textos escolares muestran la insurrección social escarmentada, destacando su derrota y su muerte horrenda a manos de las autoridades españolas. De este modo, el contraste entre los "libertadores" y Túpac Amaru señala el proceso mediante el cual los historiadores de la oligarquía dominante han manipulado y distorsionado el pasado nacional para promover y defender los intereses de su clase.

"Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce" (36) retoma el mismo tema al dar una imagen satírica de uno de los monumentos de Lima, representación plástica de la mitología propagada por la élite republicana:<sup>7</sup>

El caballo, un libertador  
de verde bronce y blanco  
por los pájaros.  
Tres gordas muchachas:  
Patria, Libertad  
y un poco recostada  
la Justicia. Junto al rabo  
de caballo: Soberanía,  
Fraternidad, Buenas Costumbres  
(gran barriga y laureles  
abiertos en sus manos).

<sup>6</sup> Conviene recordar que, si las últimas décadas han visto un ensalzamiento de Túpac Amaru como héroe nacional, la situación era diferente cuando el poema fue escrito.

<sup>7</sup> En la edición citada algunos de los textos originales han sido retocados. En el caso de este poema se ha suprimido los versos 17-26.

Modestia y Caridad

refriegan ramas  
sobre el libertador,  
envuelto en la bandera  
verde y blanca.

Bancas de palo, geranios, otras muchachas  
(su pelo blanco y verde): Esperanza,  
Belleza, Castidad,  
al fondo Primavera, ficus agusanados,  
Democracia. Casi a diario  
también, guardias de asalto:  
negros garrotes, cascos verdes  
o blancos por los pájaros.

La estatua del libertador está rodeada de figuras alegóricas que simbolizan los supuestos ideales de la república que ha fundado, pero Cisneros insinúa que tales ideales son mera retórica al ironizar el grandilocuente pseudo-clasicismo que representa a estas doncellas como gordas Amazonas. Señala también ciertas idiosincrasias del monumento —la Justicia se recuesta como dispuesta a dejarse violar; la Democracia está relegada al fondo, donde queda casi completamente ocultada—, las cuales vienen a ser lapsos freudianos que delatan la hipocresía de una clase dominante que nunca ha vacilado en abusar de los valores que pretende venerar. Además, el deterioro que el monumento ha sufrido con los años —está cubierto de verdete y rayado por los excrementos de los pájaros; los ficus del parque están agusanados— apunta a una historia republicana cuya sórdida realidad desmiente los grandes ideales proclamados por la Constitución. Los últimos versos rematan la sátira del fraude representado por el monumento al retomar el motivo recurrente introducido por los primeros versos para vincular al padre de la nación con la represión política de tiempos modernos. En efecto, el color verde lucido por el libertador y los guardias de asalto señala su parentesco, insinuando que la independencia ha engendrado la represión, ya que inauguró una república dominada por la misma oligarquía de siempre, y el excre-

mento con el cual los pájaros bombardean a ambos es símbolo del indignado desprecio provocado por una sociedad fraudulenta que encubre la injusticia y la opresión bajo una máscara de ideales nobles.

"*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*", del libro del mismo título (1968), satiriza a las Grandes Familias que han heredado el poder de la oligarquía virreinal.<sup>8</sup> Estas están personificadas por un viejo homosexual, representado como un oso hormiguero cuya lengua voraz simboliza la insaciable codicia de la alta burguesía. La hipocresía moral de esa clase está plasmada en la antigua cama donde practica sus actividades homosexuales, ya que ostenta los símbolos de una religiosidad que es puramente externa:

tu gran lengua en la cama  
 con vírgenes y arcángeles  
de lata [...]  
 maltrecha ya  
 por los combates fieros de tu hermano  
capitán balletero de sodoma  
 príncipe de gomorra  
 flor de lesbos

Pero, sobre todo, el poema insinúa un paralelismo entre la homosexualidad depredadora de ese viejo degenerado y la rapiña de una oligarquía que deriva su poder de la explotación de las masas:

y ya aprestas las doce legiones de tu lengua  
granero de ortigas  
 manada de alacranes  
 bosque de ratas veloces  
 rojas  
 peludas

<sup>8</sup> Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana, Casa de las Américas, 1968), pp. 15-17.

el gran mar de las babas  
oh tu lengua  
cómo ondea por toda la ciudad  
torre de babel que se desploma  
sobre el primer incauto  
sobre el segundo  
sobre el tercero

Como personificación de las Grandes Familias, el protagonista del poema simboliza una herencia colonial que sigue pesando sobre la vida nacional a pesar de la independencia y los cambios político-sociales de tiempos modernos. Así, Cisneros lo representa como una especie de monstruo antediluviano que inexplicablemente ha sobrevivido los cambios históricos que lógicamente debían haber señalado su extinción. No sólo se lo ve rondar por la plaza dedicada al Libertador, sino que se va haciendo más poderoso a fuerza de devorar los recursos nacionales:

aún te veo en la Plaza San Martín [...]  
oh tu lengua en reposo  
y aún se reproduce  
despacio  
muy despacio  
y todavía engorda

Por eso, el poema adopta la forma de un conjuro ritual, pronunciado con el fin de aumentar el monstruo oligárquico para siempre y así acabar por fin con el nefasto legado del colonialismo español:

y ahora  
no más tu madre  
no más tu abuela  
no más tu arcángel de la guardia  
y ahora  
océano de las babas  
vieja abadesa

escucha  
 escucha mi Canto  
 escucha mi tambor  
 no dances más.

Repudiando el legado del pasado, Cisneros, como otro de su generación, cifró sus esperanzas en una ruptura que creara una sociedad moderna y democrática y que a principios de la década de los 60 parecía a punto de producirse. "In memoriam" (72-73) evoca el clima de eufórico optimismo de aquellos años, inspirado por el éxito de la Revolución Cubana y por el carisma de Belaúnde, quien se proyectaba como el arquitecto de un Perú nuevo:

Yo vi a los manes de mi generación, a los lares, cantar en  
 [ceremonias, alegrarse  
 cuando Cuba y Fidel y aquel año 60 eran apenas un animal  
 [inferior, invertebrado.

Y yo los vi después  
 cuando Cuba y Fidel y todas esas cosas fueron peso y color  
 y la fuerza y la belleza necesarias a un mamífero joven.  
 Yo corría con ellos  
 y yo los vi correr.

En "Canto ceremonial" Cisneros equipara la sociedad peruana con una tribu salvaje victimada por un monstruo rapaz. Aquí maneja el mismo discurso como mentores de la juventud, los líderes de Acción Popular desempeñan el papel de dioses tutelares que presiden el nacimiento del movimiento revolucionario, el cual está representado como una especie de animal sagrado que ha de traer suerte a la comunidad. A medida que el animal va cobrando fuerzas, la comunidad entera se ve unida por un entusiasmo colectivo, expresado por el verbo "correr", el cual evoca a la vez una energía salvaje, las manifestaciones políticas de la época y un movimiento de masas que va en conquista de una meta común.

Los versos siguientes aluden al bloqueo norteamericano de Cuba, representándolo como una táctica del enemigo para contrarrestar

la magia del animal sagrado. No obstante, al referir su participación en las manifestaciones de protesta, Cisneros da a entender que, lejos de disminuir el entusiasmo revolucionario, este acontecimiento tuvo el efecto de fortalecerlo:

Y el animal fue cercado con aceite, con estacas de pino para que

[ninguno conociera  
su brillante pelaje, su tambor.

Yo estuve con mi alegre ignorancia, mi rabia, mis plumas  
de colores  
en las antiguas fiestas de la hoguera

Cuba sí, yanquis no.

Pero al retratarse como un salvaje ignorante, apunta al ingenuo idealismo en que ese entusiasmo estaba basado, una ingenuidad de la cual él y sus coetáneos hubieron de ser desengañados por la muerte de Javier Heraud a manos de la fuerzas antisubversivas:

Y fue entonces que tuvimos nuestro muerto.

(Los marinos volvieron con su cuerpo en una bolsa con las  
carnes

[estropeadas  
y la noticia de reinos convenientes.

Así les ofrecimos sopa de acelgas, panes con asado, beterragas,  
y en la noche

quemamos su navío).

En efecto, la muerte de Heraud hubo de significar la muerte del sueño revolucionario, sofocado, no por el enemigo sino por la timidez de los que lo inspiraron. Así, los restos del poeta insurgente llegaron a la capital acompañados por la noticia de "reinos convenientes", por el mensaje de que el gobierno de Belaúnde no estaba dispuesto a ir más allá de un programa de reformas limitadas y el temor a una verdadera revolución abrigada

por la clase media se manifiesta en el agasajo ofrecido a los marinos que mataron al joven guerrillero. Por eso el último verso citado nos da una imagen ambigua del entierro de Heraud, ya que si evoca la ceremonia con la que los antiguos nórdicos se despidieron de sus héroes, insinúa también que al enterrarlo la sociedad peruana abandonó el camino revolucionario que él había señalado.

En la segunda parte del poema, Cisneros evoca la experiencia de su generación desde la perspectiva del desencanto, representándola como una nueva versión de una vieja historia que ha venido repitiéndose a lo largo de los siglos. Sugiere, en efecto que es el destino de toda generación ser defraudada por los ídolos en los cuales ha puesto su fe y que el carismático Belaúnde no fue sino un hechicero que manipulaba la credulidad de las masas:

Quién no tuvo un par de manes, tres lares y algún brujo  
como toda

[heredad

—sabios y amables son, engordan cada día.

Hombres del país donde la única Torre es el comercio de  
harina

[de pescado,

gastados como un odre de vino entre borrachos.

Qué aire ya nos queda.

Y recibimos un laurel viejo de las manos del propio Virgilio  
y de

[manos de Erasmo

una medalla rota.

Holgados y seguros en el vericuetto de la Academia y las  
publicaciones.

Temiendo algún ataque del Rey de los Enanos, tensos al  
vuelo de

[una mosca:

Odiseos maltrechos que se hicieron al agua

aún cuando los temporales destruían el sol y las manadas  
de

[cangrejos, y he aquí

que embarraron con buen sebo la proa  
 hasta llegar a las tierras del Hombre de Provecho.  
 (*Amontonad los muertos en el baño, ocultadlos, y pronto el Coliseo  
 será limpio y propicio como una cama blanda.*)

Con un sarcasmo cada vez más mordaz, el poeta enjuicia a los reformistas de Acción Popular que no supieron responder a la expectativa que habían despertado. Aunque los califica de hombres cultos y bien intencionados, la referencia al "vericuetto de la Academia" implica que su compromiso revolucionario no iba más allá de la retórica. Da a entender, además, que su proyecto estaba viciado desde el principio, ya que pretendían resolver los problemas del tercer mundo mediante un liberalismo de tipo tradicional. Así, la imagen que evoca a Virgilio y Erasmo, repartiendo premios desgastados a los peruanos, los representa como herederos de la gran tradición liberal de Occidente, una tradición que ya no tiene vigencia en un continente necesitado de soluciones nuevas y radicales. En efecto el "Perú nuevo" que han creado es una sociedad neo-capitalista cuyo único culto es el progreso económico, ejemplificado por la industria de la harina de pescado, y el idealismo que parecía motivarlos se ha ido agotando a medida que la clase media ha prosperado en la cresta de un boom económico.<sup>9</sup> Así, la alusión a la pestilencia difundida por las fábricas de harina de pescado evoca un clima de idealismo corrompido por el materialismo neo-capitalista, mientras que el símil del odre vacío rodeado por borrachos es una imagen gráfica de una política incapaz de satisfacer a un pueblo sediento de justicia social. Otra alusión clásica representa la historia de Acción Popular como una parodia de la *Odisea*, como una epopeya poco heroica en la que, al llegar al poder, el movimiento iba perdiendo su celo reformista a medida que cada uno iba a lo suyo, aprovechando las nuevas oportunidades económicas para enriquecerse. Cisneros sugiere, además, que, habiendo creado un clima que propiciaba la prosperidad de la clase media, lo que más les preocupaba era la posibilidad de un

<sup>9</sup> En esa época el Perú llegó a ser el primer país pesquero del mundo y el primer productor de harina de pescado.

golpe derechista encabezado por Prado, "el Rey de los Enanos", y que temerosos de provocar tal reacción, no sólo dejaron de proseguir la reforma sino que terminaron recurriendo a la represión para sofocar el movimiento revolucionario que ellos mismos habían desencadenado.

Sin embargo, los versos parentéticos no sólo destacan las contradicciones del liberalismo reformista sino que apuntan a la miopía de una política que rehúsa abordar la problemática fundamental del país. En efecto, la represión no ha logrado sino una ilusión de normalidad, porque, como señalan los versos finales del poema, el espíritu revolucionario sigue y seguirá mientras no se resuelvan las condiciones que los engendraron:

Hay un animal noble y hermoso cercado entre ballestas.  
En la frontera Sur la guerra ha comenzado. La peste, el  
hambre,  
[en la frontera Norte.

Si, como hemos visto, Cisneros repudia el legado del pasado, no lo hace solamente desde una perspectiva política sino que rechaza igualmente el estilo de vida dictado por el tradicionalismo hispánico. "Soy el favorito de mis cuatro abuelos" (87), por ejemplo, evoca el sofocante convencionalismo del medio burgués. El título es irónico, ya que el texto revela que la otra cara del amor familiar es una presión moral que exige conformidad con las normas del decoro burgués:

Si estiro mi metro ochentaitantos en algún hormiguero  
y dejo que los animalitos construyan una ciudad sobre mi  
barriga  
puedo permanecer varias horas en ese estado y corretear  
por el centro de los túneles y ser un buen animalito,  
lo mismo ocurre si me entierro en la pepa de algún me-  
locotón  
habitado por rápidas lombrices. Pero he de sentarme a la  
mesa .

y comer cuando el sol esté encima de todo: hablarán con-  
 migo  
 mis 4 abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer, y yo debo  
 olvidar que soy un buen animalito antes y después de las  
 comidas  
 y siempre.

Retomando la consagrada dicotomía entre campo y ciudad, naturaleza y civilización, el poema establece una oposición entre dos espacios. Por un lado, la playa, donde el poeta se estira al sol para entregarse al gozo físico de vivir, representa la vida libre y espontánea de los instintos, vivida en armonía con el mundo natural. Así, mientras dormita, tiene la sensación de ser absorbido por el medio físico a tal punto que se convierte en uno de los animalitos que viven en la arena. En cambio, la casa de los abuelos, donde le aguarda un almuerzo de familia, simboliza las exigencias sociales a las cuales se ve obligado a someterse. Esta comida ritual, celebrada a la hora más calurosa y menos adecuada del día, viene a ser emblema de una formalidad que despoja la vida de espontaneidad y la reduce a una serie de convenciones obligatorias, mientras que dos verbos de obligación (he de/ debo) y otro en tercera persona plural (hablarán conmigo) destacan la sujeción de la voluntad personal del poeta a la presión del grupo. Sobre todo, el ritual le impone un decoro que cohibe la expresión de su instintividad, del "animalito" que es fuera del ámbito familiar. Así, la ambigüedad del penúltimo verso -las expresiones adverbiales podrían leerse como modificantes de "olvidar" en lugar de "soy un buen animalito" - evoca las recomendaciones de las recetas médicas para insinuar irónicamente que el precepto que rige la vida burguesa es la represión de lo natural e instintivo. El texto acusa, además, otra ironía aun más subversiva, en cuanto la repetición de la frase "un buen animalito" apunta a una equivalencia que subyace al contraste entre los dos espacios. En efecto, los numerales del verbo 8 insinúan que la casa de los abuelos es otro hormiguero donde al individuo le toca obrar de acuerdo con los dictados de la especie, de manera que queda sugerido que la

burguesía delata la instintividad en el mismo acto de negarla.

Asimismo, "Poema sobre Jonás y los desalienados" (85) se basa en la historia de Jonás como metáfora de la vida restringida que se vive en el medio limeño:

Si los hombres viven en la barriga de una ballena  
 sólo pueden sentir frío y hablar  
 de las manadas periódicas de peces y de murallas  
 oscuras como una boca abierta y de manadas  
 periódicas de peces y de murallas  
 oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.  
 Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo  
 tratarán de construir un periscopio para saber  
 cómo se desordenan las islas y el mar  
 y las demás ballenas -si es que existe todo eso.  
 Y el aparato ha de fabricarse con las cosas  
 que tenemos a la mano y entonces se producen  
 las molestias, por ejemplo  
 si a nuestra casa le arrancamos una costilla  
 perderemos para siempre su amistad  
 y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos.  
 Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena  
 con mi mujer y Diego y todos mis abuelos.

La imagen de la barriga de la ballena y la forma circular de la primera oración evocan la atmósfera claustrofóbica de una sociedad encerrada en sí. El frío constante simboliza los apuros del subdesarrollo, las manadas de peces los periódicos booms económicos que ofrecen un alivio pasajero, y las murallas oscuras la represión política que ha sido la norma en la historia nacional. Pero lo que se destaca, sobre todo, es la estrechez espiritual de un ambiente donde todo gira alrededor de acontecimientos locales. El periscopio es una metáfora de la curiosidad intelectual de los que ambicionan ampliar sus horizontes e informarse sobre otras sociedades, y el hecho de que tenga que ser construido con los materiales que están a la mano viene a ser un comentario

irónico sobre las improvisaciones a las cuales el intelectual peruano se ve obligado a recurrir para acceder a la cultura internacional. Tal curiosidad va aliada a un anhelo de libertad, como indica el sorprendente empleo del verbo "desordenarse" en lugar de "ordenarse", el cual identifica el mundo exterior con un estilo de vida más liberal y abierto, desconocido en el ámbito local. Pero al señalar que el periscopio no puede fabricarse sin dañar a la ballena, provocando así su enemistad, el poeta da a entender que en una sociedad conservadora el inconformismo intelectual resulta subversivo e incurre el antagonismo del medio ambiente que se siente amenazado por tal postura. El sentido del poema queda aclarado por el título, el cual establece una oposición entre la alienación del poeta y el conformismo de los que lo rodean, y por el último verso, el cual relaciona este texto con el anterior. La ballena, en efecto, es una metáfora del sofocante mundo de la burguesía limeña y el poema es otra expresión de la conflictiva relación que Cisneros tiene con ella.

Es característico de Cisneros que, tras esta crítica del medio limeño haya escrito una posdata, "Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados" (86), en la que enjuicia su propia postura. Al acusarse de trabajar servilmente para alimentar a la ballena, reconoce que ha traicionado sus ideales al transigir con el medio que sofoca su personalidad y que mediante tal colaboración ha ayudado a apuntalar una sociedad que detesta:

Y hallándome en días tan difíciles decidí alimentar  
a la ballena que entonces me albergaba:  
tuve jornadas que excedían en mucho a las 12 horas  
y mis sueños fueron oficios rigurosos, mi fatiga,  
engordaba como el vientre de la ballena:  
qué trabajo dar caza a los animales más robustos,  
desplumarlos de todas sus escamas y una vez abiertos  
arrancarles la hiel y el espinazo,  
y mi casa engordaba.

(Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena,  
recogí mis escasas pertenencias para buscar

alguna habitación en otras aguas, y ya me aprestaba  
 a construir un periscopio,  
 cuando en el techo vi hincharse como 2 soles sus pulmones  
 —iguales a los nuestros  
 pero estirados sobre el horizonte—, sus omóplatos  
 remaban contra todos los vientos,  
y yo sólo,
 con mi camisa azul marino en una gran pradera  
 donde podían abalearme desde cualquier ventana:  
yo el conejo,
 los perros veloces atrás, y ningún agujero.)

Y hallándome en días tan difíciles  
 me acomodé entre las zonas más blandas y apestosas de la  
 ballena.

La segunda estrofa refiere la derrota de su rebeldía, la frustración de sus intentos de afirmar su independencia frente al medio social. Lejos de ser una derrota heroica, se trata más bien de una acomodación ignominiosa del tipo denunciado en "Crónica de Lima", ya que a la hora de la verdad se acobardó al medir su vulnerabilidad contra la fuerza de la ballena y darse cuenta de las consecuencias de su rebeldía. La imagen que lo representa como un indefenso conejo perseguido por cazadores expresa la inseguridad económica y psicológica a la cual se condena el que opta por apartarse de la protección del grupo. En cambio, los últimos versos explotan la doble aceptación del verbo "acomodarse" para destacar el sórdido compromiso que permite al poeta vivir cómodamente a costa de renunciar a su integridad. La misma forma del texto comunica la derrota del poeta, vencido por su propia cobardía moral, ya que la estrofa que refiere su cobardía se ve doblemente encerrada, primero por un paréntesis y luego por dos estrofas que describen su ignominiosa capitulación.

No obstante, Cisneros hubo de cortar sus amarras con el medio limeño pasando varios años en Europa como profesor de las universidades de Southampton y Niza. Como indica el título de

*Como higuera en un campo de golf* (1972), nunca se sintió a gusto en Europa, donde su condición era la de una especie exótica transplantada en tierra ajena, de un hombre del tercer mundo en el centro del imperialismo occidental. Aunque admiraba la cultura europea, nunca dejó de ser consciente de que esa cultura había sido construida sobre el dominio y explotación del mundo subdesarrollado y que en realidad lo que estaba admirando eran

Arcos de triunfo que celebran mi condición de esclavo, de hijo de

[los hombres comedores de arroz. (127)]

El poema que mejor expresa este tema es "Medir y pesar las diferencias a este lado del canal" (80-81), de *Canto ceremonial*, el cual se centra en las torres de la Universidad de Southampton como símbolo de la sociedad inglesa, una sociedad que ha alcanzado un alto nivel de desarrollo pero es completamente insular en su actitud hacia el resto del mundo:

Los automóviles de los estudiantes son más numerosos que la yerba

[y ellos los vigilan

desde la Torre de Matemáticas, la Torre de Lenguas Modernas

la Torre de Comercio,

la Torre de Ingeniería,

la Torre de las Tazas de Té

la Torre de Dios.

Los profesores miran también sus automóviles con poco disimulo.

[Y si usted se descuida

terminará por creer que éste es el mundo

y que atrás de las últimas colinas sólo se agitan el Caos, el mar de

[los Sargazos.

Como las torres, los automóviles "más numerosos que la yerba" son signos de una prosperidad conquistada mediante la industrialización, y el materialismo de la cultura inglesa se manifiesta hasta en la universidad, en la preocupación de profesores y estudiantes por vigilar sus carros y en estos edificios dedicados a estudios de tipo práctico. Sobre todo, la enumeración reiterativa destaca las torres como imagen de la insularidad de una sociedad sumamente ordenada que vive convencida de que la civilización termina más allá de sus fronteras.

A continuación Cisneros relaciona el carácter inglés con el clima nórdico, el cual ha engendrado un espíritu de desconfianza ante el mundo exterior y una obsesión con acumular provisiones para sobrevivir los rigores del invierno:

Los muchachos

tienen la mirada de quien guardó los granos y las carnes  
[saladas para un siglo de inviernos.  
El Fuego del Hogar los protege de los demonios que  
[danzan en el aire.  
Fuera de estas murallas habitan las tribus de los bárbaros  
y más allá  
    las tribus ignoradas.  
Lo importante es que los ríos y canales sigan abiertos a  
[la mercadería.  
Mientras el trueque viaje como la sangre, habrá ramas  
[secas y ordenadas para el fuego.  
El Fuego del Hogar  
Otorga seguridad y belleza: Y las Ciencias y las Artes  
Podrán reproducirse como los insectos más fecundos,  
[las moscas por ejemplo.  
    El Fuego del Hogar  
lo lava todo y estimula al olvido conveniente.

Esa mentalidad ha sido la fuerza motriz de un imperialismo comercial que ha permitido a los ingleses crear una sociedad materialmente acomodada y desarrollar una cultura avanzada,

otorgándoles un complejo de superioridad que olvida que esa prosperidad y esa cultura han sido construidas a base de explotar a los pueblos que desprecian como inferiores.

El poema expresa la alienación experimentada por Cisneros en la sociedad anglosajona, cuyos valores y estilo de vida le resultan ajenos. Pero, sobre todo, plantea el dilema que su estadía en el centro del imperialismo lo obliga a enfrentar, porque desde aquí, junto con el comercio que ha reducido el tercer mundo a la dependencia económica, se exporta una cultura que el tercer mundo consume con una pasividad bovina sin inquietarse por definir una identidad propia:

Aquí se hornean las rutas del comercio hacia las Indias  
Y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros.  
Usted gusta de Kipling, mas no se ha enriquecido con la  
Guerra del Opio.

Gusta de Eliot y Thomas, testimonios de un orden y un  
desorden ajenos.

Y es manso bajo el viejo caballo de Lord Byron.

Raro comercio éste

Los Padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus Dioses.

[Y cuál nuestra morada.

Dirigido a un amigo intelectual, el texto es una epístola poética que aborda una de las grandes preocupaciones de la generación del 60. En su afán de liberarse del tradicionalismo hispánico, los poetas del 60 se sentían atraídos por la cultura anglosajona, pero así corrieron el riesgo de caer en una dependencia cultural igualmente detestable. Como apunta Cisneros, esta cultura tan admirada por él y sus coetáneos no sólo nace de una realidad ajena a la suya, sino que refleja los valores de una sociedad que se ha enriquecido mediante la explotación del tercer mundo al cual ellos pertenecen. Así, la alusión al viejo caballo de Lord Byron evoca a la vez una estatua ecuestre y el caballo de Troya para sugerir el insidioso dominio ideológico que el imperialismo ejerce sobre los países subdesarrollados mediante la difusión de su cultura. Y la pregunta "cuál nuestra morada" pone de relieve la crisis de iden-

tividad experimentada por el intelectual del tercer mundo, quien, sin una tradición cultural propia con la cual pueda identificarse, halla sus modelos en la gran tradición de occidente y quien, por otro lado se siente culpable de traición al venerar la cultura del imperialismo. Por eso, los últimos versos plantean la necesidad de forjar una identidad cultural propia para librarse de una dependencia intelectual que se va haciendo cada vez más aguda:

Amigo Hernando,  
tal vez ahora podría decirme qué hacer con estas Torres, con la  
[estatua de John Donne  
—buen poeta y gustado por mí—, con Milton, con el Fuego  
del Hogar.

Pero apúrese

porque las grúas altas y amarillas construyen otros edificios,  
otros dioses  
otros padres de occidente —que también han de ser nuestros.

Como aporte a este proceso, Cisneros desecha todo complejo de inferioridad frente a la cultura de los países desarrollados. Así, al representar sus viajes por el viejo continente como una *Odisea* moderna que ha de terminar con su regreso a Lima "Crónicas de Viaje / Crónica de Viejo" (127-28) invierte la acostumbrada percepción de la relación entre Europa y la periferia. De hecho, una de las características de su poesía es la irreverencia jocosa con la cual trata la cultura de occidente. "El viaje de Ulises (Con Silvana Mangano & Kirk Douglas)" (177), por ejemplo, retoma el mismo tema, esta vez con una ironía burlesca que vincula sus aventuras con la versión de Hollywood más que con la epopeya de Homero. Asimismo, "Un soneto donde digo que mi hijo está muy lejos desde hace ya más de un año" (114-15) realza su morriña al contrastarla con los insípidos suspiros amorosos de los pastores de Garcilaso de la Vega:

Al dulce lamentar de dos pastores: Nemoroso el Huevón  
Salicio, el pelotudo.

Tal irreverencia es para Cisneros un medio de afirmar el status del escritor del tercer mundo, porque anuncia que si está dispuesto a asumir la tradición cultural de occidente, tiene suficiente confianza en sí como para adoptar una actitud independiente hacia ella.

Por otra parte, la experiencia europea convenció a Cisneros de su compromiso personal con el Perú y en varios poemas habla ilusionado de su retorno. A su regreso se afilió a la nueva izquierda y en *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) vuelve al proyecto iniciado en *Comentarios reales*, el de escribir una historia alternativa del país. Aquí narra lo que considera ser la verdadera historia del Perú, la historia humilde del pueblo contada desde su propia perspectiva. Chilca fue una floreciente comunidad costeña que entró en decadencia al inundarse sus salinas y luego murió como consecuencia del desarrollo capitalista de la región. Al evocar la edad de oro de Chilca tal como la recuerdan los pocos sobrevivientes, Cisneros rescata la tradición popular como modelo para el futuro del país, forjando así una nueva mitología para reemplazar la mitología oficial que había subvertido en sus libros anteriores. La base de la prosperidad de Chilca fue la sal, a cambio de la cual los indios de la sierra conservaban sus canales de regadío, pero la base de su éxito como sociedad era su espíritu de solidaridad fraternal, el cual se plasmaba en la consagración de la comunidad al Niño Jesús. Pero al provocar la desintegración de la comunidad, la inundación de las salinas representó una catástrofe análoga a la Caída. Por eso, el libro viene a ser un lamento por las comunidades rurales del Perú que han ido despoblándose a medida que sus habitantes abandonan el campo para dirigirse a Lima, y un lamento también por una tradición de democracia popular destruida por un desenfrenado proceso de desarrollo capitalista, representado por la explotación industrial de las salinas y por la urbanizadora que ha transformado la zona en balneario de lujo. Así, todo el drama de Chilca y del Perú contemporáneo está resumido en "Una madre habla de su muchacho" (165), el monólogo de una madre angustiada por el destino de su hijo, un adolescente que no ha conocido otra realidad que el desierto estéril,

símbolo de la crisis económica y de la sociedad desalmada creada por el capitalismo moderno:

Nació en el desierto y ni puede soñar con las calandrias en  
[los cañaverales.

Su infancia fue una flota de fabricantes de harina de pescado  
[atrás del horizonte.

Nada conoce de la Hermandad del Niño.

La memoria de los antiguos es un reino de locos y difuntos.

Sirve en un restaurant de San Bartolo (80 libras al mes y  
2 platos

[calientes cada día).

Lo despido todas las mañanas después del desayuno.

Cuando vuelve, corta camino entre las grúas y los tractores  
[de la Urbanizadora.

Y teme a los mastines de media noche.

Aprieta una piedra en cada mano y silba una guaracha. (Ladran  
[los perros).

Entonces le hago señas con el lamparín y recuerdo como  
[puedo las antiguas oraciones.

Hay que reconocer que los textos en que Cisneros pretende expresar una perspectiva popular son menos logrados que su poesía desmitificadora. No obstante, al oponer un modelo de democracia popular a la realidad social del Perú tal como ha evolucionado en las últimas décadas *Crónica del Niño Jesús de Chilca* constituye un importante aporte al proyecto de construir una nueva mitología nacional.

# LA POESÍA URBANA DE ANTONIO CISNEROS

*Miguel Angel Zapata*

## 1

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

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

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

## 2

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

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

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

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

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

La revolución industrial produjo reacciones negativas en la mayoría de los poetas. Estos escritores dejaron constancia de su terror ante un mundo que comenzaba a mecanizarse rápidamente. Eran los inicios de la llamada Modernidad, que según Alfonso de Toro comienza en 1850 y va hasta los comienzos de 1960.<sup>2</sup> Pienso que esta afirmación sirve de preámbulo a la teoría de Sharpe y Wallock con respecto al crecimiento descontrolado de las miniciudades a comienzos de la década del setenta. Por otro lado, Jürgen Habermas ha señalado que el "espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire... La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo lo que es normativo" (89-90).

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

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

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

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

Baudelaire pudo ver a través de la multitud el paisaje desolador de las calles de París. Sus personajes son la gente de la calle, generalmente desterrada del paraíso de la ciudad luz. Baudelaire, en uno de los proyectos de prefacios a sus *Flores del mal* escribió: "Francia atraviesa una fase de vulgaridad. París centro y luminaria de estupidez universal. A pesar de Moliere y Beranger, jamás se hubiera creído que Francia iría tan lejos por las vías del progreso". (297). Esta afirmación reconfirma la visión negativa que este poeta tenía de París y de su aparente progreso. El progreso para Baudelaire cala en algo más profundo. Para él no significan progreso los grandes edificios, los boulevares anchos donde se paseaban los miembros de la burguesía francesa, ni las luces que adornaban las calles en las largas noches de París. Todo esto le parecía vano y sin originalidad, porque él miraba otros aspectos de este progreso: por ejemplo, la pobreza evidenciada por los ancianos solitarios en las calles, y los niños comiendo los desperdicios de la burguesía<sup>3</sup>. Por tal motivo, la belleza para Baudelaire tiene otro sentido: no son las luces ni los coches elegantes que se pasean por los boulevares de París, ni las prendas de vestir de los paseantes por el centro. Baudelaire encuentra belleza en la mirada de una niña pobre, aun en sus harapos. En "Cuadros parisienses" se describe a los seres olvidados de la ciudad: ahí desfilan ciegos, mendigos, prostitutas, niños pobres y ancianos caminando perdidos en el laberinto urbano. Dentro de este enjambre urbano el único paisaje consolador es la presencia de la naturaleza. En el primer poema de "Cuadros..." titulado justamente "Paisaje" el poeta anuncia sus deseos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(“En busca de cuadros” OC 693).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Me parece mentira que no aprendas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 4

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

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

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

Mucha fe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### OBRAS CITADAS

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

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

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

# POÉTICA Y POLÍTICA DE LA TRANSGRESIÓN: ANTONIO CISNEROS

*Martha Bernúdez Gallegos*

*"Entre los 'pocos poetas que en el mundo han sido'"  
Angel Rama, sobre Cisneros en Garcilaso*

En el Perú no se puede hablar de poesía, a partir de la generación de los '60, sin que surja a la mente la voz irónica y mordaz de la poesía crítica y desmitificadora del Cisneros de la primera época y la del Cisneros actual, cuya poesía denuncia en un tono más introspectivo que cáustico. Sin duda la contribución mayor de Antonio Cisneros a la tradición poética peruana ha sido la de elaborar una poética de la transgresión cultural. Desde la Biblia, los clásicos latinos, la épica y la sátira medieval española hasta Cervantes y Quevedo sirven a la descodificación de la cultura dominante. Tanto el lenguaje de los cronistas coloniales hasta el de Bertolt Brecht y la poesía "beat" norteamericana contribuyen a la creación de una voz poética inconfundible, crítica de todo, incluso hasta de sí misma. Las "crónicas" poéticas de Cisneros construyen sendas vitales propias en las que el/la lector-a se solidariza a las buenas o a las malas. El poeta es irreverente y el lector así deberá aceptarlo en toda la ira de su humor acre, desacralizante y desmitificador.

La inquietud de cambio de Cisneros, en su primera época, se percibió a todos los niveles desde el semántico hasta la experimentación espacial y especialmente en la búsqueda de la palabra exacta que provocara la "imagen-síntesis". Para el joven Cisneros, la poesía era el arma precisa en el proceso histórico para exigir e influenciar un cambio. Sin embargo la trayectoria de la obra de Cisneros, a pesar de las diferencias y semejanzas entre sus poemarios, elabora una cartografía poética muy particular. A medida que el tiempo pasa se percibe el crecimiento del poeta a partir de su deambular espacial y temporal. En lo que se ha denominado la poesía madura, sólo se repiten de manera diferente las preocupaciones de la primera

poesía. A pesar de que *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) diera tanto que hablar en cuanto a si Cisneros se había vuelto católico o no, sus preocupaciones religiosas ya se hacían aparentes en *David* (1962). Como en mucha de su poesía, los acontecimientos en ese poemario son verdaderos integrantes de su historia personal. Y, sí existe allí una especie de reconversión espiritual en "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado", acontecimiento al que él mismo admite como revelador.<sup>1</sup> Entre crónica, libro de viajes y poesía testimonial, la obra de Cisneros se presenta como una cristalización personal de la generación a la que (quíeralo o no) él representa.

En el transcurso de este capítulo, debemos considerar el papel que otros poetas han tenido en fundar una línea creativa particular que ha constituido el vigor que nutre a la poesía de Cisneros y de su generación. En el Perú, tanto el modernismo como la vanguardia engendraron poetas cumbres, no todos de la calidad universal de César Vallejo <sup>2</sup> pero de todos modos sumamente dignos de aprecio. Los modelos de José María Eguren y Martín Adán, desde el punto de vista estético en especial, fueron importantes para los poetas del '60 y, por lo tanto, para Cisneros, el cual incluso escribió su tesis de bachiller, (Cisneros, 1967) sobre la poesía del primero.

En el caso de Cisneros los modelos son numerosos, pero cabe destacar el impacto que tiene en su obra la poesía norteamericana, en especial la del poeta Robert Lowell y la poesía "beat" de los '50. Bertolt Brecht, Pablo Neruda y, sin duda, Ernesto Cardenal, fueron sumamente importantes, por lo menos en su primera creación, a pesar de que él y los miembros de su generación les den mucho más peso al modelo estadounidense que al latinoamericano.

Sin embargo, la obra poética de Antonio Cisneros no constituye un fenómeno aislado. Su poesía surgió más bien como una síntesis totalizadora de su experiencia vital, de un cosmopolitismo

<sup>1</sup> Véase la entrevista hecha por M. A. Zapata en *Inti* N° 26-27.

<sup>2</sup> Aunque a Antonio Cisneros no le guste véase su comentario acerca de Vallejos en la entrevista, op. Cit.

muy particular y una especie de replanteamiento poético de la cultura nacional por una generación inusualmente creativa. Por lo tanto, antes de entrar de lleno en la poética creada por Cisneros se debe prestar atención al contexto en el que se desarrolló el poeta durante su primera etapa de producción. No cabe duda que ese espacio, la Lima de los años '60, lo marcó no sólo a él sino a muchos otros de un modo muy especial.

### CISNEROS, LA CATÓLICA Y LOS '60

El presente será mañana pasado  
 el orden está acabado  
 y los primeros ahora serán mañana los últimos,  
 porque los tiempos están cambiando (Bob Dylan).

Estos versos de Dylan fueron paradigmáticos para ese grupo de jóvenes versátiles y complejos nutridos por la ola tifónica que representó para la cultura del mundo la década del '60. Se ha solido inventariar los rasgos novedosos de la generación del '60 como el influjo anglosajón, la norma coloquial, el consciente prosaísmo, una imaginería desacralizadora y profusa, la sardónica ironía. No hay mucho que agregar a eso, excepto que ninguna de estas características fue un requisito para ser considerado como parte del grupo, pero sí se mostró como denominador común para muchos. La poesía de Javier Heraud, por ejemplo, se encontraba fuertemente marcada por Eliot y Machado, Quevedo y Manrique; el devenir y la muerte. La de Luis Hernández también poco tuvo que ver con las inquietudes sesentistas (particularmente en cuanto respecta a la ideología) que movieron a muchos de sus coetáneos. Lo decisivo de la generación, sin embargo, consiste en el tipo de lector abstracto que aquella promoción construyó. Lector solidario que configuró los campos semánticos por dónde lo/la llevarían aquellos jóvenes intrépidos, hoy (tal vez) llenos de canas. Todo texto define el rostro imaginario de un receptor realmente capaz de entenderlo en lo intelectual y en lo material. Para ser un buen lector de esta generación se debía ser joven, contestatario,

cosmopolita y culto aunque sin verdadera vocación académica<sup>3</sup>. La poesía de este grupo convoca a sujetos predispuestos a la remeditación histórica como en *Comentarios reales*, a la irreverencia anárquica de *Consejero del lobo*, o a la acre y autocrítica ironía de *Cuadernos de quejas y contentamientos*. La mención de estos tres poemarios por Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, y Marco Martos (en ese orden) es deliberada ya que en ellos se ven encarnadas las tres distintas tendencias de transgresión textual y social explicitadas por esos textos. La inmersión en lo socio histórico generó un determinismo personal en Cisneros que se evidencia en la totalidad de su obra poética y de las contradicciones ante las cuales se encontró su generación. Existe, indudablemente en la formación de estos poetas una herencia de la simbolización exhibida ya en sus maestros y antepasados por más que todos ellos exigieran la novedad.

Como se vio en los capítulos anteriores una de las mayores contribuciones de la vanguardia peruana fue la poética de la poesía como praxis política. A pesar de que posteriormente la crítica dividiera la posvanguardia en 'poesía pura' y 'poesía social', siempre se percibió la poética contestataria como parte de una línea continua en la poesía peruana. Estas clasificaciones de poesía pura y poesía social no son apropiadas dentro de nuestro acercamiento. Sin embargo, a veces nos sirven para subdividir la poesía de los años posteriores a la vanguardia en forma genérica. La dictadura de Odría en los años '50 obliga al panorama poético a dividirse en dichos campos aparentemente irreconciliables: el de los "poetas puros" y el de "los poetas sociales". Los poetas puros eran representados "por Jorge Eduardo Eielson, que dejó de publicar en 1954, y Javier Sologuren, que por esos años detuvo momentáneamente su producción; los poetas "sociales" tenían su máximo exponente en Alejandro Romualdo junto con Gustavo Valcárcel, Carlos Germán Belli y Washington Delgado, entre otros, a los que

<sup>3</sup> Debería agregar y masculino, aunque lograron lectoras cómplices hasta del sexo opuesto. Sin embargo, las mujeres poetas de la época pocas veces se incluyen como integrantes de esta generación. En un futuro proyecto, tengo en mente darles a esas compañeras el lugar que se merecen ya que en las poetas peruanas de esta época se incorpora una preocupación poco compartida por los hombres: el feminismo.

se sumaron autores más jóvenes, en esa época estudiantes universitarios, como Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Arturo Corcuera. Escribiendo muchos de ellos "desde el exilio, prácticamente no dieron cabida a otro tipo de poesía que no fuera la 'social'" (Cevallos Mesones). La generación del '50 que comprende un grupo de escritores y, particularmente poetas, de gran producción va a representar para la generación posterior un gran modelo pedagógico. La mayoría de los jóvenes del '60 iba a recibir el ímpetu creador y docente de Washington Delgado, el cual fue maestro de casi todos ellos como profesor de la Universidad Católica de Lima durante los años 1958 y 1961. El ámbito de la Plaza Francia sería testigo de la revolución creativa de este grupo de estudiantes formados en el Perú mismo y cuya experiencia extranjera, en la mayoría de los casos, no vendría hasta más tarde. "La formación intelectual homogénea; las relaciones personales entre ellos fueron estrechas y tempranas; el acontecimiento histórico determinante para ellos fue la revolución cubana ... y se puede señalar a Javier Heraud como su figura emblemática: su vida y su obra constituyen un paradigma que influye notoriamente en sus coetáneos y sucesores ..." (Delgado 37).

Uno de los primeros poemarios que trascendió más allá de lo que el grupo esperaba fue *El río* de Javier Heraud, editado por Javier Sologuren que inauguró su serie Cuadernos de Hontanar, dedicada a jóvenes que todavía no habían tenido la oportunidad de publicar. El río se personaliza en el curso de la vida de Heraud: "yo soy un río... yo soy el río eterno de la dicha..."(23-24) aunque su poema más famoso sería parte de la colección *El Viaje* (1961) y significa la profetización de su propia muerte a través de su "Elegía" (Yo no me río de la muerte):

...Yo nunca me río  
de la muerte.  
Simplemente  
Sucede que  
No tengo  
Miedo

De morir  
 Entre  
 Pájaros y árboles  
 (75)

Antonio Cisneros Campoy también surgió a la escena literaria en la serie editada por Sologuren y dirigida por Luis Alberto Ratto, allí publicó su primer libro, *Destierro* en 1961, que se verá en mayor detalle más adelante en este capítulo.

El año 1965 se destaca como origen de la producción poética de un grupo de jóvenes, casi todos nacidos entre los años 1940 y 1950; este grupo de poetas, más tarde sería denominado como "Los nuevos" a raíz de un reportaje llevado a cabo por Leónidas Cevallos publicado en forma de libro. Entre ellos se encontraron nombres como César Calvo, Marco Martos, Mirko Lauer, Rodolfo Hinostroza, Winston Orrillo, Carlos Henderson, Julio Ortega así como Luis Hernández y Javier Heraud.

Junto a la creatividad, este grupo de poetas fue, de algún modo, signado por la tragedia. Tanto Hernández como Heraud subrayan el carácter trágico de esta generación. Heraud fue abatido en una acción guerrillera desesperada. Hernández, en una desesperación distinta se quitó su propia vida en Buenos Aires años después. Dos de sus compañeros probablemente no tan reconocidos dentro del ambiente literario pero compañeros de todos ellos también murieron prematuramente. Poco después de la muerte de Heraud, Lucho Pesce, tratando de salvar a un niño, se ahogó arrastrado por las olas. Juan Ojeda fue atropellado por un automóvil en la Avenida Arequipa. Años después, Hernando Núñez falleció accidentalmente. Y la muerte de los compañeros suscitó dolorosas e inolvidables elegías:

A Javier Heraud  
 Nadie te nos devolverá,  
 Javier, amigo,  
 Nadie, nada,  
 En tu viviente ser  
 De carne y hueso;

Pero sí tu palabra,  
 Tu corazón, tu fuente  
 De continuadas aguas  
 Verdaderas,  
 De purísimas aguas  
 Transparentes.  
 Javier, amigo,  
 Que tu canto  
 Sea entre nosotros,  
 Entre tu pueblo  
 Y tus amigos;  
 Que tu memoria sea  
 Por siempre  
 Entre nosotros  
 (Sologuren, 9)

La anterior elegía compuesta por Javier Sologuren retoma intertextualmente el motivo del agua como medio de transmisión de su propia angustia y el dolor colectivo del duelo, ante el cruel enañamiento y asesinato del joven poeta por las fuerzas armadas de su país. Las palabras de Sologuren fueron parte del homenaje de la Federación de Estudiantes del Perú, que se llevó a cabo en el Salón General de la Universidad de San Marcos el 24 de mayo de 1963 y en el que participaron poetas de varias generaciones.

Como en casi todo el mundo, la generación del '60, tal vez por ósmosis, internalizó una gran desazón que se sintió desde el oriente con la Revolución Cultural China y la Guerra de Vietnam, pasando por Europa con París, en mayo del 68; y Praga, ejemplo de las contradicciones, invadida por tanques soviéticos el 21 de agosto del mismo año; por Estados Unidos, testigo de asesinatos insólitos: los Kennedy, Malcom X, Martin Luther King, de manifestaciones estudiantiles en contra de su propio colonialismo interno y externo, hasta América Latina que confundida y esperanzada ante el aparente triunfo de la Revolución Cubana se aventuró a desorbitarse en júbilos que culminarían en tragedias como Tlatelolco y el Cordobazo, sin mencionar las que vendrían varios años después como las "guerras sucias" del cono Sur y

Centroamérica. Los jóvenes de los '60 se apropiaron de una sensibilidad muy especial que dio lugar a una verdadera ola de creatividad artística, no solamente poética. Las cadencias de la reivindicación de la música tradicional latinoamericana unidas a la hibridez sintetizadora del rock de los Beatles inundaron la poesía con un nuevo sentido de la simbolización: la irreverencia y el desenfado.

Los jóvenes poetas de los '60 replantearon desde el texto poético la condición del ser peruano e intelectual, no sólo durante esta década tan especial, sino en el siglo XX. Prepararon así a muchos de los poetas que vinieron posteriormente y a los que les fue muy difícil tratar de superarlos. Desde el sistema poético se destruyeron y construyeron mitos, se cuestionó la dependencia cultural y económica y, más importante aún, se reescribió la historia peruana desde una perspectiva universal, personal y presente. En "Los Nuevos" sobrevivió intacta una conciencia histórica no de valor objetivo sino testimonial y confesional. Al mismo tiempo, la experiencia personal transparentó en el texto poético una conexión directa con la realidad histórica y social en que se movían. Las preocupaciones centrales de esta generación, que a la vez los liga a otros poetas latinoamericanos de la misma época son: el neocolonialismo, íntimamente conectado a la dependencia económica; la polarización socioeconómica y racial tan evidente en su país; la división entre Lima y el resto del Perú que se gesta a partir de la invasión española en el siglo XVI y que fue la base de la polémica de Mariátegui (Mariátegui 119). Además de la preocupación política, la enajenación, el sentimiento del divorcio del ser y su medio ambiente son temas de gran importancia en la poesía del '60 y del siglo XX en el Perú. La invalidación del pasado peruano por parte de la historia oficial es uno de los motivos que aparecen a nivel poético junto con la superación del mito de las grandes instituciones como la religión o la academia. La revelación cada día más consciente del presente que no brinda ningún signo real de cambio, la condición de la poesía, ligada a la situación marginal de la literatura dentro del contexto depresivo de una sociedad y economía dependientes son también motivos que mueven a esta generación, y en especial a Cisneros.

CISNEROS Y SU POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN<sup>4</sup>

En la poesía de Cisneros se discierne especialmente la confrontación crítica y el replanteamiento de la cultura oficial, en lo que ésta tiene de elitista y cómplice con la ideología dominante. Por lo tanto, a la poesía de Cisneros le acompaña un afán de desmascarar y desmitificar todo lo que respecta a la cultura oficial y, dentro de ella, especialmente al arte mismo. Un medio de subversión contra el arte elitista, cuya concepción Cisneros considera artificial y escapista, es atacar los recursos técnicos que se utilizan en su creación. La crítica marxista del grupo "Hora 0" había condenado la preocupación por el aspecto mecánico de la poesía de la generación de Antonio Cisneros como un formalismo inútil y falto de esencia, que se despojaba de su contenido para contemplarse egoístamente (Pimentel 15-16). Sin embargo, la preocupación de la generación de Cisneros no es la del arte como entidad autónoma sino que la forma poética en la creación adquiere tanto significado como lo que se denomina el "fondo". Si la forma no cambia, el contenido permanece neutralizado. Por lo tanto, la poesía de este grupo y, en especial la de Cisneros, se adhiere al modelo brechtiano en sus estrategias de transformación formal y el uso del humor grotesco y la ironía, los cuales de acuerdo con Bajtín, se remontan a la tradición medieval carnavalesca (147-57)<sup>5</sup>.

La poesía de Cisneros debe ser leída dentro de un contexto de poesía contemporánea cuya condición *sine qua non* es su

<sup>4</sup>. La obra poética de Cisneros, nacido en 1942, incluye los siguientes libros: *Destierro* (1961); *David* (1962); *Comentarios reales de Antonio Cisneros* (1964-Premio nacional); *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968 - Premio Casa de las Américas); *Agua que no has de beber* (1971); *Como higuera en un campo de golf* (1972); *El Libro de Dios y de los húngaros* (1978); *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981 - Mención especial en el concurso Rubén Darío de Nicaragua, 1979); *El Monólogo de la Casta Susana* (1986); *El libro del buen salvaje: Crónicas de viaje/ Crónicas de viejo*, (1994) y varias traducciones de su poesía en otros idiomas, entre ellas la antología denominada *At Night the Cats*, (traducción inglesa de Maureen Ahern, William Rowe y David Tipton), 1985.

<sup>5</sup>. Cisneros mismo sugiere, durante su entrevista en *Los nuevos*, que el ejemplo de Brecht es crucial, debido a que un arte revolucionario requiere formas revolucionarias: "Bertolt Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en *Comentarios reales*" (16).

intertextualidad, la cual en el caso de Cisneros se utiliza para descodificar el discurso cultural dominante<sup>6</sup>. Al realizar el texto poético, se desprende de éste una nueva síntesis que más que transformación y absorción involucra una transfiguración del objeto poético, o sea, una creación en sí misma. Por consiguiente, la obra poética contemporánea, y en este contexto la poesía de Cisneros, implica y depende de otras obras, otros sistemas y estructuras que convocan a ese lector cómplice que se mencionó al principio de este capítulo. En el caso particular de Cisneros la intertextualidad se lleva a cabo incluso en la refundición de sus propios libros que aparecen como intertextos dentro de textos posteriores.

La sencillez que se manifiesta a primera vista en el texto no es sino la muestra de la lograda economía de lenguaje del poeta ya que la temática despliega campos semánticos de profundidad trascendental y filosófica que crean y recrean una red de referencias compartidas. La intertextualidad viene a ser el fundamento de la comunicación: el punto de referencia en el cual poeta y lector recrean y comparten sus experiencias cognoscitivas. Cisneros es consciente de dicho nivel de comunicación poética y es uno de los artificios mejor utilizados en su poesía y en el replanteamiento cultural que ella significa.

La obra de Cisneros se distingue sobre todo porque guarda una unidad coherente que se hace visible ya desde su primer poemario, *Destierro*. El libro se divide en tres partes: la primera señalada con números arábigos, se conforma por cinco poemas; la segunda, designada con números romanos, contiene ocho poemas que funcionan en realidad como estrofas de un poema mayor; por último, cierran el libro, tres poemas también numerados con arábigos. La unidad del libro se da a través del motivo de la nostalgia del mundo perdido. La realidad presente es destructiva y brutal por lo tanto, su conciencia rehúsa aceptarla. La construcción de la memoria suscita en el joven la añoranza debido a que ésta recrea la intimidad imposible en el momento que vive. El

<sup>6</sup> Se utiliza el término como lo hace Julia Kristeva, quien dice que " cada texto toma forma como un mosaico de citas, cada texto es la absorción y transformación de otros textos" (7-8).

enfrentamiento del pasado con el presente descubre posibilidades y debilidades que ya se demuestran como indicios en el epígrafe, en los versos de Rafael Alberti: "¿Por qué me trajiste, padre,/ a la ciudad?/ ¿Por qué me desenterraste/ del mar?" En la primera parte se desentraña el pasado en un diálogo entre el joven hablante y su padre. La autenticidad del pasado confronta la alienación del presente. La personificación de los objetos contribuye a la idealización:

VIVÍA  
 nuestra casa,  
 con sus muros  
 cubiertos  
 de sal  
 todo el año

Este VIVÍA tipográficamente acentuado por el uso de mayúsculas se contrasta con: y un cielo/muerto de peces/arcos muertos/ en la piedra. La segunda parte guarda el eco salitroso del mar; símbolo que se repite en la poesía de Cisneros y que aquí es el equivalente de la niñez, del amor, de la belleza apacible, de la inocencia perdida. Las imágenes lejanas visualizan el pasado a través de la reminiscencia subjetiva: "Perduran/ cuerdas atadas/ en la sombra/ ruina de muelles/ y navíos" (II) dibujando a la manera de un cuadro impresionista: "mástiles de brisa/ en la proa de fuentes/ retornando" (V). El clima subjetivo va acentuándose progresivamente hasta la tercera y última sección del libro. Lenta pero inexorable la "realidad de la madurez" urbana vence a la nebulosa incertidumbre de la infancia que se desliza en el recuerdo como escombros del saber.

Al buscarme  
 puedes hacerlo recorriendo  
 ruinas y patios extranjeros  
 también mi sangre  
 es continua entre la hierba  
 y en la orilla de tu corazón (1)

Sin embargo, un orden integra a otro en lugar de negar una realidad a cambio de la otra. Al rescatar el pasado positivo, su identidad se funde en la búsqueda del verdadero ser tan particular a la nostalgia adolescente en que se sufre la melancolía de la pérdida de la niñez:

Cómo llamar al fuego  
y a las flores  
como al mar

Que no fuera en recuerdos  
en pozos de arena  
en todo lo que entonces  
vivía en mí

Con árboles y casas  
limitando la playa y su país

(2)

Todo era hermoso  
y común  
en mi recuerdo.

El desplazamiento a la ciudad es el conducto a partir del cual el poeta construye la muerte de su niñez (en el mar, sin duda Punta Negra). La desesperanza produce la fractura del presente y la incógnita sobre el futuro. De ahí que adjudique analógicamente la ciudad a la muerte: “pero/ lo más simple/ pero/ lo más simple/ es morir en la ciudad” (2). El libro es una continua búsqueda de ese pasado que no se logrará recobrar, de ese mar que nunca volverá a ser igual. El libro entero tiene valor en cuanto a que, a pesar de que le falten los recursos expresivos que se afinarán más tarde, comunica la soledad y la angustia del rito de iniciación del poeta, su temor a la “adultez”.

En *Destierro* se darán motivos que se continúan en la expresión poética de Cisneros: mar, playa, arena, sal, muelles, viento, olas, brisa que se continuarán utilizando en muchos casos relacionados

a los sentidos a tal extremo que el ser mismo del poeta se impregna con el olor, sabor y otra cualidad de los elementos: "he llevado/ mi corazón salino/ hasta la niebla" (3).

*David*, publicado también por Ediciones *Cuadernos del Hontanar* en 1962, comenzará activamente el proceso de transgresión poética. La nostalgia de su niñez se ha disipado y el poeta se prepara para combatir nuevos y más desafiantes gigantes. A los veinte años, Cisneros con todo el desenfado que tipifica esa edad embiste a través de las jerarquías culturales con el ambicioso proyecto de desestabilizar el orden del discurso bíblico. El libro se dispone de manera coherente: dividido en quince poemas que funcionan a manera de viñetas y relatan el transcurso de la vida del profeta y rey de Israel. Utilizando la estructura del salmo, se intercalan canciones que subvierten las alabanzas de David.

Amanecen de pie, su lluvia  
 apagando navíos y pájaros,  
 su canto de lanzas,  
 su lengua de combate  
 sobre las algas del día,  
 edificando enredaderas  
 en cada estanque, altos  
 fusiles en las rosas  
 (entre poemas 5 y 6).

El rechazo a la intrusión humana ante la naturaleza tiene la función última de cuestionar a través de la canción bíblica los procedimientos divinos. Aquí en el mundo de la guerra y gracias a la tecnología no queda nada por alabar señores... El ensamblaje poético construye discursos paralelos de la vida de David y la de su pueblo. Ya se detecta el tono irónico en la descripción solemne de la beatitud y perfección del rey en el primer poema:

Al servicio de Saúl tocaba el arpa,  
 con su túnica, su canto, sus relojes  
 ungido en secreto, vivía en el Señor.

(1)

En el tercer poema ya se demuestra la incisión de la puya sardónica de Cisneros al presentar una imagen completamente antitética de David, agresor:

Alianza de bueyes y fronteras,  
 terraza de nogal, casco  
 de muertos filisteos,  
 David danzaba en su proa  
 y conducía el triunfo  
 por acequias del reino escogido.

(3)

En el correlato bíblico, es la conquista de Jerusalén y el traslado del arca de Yavé a esta ciudad, llamándola la Ciudad de David. Dicha conquista constituyó un hito en la vida y en la historia política del rey de Israel al triunfar ante los filisteos y ensanchar, así, "las fronteras del reino".

David y toda la casa de Israel iban danzando delante del arca con todas sus fuerzas, cantando al son de cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos. Cuando llegaron a la era de Nacón, Oza extendió su mano al arca de Dios y la tomó, porque los *bueyes* daban sacudidas. Entonces la cólera de Yavé se encendió contra Oza, y allí mismo le hirió por la falta y murió allí... por eso David no quiso llevar el arca de Yavé a su casa... y la llevó a casa de Obededón de Gat, y Yavé bendijo a Obededón y todas sus cosas a causa del arca de Dios. Entonces David se puso en camino e hizo subir el arca de Dios de casa de Obededón a la ciudad de David con gran júbilo... David danzaba ante Yavé con todas sus fuerzas... (II, Samuel, 6-9)<sup>7</sup>

Pero la perspectiva que se privilegia en el poema es la del pueblo, invirtiendo así el orden jerárquico tradicional.

Los triunfos de David percibidos desde el nivel "bajo" del discurso bíblico se tornan destructivos ya que el registro se figura en el padecimiento de los vencidos:

<sup>7</sup> El énfasis es mío.

Han retornado sumergiendo ruinas,  
 invadiendo tejados y corazones  
 (3)

El resultado del cambio de perspectiva incide en la pérdida del sentido heroico del acontecimiento para convertirse en un acto de invasión y vandalismo. Desde el punto de vista del de abajo, la acción privilegiada por el lenguaje bíblico deviene una intrusión a su cuerpo, su morada, y la esencia vital del ser humano, la cotidianeidad. Las acciones bélicas del rey de Israel infringen últimamente en la paz del otro. Además la ironía del último verso "invadiendo tejados y corazones" se refiere a otro tipo de conquista, la amorosa: "David tomó todavía más concubinas y mujeres en Jerusalén..." (II Samuel, 5). Esta debilidad de David para con las mujeres llevará al poeta a hilvanar otra crítica.

Otro momento transgresivo en el discurso consiste en la mirada a la relación de David con Betsabé, mujer de Urías. David tramó el asesinato de Urías para arrepentirse luego, según la interpretación del hablante.

David deseaba a Betsabé, esposa de  
 Urías  
 muerto en batalla  
 su pecado fue histórico,  
 todas las tardes sacrificaban un filisteo  
 al Señor, vendió su túnica,  
 cambió una cesta de peces por el  
 arpa,  
 solía cantar a la puerta del templo.  
 (4)

El comienzo de la estrofa con el deseo de David adelanta la intención detrás de la muerte del esposo. El silencio entre esa estrofa y la que sigue da la pauta de la culpabilidad de David, según la interpretación del hablante. Por lo tanto, aunque no se especifique a quién pertenece "Su pecado", la exclusión deslinda

el significado. El recalcar que éste fuera "histórico", afirma la materialidad del hecho en términos dialécticos. La producción material del "pecado" invalida la alegorización pretendida por el discurso bíblico. La alteración ocurre en la disposición del discurso al dejar el espacio abierto entre el deseo y el hecho histórico, el resultado es irónico. La inversión en el punto de mirada altera el orden establecido por el tono del relato y el resultado se lee en la ironía, camuflada por la aparente solemnidad. La estrategia de Cisneros consiste en la parodia del salmo como género para subvertir el discurso bíblico, véase aquí la sobriedad de la fe en la siguiente alabanza y "Declaración de dignidad":

Júzgame, oh Jehová, porque yo  
 en mi integridad he andado;  
 he confiado asimismo en Jehová  
 sin titubear...  
 mi pie ha estado en rectitud  
 en las congregaciones bendeciré a  
 Jehová es mi luz y mi salvación  
 salmo de David  
 Jehová es mi luz y mi salvación;  
 ¿De quién temeré?  
 Jehová es la fortaleza de mi vida:  
 ¿De quién he de atemorizarme?  
 (David XXVI 536-37)<sup>8</sup>

En este salmo al igual que en la particularidad del género se percibe una reiteración de la fe inagotable de David, de su desdén ante el pecado y la lucha contra "los malos". En el poema de Cisneros se privilegia la duda del hablante (ficticiamente David) ante la fe "ciega" y se desfamiliariza la oposición binaria de bueno/malo. David se humaniza en "Canto al Señor":

<sup>8</sup> La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento. Nueva York: Sociedad Bíblica Americana, 1960.

Estoy acostumbrado al amor  
 sin embargo conozco tu silencio,  
 he sobrevivido mis palabras  
 o apenas este deseo de ser bueno,

De acuerdo con Willian Rowe, *David* es "un libro estructurado de un modo sinfónico y no anecdótico... [se introduce] en varias dimensiones; así, junto con la alegría del poeta, hay una indagación de las posibilidades de la cultura elitista burguesa" (31)<sup>9</sup>. La amplitud de temas y motivos que engranan la articulación del discurso se presentan de una manera histórica y material con la función no solamente de desmitificar el pasado sino de actualizarlo textualmente. Desde este punto de vista el discurso poético abarca la realidad simultáneamente desde múltiples ángulos pasado/ presente, juventud/ madurez; rey/poeta y las emociones que se le presentan como verdadero ser humano al David histórico vs. el personaje mítico de la leyenda. El tópico de "el mundo al revés" (en este caso la historia al revés) cumple la función de desjerarquizar los dominios simbólicos culturales tradicionales alterando particularmente el dominio del orden social a través de la desmitificación del lenguaje bíblico de los salmos. Aunque el elemento de mayor agudeza y configurado por el discurso poético es su humor acre y su ironía:

Los pobres pecaban de pobreza,  
 cierto que no sabían  
 tocar el arpa, beber  
 en copa de oro,  
 disecar salmos,  
 sólo David fue perdonado

La ironía máxima resulta en la alteración del discurso "divino" el cual consistentemente identifica la providencia con el espacio de los privilegiados. La simultaneidad de presente/pasado refleja

<sup>9</sup> William Rowe. "Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros". *Amaru*, Lima, N° 8 (Oct.-Dic. 1968).

el desorden a nivel del discurso de la justicia (o la falta de ésta) en las jerarquías actuales. La concepción jerárquica judeo-cristiana es paralela a la concepción social. Esta estructura religiosa sin duda establece y justifica la injusticia a nivel social. El contraste se utiliza como herramienta composicional en cuanto a la actitud del ser humano común ante las actitudes y acontecimientos que se destacan como admirables por el discurso bíblico:

tomó el casco, su hoguera de plumas  
 Absalón hijo de reyes, todo fue creado  
 caballos de bronce como sombras,  
 todo fue creado y destruido  
 en el otoño, tantas veces,  
 amado y extranjero, dormía  
 sus cabellos de yerba  
 entre las ramas,  
 los campesinos ignoraban estas cosas  
 hacían el amor en su lecho  
 durante la batalla.

(6)

El casco y la hoguera símbolos del discurso del guerrero bíblico antepuesto a la destrucción de la guerra en el primer verso se contrasta con la sencillez de la cotidianeidad del campesino. Se acentúan las acciones destructivas del padre y el hijo para finalmente señalar la tensión social dominante que es excluida por el privilegio bíblico. Los encabalgamientos ayudan a estructurar en el poema un ritmo pausado al principio; aunque el símil introduce la imagen contrastante: "caballos de bronce como sombras". La síntesis se produce al presentar la oposición de los estratos sociales entre el mundo de David y Absalón y sus guerras fratricidas ante la vida austera del pueblo, ajena a los privilegios de la Biblia.

La función última del texto, por lo tanto, es la crítica del sistema a través de la poética de la transgresión, desideologizando el mundo bíblico. La figura de David es idealizada y mitificada por ambos testamentos como el cúmulo de todas las bondades.

Por lo tanto, el uso de esta figura es el eje del proceso desjerarquizante de la tradición judeo-cristiana por el texto de Cisneros.

## LA RE-ESCRITURA HISTÓRICA: LOS COMENTARIOS REALES

Después de la aventura transgresora de David y la historización del discurso mítico del rey de Israel, Cisneros se planteará la necesidad de particularizar la historia al espacio geográfico que más le afecta, el de su país. En *Comentarios reales* de Antonio Cisneros, el motivo principal que organiza el texto es la reconstrucción de la historia peruana de acuerdo al punto de vista del sector inferior en la jerarquía cultural. La estrategia poética consiste en poner, en diversas voces del pueblo, testimonios cuya perspectiva difiere abismalmente con el recuento de la versión oficial de la historia. Dicha perspectiva enfoca las contradicciones que surgen de la tensión que representa la desjerarquización del discurso. Comienza por las alteraciones culturales a las que descodifica, al revelar la incursión colonialista que se inició al mundo hispanoamericano (peruano) y de la cual continúa siendo víctima como ámbito poscolonial. El artificio poético implica la transposición de la narración de eventos históricos a partir del tópico del "mundo al revés"<sup>10</sup>. Desde la primera poesía de Cisneros sobre la época colonial se despliega un motivo continuo que enlaza la dominación en el pasado con la dominación actual. El pasado fantasmagórico se hace presente y se concretiza en el condicionamiento del presente, para vencer las condiciones y estructuras de dominación que se han reproducido a través de la historia, hacia un proceso de liberación auténtico que enfrente las estructuras de poder presentes en la realidad latinoamericana.

<sup>10</sup>. Esta estrategia es el modo de acceso a los altos discursos normalmente asociados con el nivel de poder socio-económicamente más alto que existe en el centro del poder cultural. Es lo que Raymond Williams ha denominado "the inherent dominative mode" (4). Por supuesto, el discurso inferior (definido como tal por el superior se confirma a sí mismo como alto) y percibe las cosas de manera diferente intentando imponer una perspectiva contraria a través de una jerarquía invertida.

“Cuestión de tiempo I” (*Comentarios Reales*, 20) demuestra varias modalidades temporales a partir de una sola figura histórica. El proceso observado en éste y otros poemas utiliza clisés históricos que incluyen nombre, lugares, y batallas para “servir de potentes transmisores poéticos para manipular múltiples polos temporales e históricos” (Ahern, 27-8). El punto de partida del poema es la aparente desventura del conquistador Almagro:<sup>11</sup>

Mal negocio hiciste, Almagro,  
 pues a ninguna piedra  
 de Atacama podrás pedir pan,  
 ni oro a sus arenas  
 y el sol con sus abrelatas  
 destapó a tus soldados  
 bajo el hambre de una nube de buitres.  
 (20)

El origen de la burla se encuentra en la traición de los Pizarro. La expedición de Almagro a Chile, después de la invasión al Cusco, fue un fracaso. Por lo tanto, éste regresó al Cusco para reclamarlo como suyo. Sin embargo, Hernando Pizarro ya tenía esa ciudad por propia. De acuerdo a la Cédula Real conferida por Carlos V, la parte geográfica que le hubiese tocado a Almagro se encontraba en el desierto de Atacama, según la interpretación de Francisco Pizarro y sus hermanos. De ahí que “mal negocio hiciste Almagro...”. La actitud lírica apostrófica del poema da un tono conversacional<sup>12</sup> al verso donde “el negocio” y “los buitres” son el vínculo con la segunda parte del poema. La reelaboración del momento de la invasión española de forma paralela con la historia contemporánea textualiza la ironía de la repetición de los eventos en instancias diferentes del coloniaje. Los buitres hambrientos que vuelven

<sup>11</sup> Véase el capítulo IV, pp. 92-96 de *Poesía, sociedad y cultura*, Washington, D.C.: Scripta humanística, 1992, en el cual hago una lectura de la coyuntura histórica en que se encontró Diego de Almagro en cuanto a su relación con Francisco Pizarro.

<sup>12</sup> La clasificación de “poesía conversacional” viene de un ensayo de Roberto Fernández Retamar, “Situación actual de la poesía hispanoamericana” en *Papelaría*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1962, pp. 9-38.

después al desierto con la tecnología norteamericana actual, la cual exige más que pan de las piedras, aliviando con el cobre y el hierro (las minas de Atacama pertenecientes a capitales norteamericanos, objeto de explotación del siglo XX y el salitre en el siglo XIX) la misma sed de oro del conquistador:

En 1964  
 donde tus ojos barbudos  
 solo vieron rojas tunas,  
 cosechan -otros buitres-  
 unos bosques  
 tan altos de metales,  
 que cien armadas de España  
 por cargarlos  
 hubieran naufragado bajo el sol  
 (C.R., pp. 20-21).

El punto de vista del hablante fluctúa en el tiempo por medio del uso de imágenes insólitas, como los "abrelatas del sol", en la que combina un elemento de la vida moderna con un elemento de la naturaleza para deshacer las armaduras de los conquistadores. El mensaje poético se reduce a que los esfuerzos de Almagro sólo sirvieron para alimentar "buitres" literalmente, en su tiempo, y como precursor de la actual explotación del continente sudamericano por los países industrializados.

Toda la colección de poemas denominada *Comentarios reales* se adscribe al propósito de la reescritura de la historia oficial y su desmitificación. El poemario se caracteriza por presentar varios tiempos en muchos de sus poemas y por una actitud iconoclasta que recorre la historia peruana desde el "Antiguo Perú" hasta "Nuestros días", cerrados por un "Epílogo". Precediendo al poema final, encontramos dos poemas que rinden homenaje al poeta Javier Heraud ("Héroe de nuestros días"), que perdió la vida en las guerrillas del '60. "El epílogo" se refiere a los dos poemas anteriores declarando que su generación no debe preocuparse por "el hedor de viejos muertos/ ni construir nuestra casa/ con huesos de los héroes". El tono final de este "Epílogo" es de esperanza:

“para nuevas batallas y canciones/ sobre la tierra estamos”. En estos últimos poemas, especialmente, se puede apreciar la función “renovadora” del lenguaje de un “Yo poético socializado por dos vías complementarias, la cultura y la historia”, como destaca Antonio Cornejo Polar, cuya enunciación “rara vez se agota en el puro subjetivismo” (1982, 165-66).

Encontramos que, a pesar de no ser ésta la poesía más madura de Cisneros desde el punto de vista estético, desde el punto de vista cultural es una de las obras que más aporta al replanteamiento de una cultura nacional peruana. De acuerdo con Antonio Gramsci:

“Crear una nueva cultura no significa sólo hacer individualmente descubrimientos ‘originales’, significa también, y especialmente, difundir críticamente verdades ya descubiertas, “socializarlas”(…) y convertirlas por tanto, en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral. El que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y de un modo unitario el presente real, es un hecho “filosófico” mucho más importante y “original” que el descubrimiento por parte de algún “genio” filosófico, de una verdad que se mantenga dentro del patrimonio de pequeños grupos intelectuales” (*Antología*, México: siglo XXI ed., 1976, p.436).

El caso de Cisneros es aquél descrito por Gramsci, el replanteamiento cultural conducido al nivel del discurso poético difunde “críticamente verdades ya descubiertas” por cientistas sociales en ensayos eruditos. El texto poético, sin embargo, las socializa y las convierte “en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral” (Gramsci 436). En el lenguaje poético, el mensaje tendrá mucho más impacto en el lector debido a su función emotiva natural y, a la vez, más coherencia popular debido a atributos de comunicación de la poesía tales como: la cadencia, el ritmo, el lenguaje coloquial, y los símbolos. Cisneros intuye que está “haciendo cultura” cuando escribe poesía al rehusar formar parte de “la tradición”:

Mi país es subdesarrollado, sin formas culturales definidas  
y propias, con los dos ojos puestos en los países del Norte,

prestos a la imitación o, en el mejor de los casos, al aprovechamiento discreto y atrasado; mi país tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño. Sé que somos distintos, pero cómo: ésa es la cuestión (Cisneros, 1967).

(14)

En sus *Comentarios reales*, Cisneros toma el pasado y el presente y, a través de una mirada crítica, retoma muchos de los acontecimientos históricos mediante los cuales se funda en el Perú una cultura dependiente y los brinda al lector desde una perspectiva irónica destruyendo mitos y clisés. Aunque el autor mismo ha desvirtuado un poco el logro de este libro, éste se inscribe en la literatura peruana como el inicio de un largo proceso de transgresión cultural. Ya en los años '80 la mirada a la historia del Perú confinada a un espacio particular, la comunidad de Chilca, como una pequeña síntesis representativa de esa historia va a presentar al lector una obra poética mucho más lograda.

### LA CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA: CISNEROS Y LA ÉPICA DE LOS MARGINADOS<sup>13</sup>

En los años '70, Cisneros, ya unido a toda una generación de poetas, se inscribe al contexto hispanoamericano y dialoga fluidamente con poetas como Cardenal o Dalton; Lihn o Pacheco; Gelman o Benedetti y consigo mismo. El diálogo no se agota: el poema ha quedado abierto, el lenguaje objetivado y la voz no se reduce ya a la individualidad del poeta. En este espíritu de diálogo, ya en los '80, surge la obra más lograda de Antonio Cisneros, en cuanto a transgresión cultural se refiere: *La Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Siguiendo la estructuración de las crónicas primeras de América, el texto se plasma desde diversas instancias enunciativas estableciendo un diálogo interno y externo. El diálogo interno,

<sup>13</sup> Este fragmento es una versión revisada de un artículo publicado con el mismo nombre en la revista *Inti* N°. 32-33, primavera de 1991.

“actualiza no menos de tres perspectivas”<sup>14</sup> que narran el fin de una comunidad: 1) La del poeta cronista, que ofrece un testimonio emotivo y asume sus limitaciones; 2) la que expresa objetivamente, mediante múltiples voces de personajes diversos, las nostalgias y el recuerdo de las experiencias vivenciales de los comuneros; y 3) la que formaliza el conocimiento objetivo de la relación y la cual busca a aquel lector que comparta la experiencia cognoscitiva de las ciencias sociales (621). El diálogo externo, múltiple, crea nexos entre la historia colonial y la historia actual del Perú.

Cisneros libera las voces de un pueblo paradigmático en la historia del avasallamiento del neocolonialismo fomentado por Lima en el Perú contemporáneo. Tomando como medio su propia versión poética del género testimonial, Cisneros, después de entrevistarse con los últimos testigos del gran éxodo de Chilca, les cede a éstos la palabra para que graben en la memoria del oyente el paso trágico de la comunidad-huerta al “pozo de arena en el desierto” (7). Es necesario, por lo tanto, describir en términos teóricos cómo en la *Crónica* el texto poético adquiere las características básicas del género testimonial sin perder por eso su “poeticidad”. En el caso de la narrativa, el problema fundamental en cuanto al carácter marginal que supone el género testimonial se centra en su legitimidad histórica debido al papel que juega la ficción en el cuento y la novela. La oposición, entonces, testimonio/fábula (novela, cuento, ficción) implica una serie de complejas operaciones semiótico-cognitivas en cuanto a la historia a que se derivan del carácter referencial del lenguaje que obviamente predomina en el género narrativo. Sin embargo, el predominio del lenguaje emotivo-subjetivo, natural en el discurso lírico construye un “sujeto colectivo épico” cuya veracidad, el lector no disputa debido a la función conativa de dicho lenguaje.<sup>15</sup> El tejido poético

<sup>14</sup> Según las palabras de Antonio Cornejo Polar en su artículo, “La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación”, *Revista iberoamericana*, 1987, July-Sept. v. 53, (140), pp. 615-623.

<sup>15</sup> Nos referimos a las funciones del lenguaje según Roman Jakobson, específicamente a la característica más básica del lenguaje lírico que es su apelación al emisor mismo.

le asegura credibilidad. Por lo tanto, el problema de verosimilitud genérica que se presenta en la narrativa testimonial no es aparente en el discurso lírico. En el caso particular de la crónica (en este caso, género retórico) de Cisneros se encuentra al autor del enunciado, (el productor) el cronista, como interlocutor del denominado sujeto épico-testigo con el cual se ha de establecer un diálogo que responderá a la heterofonía, dado el carácter colectivo de este sujeto y a la heterología que resultará de las diferentes voces que "relatan"<sup>16</sup>. Conviene recordar que en la teoría de Bajtín, existe además del destinatario (que es el segundo en el diálogo), el autor de cualquier enunciado (sea o no literario) que presupone siempre "la existencia de un destinatario superior (el tercero)", aquél que sea capaz de comprender incluso en un diálogo entre sordos y "cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico o bien en un tiempo históricamente lejano" (317). En el caso de la poesía-testimonio y, particularmente en la crónica de Cisneros, el tercer destinatario casi omnipresente, que deja una huella silenciosa, pero que genera empatía y que escucha en lugar de ser el tercero ausente de Bajtín, se vuelve el receptor del diálogo que promoverá la difusión de la verdad<sup>17</sup>. Los sujetos discursivos apelan al interlocutor (y al mismo tiempo a sí mismos) a guardar memoria de la realidad que hasta el momento enunciativo habíase sumido en el olvido. En consecuencia, el primer recuento enunciativo se titulará "Y antes que el olvido nos". Esta primera voz reiterará el motivo del recuerdo y nombrará activamente la realidad que aún permanece "antes que se hunda en todas las memorias"...(11).

El poemario comienza con una explicación histórica por el poeta-cronista acerca de la comunidad de Chilca que ha de de-

<sup>16</sup> Para establecer las diferenciaciones teóricas acerca de los conceptos de voz, diálogo, heterofonía (diversidad de voces) y heterología (diversidad discursiva) al igual que el concepto de dialogismo, hemos tenido que remitirnos a Bajtín, Mikhail. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

<sup>17</sup> Bajtín alude a Thomas Mann e imagina la situación dantesca en que "uno no es escuchado por nadie" donde hay "una ausencia absoluta del tercero"(319). En el poema testimonio de Cisneros, el tercero, el cronista, captura el sentido más íntimo del recuerdo para difundirlo sin dejar que se pierda en la versión oficial.

terminar su estructura. La historia se construye a base de desplazamientos temporales y se divide en tres partes. La comunidad de Chilca "es -o fue-" una comunidad de pescadores y agricultores, una especie de oasis en el desierto costero del Perú: "gozaba de un verdor extraordinario". Este segmento temporal duró hasta hace cincuenta años y es representativo de una etapa que reclama el Perú antiguo, anterior a los conquistadores. El verdor de la zona surgía de su relación con la sierra: Huarochirí y Chilca subsistían a base de una experiencia colectiva aún no contaminada por la asociación con "el mar", con aquello que viene de "afuera". Pero (y aquí viene el segundo desplazamiento) "el mar sepultó las salinas" quebrando así la relación de intercambio entre la sierra y la costa: "se hundieron abandonados los canales... y Chilca fue un desierto". Comienza así el proceso de emigración de los comuneros consagrados al Niño Jesús dejando tras de ellos sólo miseria porque el mar no brindaba lo suficiente: "los peces no bastaban"... (11). Aquí la implicación es más amplia, y el lector precisa llenar las brechas que el texto sugiere. El sustrato de la *Crónica* contiene un vasto repertorio de conocimientos histórico-sociales que deben ser actualizados por la lectura: el colectivismo representado por las relaciones entre el ayllu primitivo y la comunidad indígena moderna; el sistema de trueque de productos naturales sin uso de moneda; la cofradía (la hermandad del Niño) que se inscribe en el sincretismo religioso establecido entre los indígenas después de su cristianización y que unifica la visión comunal de la realidad con la fe católica; y el proceso migratorio que concluye en la urbanización acelerada de la sociedad peruana. Por último, Cisneros-cronista retoma el presente haciendo uso de la ironía y hace hincapié en la urbanización limeña del territorio como playas de lujo al decir: "Años después, con diques y capital -no del común- volvieron las salinas" eliminando a los comuneros e instituyendo la explotación capitalista de la zona que dejó "un pozo de arena en el desierto" (7).

En el primer poema la voz de un comunero desea recordar una calle devorada por la arena al igual que todo el poblado que la surcaba. Es necesario recordar antes que la arena sepulte también así el recuerdo. Como dice Abelardo Oquendo en su reseña del

libro de Cisneros, "la sola mención convoca la calle innominada succionando rasgos fugaces de un tiempo terminado" (155): "Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias/ así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año '50" (7). La nostalgia sólo sirve como intento de restaurar el deterioro, pisar la misma botella rota que lo hirió cuando niño, imaginando otra vez los camiones de "la Urbanizadora", que arrasó hasta con los predios de la memoria, culpable de "nombrar como calles las tierras que nosotros nos habíamos nombrado". Las tierras violadas que "también son sólo olvido" introducen la rememoración de una utopía ya lejana... y la voz que las invoca no sabe "ni para qué" (11). El primer poema, abierto por la falta de puntuación del último verso, invita al lector a conocer el paraíso perdido.

Está a cargo de múltiples voces comuneras convocar la existencia de aquello que fue "La Hermandad del Niño". Desplazadas las voces en varias instancias temporales, éstas van introduciendo al lector a una realidad totalmente contradictoria a la de la actualidad. Así son reveladas las paradojas históricas como la soledad y la alienación, productos de un sistema perpetrado por el individualismo y la codicia. El contraste entre el pasado paradisiaco y el presente de la destrucción se va vislumbrando lentamente por el lenguaje que se apropia del habla popular, ingenuo en apariencia, pero que comunica de un modo irónico y cáustico la tragedia del proceso. Comienza el relato en la plenitud de la comunidad desde una voz colectiva que declara: "Aquí todos somos de la Hermandad del niño/ Pocos son los gentiles... y nadie va a la siembra sólo como un ladrón"... (15). Se desarrolla el tránsito de ésta hasta el descalabro final. La fecundidad del arenal era fruto de la doble alianza establecida con Dios y con el ayllu de la sierra, Huarochirí. "No era maná del cielo pero había comida para todos y amor de Dios..." destaca otra voz que describe la esencia del vínculo establecido por las dos comunidades: la sal a cambio del mantenimiento en buen uso de los acueductos incaicos (19). La edad dorada de Chilca parece haber sido más bien de un esplendor modesto. El intercambio natural de dos nichos ecológicos y el

trabajo de la comunidad por el trabajo del ayllu, un bien por otro, sustraían la base de la felicidad de ambos "Por ellos nos venían las lluvias de la Sierra entre las lomas y así honraban al Niño/ Nosotros los honrábamos con la sal. Dos cosechas de sal de las salinas". Más que una alianza comercial, la relación se define como un sacramento: "Era un casorio bueno, con uva y chirimoya". El pacto, divino, entre las dos comunidades tenía la función de encauzar la vida en la alegría de la fraternidad, el bien común y la justicia. El acto de gobernar también era una tarea comunal, religiosa y compartida por todos como el trabajo: "En casa de los comunes se gobiernan los destinos del agua/ y de todas las almas de este mundo... Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle y de la playa/ Y todos tienen nombre" (16). Estos no necesitan representantes que hablen por ellos. La casa de gobierno no es un ámbito privado donde existe lugar para que reinen las abstracciones ni despachos individuales: "En la casa de los comunes cada asamblea es como una palmera./ Todos la pueden ver" (16). Todas las tareas que se comparten en las vivencias cotidianas son dedicadas al Niño, el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza son todas maneras de honrar a su Señor. La vida es una forma de comunión y aquel que trabaja para sí solo es excomulgado por la colectividad: "Quién va a hacerse a la mar sin un palmo/ de esa arena morada, la de Chilca/ (también de Punta Negra). La arenilla del Niño./ Y nadie va a la siembra sólo como un ladrón" (15). El trabajo aislado se percibe como pecado cuando se contrasta con el que se hace en común, insiste la voz de un comunero acerca de otro que no obedeció las leyes: "Fruto malo de la Hermandad del Niño, muerto insepulto/ que ninguno lloraba... *Trabaja por su cuenta*" (29). El aislamiento es sinónimo del fruto individual, un intento más de legitimar el despojo.

La religión entretejida con la vida cotidiana y sus quehaceres no se presenta como dogma maniqueo sino como un panteísmo asociado a la experiencia feliz y saludable de la unión del ser humano con la naturaleza: "Los plátanos de la Isla,/ el algodón, los membrillos/ las uvas de Borgoña,/ el girasol, las abejas,/ los muchachos, las muchachas/ haciéndose el amor/ entre los mai-

zales" (50). La unión pura, bucólica del panteísmo religioso se contrasta, indirectamente, a la imposición de la jerarquía de la iglesia católica que es la que tiene verdadero poder y es cómplice del colonialismo.

El poeta-cronista Cisneros va dictando las pautas de estructuración del poemario y hasta aquí, se presenta una utopía social, aunque esto ha sido sólo en tres poemas. En los siete siguientes se comenzará a relatar el deterioro y el comienzo de la desdicha. Se debe subrayar que desde el principio se distingue el centro, lo bueno, como lo de adentro y lo periférico, lo de afuera, como introductor de todo lo negativo. El agua que viene de Huarochirí, como elemento purificador, llega desde dentro y la arena, que significa la destrucción, viene de afuera; así como la diferencia de actitud hacia la realidad, la visión comunal de repartición colectiva vs. la visión individual de codicia personal. Así como los colonizadores...

Aunque el origen del desastre consiste en un fenómeno de tipo natural, éste viene desde afuera, como maldición del mar que invade las salinas y en vez de retroceder decide que sus aguas permanezcan allí: "para tiempos/ y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal" (53). Al no poder continuar el intercambio con los arrieros de Huarochirí, los canales acaban "hundándose en la arena como una rata entre los matorrales" y las huertas se secan hasta morir cubiertas también por la arena (57). A pesar de las plegarias, especialmente de los más viejos del pueblo, las aguas no se retiran: "Los antiguos rodean el altar/ como a un lomo de res/ Nada celebran. Esperan un milagro" (45). Es la voz de una jovencita del pueblo la que narra mientras observa en la vejez su propio futuro: "¿Algún día seré cuervo que espera/ lluvias en el altar/ y un amante pasados los 50?" (45). La supresión del oyente en el caso del autodiálogo de la muchacha brinda un ejemplo del predominio de la ambigüedad del discurso que es común a todo el libro como también lo es la tendencia a liberar los enunciados del dominio de un enunciador y/o destinatario. A medida que se desarrolla más el deterioro de la comunidad, las voces y los oídos dentro del texto aumentan y se multiplican

definiéndose únicamente por pautas enunciadas en poemas previos. El primer poema, por ejemplo, la voz que recuerda vuelve a aparecer en el poema denominado "Mi hermano". Esta vez contado por otra voz, la de su hermano. Los únicos indicios de este hilo temático serán la botella rota que aparece en el primer poema y el motivo de la memoria. En el primer poema la voz quiere recordar una calle y no puede ya que "todo es olvido" y en el segundo poema "Pobre, mi hermano, hecho una uva andaba y sin memoria" (29). Otro ejemplo de esta técnica se encuentra en el mismo poema, el verso final dice: "Mi padre tomó su lamparín y se sentó en las rocas y esperó". La próxima enunciación comienza: "No he prendido el lamparín de kerosene desde hace cuatro noches..." (33). Desde el primer desastre, todo el resto de la Hermandad experimentará una muerte lenta y la única opción ante esa muerte será la emigración y con cada una de estas partidas del lugar común, el Niño vive muchas ya que se desmembra la comunidad. La primera de estas muertes se da en un poema, "Una muerte del Niño Jesús", que comienza con múltiples voces que hablan en primera persona (33). La gente ha llegado al colmo de la desesperanza, comienza a flaquear, a desesperarse y con la desesperanza se desmembra la unión original. Cada voz que enuncia en primera persona representa la desintegración de la vida comunal. "Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios... Y los devotos entonces a la mar -por unos pocos peces. Y las devotas entonces a los campos- por unos pocos/ higos/. Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico./ Un mar de cochayuyos y malaguas y un arrenal de mierda./ Somos hijos de los hijos de la sal/ No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré,/ por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos./ Después/ por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré/ El niño está bien muerto. El aire apesta" (33).

Con la muerte de Dios, llega un mal mayor. La empresa privada hace su entrada y donde antes todo era del común, ahora todo será de la Urbanizadora. Retirado otra vez el mar, explota las salinas con máquinas modernas: "Unas grúas y unas torres que separan los ácidos del cloro" y las protege con perros que impiden

acercarse a esa zona ahora exclusivísima. Los pocos que quedan en el pueblo se comentan: "Si parece mentira./ Mala leche tuvieron los hijos de la sal./ Puta madre/ Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos donde el mar no termina y la tierra tampoco./ Qué de perros, Señor, que oscuridad"(54).

La *Crónica* establece un diálogo con un proyecto anterior de Cisneros, el de los *Comentarios reales*, aunque aquí el proyecto histórico es menos ambicioso. En ese libro era el poeta quien hablaba y su visión la que se transmitía aunque allí también la perspectiva era la de los marginados por la historia oficial pero era el poeta quien les prestaba su voz. En la *Crónica*, los actores son los miembros de la comunidad que dialogan y cuentan la historia de su pueblo en su lenguaje aunque existe también la voz del poeta-cronista y la de la supra-conciencia que formaliza el conocimiento objetivo de la situación histórica. Los personajes en ambas obras tienen un denominador común, todos son seres representantes del pueblo oprimido y de ahí que lo que relatan esté en permanente contradicción con el sector oficial y que sus experiencias sean siempre desmitificadoras. El nivel ideológico remite a opciones muy específicas pero el texto cisneriano no se agota en ese nivel, la polifonía que se escucha en éste demuestra que el yo del poeta se ha objetivizado y se ha socializado demostrando un ámbito de representatividad superior al del individuo creador. El procedimiento compositivo utilizado por Cisneros en su *Crónica* abre el discurso poético y lo que es más lo colectiviza permitiendo visiones alternativas que subvierten el discurso oficial.

Aunque la ideología está presente a muchos niveles del texto; ésta se ve enfrentada por grandes contradicciones ya presentes incluso en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. El maniqueísmo de los buenos/los malos, la izquierda/ la derecha entra en tensión en el discurso que configura la vida del poeta a partir de su primer viaje fuera del Perú. En esta colección, Cisneros reafirma su voluntad de incidir sobre su propia existencia en la realidad conflictiva de sus valores burgueses antagonizados por su propia ideología basada en la esperanza del socialismo. La realidad en este libro es asumida como una totalidad concreta y orgánica. El punto de mirada es

de un intelectual, irónico y distanciado aún cuando lo que se cuestiona es a sí mismo. El acercamiento a lo histórico vincula en forma activa los conflictos propios y universales ante las contradicciones sociales.

En *Canto ceremonial* la voluntad transgresiva se manifiesta en múltiples niveles aunque predomina el ser ante la realidad circundante. A partir de la utilización de un verso más largo, que Cisneros llama "versículo", se yuxtaponen varios niveles en la estructuración del texto: "lo privado y lo público, lo doméstico y lo histórico, lo individual y lo colectivo, lo literario y lo popular, lo solemne y lo burlón, lo poético y la jerga...un espacio donde desplazar el verso, para que entren muchas cosas como en la vida real" (31). A través de un juego de libre asociación, en el primer poema, "Karl Marx died 1883 aged 65", se relacionan las imágenes que se forma el poeta de su propio mundo con el del filósofo alemán tras el mecanismo del recuerdo:

Todavía estoy a tiempo de recordar la  
casa de mi tía abuela y ese par de  
grabados:

"Un caballero en la casa del sastre",  
"Gran desfile militar en Viena,  
1902".

(7)

El contexto histórico del cual surge el filósofo, irónicamente deconstruye su relato ideológico, esta descodificación se va articulando a partir de una visión retrospectiva de antiguos grabados. Esta técnica cinematográfica se asemeja a un *racconto* temporal:

Días en que ya nada malo podía ocurrir.

Todos llevaban su pata de conejo atada  
a la cintura.

También mi abuela -20 años y el

sombrero de paja bajo el sol, preocupándose  
apenas

por mantener la boca, las piernas bien  
cerradas.

Eran los hombres de buena voluntad y las  
orejas limpias.

Sólo en el music-hall los anarquistas,  
locos barbados y envueltos en bufandas.

(7)

El uso del contraste paródico entre valores intrínsecos "morales" de la sociedad burguesa, el silenciamiento de la mujer, la buena voluntad de los hombres con observaciones físicas como "mantener las piernas bien cerradas" con "las orejas limpias" funciona como agente deconstructor del discurso de la clase media. Esta sólo necesita de su "pata de conejo" para "que nada malo" ocurra, ante esta aparente estabilidad "el mundo depravado" del "music-hall" frecuentado por los anarquistas, símbolos de la desestabilización. La expansión del capitalismo, la fe en el racionalismo de las ideas positivistas, el mito del progreso "moderno" se configura a partir de una sola imagen: "Eiffel hizo una torre que decía 'hasta aquí llegó el hombre'" (7). La deconstrucción asiste al derrumbamiento del sueño capitalista, la armonía social y el progreso tanto tecnológico como económico:

Ah, el viejo Karl moliendo y derritiendo  
en la marmita los diversos metales  
mientras sus hijos saltaban de las torres  
de Spiegel a las islas de Times  
y su mujer hervía las cebollas y la cosa  
no iba y después sí y entonces  
vino lo de Plaza Vendome y eso de Lenin  
y el montón de revueltas y entonces  
las damas temieron algo más que una mano  
en las nalgas y los caballeros pudieron  
sospechar  
que la locomotora a vapor ya no era más  
el rostro de la felicidad universal.

“Así fue, y estoy en deuda contigo,  
viejo aguafiestas”

(8).

El personaje de Marx se utiliza últimamente como eje de la desfamiliarización que deconstruye la estabilidad jerárquica del mundo burgués. Este es el comienzo del establecimiento de la identificación entre el macrocosmo de la sociedad burguesa mundial, y el microcosmo limeño, contexto del que surge el autor. La relación del poeta con Lima es una de ambivalencia y de tensión.

Desde un punto de vista lejano, el poeta configura paradojas semánticas que se desplazan entre la nostalgia y el desarraigo, la añoranza y el desprecio, entre el amor y el odio por su ciudad. Poemas como “Crónica de Lima”, “Primera crónica”, “Dos soledades”, “II París 5e” o el poema que da el título a la colección penetran en las tensiones contradictorias. El mismo poeta declara su relación con su ciudad en la entrevista con Manuel Ruano:

No es rencor... Creo que es esa relación de amor-odio que tienen los limeños con Lima, eso está dado mucho en Salazar Bondy (*Lima, la horrible*). ¿Quién va a dedicarse a vituperar contra Lima, si no es un limeño como Salazar Bondy? Y, por otra parte, ¿Quién va a consagrar amorosamente su tiempo para vituperar a Lima si no es un limeño? Objetivamente, Lima es uno de los peores lugares del país. Desde el clima, el paisaje: una ciudad caótica, irracional, con muy pocos valores sólidos. Esa artificialidad, esa razón de ser por negación. Por ejemplo, Lima está sobre el mar -como lo digo en un poema de *Canto ceremonial* y nadie se da cuenta de eso. Es una ciudad que no indica que está del lado del mar. Lima mira oblicuamente. Un poco los limeños miramos oblicuamente (118).

En la declaración anterior Cisneros alude a su poema, “Crónica de Lima”. La imagen creada por el poema en su totalidad se despliega entre lo objetivo y lo personal, configurando un ambiente grotesco

en el que se recuentan acontecimientos que reviven la condición colonial de la ciudad, los defectos naturales y la monotonía del clima, la contaminación, en el fondo un ámbito inhabitable:

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.  
Las mañanas son un poco más frías,  
pero nunca tendrás la certeza de una nueva  
estación

-hace ya casi tres siglos se talaron los  
bosques y los pastos  
fueron muertos por fuego.

El mar está muy cerca, Hermelinda,  
pero nunca tendrás la certeza de sus aguas  
revueltas, su presencia  
habrás de conocerla en el óxido de todas las  
ventanas,  
en los mástiles rotos,  
en las ruedas inmóviles,  
en el aire color rojo-ladrillo.

Y el mar está muy cerca.

.....  
Los franciscanos -según te dirá  
el guía-  
inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron  
las robustas costillas en dalias, margaritas, no-  
me-olvides  
-acuérdate, Hermelinda- y en arcos florentinos  
las tibias y los cráneos

(13-14).

En esta antialegoría de Lima se interpenetran varios niveles discursivos que se entrecruzan en la ciudad como eje temático. Uno histórico en el que se privilegian varios acontecimientos simultáneamente: 1) la fundación de Lima como Ciudad de los Reyes por Francisco Pizarro; 2) "Los reyes más torpes y feos", los Habsburgos, Carlos I y los dos Felipes el II y el III los cuales ganaron y perdieron el imperio con la misma facilidad y quienes nunca fueron conocidos por su belleza; 3) la referencia a los "Héroes" y los "Grandes Traidores" de la República a quienes se pone al mismo nivel nombrando calles y cuyas estatuas ecuestres pueden vislumbrarse por toda la ciudad; 4) La mutilación de la naturaleza para que se pudiera edificar la ciudad en el siglo XVII; 5) La hiperconstrucción de iglesias durante el virreinato, predominantemente por la orden franciscana; 6) la alusión a los cráneos y otros huesos en las catacumbas de las iglesias limeñas que guardan los restos de clérigos, virreyes, y otros personajes de la colonia y 7) La contaminación y la destrucción de la ciudad en combinación entre la industria, la sociedad de consumo, y los estragos cometidos por los terremotos que no pueden ser reparados debido a la falta de recursos económicos. El estribillo del vals criollo, Hermelinda, sirve de doble registro: 1) para evocar el recuerdo y 2) para parodiar la idealización de la ciudad a través de la cultura popular. La semiosis lograda configura una dinámica que se desplaza entre presente, su alejamiento de la ciudad y el pasado en que radica la nostalgia de sus experiencias de juventud y el *locus* de su identidad:

Mas yo estuve en los muelles de Barranco  
escogiendo piedras chatas y redondas para  
tirar al agua.

Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas.  
Y un oficio.

Y esta memoria -flexible como un puente de  
barcas- que me amarra  
a las cosas que hice  
y a las infinitas cosas que no hice,  
a mi buena o mala leche, a mis olvidos.

Qué se ganó o perdió entre estas aguas.  
Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

El *Canto ceremonial*, ganador de varios premios<sup>18</sup>, exhibe un momento crucial de madurez y profundidad en la dimensión transformadora y transgresora de la poética de Cisneros. En este libro se nota un amplio desarrollo expresivo menos logrado en libros anteriores. Además de la inclusión de una multiplicidad de motivos, que afectan no solamente al sujeto sino al choque entre la cultura propia y la dominante, entrecruza el dominio de lo personal con el sociohistórico en un replanteamiento simbólico que conecta la alienación propia con la condición poscolonial de su continente.

*Agua que no has de beber* no es el más representativo de los libros de Antonio Cisneros. Algunos poemas, sin embargo, suscitan una lectura detenida debido a que forman parte de la poética transgresiva de Cisneros. El proceso de consagración del poeta por parte de la crítica y el academicismo es sumamente desagradable para el creador que recién se inicia. Dicho proceso involucra una serie de factores de tipo económico y social al que se somete el poema en el momento en que éste se plasma en la página en blanco. La crítica literaria académica tiene control sobre las publicaciones y, por ende, sobre los poetas. El nivel de la presión social emitido por la crítica oficializada sobre la creación no se encuentra en ninguna historia de la literatura. La poesía de Cisneros, utilizando como recurso la intertextualidad, pone de manifiesto dicho aspecto de manipulación oficialista en el proceso de consagración de un poeta. El epígrafe al poema "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes" dice lo siguiente: "no hay frase o palabra de este poema que me pertenezcan. Simplemente he ordenado, según mis sospechas, algunas cosas sacadas de Coyné, Monguió, Clemente Palma, el acta de bautismo, Espejo Asturrizaga. Lo que va entre comillas son fragmentos de cartas de Vallejo" (11).

<sup>18</sup> Entre ellos, el entonces prestigioso premio Casa de las Américas de 1968, época en que los jueces eran personalidades literarias como Julio Cortázar, Mario Benedetti, Gabriel García Márquez, época en que La Habana era el centro de la cultura latinoamericana, aunque, desgraciadamente eso fue también generacional.

En estas instrucciones a la lectura del texto, el hablante, consciente de la mecánica intertextual, le da al lector la pista sobre el *collage* que se aproxima a leer. La estructura de "collage" poético utilizada por Cisneros en el mencionado poema tiene como función establecer la ironía relacionada con los comienzos de un gran poeta como fue César Vallejo. A través de un hablante, no representado para mayor objetividad, desde un punto de vista y tiempos posteriores a los acontecimientos desarrollados, el lector encuentra las absurdas instituciones que tienen control sobre la vida de los seres humanos y lo poco que significa la objetivación de la biografía de un individuo a través de documentos como el certificado de nacimiento y el de defunción que enmarcan el poema. El otro mensaje implícito en el discurso es la falta de sensibilidad y la mediocridad de la crítica oficial y, sin embargo, la capacidad y el poder que tienen sobre la obra escrita. La crítica puede bien consagrar y llenar de honores al poeta, como el cura, en el bautismo: "puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre Iglesia,/y hasta escribí algunas palabras en su elogio..." o enterrarlo sin la menor culpabilidad. Y, el poema de Cisneros usa como ejemplo también una cita del escritor y crítico Clemente Palma respecto a un soneto de Vallejo, "hasta el momento de tirar al canasto su mamarracho/ no tenemos otra idea/ sino la deshonra de la colectividad trujillana". El ser rechazado por Palma en esa época era para un escritor buena razón para el suicidio ya que éste estaba considerado una de las "capillas" de Lima en cuanto a su conexión con las principales revistas literarias. En el mismo texto se resalta la pedantería del poeta consagrado, cuyo valor no es comparable al de Vallejo, por medio de una anécdota que tuvo lugar en el Palais Concert, confitería de moda y sitio de reunión de los "colónidos" y vanguardistas: "Ahora ya puede decir en Trujillo que ha estrechado usted la mano de/ABRAHAM VALDELOMAR". La distribución tipográfica ayuda a demostrar la grandilocuencia y arrogancia con la que se debe haber dicho. Los próximos versos funcionan como descripción de la sencillez de Vallejo: "a quien le faltaba un tornillo/pedantería/ mayor solemnidad/ retórica/ las mentiras y las convenciones/ dé los hombres que nos preceden". Este último verso da la pauta de que el hablante organizador es

también un poeta joven que siente en carne propia las penurias del proceso de consagración. Entre comillas vemos citadas las palabras de Vallejo, las que son una muestra de su sensibilidad, humildad y, ante todo, humanidad: "El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética". A partir de este momento la inclusión de comentarios auténticamente enunciados por críticos literarios famosos sacados de contexto presentan una imagen absurda de la crítica oficial y de su retórica fosilizante: "Y es un genio/ un adefesio/ una gaita/ una ocarina/ un acordeón". Las palabras de Vallejo reflejan el sentimiento del hablante, el cual se siente completamente identificado: "Hoy más que nunca, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación de hombre y de artista. La de ser libre". Después de esta declaración se menciona el hecho del sorprendente desconcierto de la crítica hacia la obra de Vallejo y se demuestra el proceso, otra vez utilizando el recurso de la enumeración de citas auténticas de críticos: "Se dice poeta,/ es un poeta/ es un gran poeta/ en primera línea,/ sus poemas lo harán más grande que Rubén Darío", y luego el verso insólito: "es como cuando usted se echa un chicle a la boca" y a través de la disposición tipográfica parece que el hablante dijera Así es "La crítica oficial". Una vez consagrado Vallejo, la crítica lo elogia con sus epítetos rimbombantes y repetitivos, que contrastan con la sencillez del poeta. Pero el homenaje que le brinda el hablante de parte de los poetas jóvenes sí lo es: "Por nuestra parte:/ Simpatía./ Y simpatía".

En el anterior poema el motivo del poeta de revelar sus intenciones en el epígrafe es hacer al lector partícipe en la creación de un nuevo texto. Dicha creación literaria que tiene conciencia de sí, llega a su mayor expresión cuando toma por tema el proceso creador mismo, o sea la "meta-creación". Este tipo de poema, de tanto predominio en la poesía contemporánea, es una forma muy particular de Cisneros en sus *Ars poéticas*, las cuales son de singular importancia en el proceso consciente de recrear cultura. La preocupación por el tema del proceso creativo se vuelve continua en los libros de Cisneros, en los cuales el hablante poético se personifica como consciente del proceso creador y de su misión dentro

de la literatura (tradición literaria). En *Como higuera en un campo de golf*, la primera persona poética continúa la revelación en la dinámica interior de su proceso creador ampliando sus relaciones con la cultura. Ya en esta colección aparecen, por primera vez, los poemas designados como *Ars poética*. El *Arte poética I*, va más allá de la meditación sobre las complejidades del proceso poético y la ironía llega a su máxima expresión, destruyendo la seriedad del discurso y creando una *anti-ars poética* en forma de manifiesto:

1

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

2

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero  
 mete su trompa entre la Realidad  
 -que es cambiante-  
 se come una bola de Caca  
 -dialécticamente es una Caca Nueva-  
 eructa  
 -otra instrumentación-  
 pluajj  
 otro premio

3

Un chancho etc.  
 (Cisneros 11)

La ausencia del uso de la primera persona en estos poemas es significativa. El poeta se distancia de la definición poética que

presenta la enunciación y no se identifica con el "chanchopoeta" del enunciado. Pero, lejos de ser una crítica dirigida a terceros, como se percibe a nivel lingüístico, es una auto-afirmación de aquello que será su manifiesto. Marco Martos, poeta coetáneo de Cisneros, al recordar sobre el desarrollo de la poesía cisneriana sugiere que en su primer replanteamiento de la historia, "siempre hubo un resquicio, una posibilidad de salvación brechtiana pero también personal" (22). Cisneros declara el fin de esta etapa brechtiana (aunque no es del todo cierto ya que siempre hay algo de ella aun en su poesía más reciente) y cambia hacia un enfoque que ha de incluir lo personal. Martos continúa: "el poeta anunciaba en 1964 al final de *Comentarios reales* que para nuevas batallas y canciones se encontraba sobre la tierra; en muchos poemas posteriores ha mantenido una actitud ambivalente hacia la realidad" (Martos 4). De acuerdo con Martos "Arte Poética I", es una posible vuelta a la confrontación directa con la realidad: "ahora no hay escape posible, todas las rendijas han sido cubiertas". En toda su poesía anterior la meditación sobre el proceso de la creación había sido por medio de voces poéticas ajenas o por el uso de la primera persona poética, nunca titulando el poema como arte poética, ni tampoco afirmando cómo debe ser escrita la poesía sino "así es como yo escribo poesía". En este poema, el título es "Arte Poética I" y la actitud lírica del hablante es referencial, lo que sugiere una polémica. Es significativo el hecho de que se use como recurso una R mayúscula para escribir *Realidad*. La mayúscula confiere al concepto *realidad* el privilegio y exclusividad que por su implícita ortodoxia, rige sobre otras versiones de "lo real" no consagradas. Dicho recurso demuestra en el hablante su ambivalencia ante la insistente polémica en la objetividad histórica que caracteriza las posturas más racionalistas del marxismo. El hablante se cuestiona el nivel de determinismo colectivo, que forma parte de las interpretaciones más dogmáticas del marxismo y con el cual no se puede estar completamente de acuerdo para el estudio de la creación estética. Dicho determinismo trata de enfocar la realidad a tal grado de objetividad que excluye el nivel psicológico y niega su vigencia más allá de la opción del individuo de adherirse

al proceso histórico y tomar parte en la lucha. En la segunda parte del poema se agrega la variación dialéctica de un modo absurdo pero efectivo:

2

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero  
 mete su trompa entre la Realidad  
 -que es cambiante-  
 se come una bola de Caca  
 -dialécticamente es una Caca Nueva-  
 eructa  
 -otra instrumentación-  
 pluajj  
 otro premio

3

Un chanco etc.  
 (Cisneros 11)

El dogmatismo ideológico en la primera parte se representa en un intento de vindicarse sólo por su prestigio. Pero aunque invoque así la historia y además el modelo del conflicto y cambio heraclitiano, es inútil. El resultado de esta poética es que puede repetirse *ad infinitum*, o sea, una contradicción de todo lo que en vano alude. Las iras del hablante señalan, no solamente la interpretación errónea de los conceptos marxistas por parte de algunos críticos sino, cómo ello repercute en la subsiguiente aplicación al arte. Este tipo de crítica marxista revela una pretendida influencia sobre la creación que se vuelve normativa y sofocante. En el caso especial de Cisneros algunos críticos marxistas, un tanto intransigentes, condenaron lo que ellos llamaban su confesionalismo, que en realidad es autocrítica y preocupación por la técnica. Todo ello sin tener en cuenta que estas dos particularidades cumplían dentro del texto poético su propia misión

revolucionaria, de acuerdo con el esquema brechtiano. Por lo tanto, en la obra de Cisneros desde sus principios, existe un rechazo (que se manifiesta a nivel del enunciado) hacia la crítica literaria, desde la positivista hasta algunas manifestaciones de crítica marxista extrema. La voz de Cisneros transgrede incluso el sistema de jerarquización marxista. Toma sus mosaicos semánticos, los distribuye de acuerdo a la temática pertinente al texto y en un proceso implícito, o, a veces, explícito, se identifica y revela sus relaciones con grupos sociales y símbolos del sistema imperante con la ayuda de la ironía, citas y alusiones. Este hablante poético es un "evidenciador" (Cisneros, 1967/14) de la realidad universal con una perspectiva tercer-mundista muy particular que le permite alienarse o adecuarse según la circunstancia lo requiera.

A pesar de que es plenamente consciente de su condición cultural peruana, Cisneros se enlaza en la realidad e historia europea sin ninguna dificultad. Como hispanoamericano, cosmopolita, el poeta forma parte de esa cultura europea pero en algunos momentos puede observarla desde un punto de vista externo. Como se aprecia en el resto de la obra poética de Cisneros, su cultura es de una gran pluralidad y abarca aspectos heterogéneos que lo llevan más allá de lo europeo.

En el texto "Pica de Flandes", de la colección *Como higuera en un campo de golf*, el poeta encuentra el punto preciso en el que se funden dos culturas e historias. A partir de una lectura ekfrástica del cuadro de Velásquez, *La rendición de Breda*, el poeta convierte el texto en un motivo a través del cual se subvierte el proceso cronológico. La invocación al pasado de Holanda durante la ocupación española permite al hablante colocarse dentro y fuera de la cultura europea. La voz poética refleja el eclecticismo cultural y la conciencia internacional del escritor latinoamericano, el cual es producto de su historia y de su situación actual de neo-colonia. En el poema "Pica de Flandes", las analogías sobre la Conquista y dominación española de los Países Bajos y sus vestigios presentes en África traen recuerdos muy concretos de la situación hispanoamericana. La ironía que se desprende del discurso poético a la vez, surge del hecho que estas empresas imperialistas en Europa

fueron financiadas con el dinero usurpado a las colonias americanas. La expresión de la experiencia del poeta en Europa de ninguna manera significa un alejamiento de su conciencia hispanoamericana, sino un replanteamiento de su propia cultura a través de una profunda reflexión del pasado de España, su papel en Europa y las consecuencias que el imperialismo tuvo en América. Se puede distinguir concretamente que el mundo en que se encuentra el poeta en su exilio voluntario le es muy familiar. La familiaridad resulta de elementos culturales e históricos comunes. En "Pica de Flandes" encontramos un hablante culto que revive un siglo XVI que le es doblemente doloroso. Por una parte, se esclavizaba al pueblo para financiar las empresas de la corona española en los Países Bajos, y por otra, al encontrarse en Amsterdam cuyos canales le provocan la evocación heraclitiana: "Y son las mismas aguas..." las que enmarcan la composición del discurso, "...en los canales aún se bambolean los vientres y las nalgas de los /hombres/ del gran duque Juan de Alva/ mercenarios comprados en Bruselas". Entre estos versos se dan dos perspectivas, "soldados arrogantes en tiempos de *Las Lanzas* -que Velázquez llamó *La Rendición de Breda*". Luego, un hablante anónimo emite un juicio sobre los holandeses "Un holandés es malo, peor dos". Por el contexto se puede deducir que esta voz desconocida debe ser un español, el cual continúa, "... 'que en Flandes folgarás muy a tu gusto'/ y en vinos de consumo y la ginebra y estas revueltas calles/ que vienen desde el mar y al mar regresan...". A través del uso de la imagen de las aguas del canal que continuamente fluyen, y que, a pesar de nunca ser las mismas "al mar regresan", el hablante presenta la imagen de la historia que dialécticamente se repite: "La corriente del Este los arrastra hacia los barcos petroleros y las torres" símbolos del imperialismo del siglo veinte. Por supuesto, la imagen se refiere a los cuerpos de los soldados mercenarios de las empresas españolas de Carlos V en la Contrarreforma: "Y allí están todavía en Oude Zyds,/ más viejos y barbados después de la derrota y blandos/ por el musgo,/ hartos ya de folgar". El lenguaje y la metáfora grotesca produce el humor ambivalente y renovador del carnaval: "los vientres, nalgas"; la descomposición

corporal, "viejos y barbados y blandos por el musgo". La ambivalencia presente en dicho lenguaje cumple una función de doble sentido. El juego de palabras indica el rencor que el hablante siente por los ex-colonizadores, por ejemplo el título mismo sugiere "pica", literalmente el objeto punzante sinónimo de "lanza", como el título del cuadro y coloquialmente "la pica" que el hablante tiene contra ellos. El último verso de esta primera parte del poema añade a la visión total un choque más profundo y descarnado, el de la indiferencia del siglo XX: "donde lanchas cargadas de turistas los evitan/ como a bueyes muertos que infectan los canales". Como se puede apreciar, el destino lamentable deparado a los seres despreciables descritos en el poema es una dulce venganza en la evocación histórica.

El acto sexual "folgarás muy a tu gusto" como parte de la tradición de la risa grotesca añade al humor renovador que, junto al símbolo del agua, connota una purga regeneradora. De acuerdo con Bajtín, la muerte no se opone a la vida en el lenguaje de la risa grotesca:

...la muerte no aparece como la negación de la vida, entendida en su acepción grotesca, es decir la vida del gran cuerpo popular'. La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes. La muerte está siempre en correlación con el nacimiento, la tumba con el seno terrestre que procrea. Nacimiento-muerte y muerte-nacimiento son las fases constitutivas de la vida, (p.50).

El humor transgresor de Cisneros se encuentra directamente ligado a la línea del grotesco realista que especifica Bajtín de esta forma:

La línea de evolución [de la risa grotesca] es muy complicada y contradictoria. Sin embargo, en general, se pueden destacar dos líneas principales. La primera es el grotesco *modernista* (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este

tipo de grotesto retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesto romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesto *realista* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesto y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnalescas (Pablo Neruda)<sup>19</sup> (47).

Cisneros se encuentra directamente ligado a esta última concepción bajtiniana de transcodificación, transgrediendo la organización cultural, de lo alto y lo bajo. Su estrategia poética manipula el punto de vista para producir una voz histórica que observa la realidad desde abajo hacia arriba, imponiendo una perspectiva radicalmente diferente en la cuestión simbólico-jerárquica<sup>20</sup>. El humor carnalesco o la vena grotesto-realista que articula Bajtín

<sup>19</sup> No cabe duda que en la poesía de Cisneros existe una reelaboración de Bertolt Brecht pero también la hay de Pablo Neruda. Un ejemplo de dicho lenguaje utilizado por Neruda en *Residencia en la tierra II* es aquél que describe Eliana Rivero en su análisis de "Walking around" y que la crítica denomina *disjecta membra*:

Esa soledad y enajenamiento que el poeta siente a su alrededor, provocan en él una sensación de hastío que también tiene referencia a su físico; las partes de su cuerpo le resultan extrañas, y el desmembramiento anatómico llega a ser un recurso empleado en los versos para señalar la indiferencia absoluta del mundo hacia los seres -unidades primarias- que lo componen. En el ejemplo siguiente, la *disjecta membra* aparece en forma poética sutil: la mención de las "tiendas de ortopedia" y de las ropas que cuelgan de un alambre nos hace ver, sin decirnoslo directamente, el destrozo material y moral del ambiente externo dentro del cual está aprisionado Neruda (143-144).

<sup>20</sup> Como lo expresa el espíritu de la Tierra en el *Fausto* de Goethe...estos son los versos:

'Geburt und Grab,  
Ein ewiges Meer,  
Ein wechselnd Weben,  
Ein gluhend Leben'

El nacimiento y la tumba,  
Un mar eterno,  
Un movimiento sucesivo,  
Una vida ardiente]

(Bajtín, op. cit., 1965, trad. española, 1971, p.50)

encaja coherentemente dentro de la función política que Cisneros (Brecht, Neruda) le otorga a su poesía. Esta característica lingüística del uso de vocabulario corporal-material<sup>21</sup> es una técnica muy eficaz dentro de la obra poética de Cisneros como componente de ambivalencia renovadora. En la poesía de Cisneros la imaginaria carnavalesca ayuda al hablante a criticar y autocriticarse a través de la ambivalencia, haciéndola el medio de expresión estético e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia/cultura y de sus contingencias. Al respecto de esta última característica de la poesía de Cisneros, declara James Higgins en su *The Poet in Peru* acerca del poema, "Crónica de Lima": "The tone is indicative of Cisneros' tendency to direct irony against himself as well as against society at large. For one the most engaging features of his poetry is the honesty with which he recognizes his own failings and questions his own position" (165).

El modo de expresión de la dimensión latinoamericana que se hizo portavoz de los acontecimientos de la Revolución Cubana en los '60 y al que Cisneros se unió junto con toda una generación de poetas, se inscribe, después de los '80, a una vertiente ya lograda en la narrativa, a un género en los márgenes de la ficción y la realidad: el testimonio. Chilca es paradigma del éxodo a la capital que comienza, como se vio en el primer poema, con la

21. Las osadías legitimadas por el carnaval en la Edad Media evolucionan en un código humorístico dentro de la cultura popular occidental. Por lo tanto, dicho lenguaje compuesto por 'lo bajo' con todo aquello que se asocia con la tierra (que representa el principio de absorción, la tumba/el vientre, o el nacimiento y la resurrección). En términos corporales, "lo alto" sería el rostro, el pecho, la mente; "lo bajo" el vientre, las nalgas, los genitales y las funciones corporales asociadas a éstos. Dicho lenguaje se encuentra fundamentalmente ligado a los regocijos carnavalescos. El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, la transferencia al plano material y corporal de aquellos elementos elevados, espirituales, ideales o abstractos. Las groserías degradatorias equivalen a una clase especial del lenguaje familiar y cumplen una función regeneradora. Durante el carnaval dichas degradaciones cambiaban considerablemente de sentido para convertirse en un fin en sí mismo y adquirir así universalidad y profundidad. Dentro del carnaval lo universal era lo equivalente a lo popular y por lo tanto se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, determinando de este modo un principio profundamente positivo. El portador del principio material/corporal es el pueblo, no es el "ser biológico y aislado ni el egoísta individuo burgués", dice Bajtín (op. cit., p. 32).

dictadura de Odría en el '50 y las voces de esa comunidad luchan desde *La Crónica* por ser escuchadas desde su miseria.

Antonio Cisneros es uno de los poetas que más contribuye a la poesía hispanoamericana contemporánea debido a que su discurso es revelador de una situación social crítica en su país y en toda la América Latina. La suya es una poesía clarísima en sus rasgos estéticos y estructurales. Su convicción de que la poesía es un arma de cambio en el proceso histórico, lo ayudó a generar cambios absolutamente revolucionarios en el proceso creativo y, por último, en la cultura misma. La preocupación experiencial de Cisneros hace que cuestione y desmitifique toda la gama de valores que encierra su tradición, a la cual no se adscribe sino que la reescribe: la religión, la historia, la nacionalidad, la literatura, los medios de difusión y la cultura oficial, con los cuales penetra en la esencia misma del sistema que origina esa tradición. La poesía de Antonio Cisneros produce una síntesis de la poética de la transgresión y del papel de ésta en el proceso de la experiencia vital y cultural de un intelectual latinoamericano producto de unos años tumultuosos que aún tiene un lugar muy especial dentro de algunos de nosotros.

# LA AUTOCENSURA Y LAS TECNOLOGÍAS DEL SER EN UN POEMA "MONÓLOGO DE LA CASTA SUSANA"

*Jill E. Albada-Jelgersma*

## I. LA AUTOCENSURA Y LAS TECNOLOGÍAS DEL SER

Desde las múltiples e inestables perspectivas de lo que podemos llamar la posmodernidad, la polémica sobre la constitución del sujeto ha dominado el cuestionamiento de los valores de la modernidad. El enfoque en el individuo, y en sus relaciones con la sociedad o la cultura que lo rodea, ha franqueado las fronteras de las disciplinas en discursos muy diversos: filosófico-teológicos, sociológicos, psicológicos y literarios.

Estas preocupaciones han surgido en las voces poéticas de América Latina desde la gran ruptura del movimiento del vanguardismo, en sus diversas versiones regionales. En el nuevo mapa discursivo de la posmodernidad, los elementos eurocéntricos del enfoque en el sujeto se desplazan al chocar con las diferentes inquietudes evidentes en la literatura latinoamericana. En éstas, predomina la cuestión urgente de cómo sugerir la apertura de un sujeto móvil y dinámico, y a la vez anclar este sujeto en referencias textuales que proyectan la heterogeneidad de los múltiples cuadros sociopolíticos del continente.

Este problema ha sido enfrentado por el escritor peruano, Antonio Cisneros (1942) en el recurso innovador de las voces poéticas autorreflexivas de sus poemas. La autorreflexividad no funciona en el vacío del solipsismo: al contrario, Cisneros construye sujetos poéticos en la praxis de su vida cotidiana, donde funcionan sobre un eje sociocultural trazado por referencias sólidas. En su conjunto, los sujetos poéticos creados por Cisneros proyectan las inquietudes y las recompensas del ser específicas, que

surgen de la brecha dinámica entre el poeta y las voces de sus poemas<sup>1</sup>.

En mi lectura del poema "Monólogo de la casta Susana", que aparece en el poemario *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986)<sup>2</sup>, la voz autorreflexiva de Susana, en su monólogo, construye un sujeto poético por las estrategias o tecnologías de la autocensura, que restringen tanto la palabra como el comportamiento. La autocensura de Susana es un esfuerzo voluntario que condiciona su modo de ser de cada día, frente a la malicia que la acosa, de parte de los que quieren mantener un *statu quo* inicuo. Según el discurso autorreflexivo del yo de Susana, esta malicia amenaza al nivel personal, en la mezquindad de las malas lenguas, y al nivel político, sugerido en las referencias oblicuas a ciertas represalias violentas en acecho.

Rodeada por estas fuerzas hostiles, Susana recurre a las tecnologías de la autocensura para disimular los atributos que la distinguen de otros, en una lucha por salvar su pasión del vivir. Esta pasión sugiere un nexo entre Cisneros, como escritor, y el sujeto poético de Susana, comentado por el poeta en relación con este poema en particular: "En realidad Susana tiene que ver conmigo... El que tiene que ver con la pasión soy yo"<sup>3</sup>.

Si tratamos la función de la autocensura de Susana en el poema de Cisneros a la luz del concepto teórico de las tecnologías del ser del filósofo francés, Michel Foucault, podemos trazar los elementos posmodernos de la construcción del sujeto poético, transformados para abarcar las cuestiones urgentes que preocupan al escritor peruano finisecular<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Este trabajo está basado en un capítulo de mi tesis doctoral, "La autocensura y las tecnologías del ser en el poema "Monólogo de la casta Susana". La tesis se titula "Las tecnologías del ser y los sujetos poéticos de Antonio Cisneros", diss., U of California, Davis, 1995.

<sup>2</sup> Antonio Cisneros, *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986) 7-15. Cisneros escribe este libro de poemas en 1985, cuando pasa un año en Berlín, disfrutando una beca del Deutscher Akademischer Austauschdienst.

<sup>3</sup> Antonio Cisneros, "Cisneros, Goethe y Susana ... El poeta habla de sus pasiones y poemas", *El Comercio* (Lima) domingo 6 de abril 1986: C 15.

<sup>4</sup> Para Antonio Cornejo Polar, lo que puede enlazar la teoría de la posmodernidad y la literatura latinoamericana es un nexo crítico y móvil que responde a la heterogeneidad de problemas específicos de la región según sus comentarios en la entrevista

Las tecnologías del ser, (o "technologies of the self"), según el título de un seminario dirigido por Foucault en la Universidad de Vermont en 1982<sup>5</sup>, emplea el término científico para indicar los esfuerzos concretos e intencionales, de parte del individuo, por construir y manejar su ser. Para Foucault, el sujeto ejerce estas tecnologías según las exigencias del *dispositif*, o dispositivo histórico y sociocultural en que se encuentra<sup>6</sup>. En este poema de Cisneros, las referencias textuales sitúan el dilema del sujeto poético, Susana, dentro del dispositivo sociocultural específico, y plantean la cuestión de la autocensura dentro de esta referencialidad particular.

El monólogo de Susana señala un movimiento desde la autocensura que condiciona la praxis de la vida diaria, en el plano personal, hasta su efecto más significativo en lo testimoniado, pero no comentado en el plano sociopolítico. La doble función discursiva y no-discursiva de la autocensura corresponde al concepto foucaultdiano de las tecnologías del ser: "It is not just in the play of symbols that the subject is constituted. It is constituted in real practices-historically analyzable practices. There is a technology of the constitution of the self which cuts across symbolic systems while using them"<sup>7</sup>.

El epíteto que aparece en el título del poema, la "casta" Susana, es usado irónicamente, puesto que la Susana poética subvierte en cada elemento el personaje bíblico de la casta Susana en el texto

con Ingrid Galster, "Algunas preguntas a Antonio Cornejo Polar sobre teoría y crítica latinoamericanas", *Iberoamericana* 18.3-4 (1994): 105: "Bienvenido cualquier aporte del pensamiento postmoderno (en crítica yo preferiría llamarlo postestructuralista) que sea útil al conocimiento de problemas específicos de la literatura latinoamericana, pero como es claro no todo lo que viene de esa fuente tiene tal carácter. A mí me interesa mucho, por ejemplo, todo el debate sobre la constitución del sujeto, las nuevas formulaciones acerca del discurso y la representación, la reivindicación de lo heterogéneo".

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton (Amherst: U of Massachusetts P, 1988) 18.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trad. A.M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972)) 194-197. Para Foucault, el *dispositif* es una configuración de elementos heterogéneos, discursivos y no-discursivos, que responden a las exigencias de cierto momento histórico.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon, 1984) 369.

original, catalizador del poema, del Antiguo Testamento (Daniel 13, 1-64)<sup>8</sup>. La Susana bíblica es el modelo de la castidad sana y recta, tanto en el plano personal como en el plano político, donde las virtudes individuales se hacen emblemas de las virtudes cívicas, como función del mensaje alegórico promulgado.

La crisis existencial que sufre la Susana bíblica toma la forma del sufrimiento espiritual, frente a dos alternativas igualmente irrecusables: la entrega de su cuerpo a los jueces lascivos y corruptos, o la entrega de su buen nombre a la calumnia de los mismos jueces abusadores, "la maldad en sí misma en realidad", según Cisneros<sup>9</sup>. A la inversa, en su poema, los jueces impúdicos se convierten en el personaje único del "viejo repelente" anónimo, a quien Susana entrega su cuerpo en un gesto apatético.

El mensaje alegórico de la historia bíblica depende de la intervención inspirada del profeta y sabio, Daniel, que resuelve la crisis de Susana, y, por extensión, la crisis de la sociedad, llevando la narrativa a su clausura, dentro del marco parabólico<sup>10</sup>. En cambio el monólogo de Susana carece de cualquier referencia a la figura paternal del personaje bíblico, el salvador Daniel. Más bien el texto vital de Susana proyecta un sujeto femenino idiosincrático, que enfrenta las múltiples vicisitudes de la vida sola.

En el plano discursivo, la Susana bíblica incorruptible opta por reclamar en voz alta contra sus adversarios, en vez de someterse a ellos, a pesar de arriesgar la vida. Este gesto heroico es aludido en una de las citas bíblicas que sirven como epígrafes al poema: "Prorrumpió Susana en gemidos, y dijo: Estrechada me hallo por todos lados: porque si yo hiciere eso que queréis, sería una muerte

<sup>8</sup> La identidad del autor o de los autores del libro de Daniel ha sido polemizada, y permanece incierta, según *Jerome's Commentary on Daniel*, trad. Gleason L. Archer, Jr. (Michigan: Baker Book House, 1958) (155-156). La falta de una genealogía en la versión judía ha despertado una gran polémica sobre Daniel y ha aumentado los niveles míticos de su personaje: ¿es una figura histórica o la creación textual de una leyenda?

<sup>9</sup> Cisneros, Antonio, "Antonio Cisneros y el Canto ceremonial", entrevista con Miguel Angel Zapata, *Inti* 26-27 (1987-88): 37.

<sup>10</sup> La historia bíblica de Susana concluye con la siguiente reafirmación del prestigio y de la sabiduría de Daniel, demostrados cuando revoca la sentencia de culpabilidad que recibe Susana, siendo inocente: "And as for Daniel, he was in high favour with all the people from that day forward" (Daniel 13:64).

para mí; y si no lo hago, no me libraré de vuestras manos'. (Daniel 13,22)". En el poema, por el contrario, la voz testimonial es suprimida por Susana en las tecnologías de la autocensura, que apaciguan, y hasta apagan, el deseo de reclamar.

Sin embargo, aunque el monólogo de Susana proyecta un sujeto poético aislado de sus prójimos, a su vez la sitúa como sujeto de su propio texto, y no como objeto del discurso del otro, el supuesto escritor o escribano patriarcal de la historia bíblica<sup>11</sup>. Autocrítica y reflexiva, la voz poética de Susana convierte la clausura alegórica de la versión bíblica en la apertura desconcertante del poema<sup>12</sup>.

En esta apertura, la autocensura que ejerce Susana es una ética solitaria, que exige su precio: el desprendimiento de su ser de los lazos afectivos de la familia y de la comunidad. Hay una corriente constante de autocrítica en la voz autorreflexiva de Susana, entretejida en los múltiples comentarios parentéticos, por haberse comprometido en optar por la mediocridad que no llama la atención. La autocrítica es un recurso del texto que sirve para involucrarnos, como lectores, en la confidencialidad del monólogo de Susana, e igualmente para convencernos de la verdad de sus palabras. Por lo tanto, leemos en el monólogo de Susana un discurso aparentemente exento de la autocensura que restringe su vida actual.

## II LA AUTOCENSURA EN EL POEMA "MONÓLOGO DE LA CASTA SUSANA"

La configuración del poema es de cinco estrofas, todas tituladas y numeradas, que marcan las diferentes facetas de la rutina coti-

<sup>11</sup> María Luisa Fisher, *Historia y texto poético: La poesía de Antonio Cisneros*, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn. Diss. Boston U, 1992, (Ann Arbor: UMI, 1992) 61.

Para Fisher, el poema es un modelo de la "reescritura de la tradición bíblica" de Cisneros, y el uso del yo de Susana es "una subversión importante del texto bíblico que impone generalmente la voz de un escriba (masculino) distanciado de la historia relatada".

<sup>12</sup> La historia bíblica llega a la clausura alegórica en las palabras que sintetizan la integridad restaurada de la casta Susana, enmarcada en la genealogía patriarcal como esposa e hija: "Good cause had Helcias and his wife to praise God for their daughter Susanna, good cause had Joakim and all his friends; no breath of suspicion assailed her now" (Daniel 13:64).

diana de Susana y del manejo de su ser por recursos de la autocensura. Los altibajos de su situación crítica aparecen en signos ambiguos y enigmáticos, que gradualmente trazan un dispositivo socio-político cargado de tensiones y riesgos. Es notable que el título de cada estrofa parece ser un segmento elíptico del lenguaje moderno, sugestivo de su forma oral, que se reitera en el primer verso de cada estrofa, integrando al lector a completar las oraciones en la lectura, y entablar un diálogo con el supuesto "monólogo de Susana": "1. Nunca tuve el menor entusiasmo", 2. "Sé que hablan de mí, sé que me espían", "3. Y de pronto un olor suizo, malo", "4. Y van a decir que canto" y "5. Y de Dios ¿qué más puedo decir?" El uso del prosaísmo de hoy en los títulos hace contraste con las cadencias rítmicas de la Biblia, enlazadas por el asíndeton, citadas en el epígrafe al poema de Cisneros: "Una mujer llamada Susana, hija de Helcías, hermosa en extremo y temerosa de Dios". (Daniel 13,2)".

En las primeras dos estrofas del poema, el monólogo de Susana entabla un diálogo autorreflexivo con su *alter ego*, la Susana bíblica, que marca la diferencia en su manera de enfrentar la hostilidad que les amenaza. El texto se enfoca en la función no-discursiva de la autocensura que condiciona el modo de ser de Susana en su vida cotidiana.

El título de la primera estrofa, "1. Nunca tuve el menor entusiasmo", sugiere la indiferencia de Susana, aunque todavía su discurso no da indicios de las condiciones que la obligan a asumir esta postura. Lo que queda claro es que la voz de Susana se maneja por el proceso de autocensura que oculta lo extraordinario de su ser, captado en la sinécdoque de su belleza física. El tedio de la rutina común y corriente de la Susana poética es la antítesis de la crisis existencial de la Susana de la Biblia, y del peligro que corre de sacrificar su vida, "breve aunque gloriosa", para salvar su buen nombre:

Nunca tuve el menor entusiasmo  
 por una vida breve aunque gloriosa.  
 Frecuentar ansío mis potajes

(agridulces y fuertes) todo el tiempo  
posible. Amar también  
(sin mucho esfuerzo). Ser amada  
como si fuese el único animal  
deseable en el planeta. Aburrirme.  
Maldecir .....

El tedio es sugerido en la continuidad de los verbos en infinitivo, "Frecuentar", "Amar", "Ser amada", "Aburrirme" y "Maldecir". Estos verbos ligan los placeres de la buena comida, las molestias repentinas y el malhumor inconsecuente con el deseo de ser "amada", en un juego entre lo trivial y lo serio.

El juego sigue en el discurso dislocado, entabla un debate entre el yo explícito y el yo parentético de la voz intercalada, sobre el enigma más grande, la muerte:

.....Desesperarme  
hasta pedir la muerte/conociendo  
que el infarto no acude por llamado  
(¿o sí?).....

En un cambio del enfoque pronominal, la voz poética entabla un diálogo, apelando al tú de la otra Susana, como interlocutora ausente. Este tú parece ser la simbiosis entre el ser juvenil e ingenuo de la "casta" Susana poética y la casta Susana de la Biblia. Esta simbiosis desplaza el tiempo y el espacio para poner en juego el otro texto, signo de la castidad perdida de la Susana que habla:

Entonces te detesto  
chiquilla coronada con laurel  
o varas de apio fresco lloriqueada  
en tierno funeral  
antes de los mareos y el bochorno  
del primer embarazo.  
Gloriosa tú .....

El adjetivo “gloriosa”, antes aplicado a la vida ejemplar de la casta Susana bíblica, es reiterado aquí en el mismo uso desdeñoso, dirigido al “tú” del interlocutor ausente, “gloriosa” en la belleza de su figura mítica. Volviendo a la instancia y el espacio del presente, la voz poética de Susana se dibuja en la brecha entre la otra Susana, signo de su ser pasado y la del presente:

..... Yo en cambio  
llevaré esta belleza inevitable  
(¿Cuánto más todavía?)  
que me ocupa  
como el relleno a un pavo.  
Huiré (sin excesos)  
del trato con la parca.

La autocensura de esta “casta” Susana la lleva a tratar la belleza suya como una carga, el “relleno a un pavo”, porque es el signo de su diferencia y el imán para las malas lenguas. Irónicamente, esta belleza “inevitable” es también un recuerdo molesto y constante del deterioro del cuerpo y de la muerte, igualmente inevitable.

En los versos siguientes, la censura de su ser por Susana es sugerida por los clichés que la proyectan consciente de haberse ajustado a la mediocridad:

..... Deseo  
(con fervor) un par de nietos  
sanos y presentables. Poco importa  
que los lustros me vuelvan  
triste o necia. Una carga  
(así suelen decir) para mis hijos.  
Poco importa.

El paralelismo del comentario “Poco importa” simula una indiferencia, luego atenuada por el agregado parentético, que ofrece otra verdad contradictoria, pero más confidencial, sugestiva de la pasión del vivir tenaz e irrepresible: “(con fervor)”.

En un salto desde lo juguetón a lo grave, las imágenes del jardín forjan un espacio perjudicial para Susana, lo cual vincula el texto poético con el texto bíblico:

Es tarde de tormenta. El jardín  
luce bajo la lluvia como los pelos  
de una rata mojada.....

La tormenta indica un cambio violento, subrayado por el símil que compara el jardín mojado con la rata mojada, signo recurrente en los poemas de Cisneros por la energía furtiva que abarca los elementos que pugnan, lo vital y lo fatal.

Estos elementos opuestos llevan a Susana a reflexionar sobre la oposición entre la vitalidad de su ser en la juventud y el deterioro de ésta con el transcurrir de los años, marcado por su cumpleaños. Los treinta años que marcan su entrada en la madurez aparentemente responden a las convenciones culturales de otra época, la de la Susana de la Biblia, puesto que hoy en día irónicamente sugieren su relativa juventud:

.....Hoy cumplí  
los treinta años de edad.

En contraste notable con la Susana ingenua "coronada con laurel/ o varas de apio fresco", la Susana discursiva se pinta en imágenes repugnantes del cuerpo desgastado:

..... estos pellejos  
que me sobran, las lonjas de jamón  
no comestible creciendo  
(aún con disimulo, menos mal)  
entre mis muslos, mis caderas,  
mi vientre (la barriga)  
plegándose en mi pubis.

La obsesión crítica de Susana con su propio cuerpo, proyectada en estos versos, la sitúa en un espacio delimitado. El desprendi-

miento de sus prójimos es la opción que toma Susana, con el fin de proteger su vulnerabilidad de las miras estrechas de los demás. Los últimos versos subrayan esta fingida falta de afecto en la acumulación de negaciones, que se dirigen en primer lugar a un "nosotros" ambiguo, luego al tú de la otra Susana y, por último, a su propio ser, como objeto del menosprecio:

Nunca tuve el menor entusiasmo  
 por nosotras. Ni por ti.  
 Ni por mí. (MCS 8-9)

La segunda estrofa, titulada "2. Sé que hablan de mí, sé que me espían", coloca a Susana claramente en el espacio del jardín y en el tiempo cambiante de nubes y viento, donde espían las fuerzas malévolas. Estas referencias ligan el texto poético con el texto bíblico, pero asimismo marcan la divergencia en la subjetividad de las dos Susanas. A diferencia de la Susana ingenua del Antiguo Testamento, la voz poética astuta y desafiante de la Susana moderna se muestra muy enterada de las malas lenguas y del voyerismo. Emboscados en un espacio tropical, sus adversarios son definidos por una referencia específica:

Sé que hablan de mí, sé que me espían  
 entre un macizo de altísimos papayos.

Susana se coloca entre los límites de su baño que la ampara, pero los agregados indican un malestar persistente. A pesar del trazo de la pasión por vivir, aunque modesta, que representa el sencillo placer del baño, hay un indicio de la falacia patética en las nubes, cómplices de los que espían a Susana, echando su sombra amenazante "contra el sol". El frío le molesta al cuerpo, que se hace sinédoque del malestar de su ser:

Y las aguas que pierden su tibieza  
 (mi carne de gallina). Incómoda  
 con mi propio destino.....

El uso del paréntesis marca los saltos de lo lúdico a lo grave, de la "carne de gallina" al "destino". En este nuevo modo contemplativo, pero autocrítico, la voz de Susana reflexiona sobre las tecnologías de conciliar su ser en forma oportuna:

.....Ya no quiero  
saber todas las cosas que sabía  
(las mejores recetas de pescado  
y el grito de las aves).

Susana decide censurar su curiosidad por saber "todas las cosas", para que logre enmascarar lo excepcional de su ser. Pero esta autocensura no se limita a los pensamientos, sino que se extiende a las acciones:

.....Es mejor  
yacer cual un adobe en los escombros  
(que ninguno codicia bien o mal).

El gesto pasivo del cuerpo que sugiere el verbo "yacer" se une con el gesto pasivo de la mente, en el símil "cual un adobe", que indica una torpeza intencional. Reducida a este estado impasible, Susana ha optado por desechar lo positivo y útil de su ser y esconderse no sólo en los márgenes de la sociedad, sino en los "escombros", para evitar la codicia.

El discurso de Susana vuelve al ritmo llano e insistente de la anáfora del primer verso:

Sé que hablan de mí, sé que me espían.  
En este vaso verde como un prado  
(laberinto sin fondo).

Los bordes del espacio recóndito y seguro del baño son marcados en el lenguaje: la repetición de la vocal aguda "i" en "mí", "espían", "laberinto" y "sin", junto con la consonante aguda, "v" en "vaso verde". El momento de placer autosuficiente se destaca también en el símil, que compara el verde del baño al verde del prado:

sin embargo, el recurso del paréntesis, "(laberinto sin fondo)", capta el tedio de la vida, restringida por la autocensura.

En un toque de humor, la voz poética de Susana destaca el arreglo personal de sus quehaceres cotidianos, tan diferente de la situación doméstica privilegiada de la Susana bíblica, rodeada por sus sirvientas. A su vez, la angustia de ésta se reduce a la opción de aquélla, en dos alternativas que parecen trivializar el dilema:

Apachurro yo misma mi limón.  
 Prefiero ajarme con ron y cola-cola  
 Que en la mano del viejo repelente.

El "viejo repelente" reemplaza aquí a los jueces lascivos de la Biblia y la referencia al personaje anónimo por Susana anticipa la estrofa siguiente, titulada "3. Y de pronto un olor suizo, malo". A diferencia de la Susana bíblica, que lucha por su honor, la Susana del poema opta por la segunda alternativa, sometiéndose al cuerpo "breve, verde, mantecoso" del otro, y al "hambre repelente", en el signo intratextual del adjetivo que recuerda al "viejo repelente" de esta estrofa.

En los versos siguientes, el monólogo de Susana se desplaza otra vez, para afirmar su pasión por vivir en la declaración llana: "Amo la vida", que anuncia los placeres sencillos, pero solitarios, que corresponden al transcurrir de las estaciones del año:

.....Amo la vida  
 y me gusta tocarla como tocan  
 las sábanas de Holanda  
 mi vientre en los veranos y apretarla  
 como aprietan en invierno  
 las pieles de los osos.....

En otro cambio, la amenaza de las malas lenguas se convierte en el nuevo peligro que anuncia el viento "siempre despreciable", que amaga a Susana en la intimidad vulnerable del baño, y estorba el espacio reconfortante de "las mamparas,/ los toldos del jardín". El viento es la amenaza que crece, convirtiéndose en el augurio

de una ruptura precipitada y violenta, de dimensiones más amplias:

.....Ese viento  
 (siempre despreciable) revuelve las mamparas,  
 los toldos del jardín.  
 Rescato la botella de ron, me bamboleo  
 Con las últimas noticias.

Por el uso del verbo reflexivo, "me bamboleo", Susana se dibuja perturbada en el cuerpo por el efecto de los tragos y en la mente por "las últimas noticias" abre el texto a un juego siniestro entre lo personal y lo político, que se extiende en los siguientes versos de la estrofa:

.....Al nuevo día  
 no me quiero hecha polvo en el espejo,  
 no me quiero hecha polvo en el espejo,  
 no me quiero hecha polvo en el espejo. (MCS 10-11)

El efecto chocante de "las últimas noticias" conduce al riesgo mortal que puede brotar "Al nuevo día", marcador temporal que proyecta un dispositivo sociopolítico precario. La imagen del cuerpo en el espejo, que se desmorona en polvo, enlaza los ojos maliciosos que espían con la muerte repentina. El paralelismo impulsor de los últimos versos sugieren los ritmos infantiles de una canción de cuna, distorsionados para formar una letanía lastimosa en el discurso agitado de Susana. El presentimiento de la muerte que captan los versos es un indicio de las presiones sufridas por Susana, que la obligan a recurrir a las tecnologías del ser en una praxis de vida cohibida y solitaria.

En la cuarta estrofa, titulada "4. Y van a decir que canto", se entretejen los elementos discursivos y no discursivos de la autocensura, que enmarca el modo de ser de Susana. El título, reiterado en el primer verso del poema, pone en contrapunto las voces anónimas y malévolas de "ellos", implícitos en el verbo "van a decir", y el yo de Susana, implícito en el uso sorprendente del

verbo "canto", sugestivo del acto de escribir poesía. Podemos leer en el uso del verbo un signo metatextual que sugiere el nexo dinámico entre la voz poética de Susana, creada por Cisneros en su texto, y la función del poeta en el momento de escribir<sup>13</sup>. Junto con la aparente confidencialidad que surge de los comentarios parentéticos, las referencias metatextuales funcionan para convencernos, como lectores, que la autocensura no refrena el monólogo de Susana:

Y van a decir que canto  
 desde la vanidad (o la ignorancia).  
 Ya no me importan, ratas,  
 lo que digan (aunque duela)

Desde lo discursivo a lo no-discursivo, la voz autorreflexiva de Susana traza las consecuencias adversas de las tecnologías del ser que amortiguan su voz y suprimen sus talentos, frente a "lo que digan". Estas consecuencias son la pérdida del respeto de sus hijos y de sus animales domésticos, yuxtapuestos en una contigüedad lúdica, que evita cualquier rasgo de la compasión de Susana por su propio ser:

ahora que he perdido el respeto  
 de mis hijos, mi jardín,  
 mis animales (el perrito y la calandria)  
 por ocultar mis gracias de la envidia.

<sup>13</sup>. La inversión poética de la historia de Susana del Antiguo Testamento recuerda el poema de Cisneros, *David*, publicado veinticuatro años antes, que invierte el mito del personaje bíblico, David, profeta y guerrero (Lima: El Timonel, 1962). El sujeto poético de David, como poeta, proyecta una actitud crítica hacia el lenguaje lírico específicamente. En la séptima estrofa del poema, la voz impasible del coro se refiere a la del salmista David en términos de la retórica somera, aún cuando lamenta la muerte de su hijo, Absalón: "David tornó su pena en salmos/ que repetía/ en los muros del palacio" (2). Más notable es la estrofa que corresponde al yo autorreflexivo de David, titulada "Canto al Señor", en la cual David se muestra sospechoso de las estrategias retóricas que ha empleado para conservar el favor del Rey Saúl y de Dios: "He sobrevivido mis palabras/ o apenas este deseo de ser bueno" (23).

La última estrofa y la más breve, titulada "5. Y de Dios ¿Qué más puedo decir?", ofrece otros indicios, aunque en forma equívoca y borrosa, de las amenazas sociopolíticas que conducen a la autocensura de la voz de Susana, más complejas que las malas lenguas mezquinas, aludidas en las estrofas anteriores.

La referencia al Dios omnisciente en el título, reiterado en el primer verso, sugiere los límites del lenguaje que funcionan aún en el monólogo de Susana, aparentemente libre de la autocensura. La voz autocrítica de Susana, como la de David en el poema *David*, se muestra consciente del engaño de la retórica simbólica:

Y de Dios ¿qué más puedo decir  
que El no lo sepa?.....

En un esfuerzo por presentarse fuera de esta retórica vacía, la voz lacónica de Susana admite sus flaquezas, aunque no muestra ningún trazo del remordimiento confesional:

.....Casta soy  
pero no hasta el delirio.

El uso audaz del adjetivo "casta", junto con la atenuación del comentario, "pero no hasta el delirio", que introduce el humor agudo del lenguaje de hoy, parodian el mito que idealiza el personaje bíblico de la casta Susana.

En un salto temporal al pretérito inesperado, Susana construye un modo de ser ya pasado, unido con los que sufren a su alrededor, "los pobres", por un lazo compasivo:

Me preocupé (como muchos)  
por los pobres del reino.

Volviendo al presente, la voz de Susana hace la primera referencia explícita a la muerte en escala masiva, en la imagen de la nave que se desliza sigilosamente:

Y veo (como todos)  
el paso de la nave de los muertos.

La referencia a la mitología griega abre la amenaza de la muerte a dimensiones épicas y misteriosas, conjurando imágenes del barco de Caronte, que cruza el río Estigia con su carga de muertos, dirigidos al Infierno<sup>14</sup>. Por otro lado, las dos frases intercaladas parentéticas "(como muchos)" y "(como todos)" esquivan cualquier aire protector en la voz de Susana, mientras que dan indicios de la forzada censura por un dispositivo sociopolítico represor de las otras voces disidentes de los "muchos" y de los "todos" desconocidos, que presencian la pobreza y la muerte.

El presentimiento de la muerte, sugerido en la tercera estrofa, se vuelve temor en la declaración llana de los últimos dos versos del poema:

Y temo. Y bebo valeriana.  
Recíbeme con calma, mi Señor. (MCS 15)

La doble conjunción y la asonancia de los verbos sencillos, en tiempo presente, proyectan el temor que conduce a la autocensura de Susana: dentro de los confines de este nuevo ser, poco heroico, Susana se somete a la voluntad de su Dios.

Susana no se verbaliza por un discurso catártico ni confesional, sino como medio de reflexionar sobre la autocensura que delimita su ser en la vida cotidiana. En su totalidad, su monólogo sugiere que las malas lenguas envidiosas que espían y hablan, desde su espacio recóndito, son augurios del riesgo más significativo que se extiende desde el plano personal hasta el plano político, en escala mayor.

<sup>14</sup> Eduardo Urdanivia Bertarelli, "Poesía y experiencia de fe en la obra de Antonio Cisneros", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.35 (1992) 116. Urdanivia Bertarelli extiende la imagen de la nave de los muertos, para señalar una referencia al inframundo de Dante y su correlación con la violencia del Perú: "Pensemos en Dante navegando por la laguna Estigia adentrándose en las profundidades del infierno; de alguna manera reflexionar sobre el Perú y comprometerse en su liberación es una especie de viaje al infierno".

Sin embargo, aunque los presagios de las "últimas noticias" y la "nave de los muertos" amortigüen su voz, no suprimen por completo la pasión de Susana por vivir, aunque sólo se afirma en los placeres solitarios o en los encuentros sexuales fortuitos. Para Cisneros, "el elemento pasional es el motor más poderoso en la creación" (Entrevista 1986, C 15).

Desde la brecha dinámica entre el escritor y su texto emerge el nexo tenue entre el escritor Antonio Cisneros, y el sujeto poético, Susana, que se construye como autora, pero no heroína, de su propio texto vital. Por este nexo, el poeta transforma la experiencia vital, que "solamente ..... tiene vigencia a la hora de transmitirse, o sea cuando lo traes del tiempo" (Entrevista 1987-88, 39).

El yo autorreflexivo de Susana en el poema "Monólogo de la casta Susana" trae del tiempo las fuerzas hostiles que amenazan la figura bíblica, y traza las tecnologías de la autocensura que responden a ellas. Por lo tanto, mi lectura sugiere que el poema de Cisneros abre los elementos eurocéntricos de la posmodernidad, en el concepto foucaultdiano de las tecnologías del ser, a las cuestiones candentes que preocupan al poeta peruano. Cualquier dispositivo sociopolítico que exige la autocensura de las voces disidentes sólo se desplaza cuando las voces autorreflexivas de escritores como Antonio Cisneros franquean sus contornos.

# LAS RELACIONES DEL PODER EN CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA

Jill E. Albada-Jelgersma

Mi lectura del conjunto de poemas que forman la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, del poeta peruano Antonio Cisneros, sugiere la función de las relaciones del poder en el desplazamiento de la cultura de una comunidad en la costa del Perú, Chilca. En esta "crónica" poética, los diferentes poemas corresponden a las diversas voces poéticas que construyen la comunidad de Chilca en un estado de crisis y cambio. Propongo que los textos de las voces testimoniales muestran las estrategias de las relaciones del poder, frente a la crisis que sufren los comuneros.<sup>1</sup> Esta crisis emerge en el cruce entre el eje diacrónico de la praxis tradicional de su cultura y el eje sincrónico de la serie de desastres en su momento histórico.

El primer desastre es el azar natural de la tempestad que inunda las salinas donde trabajan los comuneros chilcanos, y rompe el acuerdo con el ayllu de las alturas de Huarochirí, por el cual se cambia la sal del mar a trueque del agua dulce que pasa por los canales. A consecuencia de este desastre, se resecan los terrenos sembrados de Chilca y se inician las manipulaciones cínicas de las autoridades, representada por la "Urbanizadora" anónima, símbo-

<sup>1</sup> Empleo el término "las relaciones del poder" según el pensamiento de Michel Foucault, para significar las estrategias de resistencia en las cuales "todo un campo de respuestas, reacciones, resultados y posibles invenciones podría abrirse" ("The subject and Power" 789). Foucault admite que las relaciones del poder no pueden ejercerse en un estado de dominación total: por ejemplo, "la esclavitud no es una relación del poder cuando un hombre se encuentra encadenado." Sin embargo, la lucha por el poder en cualquier sociedad no se reduce a una oposición binaria entre el uno y el otro, el agresor y la víctima: en cambio, formar una red compleja de relaciones "arraigadas profundamente en el nexo social, no reconstruidas 'por encima' de la sociedad, como una estructura suplementaria cuya desaparición radical podía ser soñada ... una sociedad sin relaciones del poder no puede ser sino una abstracción" (790-791. Todas las traducciones de las citas de Foucault son mías).

lo del progreso económico en su apropiación neocolonizadora de las salinas y de la costa de Chilca para el turismo.

Estos momentos críticos se acumulan para causar el desplazamiento catastrófico del espacio cultural de Chilca, pero asimismo provocan las estrategias de la sobrevivencia. En el nivel discursivo de los poemas, es la crónica de los comuneros chilcanos que traza las relaciones del poder en la creación de una nueva identidad cultural, dentro de otro espacio.

El "Niño Jesús" que figura en el título del poemario se refiere al patrono religioso del pueblo de Chilca. La muerte del Niño Jesús simboliza la muerte de la comunidad y a la inversa, cuando se descompone el centro social y espiritual, los chilcanos dudan de su fe. Las referencias socioculturales del libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, publicado en 1982, surgen del deseo del poeta de "fabricar todo un mundo sobre una cosa peruana" y se restringen "a un solo período, a una sola región que yo conocía muy bien," (Entrevista 1987-88,36).

Para este trabajo, he seleccionado los poemas que corresponden a las siguientes voces poéticas: primero, la voz de la memoria colectiva en el poema "Y antes que el olvido nos," segundo, las voces masculinas y femeninas de los comuneros que se presentan en los poemas "Una muerte del Niño Jesús" y "Otra muerte del Niño Jesús" respectivamente, tercero, la voz de la madre chilcana en "Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)" y, por último, la voz poética que parece resonar con la voz narrativa del Prólogo en el poema final, "Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)."

Las voces comuneras de Chilca son enlazadas por tres recursos poéticos: la primera persona singular y plural de su discurso, la función intertextual de los nombres de personas, lugares y sucesos históricos y el uso del dialecto oral de la región, "chilcano, como habla la gente," según Cisneros (Entrevista 1984,33).<sup>2</sup> El habla

<sup>2</sup> El recurso de entretejer elementos de la lengua vernacular en estos poemas funciona en forma metonímica, "as a linguistic variant to signify the insertion of the outsider into the discourse," según Ashcroft et al. en su estudio *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Pero también debemos recordar que la variante en sí no pretende captar ni encarnar la esencia pura ni estática de una cultura:

chilcana en "las frases del lenguaje popular" proviene de su diálogo con los ancianos del lugar, como parte del "trabajo de campo" en la región (Entrevista 1987-88, 35).

La crónica poética de las voces de los chilcanos muestra la función familiar y social de la praxis de su vida cultural. La rutina de su trabajo laboral y de sus quehaceres cotidianos no son sólo facetas de la fuerza colectiva, sino elementos que vinculan el individuo y su familia con la comunidad. Con el derrumbe de Chilca, los chilcanos enfrentan la crisis de "un mundo que se disuelve," según Cisneros (Entrevista 1984, 33). Aunque la solidaridad consensual del pueblo liga los poemas en la *Crónica*, las voces trazan su individualidad en los recursos de resistencia que marcan las relaciones del poder: la nostalgia se convierte en la memoria reconstruida, la ira vengativa o frustrada en la tenacidad, la vergüenza en la acomodación resignada, la entrega impotente en la esperanza vislumbrada.

El primer poema del poemario corresponde al discurso en primera persona, de la voz de un chilcano que se extiende al nosotros de la comunidad.<sup>3</sup> El título truncado "Y antes que el olvido nos" carece de puntuación final. Este rasgo del habla oral intriga al lector, mientras que sugiere la autorreflexividad pausada del sujeto.

El hablante apela a la memoria de las experiencias de su niñez en el pueblo de Chilca. Su crónica personal gira sobre una referencia del marco sociopolítico en el declive de la comunidad: la inundación de las salinas en las playas de Chilca coincide con la inundación en escala mayor "bajo la arena del gobierno de Odría

en cambio, su coincidencia parcial con el lenguaje escrito "standard" crea un espacio móvil y productor, poniendo en juego "the dynamic possibilities available to writing within the tension of 'centre' and 'margin'" (52-59).

<sup>3</sup> Cabe mencionar aquí que el uso de los pronombres es un recurso lingüístico, no una referencia extratextual transparente. En su reseña del libro, *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, Antonio Cornejo-Polar se refiere al uso del "nosotros" como "la expresión de la conciencia popular ... que no necesariamente engloba el autor ... Naturalmente es una convención, y hasta si quiere un artificio, pero en ningún caso tiene menos validez que la que es normal y legítima en el lenguaje dialógico de las obras narrativas o en la amplia gama de monólogos que desarrolla el relato contemporáneo" (167. El énfasis es mío).

en el año 50." El período es específico. El General Manuel Odría, dictador, y luego presidente del Perú (1948-56), es la figura política cuyo lema, "Orden y Progreso," parece encarnarse en el emblema poético de "la Urbanizadora" anónima.

El esfuerzo del comunero por evocar los recuerdos no surge de la nostalgia, puesto que en este caso resultan amargos. Aquí, la memoria funciona en forma testimonial, función de las relaciones del poder que luchan contra el peligro de ser borrado en el espacio y el tiempo, como se ha borrado el dispositivo sociocultural de Chilca. El hablante poético recrea su ser juvenil desde la perspectiva del testigo maduro que representa la voz "del común."

Esta intención mnemotécnica se anuncia claramente en el primer verso: "Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por no nombrar el tambo de Gabriel." La calle funciona como la metonimia concreta que representa a la integridad del pueblo de Chilca en el pasado y lo recompone en los recuerdos del presente.

Los recuerdos entran en la página en paradigmas que puntúan los largos versos en el uso de la cesura. Las rupturas tienen las características del habla oral: la recolección desorganizada y fortuita, marcada por el juego entre el ritmo y la sintaxis. Es un juego que señala "las pautas mnemotécnicas" notadas por Walter Ong, "pues el ritmo ayuda a la memoria" (41):

Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por  
no nombrar el tambo de Gabriel  
y el pampón de los perros y el pozo seco de Clara Vallarino  
y la higuera del diablo.  
Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memo-  
rias  
Así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría  
en el año 50.

El ritmo suave de la oralidad es marcado por las cadencias orales del uso acumulativo de la conjunción "y," típico del habla oral y la aliteración de la vocal en "p" del segundo verso: "y el

pampón de los perros y el pozo seco de Clara Vallarino y la higuera del diablo." Hay un juego entre la inmediatez del lenguaje oral y la recolección incierta, en el cual se entretajan los recuerdos que se borran en la neblina del olvido y el espacio de Chilca que se borra en la neblina de la arena y la sal, cuando se inundan las salinas:

Los viejos que jugaban dominó ya no eran mi recuerdo.  
 Nadie jugaba y nadie se apuraba en esa calle, ni aún los  
 remolinos del terral pesados como piedras.  
 Ya no había hacia dónde salir ni adónde entrar.  
 La neblina o el sol eran de arena.

Hay un recuerdo que no se borra, sin embargo, en el enlace entre el niño, sujeto del discurso sincrónico, y la comunidad en su continuidad diacrónica. Este enlace, ya indicado en el uso del "nos" reflexivo en el título, reaparece en el segundo indicio, ahora más específico, del nosotros en el octavo verso: la sed que sufren los perros es compartida por los muchachos en la colectividad de Chilca:

Apenas los muchachos y los perros corríamos tras el camión  
 azul del abuelo de Celia.  
 El camión de agua dulce, con sus cilindros altos de Castrol.

Otro recuerdo agudo y penoso que irrumpe en el texto y sacude la memoria es el choque del dolor físico que sacude al niño cuando pisa "una botella rota":

Yo pisé entonces una botella rota. Los muchachos (tal vez)  
 se convirtieron es estatuas de sal.

La imagen de los compañeros del hablante en la postura de la naturaleza muerta congela el momento en el signo amargo de la sal, que intenta fijar la presencia efímera de la juventud, a pesar de la ironía del comentario parentético. El signo de la muerte

estática conduce al verso siguiente, que afirma en el comentario compasivo entre paréntesis el nexo entre los perros y los chicos, víctimas inocentes de la "Urbanizadora":

Los perros (pobres perros) fueron muertos por el guardián de la Urbanizadora.

En los últimos versos, el nosotros se hace explícito, en contraste con la anónima otredad de la "Urbanizadora," que invade y se apropia de las tierras comunales en la acción simbólica de darles nombres:

Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso los cordeles y nombró como  
calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado.  
(También son sólo olvido).

El agregado parentético es muy significativo: es el recurso poético que señala un momento de autorreflexividad crítica, porque el hablante ha olvidado los nombres puestos por "la Urbanizadora," que han cedido a la urgencia de traer a la memoria el recuerdo más clave, el espacio que representa la cultura de la comunidad de Chilca:

Lo que quiero recordar es una calle. No sé ni para qué  
(CNJC 11)

El poema se hace una totalidad en la repetición anafórica del primer verso. Irónicamente, el discurso se apaga en la elisión del punto final, que corresponde al mismo recurso en el título. Las elisiones sugieren que el hablante chilcano también se diluye poco a poco en el olvido, como los ancianos a que alude en el quinto verso: "Los viejos que jugaban dominó ya no eran ni recuerdo". El hablante del poema " Y antes que el olvido nos," lucha por verbalizar sus recuerdos, porque lo conduce a la reconstrucción, filtrada por la nostalgia y el olvido, del espacio cultural perdido. Según Ong, en las culturas donde predomina la oralidad, "Expre-

sar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo" (42). El texto que teje el hablante es la estrategia vital del discurso que funciona dentro de las relaciones del poder, frente al presagio de la desintegración del nexo entre el chilcano y su comunidad.

Este presagio se realiza en el testimonio de los poemas sexto y duodécimo, titulados "Una muerte del Niño Jesús" y "Otra muerte del Niño Jesús." En los dos poemas, el yo dislocado de una voz aparentemente masculina, y otra femenina, respectivamente, lamentan la muerte del Niño Jesús, símbolo de la consiguiente e inmanente dispersión del "nosotros" de la comunidad de Chilca. Ambos chilcanos reflexionan sobre la ruptura tanto de la relación que tienen con el mundo natural como de las costumbres que afirman su identidad cultural. Ambos hablantes vacilan entre las reacciones inmediatas de la entrega impotente y la ira vengativa, antes de llegar a la resolución tenaz de emprender otro camino en otro espacio.

En "Una muerte del Niño Jesús," el hablante chilcano se coloca en el espacio del hogar, pero confiesa su ceguera ante la crisis que hace impotente la rutina cotidiana de su vida cultural:

No he prendido el lamparín de kerosene desde hace cuatro  
noches.

Mis ojos sin embargo están clavados en la mecha reseca.  
Ciego ante las tinieblas como es ciega la polilla ante la luz.  
Mis ojos de carnero degollado. Pobre mierda: lechuga de las  
dunas.

La praxis falla porque la fe en el Niño Jesús, símbolo que une la comunidad, se convierte en la aceptación resignada de su ausencia, tan segura como el conocimiento instintivo del mundo natural de la región, que perdura, a pesar de la ceguera. El paralelo entre los elementos opuestos se presenta en la anáfora:

Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios.  
Y sé que hay luna llena pues me duelen las plantas de los  
pies.

Luna que en un par de horas ya será más oscura que este cielo.

Aguas y vientos color de uva rosada.

Y otra repetición anafórica lamenta irónicamente la fe mal recompensada y patética que perdura entre algunos de los comuneros:

Y los devotos entonces a la mar - por unos pocos peces.

Y las devotas entonces a los campos - por unos pocos higos.

Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico.

El proceso diacrónico de la tradición que liga las generaciones en el trabajo de las saleras se ha estancado en el momento sincrónico de la crisis que sufre Chilca:

Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda.

Somos hijos de los hijos de la sal.

Perdida la tradición de las generaciones, el hablante chilcano llega a la resolución de la crisis en el nivel individual, en un momento crítico indicado en el hiato de la cesura y en el uso del tiempo verbal del futuro:

No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos...

El chilcano recurre a la estrategia de buscar su futuro en la transición ineludible desde las costumbres de pescar los productos del mar y cultivar los de la tierra hasta el "negocio" de explotar sus productos en otro espacio, la capital, Lima, subrayada en los ritmos del asinetón y en la repetición, típicos del habla oral:

.....Después

por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré  
El Niño está bien muerto. El aire apesta.

La acción resuelta de apartarse de la cultura conocida es marcada en los tres gestos finales que corresponden a los verbos de los tres últimos tres versos truncados del poema:

Clavo la puerta.  
Entierro la atarraya.  
Enciendo el lamparín. (CNJC 33)

El chilcano cierra la puerta de la praxis cultural de ayer, y entierra la atarraya, inútil para evitar el desastre social en escala mayor. Sin embargo, el gesto final de volver a encender el lamparín es un indicio de la apertura y la esperanza en la empresa nueva, dentro de las relaciones del poder.

El poema correspondiente, "Otra muerte del niño Jesús," es la voz explícitamente femenina de una chilcana que ofrece su texto a la crónica, al principio con cierta vacilación, trazada en el uso del subjuntivo y del condicional en los verbos, luego con la afirmación, en la cual faltan los verbos, de su función dentro de la tradición cultural de Chilca:

Si yo supiera por dónde comenzar comenzaría con el corazón en la mano.  
Hija y madre de pescadores y agricultores, servidora del Niño.

El momento en que lo diacrónico de la tradición cultural cruza lo sincrónico de la crisis de Chilca, la voz de la mujer cede a un momento de frustración que coincide con el del hablante del poema anterior: su identidad como chilcana se reseca y se hunde, de igual manera que los canales que llevan el agua dulce, y por lo tanto la vida, a la comunidad desde las alturas de Huarochirí:

Aquí de pie con el puño cerrado y las espinas de la tuna más seca.  
(Los canales de piedra hundiéndose en la arena como una rata entre los matorrales).

El centro de la comunidad, la casa de los comunes, se ha dispersado, y la hablante confiesa en términos concisos que ya no tiene el apoyo de los otros comuneros para verbalizar y manejar su situación, dentro de la red de las relaciones del poder:

Ni a quién quejarme ahora.

La colectividad perdura, irónicamente, sólo en el abandono de la praxis de las costumbres que respetan a los muertos, que ahora se pudren en el olvido:

Hemos abandonado a nuestros muertos (puedo oírlos crecer bajo el carbón).

El Niño me perdone.

Sin embargo, para la voz femenina y maternal, el mundo natural, tanto vegetal como animal, merece el respeto en la despedida personal y tierna, evidente en el agregado diminutivo:

Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita del rocoto.  
Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes.

Esta despedida sencilla e íntima anticipa el gesto paralelo en el plano personal, de recoger los cabellos y abandonar el espacio de la cultura agotada por la fuerza natural invencible:

Me recojo los cabellos y trato de dormir mientras escucho  
Las sombras en las dunas una última vez.

En el discurso (Al desierto lo que era del desierto. Al mar lo que era del mar) de la chilcana, la acomodación a la crisis de Chilca es sugerida en el último verso entre paréntesis, no documentada con referencias al otro espacio que se abre, como en el caso del chilcano en el poema anterior. Sin embargo, el momento de autorreflexividad sugerido por la ambigüedad del verso final no atenúa, sino enfatiza, la enormidad de la opción tomada por la

mujer chilcana de desprenderse de un centro cultural que se descompone.

En el penúltimo poema, "Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)," la voz maternal construye su relación afectiva y maternal con su hijo, "el menor," los dos sobrevivientes de la comunidad chilcana. Bajo la sombra abrumadora de las máquinas, las grúas y los tractores, signos de "la Urbanizadora" deshumanizante, madre e hijo luchan contra los efectos del progreso material e irrefrenable en las relaciones del poder.

La chilcana se retrata en la función de la madre, orgullosa de ver los signos de la fisonomía que trazan el enlace entre las generaciones, a pesar de no conformarse a la belleza convencional:

Es mi hijo el menor. El que tenga ojos de ver no tenga  
duda.

Las pestañas aburridas, la boca de pejerrey, la mismita  
pelambre del erizo.

No es bello, pero camina con suma dignidad y tiene catorce  
años.

El enlace generacional ha sido cortado, sin embargo, por el efecto de la desertización de Chilca que sigue la inundación de las salinas y la industrialización de la región que las reemplaza, marcada por la aliteración de las consonantes "c" y "f":

Nació en el desierto y ni puede soñar con las calandrias en  
los cañaverales.

Su infancia fue una flota de fabricantes de harina de pescado  
atrás del horizonte.

En la brecha entre lo tradicional-diacrónico y lo presente-sincrónico, la madre lamenta que el centro simbólico de la comunidad de Chilca, que se pierde en el olvido de los viejos, se haya vuelto el objeto del desdén de parte de los jóvenes:

Nada conoce de la Hermandad del Niño.

La memoria de los antiguos es un reino de locos y difuntos.

Igual como el chilcano que ya no cultiva, sino vende los productos de la tierra, su hijo es trazado por la opción reducida de ganarse la vida en la función de atender a los turistas, en la nueva industria impuesta sobre la región costera:

Sirve en un restaurante de San Bartolo (80 libras al mes y dos platos calientes cada día).

Lo despido todas las mañanas después del desayuno.

Pero en los detalles documentados del sueldo de su hijo, junto con la recompensa de la comida gratis, podemos leer otro indicio de la acomodación tenaz de los comuneros que se quedan, para enfrentar la nueva realidad en el desplazamiento cultural.

En esta realidad, sin embargo, la naturaleza ha sido encubierta por la presencia dominante de la "Urbanizadora" anónima e impersonal, vigilada de modo neocolonista por los "mastines" que han reemplazado a los "pobres perros" de Chilca que recuerda el hablante del primer poema de *Crónica*:

Cuando vuelve, corta camino entre las grúas y los tractores de la Urbanizadora.

Y teme a los mastines de medianoche.

El discurso de la madre chilcana asume las estrategias de la resistencia que muestra su hijo, en desafiar a los perros de guardia:

Aprieta una piedra en cada mano y silba una guaracha. (Ladran los perros.)

Lo nuevo de la cultura desplazada de Chilca, representado por el chico en su trabajo de mesero, y lo antiguo, representado por su madre, se entretrejen en el verso final:

Entonces le hago señas con el lamparín y recuerdo como puedo las antiguas oraciones.

(CNJC 71)

La madre chilcana acude a las dos estrategias de defensa que surgen de la tradición: el uso del lamparín, tanto pragmático como simbólico como signo de la esperanza, y la fe que continúa en el centro religioso del Niño Jesús de Chilca, sugerida por la acción de rezar. En el discurso de la madre, la familia no cede al compromiso total, sino entra en las relaciones del poder, al decidir permanecer en la región de Chilca, y forjar otra vida cultural, a pesar de los límites reconocidos.

La voz poética del último poema, "Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)," presenta la otra alternativa a la opción de acomodarse a los cambios en la región de Chilca, tomada por la madre chilcana, y remite a otro momento histórico: la diáspora de migrantes pobres, como los de Chilca, que huyen a la región de Conchán, a consecuencia de la dispersión de sus comunidades. Para Cisneros, el poema "es un agregado, no tiene que ver con la comunidad porque tiene que ver con la zona, con la región" (Entrevista 1987-88, 36).

Ciertos indicios intertextuales conducen a la lectura de este poema como epílogo a la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. En primer lugar, la voz poética, en tercera persona, parece vincularse con la voz narradora del prólogo, en el cual se anuncia la nueva forma de crónica lírica del poemario, tejida de las referencias documentales del "trabajo de campo." En la primera lectura, los dos breves párrafos de este preámbulo parecen captar, en términos imparciales, el suceso que predica el poema. Sin embargo, debemos concluir que la metavoz del prólogo no narra el episodio histórico, lo construye y lo moldea. El poeta Cisneros reconoce esta subjetividad inevitable en relación con su libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: "prefiero objetivar a través de la poesía un sector concreto de la realidad peruana poniéndome yo al margen: al margen entre comillas, no hay poeta que esté al margen de lo que escribe" (Entrevista 1984, 332). La "realidad" propuesta por el poeta se anuncia en los datos espaciotemporales documentados en el título del poema.

En este poema, la voz poética asume la tercera persona del fabulista, dentro del tiempo verbal del pretérito histórico. Aunque

el hablante no emplea el pronombre colectivo "nosotros" para hacer explícito su lazo con los pobres, lo implica en la proyección del "ellos" de los adversarios, designados bajo la colectividad anónima de "Las autoridades" y "Los veraneantes." Es notable que el discurso poético muestra indicios de la redundancia del habla oral en las repeticiones rítmicas, que marcan los recuerdos:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena  
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y  
era azul.

El hablante abre su crónica a las múltiples dimensiones del mito, acumuladas por los diversos comentarios de las voces testimoniales de los "quien" y los "otros" anónimos, que se intercalan entre paréntesis:

Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que hay muchas).

Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y habitan los leones).

Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas de ruda.

Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los pobres.

Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena: Gentes como arenales en arenal.

En un paralelismo que vincula Chilca y Villa El Salvador, estas gentes son "los pobres entre los pobres" que viven "como arenales en el arenal," que comparten con Chilca la pérdida de los lazos estrechos con el elemento vital que es el mar: "(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huelen en el viento)" - y hay "pocos nadadores" que conservan su habilidad de gente costeña. Estos indicios nos llevan a suponer que la nueva comunidad, "las gentes de Villa El Salvador," incluya a los migrantes de Chilca, que optan por huir a la capital, Lima.

La comunidad de migrantes que se compone en Villa El Salvador enfrenta otra crisis natural, parecida a la de las inundaciones que sufre la población de Chilca: la varada de la ballena. De modo semejante, las autoridades se muestran indiferentes ante el peligro que representa este suceso:

Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre las  
playas de Conchán.

La voz poética astuta, intercalada entre paréntesis, insinúa la complicidad entre los dos grupos de privilegiados:

La gran ballena muerta.  
(Las autoridades protegen la salud del veraneante.)

Esta complicidad se hace más obvia en los versos paralelos que señalan los intereses propios de ambos grupos:

Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.  
Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las  
malaguas de la arena mojada.

A diferencia de los privilegiados, que explotan la naturaleza para sacar el provecho económico o pasar sus momentos de ocio, los pobres se unen en una estrategia pragmática, marcada por el cambio verbal del presente al pretérito: la de aprovechar la carne de la ballena varada:

se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del maestro  
carnicero.

Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.

El consenso de las voces comunales es subrayado por el uso del pasivo impersonal en "se afilan," junto con la referencia a la función simbólica del "maestro carnicero," símbolo de la unidad del nuevo grupo cultural.

Los tres últimos versos, en letra cursiva, dibujan en líneas más seguras la relación, sólo sugerida en los versos anteriores, entre los comuneros de Villa El Salvador y los de Chilca. Ciertos elementos intratextuales unifican el terceto con los dos últimos versos del tercer poema, "En las tierras más verdes," que remite a Chilca en su época productora, ya pasada, de la suficiencia de la labor del campo, y sus frutas:

*Sean las tierras de Santa María Baja destinadas al cultivo de la vid y a la gloria del Niño Jesús.*

*Sean las tierras de Piedra León, tierras de la higuera.*

Ambos segmentos sugieren los refranes de la cultura oral primaria, una *vox populi* explícita en el último verso del poema "En las tierras más verdes": "Así se dijo, pues. Dicen que sí." La oralidad que construye los recuerdos de la cultura antigua aparecen en el canto de los refranes y de las invocaciones comunales en cursiva, que liga la memoria, el pensamiento y la cultura. Ambos discursos en cursiva muestran rasgos de la invocación, en la anáfora rítmica del subjuntivo en "Sean/Sea," sugestiva de la oralidad. Sin embargo, se marca una transición en la función de la invocación: en el tercer poema, apela a la bendición del Niño Jesús sobre el cultivo, mientras que en el último, hace resaltar la praxis cultural de satisfacer a las necesidades vitales, afirmando las estrategias de la sobrevivencia colectiva de la nueva comunidad:

*Sea su carne destinada a 10,000 bocas.*

*Sea techo su piel de 100 moradas.*

*Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del verano.*

(CNJC 75-76)

Los signos que enlazan los dos segmentos proponen la formación de la nueva comunidad migrante, unida con la anterior por la oralidad del refrán. Se desplaza el centro de Chilca, pero no se aniquila: aún los dislocados "pobres de los pobres" manejan las estrategias de la resistencia en las relaciones del poder. Igual-

mente, por los mismos recursos tenaces, los comuneros del nuevo grupo, Villa El Salvador, se hallan capaces de reconstruirse en otro eje sociocultural, donde resisten los efectos totalizantes e individualizantes del progreso. El nombre de Villa El Salvador adquiere una nueva función esperanzadora, comentada por Cisneros: "acá existe una comunidad basada en una idea religiosa, pero no es la religión lo que me importa sino la armonía que puede haber en un pueblo, en un mundo que se disuelve, pero que tiene la posibilidad de reconstruirla también" (Entrevista 1984, 33).

El ejercicio de las relaciones del poder en el libro de poemas *Crónica del Niño Jesús de Chilca* se manifiesta en las estrategias de resistencia y acomodación que verbalizan las voces poéticas de los comuneros. Sin embargo, *Crónica* no promete una libertad utópica, a pesar del "elemento esperanzador" del conjunto de poemas que afirma Cisneros.<sup>4</sup> La obstinación tenaz del pueblo de Chilca, al involucrarse en las relaciones del poder, sugiere que el desplazamiento o la migración de una comunidad cultural, forzada o voluntaria, puede ofrecer la potencialidad dinámica de crear otra, en otro espacio y tiempo.

<sup>4</sup> Las estrategias que emplean los chilcanos en *Crónica* recuerdan lo que Foucault llama "La obstinación de la voluntad y la intransigencia de la libertad" ("The Subject and Power" 790). Sin embargo, el texto poético de Cisneros parece coincidir con Foucault en advertir que la liberación lleva a una libertad controlada por nuevas prácticas y nuevas relaciones del poder (Entrevista 1987, 115).

OBRAS CITADAS

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New Accents. London: Routledge, 1989.
- Bruner, Jerome y Susan Weisser. "The Invention of Self: Autobiography and its Forms." *Literacy And Orality*. Ed. David R. Olson y Nancy Torrance. Cambridge UP, 1991. 129-148.
- Cisneros, Antonio. *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Libros del bicho, 31. México: Premiá, 1981.
- Entrevista. Por Julio Ortega. *Hispanérica* 13.37 (1984): 31-44.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Cisneros: la socialización del poema." Reseña de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, por Antonio Cisneros. *Hueso húmero* 14 (1982): 165-169.
- Foucault, Michel. "The Ethic of the Care of the Self as a Practice of Freedom: an Interview with Michel Foucault on January 20, 1984." Por Raúl Fornet-Betancourt, Helmut Becker y Alfred Gómez-Muller. Trad. J.D. Gauthier. *Philosophy and Social Criticism* 12.2-3 (1987): 112-131.
- *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences*. New York: Random, 1973.
- "The Subject and Power." *Critical Inquiry* 8.4 (1982): 777-795.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Zapata, Miguel Angel. "Antonio Cisneros y el canto ceremonial". *Inti* 26-277, *Coloquios del oficio mayor* (1997 -88): 29-39.

## 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 publicación<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> *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 corriente<sup>2</sup>. 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 Agüero<sup>3</sup>. 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 <sup>4</sup>.

*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

<sup>4</sup> 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 "Kingsinton, 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*-<sup>5</sup>. 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

<sup>5</sup> 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 Héroe, 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 tombo 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...



## COMENTARIOS REALES

José Miguel Oviedo

Con sus *Comentarios Reales*, Antonio Cisneros alcanza el tercer título de su obra poética, logra su primer libro verdadero e inicia, firmemente, el camino hacia su madurez; todo ello a los 22 años. El proceso ha sido veloz, pero previsible para quienes, como el que escribe esta nota, el fervor creciente por la poesía y la ingrátida seriedad con que Cisneros la asumía, eran una experiencia inmediata. Del lirismo interior de *Destierro* (1961) que adelgazaba imágenes sobre el mar y el viento, pasó a entonar una serie de anti-salmos en *David* (1962), cargados de intencionada ironía, de visiones cortantes y descreídas, inmersas en una atmósfera de esplendor y barbarie. Esta breve plaqueta ya anunciaba que en Cisneros había algunos dones poéticos particulares, que todavía estaba por desarrollar: por ejemplo, la habilidad para redondear, a través de toques de plasticidad, toda una escena o situación histórica; y la aguda lucidez para extraer de allí motivos de burla, de protesta o alusión escéptica. En los *Comentarios...* estas actitudes fundamentales de su talento poético forman ya parte de un programa de heterodoxa interpretación de nuestro pasado que la poesía peruana reciente no había intentado hasta ahora de modo tan orgánico y notable.

El título garcilacesco quizá parezca demasiado comprometedor (con todas las resonancias que para el lector peruano tiene) para un libro de poesía que no es, justamente, el trabajo definitivo que los años dictan a un poeta. Sin embargo, se justifica: bajo él, Cisneros nos ofrece la otra cara -la real, la descarnada y sin gracia- que la historia nacional suele ocultar tras una mitología edificante y pedagógica, y sobre ella vierte sus propios comentarios, llenos de acritud y desencanto. Para el poeta, la

historia peruana es una lección a corregir, una vieja imagen que debe mirarse de otro modo y a la luz de lo que hoy somos. Esta perspectiva dialéctica —hechos pretéritos, alusiones y críticas al presente que ellos evocan y reflejan—, este uso de la historia “sagrada” para cuestionar sus dogmas, seguramente es más notorio para nosotros porque es una actitud poético-crítica que tiene un cultor ilustre en este siglo, del que Cisneros parece ahora arrancar: Bertolt Brecht.

La poesía de Brecht (para no hablar aquí de su teatro, que en este punto es coincidente) señala tanto una reacción contra el idealismo romántico como un alejamiento de las fórmulas, a menudo demasiado tensas y complejas, del expresionismo poético. Es una poesía “materialista”, que desprecia toda abstracción y toda verdad dada: el hombre, para el joven poeta Brecht, es un sujeto que se codea con gangsters y prostitutas, amigo de las canciones subidas de tono, sensual en la comida y la bebida. Ruda, enérgica y explosiva, su poesía equilibra, sin embargo, dos potencias: la fantasía y la capacidad crítica. La fantasía desencadenada por el poeta de nada sirve si no se la somete a la razón; los poemas son ocasiones para re-pensar la realidad y extraer de allí conclusiones concretas: la fantasía está puesta al servicio de la verdad. V. Klotz afirma, por eso, que los poemas brechtianos son profundamente “pragmáticos” y que valen como “retratos de acontecimientos transmitidos por la tradición o ideados”. En la historia antigua o contemporánea, exótica o nacional hallará Brecht las grandes vetas para desarrollar estos “relatos” que le permiten objetivar su visión materialista de la realidad. Mencionemos apenas algunos ejemplos: en “Preguntas a un obrero que lee” Brecht niega cortantemente la grandeza heroica de los mayores personajes de la historia y la desenmascara como una gran patraña que oculta al pueblo como verdadero protagonista: “Felipe, el rey de España, lloró al perder su flota./ ¿Fue sólo él quien lloró?/ En la guerra de los siete años, ¿acaso/ Federico Segundo triunfó él solamente?/ Cada página, un triunfo./ ¿Quién de tanta victoria preparó los festines?/ Cada diez años, un gran hombre?”; en “Ulm 1592” reinterpreta una vieja leyenda para burlarse de la desconfianza de la iglesia ante la libre inventiva

del hombre que quería volar; en "Mi hermano era aviador" sintetiza en dos versos la tragedia y la frustración de la Guerra Civil española: el suelo que el aviador quería conquistar "está en el alto Guadarrama/ de largo tiene un metro ochenta,/ de hondura tiene un metro y medio".

Leamos ahora "Paracas", el primer poema del libro de Cisneros:

Desde temprano,  
crece el agua entre la roja espalda  
de unas conchas

y gaviotas de quebradizos dedos  
mastican el muymuy de la marea

hasta quedar hinchadas como botes  
tendidos junto al sol.

Sólo trapos  
y cráneos de los muertos, nos anuncian

que bajo estas arenas  
sembraron en manada a nuestros padres.

La cínica ironía de esta evocación, la fuerte sugestión de decadencia y corrupción física, brotan de un contexto muy escueto cuyo "mensaje" realmente no aparece en primer plano: las expresiones "gaviotas de quebradizos dedos", "hinchadas como botes tendidos junto al sol", "trapos y cráneos de muertos", "sembraron en manada" aluden a un hecho sin duda importante -nuestro pasado no es sino el polvo de miles de muertos anónimos- pero sin ningún énfasis, más bien como soslayándolo o restándole trascendencia; es decir, estamos ante un uso muy preciso del *understatement*, que confiere a esta poesía su dejo de amargo humor y de nihilismo pesimista.

Muy semejante al anterior, es el cuadro que presenta "Antiguo Perú", en el que nuestra cultura prehispánica aparece como degradada en una grotesca imagen cotidiana:

Con ramas de huarango  
espantaban las moscas que crecían  
sobre el pecho de sus muertos.  
En las piedras del templo,  
viejos curacas hacían el amor  
con las viudas, y un sol enrojecido  
achicharraba  
los huesos de sus hijos.

Pero es en la segunda y más amplia sección del libro -"Hombres, Obispos, Soldados"- donde Cisneros usa su técnica de manera más cómoda y feliz: en esos fogonazos despiadados sobre la conquista española y la colonia, el pensamiento crítico es todavía más ácido y la indignación más feroz, por contraste con el tono, que sigue siendo discreto y desapasionado:

Después en el Perú, nadie fue dueño  
de mover sus zapatos por la casa  
sin pisar a los muertos  
ni acostarse junto a las blancas sillas  
o pantanos,  
sin compartir el lecho con algunos  
parientes cancerosos.  
Cagados por arañas y alacranes,  
pocos sobrevivieron a sus caballos.  
(Los conquistadores muertos).

El paralelo con Brecht no acaba allí: es muy interesante el empleo de formas de versificación popular (canciones, romances, coplas, oraciones) cuya simplicidad y cuya fluidez rítmica aumentan la fuerza persuasiva del comentario; es una poesía que parece fácil de cantar o recitar por su sugestión motriz y el insidioso modo en que desencadena proposiciones astutas, sentencias lapidarias, pensamientos entre trágicos y atrevidos. El sutil escepticismo de esta sección se anuncia en la descreída nota que Cisneros inserta al comienzo de ella: "Durante el virreynato,

cuando los grandes señores llegaban a la vejez, hartos de fechorías –o imposibilitados para ellas por sus huesos– dedicábanse a escribir poesía religiosa. Muchos trasnocharon acomodando versos, hasta coger enfermedades terribles. Así, la muerte los sorprendía en plena charla con Dios.”

Otra de las técnicas habituales del poeta consiste en la mezcla acre y violenta de un tono “elevado” y un tono directamente prosaico, que rebaja y relativiza las imágenes en una idea central de ruinoso desvencijamiento, de corrupta disolución en la nada: “Estoy un poco gordo, Señor./espero tus rigores/, más no tantos./ He envejecido en batallas,/ los ídolos han muerto./ Ahora, espanta al diablo/ lava estos geranios y mi corazón,/ hágase la paz, amén”, reza un “señor arrepentido” de la colonia; y también: “Raja sus dedos, Señor,/ con sal lava sus ojos,/ que las ratas/ mastiquen sus anillos/ su mitra colorada,/ y haz un cerco, Señor,/ con tus guerreros/ porque el diablo no escape de su alma”. Los versos están llenos, por eso, de palabras “feas”, de cosas que se derrumban y destruyen, de utensilios humildes de animales muertos y sustancias corroídas: trapos, ratas, muelas picadas, “cama de palo”, “mostrador de tablas”, viejas y arrugadas, “caballo de lata”, la gartijas, moscas, pellejos resecos, cucarachas, etc.

En la gracia rítmica de las canciones y sobre todo en su casi demagógico efectismo –el contenido “social” se condensa en lemas, en paradojas jactanciosas, en crudas expresiones de odio y revancha– la huella de Rafael Alberti – el de las coplas de Juan Panadero, especialmente– se hace también evidente. En la sección “Algunos muertos” (que toma algunos episodios de la emancipación nacional), el poeta vuelve a usar el *understatement* para hacer filosas consideraciones sobre la ineficacia de la revuelta de Aguilar y Ubalde (“Del obispo pesan la cabellera. Para los gordos buscan campanarios. Así, durante meses se entusiasman construyendo revueltas”); sobre los libertadores oficializados por la historia (“Pronto su nombre/ fue histórico, y la patillas/ creciendo entre sus viejos uniformes/ los anunciaban como padres de la patria”); sobre las vidas sacrificadas en Ayacucho (“Unos manzanos crecen entre sus huesos/ o estas duras retamas. Así

abonan los sembríos morados./ Así sirven, al dueño de la guerra, del hambre y los caballos”.

La última sección, “Nuestros días”, es la menos disfrutable; los motivos pueden ser estos dos: rompen la unidad del libro -fijada en la revisión que la poesía hace de la historia colectiva- y dan paso a una especie de autobiografía poética; además, revelan un influjo demasiado directo de Javier Heraud en lo relativo a los moldes rítmicos y las sugerencias sensoriales que ellos evocan: “es lo mismo viajar o recortarme”, “un lecho de yerbas y manzanas”, “las moscas y los muertos no necesitan higueras o retamas, ni esta sombra de sauces apretados” son los moldes a los que Heraud ya dio un perfil definitivo. Sin embargo, en dicha sección figura “Descripción de plaza, monumento y alegorías de bronce”, uno de los ejemplos más notables en poesía social que se haya leído recientemente en el país.

En general, Cisneros puede sentirse contento de sus *Comentarios Reales*: por intención y lenguaje, ha conseguido algo verdaderamente original dentro de nuestra poesía. Nadie marcha sobre el camino por el que ahora comienza a marchar: una lírica cuya severa y calculada violencia sabe demoler los mitos de la interpretación histórica y ofrecerlos a la cruda luz de la ironía de un descreimiento cáustico, arrogante, sarcásticamente rebelde. ¿Será Cisneros una nueva salida -distinta de la que han intentado Belli y Washington Delgado- para la poesía que aspira a dar un testimonio de la realidad que no sólo la mencione, sino que la transfigure? La obra futura de este poeta concita nuestra atención y nuestra esperanza.

## EN LONDRES, EL POETA CISNEROS HA SORTEADO LAS DOS AMENAZAS

Mario Vargas Llosa

Por primera vez un peruano ha ganado uno de los premios literarios que convoca anualmente la Casa de las Américas de La Habana, y en condiciones que significan una auténtica consagración internacional: entre 211 concursantes y por unanimidad. El jurado que concedió el Premio de Poesía a Antonio Cisneros (por un libro presentado con el espartano título de *En memoria*, pero que se llamará, más risueña y felizmente, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*) estuvo integrado por la salvadoreña Clarivel Alegría, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, el colombiano León de Greiff, el chileno Juvencio Valle y el cubano Fayad Jamís, poetas de generaciones distintas, de convicciones estéticas poco conciliables; por lo que la coincidencia de este fallo, que asegura a Cisneros, además de una recompensa de mil dólares, una edición de varios miles de ejemplares, resulta todavía más significativa y honrosa.

Todo esto es, sin duda, muy halagador para la poesía peruana, que, con la excepción de Vallejo, sólo en contadas excepciones ha alcanzado otros públicos, y ha vivido dentro de las fronteras nacionales, enclaustrada y heroica, gracias a ralos puñados tenaces de creadores que eran también —o poco menos— sus únicos lectores. Pero lo es más, el hecho de que este premio, que brinda notoriedad y audiencia americanas a un joven poeta peruano, haya recaído en un libro de poesía excelente y singular, en la que admirablemente se condensan la observación inteligente y la dicción elocuente de la realidad que preocupa al poeta, la libertad con que éste devela sus nostalgias, sus cóleras, sus dudas y ambiciones íntimas, y la felicidad imaginativa y la seguridad

verbal con que proyecta la descripción de su mundo personal en un plano de auténtica creación, es decir, de intuiciones universales y formas artísticas originales y bellas.

Antonio Cisneros nació en Lima, en 1942, estudió Literatura en la Universidad Católica y en San Marcos -también nueve desaganados meses de Derecho-, fue profesor de castellano en la Universidad de Ayacucho, y ha publicado tres colecciones de poemas: *Destierro* (1961), *David* (1962) y *Comentarios Reales* (1964). Por este último libro obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1964. El año pasado vino a Londres, con la beca Javier Prado, y es actualmente lector de español en la Universidad de Southampton, en la que pasa tres días por semana, adoctrinando pérfidamente a sus alumnos para que descuiden sus estudios literarios españoles y se ocupen más de los autores latinoamericanos. Largo, afectuoso, casi escuálido, apasionado de la literatura y la amistad (los poemas de su último libro están dedicados a sus compañeros de generación, y dos de ellos tienen como motivo profundo la amistad), ha viajado por Francia y España, y asistió, hace poco, al Congreso Cultural de La Habana, de donde vino conmovido. En las desvaídas, destempladas mañanas de este punzante invierno británico, resultaba muy grato y cálido demorarse con él, en los inhóspitos locales de las inmediaciones de Earl's Court, conversando alrededor de unas ácidas tazas de té.

Dos reacciones extremas amenazan a los jóvenes sudamericanos que llegan a Europa: una feroz melancolía provinciana que los catapulta en la soledad y en la neurosis más paralizante, o una euforia ecuménica de bárbaros hechizados por los prestigios más artificiales y llamativos de la vida bohemia, que los lleva a perderse, a disolverse en un cosmopolitismo invertebrado e irreal. Cisneros ha sorteado felizmente estas dos trampas, y aunque corta, su experiencia europea le ha sido ya sumamente provechosa: ha ensanchado su visión del mundo, ha disciplinado su vocación, ha fortalecido espiritual y emocionalmente su personalidad de creador. La trayectoria de este enriquecimiento puede advertirse con nitidez en las tres partes que componen

*Canto Ceremonial contra un Oso Hormiguero*. La más antigua, es una versión más ceñida y castigada de un poema que apareció en una revista limeña hace tres años: *Crónica de Chapi*, 1965. El título alude a una matanza de campesinos operada por las "fuerzas del orden" en la época de las guerrillas, y el poema es, en el fondo, una elegía, un canto fúnebre a esas víctimas, pero su apariencia inmediata es la narración grave, impersonal, de una marcha sonámbula y heroica: un grupo de combatientes avanza, perseguido, por un paisaje frugal y muy áspero, que a alguno de ellos le recuerda el mar, con un fondo de lamentos indígenas. Aunque ninguna declamación, grandilocuencia o arrebató lírico interrumpe la severa, escueta relación, a veces, bajo la contenida solemnidad de las palabras, entre los acentos, asoma, en un sarcasmo hiriente, en una imagen lapidaria, el sentimiento de ira y de solidaridad honda que mueve la mano del poeta, en estado puro, disociado del mundo verbal, enfrentando a él. Esos momentáneos desajustes entre emoción y expresión, no frustran el poema, que tiene el mérito de conseguir casi siempre comunicar la pasión con una belleza discreta y digna, pero conviene mencionarlos para destacar más el logro posterior de la poesía de Cisneros: el perfecto equilibrio entre las ideas y emociones y la palabra poética que las expresa.

La segunda parte del libro reúne, bajo el título de "Animales domésticos", media docena de poemas -algunos aparecieron en la revista *Amaru*- más breves y menos ambiciosos temáticamente que *Crónica de Chapi* pero en los que se siente al poeta mucho más seguro de sí mismo, más diestro y audaz en el uso de sus medios expresivos, y más original en sus hallazgos. Una ojeada superficial a sus títulos y motivos, a la fauna que los puebla, al tono ligero, leve, alegre que adoptan a veces, podría hacer creer que se trata de brillantes juegos ingeniosos, de alardes. En realidad, son trabajadas alegorías: una realidad intensa y dramática late debajo de ese territorio de "cangrejos muertos ha muchos días", arañas groseras y malhumoradas, ballenas hospitalarias y hormigueros capaces de hospedar a un hombre. Dramática, porque esa realidad es una prisión, en la que el poeta se siente encar-

celado, como Jonás en el vientre del soberbio mamífero marino, a oscuras y enterrado vivo en el corazón de un hormiguero, condenado a morir víctima de esa araña que “almuerza todo lo que se enreda en su tela”. Intensa porque el poeta sufre en carne propia ese encierro destructor que contamina también la vida de su tribu (*Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena / con mi mujer y Diego y todos mis abuelos*). Pero se trata, asimismo, de una realidad estrecha, limitada por implacables barrotes. Los seis poemas son variaciones –sumamente hábiles, lúcidas, imaginativas– sobre un tema único: el disgusto de una sociedad hostil, el rechazo de esa vida que lo atenaza como una camisa de fuerza, y que le ofrece, como única y furtiva compensación, un placer animal: abrazarse bajo el sol, tumbado frente al mar, sobre arenales candentes.

## FLAGRANTE HAZAÑA

Esta facultad de trasponer en alegorías poéticas, en construcciones verbales independientes, en objetos artísticos autónomos, las preocupaciones que conforman su mundo interior, alcanza en la tercera parte del libro de Cisneros –casi todos son poemas escritos luego de su salida de Lima– un desarrollo notable. Doce poemas integran *En memoria* y todos ellos constituyen, por separado, una flagrante hazaña creadora. Incluso el menos importante de ellos, el que da título al libro –una abominación de humor negro contra un “oso hormiguero”, que puede ser un ser particular, o el mundo de la maledicencia y el chisme limeño, o la simple estupidez humana– es una pieza maestra de dominio verbal, de coherencia intelectual y soltura rítmica. Hay un elemento racional que prevalece siempre en los poemas de Cisneros, un control riguroso de la razón sobre la imaginación y las emociones, y ésta es uno de los factores de la originalidad de su poesía, en un mundo, como el de la poesía de lengua española, donde la tendencia predominante es más bien la contraria. Pero el hecho de que las ideas desempeñen un papel primordial en su poesía, no ha restado a ésta ni osadía imaginativa ni ha mermado

su vitalidad. Al contrario: en poemas como "París 5e" y "Karl Marx Died 1883 Aged 65", el desarrollo de una meditación perfectamente lógica, cobra una jerarquía artística sobresaliente porque cada uno de los pensamientos que la componen genera imágenes, asociaciones inesperadas e insolentes, se dispara en direcciones múltiples de la realidad, en fantasías oníricas, en símbolos, en metáforas, sin que estas audacias desvíen u opaquen el transcurso de la reflexión. El tema solitario de *Animales Domésticos* se ha convertido ahora en un abanico vasto que abraza temas múltiples: una melancólica evocación ominosa de Lima, un examen de conciencia ante una amistad que se ha roto, las primeras impresiones europeas, una averiguación de las luchas, dudas y pasiones de la ciudad abandonada un año atrás, una interrogación ante el problema de la cultura y el destino de América, una definición frente a Cuba. Individuales o colectivos, culturales o políticos, los temas que constituyen la materia de estos poemas se encarnan siempre en formas verbales compactas, de ejecución tan perfectamente adecuada al pensamiento y la emoción que los informa, que se emancipan totalmente de la experiencia particular del autor. El verso -casi siempre largo, de música grave y adusta- adopta a veces un tono confidencial, suavemente patético ("Yo vi a los manes de mi generación, a los lares, cantar en ceremonias..."); otras, es irónicamente marcial (como cuando el poeta evoca sus luchas contra la modorra, a la que corporiza en un monstruo zoológico, el Rey de los Enanos); otras se disfraza de fábula mítica, canto religioso o soliloquio. Esa diversidad, sin embargo, no revela una búsqueda, sino la riqueza de movimientos, la flexibilidad de matices y maneras de una voz que ha conquistado una poderosa y original madurez.

## “SOBRE EL CANTO CEREMONIAL DE ANTONIO CISNEROS”

Mirko Lauer

Un hermoso libro, amarillo, azul y negro, ha llegado desde Cuba. Se trata del libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, de Antonio Cisneros, ganador del primer premio en poesía del concurso anual organizado por la Casa de las Américas, entidad cultural del gobierno cubano que ha designado al libro de Cisneros como la primera obra de peruano que gana el primer premio en ese evento. Una próxima edición del *Canto ceremonial* aparecerá en breve en la Argentina con el sello del Centro Editor de América Latina.

El libro, a pesar de tener más de 100 páginas, es breve. Son veinte poemas que han ido apareciendo en revistas como *Amaru*, *Margen* y *Haravec* a lo largo del último año. Los veinte poemas -selectos y todos de una calidad excepcional- están divididos en tres partes: la primera parte, que lleva el mismo nombre que el título del libro; una parte llamada *Animales domésticos* (“...a quienes llamo mis enemigos domésticos para diferenciarlos del enemigo técnico o ideológico. Son más duros porque viven y mueren con uno”) y la última -que en realidad es un poema de mediana extensión- llamada *Crónica de Chapi*, 1965.

### URSUS, FÓRMICA

La parte más interesante, y más nueva, del libro es indudablemente la primera. Allí se encuentra todo lo que de novedad tiene uno de los más novedosos poetas peruanos contemporáneos. Se trata de una colección de doce poemas que se apartan casi totalmente de la línea que le valiera el Premio Nacional de Poesía 1964; allí donde había un humor y una sequedad brechtianos hay ahora una chispa y un regusto poundianos puestos al servicio de un mensaje

que no ha cambiado: las imágenes de Cisneros siguen siendo de una limpieza ejemplar, como si fueran pequeños segmentos de realidad perfectamente desglosables, unidas las unas a las otras por un gran dominio técnico del lenguaje coloquial. Para una poesía que necesita constantemente de nuevos y variados recursos idiomáticos y juegos de ingenio, Cisneros tiene un surtidor inagotable: en realidad no hay línea en que no pueda apreciarse una imagen limpia y un ingenio certero puestos en armonioso contrapunto con alguno de los mil otros recursos expresivos del poemario.

El tema de estos doce primeros poemas oscila entre los problemas sociales del país y los problemas personales del poeta, colocándose en una especie de justo medio entre el compromiso con una individualidad creadora. Sin embargo, sobre todo por el tratamiento que da a sus temas, Cisneros se alinea con una corriente que desde hace algún tiempo es influyente y notoria en el mundo de habla hispana: se trata de la corriente poética que se dedica a tratar temas serios e importantes de una manera ágil, casi "pop", como situándolos en el alegre carrusel de una civilización que sintoniza el mundo con "dulce ironía". Son exponentes de este tipo de actitud muchos poetas españoles de la actual generación y algunos poetas cubanos.

¡AH, EL VIEJO MARX!

Por su estilo, los poemas se ubican dentro de lo que se ha dado en llamar "la línea inglesa" de la poesía que actualmente se escribe en español, con mucha influencia de los "beatniks", aunque con un estilo impecable que los poetas "beatniks" nunca llegaron a poseer. Sin embargo la influencia grande que puede verse en el libro es la de Pound, que se encuentra presente desde el título mismo del libro (canto) hasta el uso de la anécdota, el uso de lo concreto para comunicar una idea abstracta, el horror al lirismo etéreo y vago de algunos tiempos pasados.

Sin embargo, más allá de cualquier influencia el libro es rico en recursos estilísticos, está repleto de giros inusitados del lenguaje, de usos inesperados, de frases súbita y precisamente bien

colocadas. Y son estas últimas características las que dan el clima de la primera parte del *Canto ceremonial*: un clima de sorpresa constante donde el ingenio nos lleva de lo inesperado hacia lo inesperado hasta introducirnos en un mundo tan lleno de objetos y alusiones concretas como podría estarlo cualquier otro tipo de literatura considerada más ágil: el periodismo, por ejemplo.

## POEMA SOBRE JONÁS

La segunda parte de la obra, llamada *Animales domésticos*, es la que marca la continuidad de este libro en relación al anterior; es un grupo de poemas en que aún puede respirarse cierta atmósfera brechtiana y verse la parquedad de la forma que caracterizó a *Comentarios reales*, el anterior libro de Cisneros. Son seis poemas que, como su título lo indica, tratan de aspectos más bien de la vida cotidiana, presentan una serie de confesiones que el poeta hace de su condición en cuanto hombre cotidiano, doméstico. Allí puede notarse toda la seca imaginaria de *Comentarios reales*, el clima de claustrofobia y hastío que pintaba la segunda parte de ese libro.

La última parte del *Canto ceremonial* es la *Crónica de Chapi, 1965*, poema sobre una matanza ocurrida en la localidad citada en el año 65. Se trata de un hecho real que el poema de Antonio Cisneros ha ayudado a divulgar más allá de lo que esperaban aquellos empeñados en ocultar el hecho.

Y son estas tres partes las que ponen el libro de Cisneros entre aquellos libros completos en que se unen la claridad del estilo con su riqueza, la lúcida visión con el comentario justo, la precisión con la belleza, como dijo el poeta mismo en cierta ocasión anterior: "No escribir para decir algo, sino escribir porque se tiene algo que decir".

# MEMORIAS DE UN CANTO CEREMONIAL

Luis Rogelio Noguera

Al sesgo de la antinomia puros-sociales -en la que ha parecido centrarse, durante años, el problema de la poesía peruana- existen, en el Perú de hoy, tres generaciones poéticas operando en el mismo plano histórico. La más reciente de estas se hace visible a partir de 1960, con la aparición del *El río* (Cuadernos del Hontanar, Lima) de Javier Heraud (1942-1963), su adelantado indiscutible.<sup>1</sup> Si la poesía peruana, desde Vallejo, no había tenido, salvo contadas excepciones, una verdadera difusión continental, esta generación más reciente, a la que pertenece Antonio Cisneros (1942)-cuyo libro *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero*\* obtuvo, por unanimidad, el premio de poesía Casa de las Américas 1968-, ha roto ya el cerco, y está perfilándose como una de las más promisorias de la joven poesía latinoamericana.

En lo social, esta nueva generación se abre al mundo en un país subdesarrollado y semifeudal, gobernado por una minoría financiera dueña absoluta de los resortes del poder. La estructura de una economía antinacional y primaria y la falta de un contexto social adecuado (la literatura es un privilegio de minorías en un país de más de dos millones de analfabetos; como señala Vargas Llosa hablando de la poesía en el Perú, ésta es un esfuerzo de "ralos puñados de tenaces creadores" que son, también, casi "sus únicos lectores") empuja a la joven generación a cuestionar desde su base, como lo había hecho la anterior, pero con una óptica ampliada por el fenómeno cubano, los

N. del E. Revista "Casa de las Américas". Nº 53 - Marzo-Abril 1969.

<sup>1</sup> También en 1960 *El viaje*, del propio Heraud y *Poemas bajo tierra*, de César Calvo (1940) comparten el primer premio en el concurso "El poeta joven del Perú".

\* Antonio Cisneros: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Casa de las Américas, La Habana, 1968.

valores impuestos por una burguesía estéril y aristocratizante. Esta controversión, incluso, lleva a Javier Heraud a morir en las márgenes del río Madre de Dios, convirtiéndose así, como dice Julio Ramón Ribeyro, en el primer poeta, desde los lejanos tiempos de Mariano Melgar, que no se conforma con protestar de viva voz en sus poemas o firmando manifiestos. La revolución cubana y las luchas de liberación en América Latina (especialmente en el Perú, con los hechos audaces de la guerrilla en 1964), los nombres de Luis de la Puente, Lobatón, Paul Escobar, Edgardo Tello, el propio Heraud, terminan de decantar el primer impulso emocional. La temática de la generación se polariza en la obra de los mejores y, cada vez más, las resonancias "puristas" van dejando lugar al impulso vital de una poesía de la acción diaria, crítica, de enfrentamiento. No obstante, aun cuando los intereses literarios <sup>2</sup> y políticos de esta generación son los mismos, las voces poéticas pueden reconocerse individualmente. Algunos, cercanos al 27 español y a la poesía burilada de Carlos Germán Belli; otros, en el camino del último surrealismo; todos, sin embargo, como señala Francisco Carrillo, "Han bebido en el triple manantial de Eguren, Vallejo y Martín Adán" y, habría que agregar, de las poesías inglesa y norteamericana contemporáneas. La nueva generación, como las nuevas generaciones poéticas de todo el continente, casi sin excepción, ya no se sitúa, acriticamente y sin reservas, bajo la sombra turbadora de los dos grandes pilares de la poesía latinoamericana contemporánea: me refiero, claro está, a César Vallejo y Pablo Neruda. Si bien en los años 50 Vallejo y Neruda eran, para los entonces jóvenes poetas, las referencias casi obligadas, en las nuevas generaciones el centro de influencias se ha desplazado considerablemente hacia la poesía de habla inglesa: Thomas, Auden, Lowell, Williams.

<sup>2</sup> Algunos le han señalado a la generación, como intereses literarios fundamentales, el aceptar la experiencia como un todo y el ver la literatura peruana como lo que es: una pieza en la dimensión de hispanoamérica y el mundo.

*Canto ceremonial contra un oso hormiguero* es el cuarto libro de Antonio Cisneros.<sup>3</sup> Con *Comentarios Reales*, Cisneros se había dado a conocer como un poeta original, dueño absoluto de sus medios expresivos. Aquel libro, aparentemente una recreación del tono amargo, contenido sin embargo, de la poesía quechua posterior a la conquista, incidía en realidad sobre algunos de los problemas cardinales de la sociedad peruana contemporánea. Los poemas, de arquitectura depurada, contruidos con una severa exigencia formal, abordaban críticamente la realidad política y social del país. Con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros vuelve a incidir sobre esa realidad, pero ya no emotiva, sensitivamente; antes bien, su visión de las cosas es ahora más intelectual, irónica, "distanciada", en el sentido que quería Brecht de lejanía y proximidad.

El primer poema del libro, "Karl Marx, died 1883, age 65" alude vagamente a la imagen que del filósofo se forma el poeta, justamente a través de sus recuerdos:

Todavía estoy a tiempo de recordar la casa  
de mi tía abuela y ese par de grabados:  
"Un caballero en la casa del sastre", "Gran  
desfile militar en Viena, 1902".

Con el libre juego de asociaciones, aparentemente automáticas, pero presididas por esa voluntad "lógica" que es una constante en todo el libro, el mundo burgués que sobrevivió a Marx va tomando cuerpo, articulándose y desfila ante nosotros, como esas viejas imágenes de los noticieros Pathé de principios de siglo. Aquí descubrimos un recurso que Cisneros ya ha convertido en propio: la reconstrucción del pasado, con grabados y fotos amarillentos en este poema, con evocaciones nostálgicas en otros, y, aun, a fuerza de imaginación, fusionando *lo-que-no-*

<sup>3</sup> Anteriormente había publicado *Destierro*, Cuadernos del Hontanar, Lima, 1961; *David*, El Timonel, Lima, 1962 y *Comentarios Reales*, Edición de la Rama Florida y la Biblioteca Universitaria, Lima, 1964, por el que recibió el mismo año el Premio Nacional de Poesía.

ocurrió y lo-que-debió-ocurrir (la "parahistoria", como le gustaría decir a Borges) para crear así un pasado legendario, auténtico, eso sí, como son todas las cosas de la imaginación.

El poema se va articulando, conformando como un rompecabezas. Terminará con un exabrupto: Lenin, los bolcheviques; la ruptura del mundo burgués se convierte en la materialización de lo que predijo el "viejo aguafiestas":

Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la  
 marmita los diversos metales  
 mientras sus hijos saltaban de las torres de  
 Spiegel a las islas de Times  
 y su mujer hervía las cebollas y la cosa no  
 iba y después sí y entonces  
 vino lo de la Plaza Vendome y eso de Lenin  
 y el montón de revueltas y entonces  
 las damas temieron algo más que una mano  
 en las nalgas y los caballeros pudieron  
 sospechar  
 que la locomotora a vapor ya no era más el  
 rostro de la felicidad universal.

El poema que le da título al libro, "Canto ceremonial contra un oso hormiguero", devela la otra cara de la poesía de Cisneros: si el meditado, calculado juego de las ideas -más que de las imágenes- es la clave de la fuerza y el vigor que tienen poemas como "In memoriam", por ejemplo, aquí son los símbolos (hormiga, araña), los bien seleccionados adjetivos de Cisneros (oxidado, rojo, blando), la imaginación, la visión onírica, los que le confieren al poema esa fuerza que, referida a otra disciplina, podríamos llamar plástica:

aún te veo en la Plaza San Martín  
 dos manos de abadesa  
 y la barriga  
     abundante  
     blanda

desparramada como un ramo de  
flores baratas

olfateas el aire  
escarbas algo  
entre tus galerías y cavernas oxidadas  
caminas

aún te veo  
caminas  
más indefensa que una gorda desnuda entre  
los faunos

Estos “modos” hacen equilibrio en el libro de Cisneros: la imaginación (“Jonás y los desalienados”, “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”) y el control que la inteligencia ejerce sobre ella a cada momento, obligando al poeta a “distanciarse”, a narrar, a volver a su severa, a veces férrea contención en favor de la razón:

oh tu lengua  
cómo ondea por toda la ciudad  
torre de babel que se desploma  
sobre el primer incauto  
sobre el segundo  
sobre el tercero

torre de babel  
tú  
que en 1900 fuiste lavado por tu madre en el  
mar de La Punta  
despacio  
muy despacio  
sin descuidar las ingles  
las orejas  
el trasero  
las plantas de los pies

tú  
que dormiste entre los muslos de tu abuela  
para no sentir frío

mientras los muchachos  
 los otros  
 hacían el amor con las muchachas

Lo que Fayad Jamís llama en la obra de Cisneros “una preocupación aguda, constante por el hombre, su destino y su dignidad” se expresa mejor en ese hermoso poema que es “Crónicas de Lima.” Cisneros es un poeta preocupado -por no decir obsesionado- por la historia, la de su país. A través de ella, trascendiéndola poéticamente, Cisneros logra transmitirnos “la imagen de un hombre en cuya vida la crueldad, la gloria, la magia, la miseria, la rebeldía no han acabado su obra”, como también afirma F.J. Sin embargo aquí en “Crónicas de Lima”, los sucesos parecen velarse bajo un doble manto: el de la distancia -Cisneros no vive actualmente en su país- y el de la voluntad *intelectual* en la que tanto hemos insistido. Cuando el tono discursivo, patético parece arrastrar al poeta, la severa contención que el poeta se impone vuelve a convertir el poema en una aguda y objetiva disquisición, en la lúcida y analítica visión que de Lima, y más, del Perú, tiene Cisneros:

Aquí están escritos mi nacimiento y 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.  
 Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas  
 contra  
 el Rey de los Enanos y los perros  
 celebran con sus usos la memoria de mis remordimientos.  
 (Yo también  
 harto fui con los vinos innobles sin asomo de vergüenza  
 o de pudor, maestro fui  
 en el Ceremonial de las Frituras).

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.

La utilización de la ironía parece ser una de las virtudes de Antonio Cisneros. Aun cuando los poemas, como "Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar" pertenezcan a la comunidad de las elegías familiares, el toque irónico, agudo, desmitifica cualquier connotación sentimental (ista/oide). Así, el poema adquiere un tono solemne, sobrio, que en algo recuerda a Eliot:

Yo andaba por los muelles más informe que  
 una medusa muerta.

Y el viento soplaba y resoplaba sobre tí,  
 nuestro recién nacido:  
 cáscara de plátano donde pastan las moscas.

Perdóname.

Después, aullaron las sirenas de San Juan y  
 Acarí, y a las siete nos hicimos a la mar.

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

Ni un pájaro me sobrevuela, Diego mío, y  
 antes que la noche apriete pienso en ti  
 Perdóname, perdónala.

La sabiduría con que Cisneros elude cualquier matiz sensiblero que una espontaneidad mal entendida pudiera acuñar, descubren en él al poeta culto y cuidadoso que es.

La clave temática del libro, sin duda, está en dos poemas, que pertenecen, uno, a la primera parte, y el otro, a la tercera y última. Me refiero a "In memoriam" y a "Crónica de Chapi". "In memoriam" podría calificarse como la toma de conciencia de una generación. Los hechos que terminarán por decantar los

intereses políticos de este grupo de poetas nacidos alrededor de 1940, se expresan en este lento (aunque corto) poema. La Revolución Cubana, las revueltas estudiantiles, la muerte de Heraud, aparecen y desaparecen a lo largo del meditado discurso, van perfilando, preparando la toma de conciencia definitiva ("Crónica de Chapi").

Yo vi a los manes de mi generación, a los lares, cantar  
en ceremonias, alegrarse  
cuando Cuba y Fidel y aquel año 60 eran apenas  
un animal inferior, invertebrado. Y yo los vi después  
cuando Cuba y Fidel y todas esas cosas fueron peso y color  
y la fuerza y la belleza necesarias a un mamífero joven.

Y luego:

...fue entonces que tuvimos nuestro muerto.  
Los marinos volvieron con su cuerpo en una balsa, con  
las carnes estropeadas  
y la noticia de reinos convenientes.

Al final, el poeta anuncia lo que irremediablemente pasará después, porque la conciencia generacional (nacional), ha cristalizado:

Hay un animal noble y hermoso cercado estre ballestas.  
En la frontera Sur la guerra ha comenzado. La peste,  
el hambre, en la frontera Norte.

"Crónica de Chapi", como señala Vargas Llosa hablando del título, "alude a una matanza de campesinos operada por las fuerzas del orden en la época de las guerrillas, y el poema es, en el fondo, una elegía, un canto fúnebre a esas víctimas...". El largo poema, describe la marcha lenta, fatigosa de un grupo de combatientes (Héctor. Ciro. Daniel, experto en huellas. / Edgardo El Viejo. El Que Dudó 3 días. / Samuel, llamado El Burro. Y Mariano. Y Ramiro. / El callado Marcial. Todos los duros.

Los de la rabia / entera) cercados por el ejército. El tono que Cisneros logra mantener a lo largo del poema, monótono y hermoso como un himno, se imbrica con la descripción minuciosa, directa de los hechos:

(Samuel afloja sus botines.) Fuman.

Conversan.

Y abren latas de atún bajo el chillido  
de un pájaro picudo.

“Crónica de Chapi” es, quizá, el texto más ambicioso del libro, y con razón. Todos los artilugios, los mecanismos de la poesía de Cisneros conforman, en este poema para regresar a la opinión de Fayad Jamís, esa preocupación “aguda, constante, por el hombre, su destino y su dignidad”.

El Que Dudó 3 Días, Samuel llamado El  
Burro, Héctor, Marcial, Ramiro,  
que angosto corazón, qué reino habitan.

ya ninguno pregunte sobre el peso y la  
medida de los hermanos muertos.  
y ya nadie les guarde repugnancia o temor.

Estos versos cierran brillantemente el libro; y quizá expliquen porqué el manuscrito llevaba otro título: *En memoria*. La memoria es el santo y seña de la poesía cuidadosa, culta de Antonio Cisneros. Ella, como le gustaría decir al propio Cisneros, con su *flexibilidad de puente de barcas*, estructura toda la obra de este joven poeta, sin duda, uno de los más importantes de América Latina.

## ANTONIO CISNEROS EN SU SÉPTIMO LIBRO

*Javier Sologuren*

Con *El Libro de Dios y de los Húngaros*, que acaba de publicar, Antonio Cisneros llega al séptimo de su producción poética propia, en un lapso que va de 1961 al año en curso, hecho que, por lo demás, dice bien a las claras de una vital y sostenida, si no prolifera, actividad creadora. Con todo, desde 1972 (en que apareció su *Como higuera en un campo de golf*) sólo había dado a conocer su última poesía únicamente a través de diarios y revistas. Un libro como el que reseñamos se hacía, pues, esperar. Y aquí lo tenemos con un título que se erige por sí solo en un imanante centro de interés. Obviamente, los títulos de las obras poéticas son algo muy diversos de los que llevan los escritos científicos y técnicos (que deben evocar de un modo objetivo el asunto que tratan), aunque pueden aspirar a dar, y conseguirlo, señas de su contenido esencial o indicación de su sentido.

En lo tocante a Dios, ¿en qué consiste esa epifanía, cómo se revela, cuáles son los signos visibles de su presencia en estas páginas? Nada especialmente ostentoso ni explícito. Ni emblemas ni carismas. Aparte de ubicuidad (por la que no puede dejar de hallarse también en este libro), Dios se muestra circunstancial y episódicamente en ciertas alusiones bíblicas, invocaciones al Señor, celebraciones de fiestas y ritos. Viéndolo así, desde esta perspectiva temática, ese sentimiento o preocupación religiosa tiene antecedentes relativamente lejanos en Cisneros. En *David* (1962) (a sólo un año de *Destierro*, su primera colección), se pone de manifiesto su frecuentación de los severos y poéticos textos bíblicos. Hasta cierto punto, "Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado", el poema inicial, recibe más de esa actitud que otros de este libro. Como Cisneros ha vivido y enseñado en Hungría, sus experiencias allá —familiares, sociales

e ideológicas- han nutrido, de un modo sustancial, algunos de los poemas que lo integran.

Pero dejando de lado estas simples y genéricas referencias al tema, los poemas de *El Libro de Dios* y *de los Húngaros* declaran, ante todo, determinadas características formales en las que no sólo reside su unidad sino, lo que es más, revelan las líneas recientes de un nuevo rostro. Por una parte, frente al Cisneros pródigo en indicaciones, tanto personales como del contexto comunitario, de circunstancias incisivamente concretas (el abierto flujo sensitivo e imaginativo en el cauce permanente variable del aquí y del ahora), estos textos se recogen y ajustan, moderan las veloces expansiones precedentes, sitúan con madura pericia su justo centro de gravedad. Diríamos que en ellos se advierte un despojamiento, si esto no supusiera la existencia de una frondosidad previa. En todo caso, hay prescindencias y, a juzgar por los resultados, favorables. Catorce versos conforman "El Puercoespín", el poema que le nace y le queda "El día de la Soledad se fue al Perú". Catorce versos suficientes para hacernos ver en el miedo y la indefensión del puercoespín la imagen hondamente cierta de esa situación, con ternura y sin patetismos: *"Su hociquito dulce y remojado/ era el rostro final de Soledad./ Nos miraba con los ojos de boliche que miraban/ las nubes del océano en un avión holandés./ Y fue todo./ Después huyó entre las altas yerbas./ Asustado"*.

Paralelamente y a favor de la formulación hasta cierto punto compendiada, la imagen de Cisneros gana en densidad. Riqueza que reclama una lectura alerta, pues sus sutiles imbricaciones de sentido son como las imágenes reversibles de nuestros viejos tejidos indios en los que una cabeza, levantada del mito, es fruto del encuentro -poesía y técnica- de unos demonios alados que el artista tejedor combinó de tal manera que, sin dejar de ser lo que son, alcanzaron a hacer tangible e inquietante la nueva imagen configurada. Por intuición, por saber previo, por ambas cosas, establece aproximaciones metafóricas mediante nexos tan descubridores como tangenciales e insospechados. Así empieza "Holofernes complaint": "Y en el día convenido -las alianzas secretas:/ teléfonos aterrados como liebres en tu libreta negra-";

y así concluye: "Ahora ni en tu libreta negra de/ teléfonos nerviosos como un lápiz sin punta/habrás de hallar mi nombre./ Regístrese en la lista de los nombres muertos por/ fuego y gas, muertos por agua". Anotaciones, cifras, llevadas a la raíz de la angustia, mediante la reiterada incidencia de la metáfora germinada. Práctica distinta de los encuentros súbitos y fortuitos del modus operandi surrealista, pero dotada de una certera eficacia propia.

Por otro lado, la imagen bien avenida con un clima poético consabido alterna, dentro de un mismo texto, con otra en cierto sentido opuesta aunque expresivamente precisa. Se lee en "Café en Martirock Utja": "*La luz del otoño es en tu vaso/ un reino de pájaros dorados*", y, luego, "*Pero pronto anochece./ Los autobuses no son azul y plata,/ el cenicero es una rata muerta,/ el vaso está vacío*". Coexistencia equilibrada y real, no sólo posible. El arte de Cisneros reside considerablemente en esa brillante flexibilidad de visión y lenguaje, en ese virar de los datos inmediatos, de los pelos y señales (provocaciones de la realidad cotidiana sin más) hacia afinidades secretas y lejanas que no son símbolos en el significado escolar del término, pues su materialidad vale en sí misma. Un ejemplo más: "*Un cangrejo pesa 300 gramos, tiene 10 patas,/ 2 antenas peludas y es color de ciruela cocido por el fuego./ Su lomo es duro como piedra - pizarra. Pero sus pinzas son más duras todavía./ En la playa lo abrimos contra una roca. En la mesa del comedor con un martillo azul, de picar hielo./ Bajo el lomo están las aguas del coral, los pellejos y cierta carne de ordinaria calidad./ Mas la blanquísima carne de las pinzas es perfecta como el viento en el verano*", (Muchacha húngara de Hungría otra vez). A las precisiones numéricas, al objetivo mencionar de partes y cosas, desde sus rasgos prosaicos o vulgares hasta las alusiones prestigiosas, se incorporan, como a una nueva objetividad pero tan concreta como la anterior, las asociaciones evocativas que las trasponen a un plano de clara atracción estética.

El *Libro de Dios y de los Húngaros* está surcado por poemas en memoria de Luis Hernández (*Sólo un verano me otorgáis, poderosas*, Holderling), de Robert Lowell y de John Berryman (*Ars Poeticae*).

Su presencia es patente muestra de la parte que el sentimiento de la muerte tiene en lo más hondo de la inspiración del poeta. Tal vez sea allí donde su religiosidad brote con mayor verdad y fuerza: "Ya sólo una pradera inacabable donde pasta el potrillo y nos ama el Señor./ Perdóname, Señor. Me aterra esa pradera inacabable. Sigo a la vida/ como el zorro silente tras los rastros de un topo a medianoche" (i. m. Lucho Hernández). Son, sin embargo, un aspecto de su rica variedad temática.

Poeta de amplio registro, de libros resonantes y de obra internacionalmente conocida. Cisneros cuenta también con un buen número de lectores y seguidores quienes, es muy probable, se han entusiasmado por su verso cáustico y lúcido, por su humor, por su desenfado, distribuyendo sus preferencias entre los varios libros del poeta. Ante un libro como éste (que es en parte de retorno, en parte de una contención bien que dinámica, limitante con las perfecciones de un lirismo genuino pero al cual, no es abusivo imaginarse, había procurado rehuir) ante esta nueva variante de su inspiración sustancial, esos lectores tendrán que desechar las restricciones de todo cómodo encasillamiento si de veras quieren acceder a los valores propios de estos poemas. Con *El Libro de Dios y de los Húngaros*, Antonio Cisneros afianza, una vez más, su bien ganado prestigio poético.

## EL POETA CEDE LA PALABRA

Abelardo Oquendo

En el primer poema de la *Crónica del Niño Jesús de Chilca* \* alguien desea recordar una calle que la arena devoró igual que a todo el poblado que surcaba. Quiere recordarla antes de que también la sepulte el olvido. Calle sin nombre, su sola mención convoca y succiona -como un agujero negro- rasgos fugaces de un tiempo acabado: la higuera del diablo, un pozo seco, una pampa de perros. Pero la nostalgia sólo le alcanza para restaurar el deterioro, pisar la misma botella rota que lo hirió de muchacho y ver otra vez los tractores amarillos de "la Urbanizadora" arrasando los predios de la memoria. Alguien también sin nombre quiere recordar una calle -"no sé ni para qué", declara- y no la configura; pero nos introduce por ella a un paraíso perdido.

Los paraísos no son nunca: siempre han sido. Preferentemente orientada a mostrar, con un humor corrosivo y un lenguaje original y certero, las contradicciones de la civilización que heredamos, la soledad y la alienación determinadas por una historia social y personal pervertida por el individualismo y la codicia, en la poesía de Cisneros nunca alentó ninguno. Entre las novedades que la *Crónica* incorpora a su obra poética, figura en primer término la visión de una sociedad ejemplar sobre la cual se edifica este ensayo de una épica de los pobres, sin héroes ni grandezas.

El reciente libro de Cisneros refiere -valiéndose de voces diversas que hablan de vivencias personales y colectivas- el tránsito de una comunidad desde la plenitud al descalabro. Esa comunidad reunía agricultores y pescadores en una Hermandad

N. del E. *El Caballo rojo*. Lima, 6/82 N° 108, Año III.

\* México, Premiá Editora, 1981.

consagrada al Niño Jesús de Chilca y, “en medio del desierto costero del Perú, gozaba de un verdor extraordinario. Hasta hace medio siglo”, según se precisa en una nota introductoria. Tan insólita fecundidad en el arenal era el fruto de una doble alianza: una con Dios, otra con el ayllu de Huarochiri.

Además de sus tierras, la comunidad poseía salinas. La alianza con el ayllu consistía en proveerlo de sal a cambio del mantenimiento en buen uso de unos canales incaicos que traían agua de las alturas: trabajo, pues, por trabajo, un bien por otro en intercambio leal, alegre, equitativo: “Por ellos nos venían las lluvias de la sierra entre las lomas y así honraban al Niño./ Nosotros los honrábamos con sal. Dos cosechas de sal de las salinas./ Y es la primera en la fiesta de Pallas, donde el mar es azul. La segunda/ en la fiesta de los Santos Difuntos, donde baja la niebla y el sol viaja”. Más que un trato comercial, un sacramento: “Era un casorio bueno, con uva y chirimoya”.

La alianza divina encauzaba la vida en la fraternidad y la justicia. El gobierno era una tarea común, como el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza, maneras todas de honrar a Dios: “Quién va a hacerse a la mar sin un palmo/ de esa arena morada, la de Chilca/ (también de Punta Negra). La arenilla del Niño./ Y nadie va a la siembra solo como un ladrón”. Si la vida es comunión, quien trabaja solo, para sí, se excomulga. El trabajo aislado es un esfuerzo que se resta al hecho en común; él extraña el peligroso concepto del fruto individual, ese intento de legitimar el despojo.

Del mismo modo, el ejercicio del poder no debe ser solitario sino solidario. Por eso la casa de los comunes, donde “se gobiernan los destinos del agua y de todas las almas de este mundo” es un lugar tan amplio: “alta como dos cristianos y más grande que tres ballenas muertas y estiradas”. En ella hay sitio para todos, “hombres y mujeres del valle y de la playa”, seres que “hablan por su boca” y no por delegados ni representantes. Allí caben todos porque no hay sitio para abstracciones ni despachos privados: “En la casa de los comunes cada asamblea es como una palmera./ Todos la pueden ver”.

He usado demasiadas palabras para lo que Cisneros dice en apenas un par de poemas. Quiero creer que más que la inhabilidad de mi prosa esto demuestra su capacidad inusual para comunicar contenidos complejos en unas cuantas imágenes sencillas y pulcras, para condensar ideas en simbolizaciones concretas que irradian su sentido por lo general a más de un centro (sensorial, emotivo, intelectual) de la sensibilidad del lector. Y necesitaría aún más palabras para terminar de exponer la utopía social de Cisneros, la primera que aloja su poesía.

Evocada por sus sobrevivientes, la edad dorada de la comunidad de Chilca fue más bien de un esplendor modesto: "No era maná del cielo pero había comida para todos y amor de Dios". La religión, entretejida con la vida cotidiana y sus quehaceres, no era un dogma maniqueo como en los puritanos, sino una vivencia gozosa y sana de la naturaleza: "Los plátanos de la Isla,/ el algodón, los membrillos/ las uvas de Borgoña,/ el girasol, las abejas,/ los muchachos, las muchachas/ haciéndose el amor/ entre los maizales". Y aunque en la comunidad hay unos pocos "gentiles" -así dice una voz- "aquí todos somos de la Hermandad del Niño".

Desde el principio se le hace saber al lector que todo aquello ha desaparecido; que fue, como todo paraíso. Y es en evocar el proceso del deterioro donde el libro se demora. De un total de doce, siete poemas dan cuenta de esa desdicha. Un fenómeno natural es el origen del desastre: el mar invade las salinas y sus aguas, en vez de retirarse, se establecen allí "para tiempos/ y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal". Sin nada que dar a los arrieros de Huarochirí, los canales terminan "hundándose en la arena como una rata entre los matorrales" y los cultivos mueren.

"Los antiguos rodean el altar/ como a un lomo de res./ Nada celebran. Esperan un milagro", cuenta una muchachita que los mira con prevención: "¿Algún día seré cuervo que espera/ lluvias en el altar/ y un amante pasados los 50?" Las aguas prevalecen en las salinas sobre las oraciones y las lágrimas; la gente flaquea, desespera, y la comunidad se desmembra. Víctima de ese pecado mortal que es la desesperanza, el Niño muere con

cada hombre o mujer que emigran. Y la Hermandad -que era un cuerpo de Dios porque en él alentaba su espíritu- se extingue. En adelante, cada quien vivirá desgajado, solo, para sí mismo: "A Mala iré, por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos. Después/ por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré./ El Niño está bien muerto. El aire apesta".

Tras la muerte de Dios el mal se enseñorea de esa tierra. Aparece la empresa privada donde antes todo era del común: "La Urbanizadora", ya mencionada, y la que, retirado otra vez el mar, explota las salinas con máquinas modernas ("unas grúas y unas torres que separan los ácidos del cloro") y las protegen de perros que impiden acercarse a esa zona, ahora exclusiva: "Y yo salgo muy poco pero Luis -el hijo de Julián- me cuenta que los perros no dejan acercarse./ Si parece mentira./ Mala leche tuvieron los hijos de la sal./ Puta madre./ Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos donde el mar no termina y la tierra tampoco./ Qué de perros, Señor, qué oscuridad".

La *Crónica* se prolonga con unos epigramas atribuidos al maestro Anselmo Hurtado -tozudo sobreviviente de la Hermandad afincado aún en ese "yermo de yodo" donde antes hubo un pueblo- y con un par de poemas que dan cuenta del miserable destino de los "hijos de los hijos de la sal" fuera del paraíso.

Poesía que se puede narrar, lo hasta aquí anotado es la historia que el libro cuenta, y una manera de leerla. La primera persona predomina en el relato. En singular para componer, con testimonios personales parciales y diversos, una versión poliédrica del proceso exterior e interior de la Hermandad del Niño. En plural cuando se habla de lo que esa Hermandad fue en su plenitud. Sólo una vez, por excepción (en "Los canales enterrados"), habla una voz impersonal. Desde distintos tiempos y sin linealidad, los poemas estructuran una visión global, articulan un canto que el poeta compone con voces ajenas, acallando la propia. De este modo, y desde las enseñanzas de Pound, consigue hacer hablar a la historia.

La *Crónica* retoma un proyecto similar en lo básico al que motivó los *Comentarios Reales* casi 20 años atrás. En ese libro -más ambicioso que ha logrado- era el poeta quien hablaba y

su visión la que se transmitía. La perspectiva era allí la de los marginados de la historia oficial, pero era el poeta quien les prestaba su voz. La *Crónica* es la pequeña historia de una comunidad efímera -ya no la grande del Perú-, pero son sus actores quienes la cuentan y sus voces -logro nada fácil cuando se trata de poesía- tienen genuinidad. La coherencia de un lenguaje y una imaginería que se ciñen al mundo físico y cultural presumibles de quienes hablan en el libro y sobre la cual se funda la verdad de la obra, es una de sus virtudes evidentes\*\*. Virtud que tiene su contrapartida en una limitación que emana de ella: la modestia de un canto que se propone como producto de hombres y mujeres "del común".

La brillantez ganada por la poesía de Cisneros a partir del *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* se depone aquí ante las exigencias de una poética orientada a expresar desde adentro un sector social determinado. Esta experiencia se incorpora a una corriente que, más allá del populismo de los iniciales años 70, cuenta con un poemario como *Los asesinos de la Última Hora*, de Mirko Lauer, notable expresión del universo de los migrantes que conforman la población marginal de Lima, y con la irregular pero muchas veces extraordinaria poesía que Cesáreo Martínez elabora desde la entraña misma de las vivencias de los explotados. Lauer y Martínez ensayan soluciones distintas entre sí y a la elegida por Cisneros y esta variedad consolida una nueva vertiente de nuestra literatura, vertiente donde hasta ahora avanzaba con ventaja la narrativa. Para ella la *Crónica del Niño de Jesús de Chilca* es, sin duda, un aporte valioso.

\*\* Sólo una vez se quiebra esta coherencia: con el epigrama "Quo vadis César Vallejo", sin ningún valor que aminore su impertinencia en el libro.

## SOBRE ANTONIO CISNEROS\*

Alberto Escobar

No es fácil para mí condensar un juicio crítico sobre la actividad creativa de Antonio Cisneros. Especialmente porque no sólo es un poeta sino que es un escritor, y como tal, los escritores se producen en varios espacios y con diversos discursos. En los últimos años Cisneros aparece como uno de los más versátiles, más agudos de los poetas y, por igual atrayente en sus planteos y sus escritos, en poesía y en prosa, además su línea literaria, política e ideológica. Si se acepta esto como cierto, lo que es fácilmente demostrable, se puede comprender que en 1964 cuando yo estaba por cerrar una antología de la poesía peruana me cautivara el volumen de los *Comentarios Reales* de Antonio Cisneros. Descarté dos textos anteriores publicados por el poeta, frutos de una evocación naciente y afortunada; pero los *Comentarios* eran algo distinto. Algo que consiguió no sólo el ingreso (bien subrayado) de la personalidad de un poeta cuajado, introducida en mi antología del año 65, sino que, a partir de entonces, uno más otro menos, pero todos por igual, reconocieron que con Cisneros aparecía un tipo de poetizar que no solamente tocaba a la escritura o el discurso poético de esos años, sino que acertaba quién apostaba a qué, a través de ese libro se filtraba otra forma de medir la relación entre la realidad y la palabra, entre la historia y la literatura, entre el pasado y el presente, entre el Perú pre-hispánico y la vertiente de hilos que anudan la república del siglo XX, y que insinuaban las preguntas y las difíciles respuestas, para las flechas que un poeta lanza hacia el porvenir. Entonces era obvio que este poeta disparara dardos curiosos, antes inadmisibles. Este inusitado alquimista remontaba no al surrealismo,

\* *Inti: Revista de Literatura Hispánica* N° 18-19 (Otoño 1983-Primavera 1984). Rhode Island, USA.

sino al expresionismo de Bertolt Brecht, tomando como asidero la información de las crónicas, y filtrando la aventura española, la pensaba en castellano para comprender mejor esa especie de traducción que significó el escribir los *Comentarios Reales del Inca Garcilaso*. El Inca depuso con el ánimo de reclamar una nobleza mancillada, un derecho a ser reconocido por la corona hispánica; al contrario, el poeta Cisneros escribía para documentar lo que, a sus ojos de espectador de otro tiempo, percibía del pasado en el presente y postulaba una relectura por gracia de la visión artística, por obra de la versión a descifrar del sentido *resemantizado* actualmente. Como conclusión emergía una nueva lectura, brotaba una nueva verdad, una historia grotesca y eso era, entonces, la poesía: la versión recreada de la historia de alguno de nosotros. Eso era exactamente lo que ocurrió, fuera verdad o fuera mentira, fuera historia o fantasía, la poesía del Inca Garcilaso transmuta varios siglos después en la aventura de un joven escritor, quien no tenía una historia personal, pero daba pie para imaginar una historia encontrada entre varios, desperdigada en la época de los 60. El poeta invitaba a narrar colectivamente; fue así como mezclando estos elementos, sólo en lo aparente inconciliables, Cisneros echó las bases de su estilo sarcástico, los surcos de su humor, las huellas de esa *distancia* para situarse frente al pasado, escudriñar a los personajes, rehacer los dibujos y los colores, otear a los hombres de distintas épocas, de varias poblaciones. En este libro ya estaban situados los signos persistentes, los más saltantes del poeta joven de entonces. Su arte arremetió desde esos años con una especie de candor e insolencia, que sería cada vez más visible, en la continua rotura con el testimonio personal, sentimental, familiar e intelectual que bordeaba y recorría los temas eróticos, los asuntos escabrosos y que se complacía en exhibir una y otra vez las formas sexuales, los códigos que invitaban a inventar las figuras para enfatizar la soledad o el encuentro, o las *poéticas* sucesivas que hacen del cerdo o el eructo o el excremento, materiales que señalan la vitalidad y la placidez que el idioma adquiere en la medida que expresa esa comunicación coloquial. El discurso

se mueve en un registro del lenguaje oral que reniega de lo académico y, por lo contrario, busca el vigor del habla espontánea.

Después de libros tan importantes como *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero* o *Como higuera en un campo de golf* o *Agua que no has de beber*, la obra de Cisneros y las discusiones en torno de ella, sus viajes, su actuar como poeta o escritor o como traductor y como profesor de literatura, lo llevan de un extremo al otro de Europa o de América. Entonces transitan en la memoria los halagos y sufrimientos. Cisneros había demostrado la fuerza impactante de su poesía y la fibra de su renovación. Nadie puede dudar que su poesía había ya inaugurado no un *arte poética*, no una *retórica*, sino que había abierto las puertas y las ventanas de la poesía y de la literatura peruana, para ventilar el recinto cerrado donde los escritores se repetían o imitaban, con poca o mucha fortuna, a los poetas mayores del país o del continente, en especial en la lengua castellana y en la tradición francesa. Los jóvenes de entonces, Cisneros al igual que Heraud y Hernández, fueron de los adelantados en pregonar su afición por la poesía en lengua inglesa contemporánea; de modo que no es gratuita la consonancia que se rastrea entre elementos constructivos, formas recogidas de autores o de maestros de la poética en lengua inglesa. Parece que en un libro *Como higuera...* el poeta insiste en frasear las distintas posiciones cómo muda la presentación de su arte. Ya sea en forma explícita o de manera implícita, a través de los autores que menciona o los ejemplos que expone a contraluz, consigue dar una imagen en, por ejemplo, la "Postal para Lima" o temas que evocan como hitos de referencia o de repetición (léase: aburrimiento y repugnancia a la falta de imaginación). Pero, al mismo tiempo, es cierto también que la selección léxica del lenguaje subraya el deseo de usar la voz popular para enaltecer o presentar, sin lugar a dudas, la grosería y lo grotesco o las formas disonantes. *La disonancia* es, en este arreglo impensado de Cisneros, uno de los marcadores de su discurso que concilia escrituralmente con aquello que hemos llamado una de las formas de la "insolencia" de los

Comentarios, para extender y encender las ondas del sarcasmo y del humor. Quiero decir que a estas alturas de la carrera de Cisneros, no hay duda del rol que ha conseguido su poesía y el efecto que ha difundido en sus libros, en sus traducciones tanto en la crítica cada vez más copiosa, como en sus presentaciones públicas, en los debates, en las simpatías y en las enemistades, pues se le pone como referencia para medirse con respecto a su obra y a su renombre. También encontraremos después en *El libro de Dios y de los húngaros* otra poética, una que olvida los premios, el deseo de escribir para halagar a los amigos, la ansiedad por hacer la obra y recibir el reconocimiento amical, para finalmente admitir que sólo la obra queda, y con ella queda la marca de la escritura. Pero esta valiosa colección *El libro de Dios y de los húngaros* ha sido leída apresuradamente, sobre todo por lo que significa como obra poética escrita y por efecto de la reconversión de su autor al catolicismo; el autor mantiene su confesión religiosa y al mismo tiempo postula su elección por la construcción del socialismo. De modo que esta aparente dicotomía, entre una opción política y una fe religiosa, han sido vistas como el centro de la escritura de este poemario. Tales marcas, al contrario, son una expresión evidente de su convicción de que ambos factores se combinan y que en base a éstos consigue un rol que lo invita a asumir una función directiva dentro del pensamiento no solamente literario sino también político en estos últimos cuatro años. Ultimamente, Cisneros ha dirigido los más importantes suplementos culturales y destacadas revistas políticas, asumiendo un papel rector en la posición crítica de la inteligencia y en la literatura del Perú.

En 1984, Cisneros se alejó del Perú por un tiempo y reside en Berlín, donde goza de una beca de escritor visitante. Lo más notable de la producción poética de nuestro autor es la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, volumen presentado al concurso Rubén Darío de Managua, donde obtuvo una honrosa distinción. La *Crónica* plantea una serena reordenación de los juicios literarios, críticos y teóricos del arte poético narrativo que practica Cisneros, ahora en su versión más acabada, mejor elaborada y un poco

más unitaria. Para decirlo en pocas palabras, este es un breve poemario que presenta la historia de una comunidad de pescadores y agricultores, situada a pocos kilómetros de Lima en el desierto costero. Durante siglos había existido una comunidad que poseía las salinas de Chilca y cambiaba sal por el beneficio que le reportaba el uso de los antiguos canales andinos. Los pueblos de la zona alta de Huarochirí conservaban limpios los canales a cambio de la sal, y el agua que llegaba así al desierto la hacía florecer para los comuneros; gracias a esta recíproca compensación que funcionaba entre los hombres de la altura y los hombres de la costa, la memoria colectiva contaba cómo la vida, el trabajo, la pesca y el cultivo, el amor y los percances eran parte de la experiencia de todos los comuneros de Chilca. La comunidad estaba consagrada al Niño Jesús, pero con el tiempo se inició un proceso de miseria y dispersión de sus miembros, a consecuencia del cual las gentes emigraban de la tierra. El proceso de emigración fue una consecuencia de la urbanización del territorio. Con el tiempo, playas de lujo reemplazaron a las playas que fueron transitadas antiguamente por los pescadores y sus familias. La hermandad del Niño Jesús había desaparecido, y para el escritor de la historia hay una sincronía entre el hecho de la existencia de la comunidad como vida comunal y la identificación de la comunidad con el factor religioso; puesto que la unidad social estaba consagrada al Niño Jesús. En la medida que uno de los elementos de esta ecuación se rompió, se trizó la totalidad que es esa comunión entre el hombre y su vida cotidiana, y entre el hombre y su trabajo, y su libertad para elegir la forma de optar por una norma solidaria. Para repetir estas pocas palabras, diré que en este último libro a diferencia de los previos, aunque los continúe, el poeta asume un tema que pone al mismo nivel el componente religioso y el factor social. Ahora se puede notar perfectamente que el hilo conductor a través de los momentos más logrados de la versión de Cisneros, fluye por una decisión que atrapa la poesía como una narración. La voz plural que surge de las varias voces, de los varios testimonios, del conjunto de personas que se definen a

través de una historia popular y que plasma en la intensidad y su revelación en la cotidianeidad de la vida comunal, hundida en historia y que difunde perspectivas para juzgar, entender y valorar el sentido de lo narrado y de la sociedad englobante. La palabra dentro del intercambio de la lengua es una medida de la humanidad de la vida. Creo que este es el factor más atractivo de la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. El breve libro convoca no sólo al recuerdo de todos, a través de las distintas voces, de distintos personajes, de varios momentos del discurso histórico, sino que los personajes hablan y en su hablar traducen una versión que recrea un proceso que ha sido vivido, por una cantidad de hombres y mujeres existentes, pero que dejaron una huella entre muchos de sus parientes, entre muchos de sus vecinos y que, todos juntos, se oponen en la pugna por construir una comunidad. Así demuestran cómo se afianza el respeto por la persona humana y sus derechos prioritarios a los utilitaristas que fraccionan la totalidad de la comuna, entendida como el cuerpo de un espíritu que la encarna. Por eso se puede decir que la poesía de Cisneros se define al mismo tiempo como *creencia e historia populares* y como *actitud política*. No hay duda que es historia vieja y poesía nueva o, al revés, es historia nueva y poesía vieja. Pero, lo evidente es que el autor de los *Comentarios* hasta este último libro, no solamente había pasado por su reconversión religiosa sino que también ha depurado los matices de sus distintos enfoques, para distanciar y cribar la exposición de los elementos de sus antiguos libros y recibir el documento más convincente de lo que puede entenderse por poesía narrativa colectiva. Esta se distancia de una poesía intimista e individualista, pues el poeta no es el autor ni el emisor, sino es solamente la voz, la mano que consigue al mismo tiempo varias voces que configuran una narración percibida y reencontrada por los oyentes. La poesía es verdad, palabra compartida con la comunidad; oración transcurrida en la memoria y las tinieblas. Verdad o luz es la poesía, narrada por Cisneros.

## ANTONIO CISNEROS\*

*David Huerta*

En un poema de 1972, en el que convoca a varias figuras poéticas, José Emilio Pacheco describe uno de los rincones de la tragedia latinoamericana con estos versos impresionantes:

Toda la noche oigo el rumor alado desplomándose.  
Y como en un poema de Cisneros,  
albatros cormoranes y pelícanos  
se mueren de hambre en pleno centro de Lima,  
baudelaireanamente son vejados.

El poema habla fundamentalmente de César Vallejo (1892-1938); pero también menciona a Luis Cernuda (1902-1963), el altísimo y amargo poeta malagueño que supo amar y rechazar a la patria y conoció el exilio y escribió -con "palabras edificantes", por su peso moral y asimismo por su fuerza para construir el espíritu de los lectores con la energía poética- una de las obras cardinales de la literatura en lengua española en lo que va del siglo veinte. La alusión a Baudelaire tiene largas resonancias: Charles Baudelaire (1821-1867) hizo figurar en lugar destacado su poema "L'Albatros" -es el segundo de la colección más célebre de su autor, *Las flores del mal*-. El albatros, ave marina de gran tamaño, es objeto de la grosera humillación de los marineros ebrios cuando, por accidente, uno de esos pájaros llega a ser atrapado por una tripulación: malherida y contrahecha, el ave de vuelo esplendoroso es un ser torpe y vencido sobre la cubierta de los barcos. Baudelaire compara al poeta con el albatros: perdido entre las muchedumbres urbanas de las vastas aglomeraciones modernas, el poeta semeja al rey de los cielos, al vasto albatros que dominaba el azul y ahora es objeto de escarnio y befa. Vallejo, Cernuda, Baudelaire: cimientos de la tradición moderna; Francia, España, Perú. Y el nombre de un

cuarto poeta, que escribe poemas –por lo visto– de aliento marino, moderno, metropolitano: Cisneros, Antonio Cisneros, conocedor, diríase, de albatros, de cormoranes y de pelícanos que agonizan en el centro de esa ciudad a la que excesivamente Salazar Bondy calificó de *horrible*: Lima, donde Antonio Cisneros nació en el año de 1942. Hay, desde luego, otro vértice que por evidente José Emilio Pacheco se calla: el que constituye él mismo en armonía con su propia creación poética. El poema está repleto de eso que llaman “intertextualidad”: alusiones a lecturas, hechos biográficos, actitudes, significaciones diversas de la escritura y la vida. Pacheco compara, además, a Lima con México; es una comparación hecha, desde luego, en medio del desconuelo de la tragedia latinoamericana. Encuentros, pues: en París, en México, en Madrid, en Lima, en alta mar, en el espacio habitado del poema que se escribe y se lee. Antonio Cisneros entra en esa dimensión intertextual del poema de Pacheco con toda naturalidad: a estas alturas del tiempo, del fin del siglo y de la conclusión del milenio, es ya uno de los poetas peruanos, latinoamericanos y, pongamos aquí el contexto mayor, de lengua española, más reconocidos y leídos, más admirados y comentados de nuestra época –reconocimiento que él ha sabido tomar con la sonriente bonhomía que no excluye el sano escepticismo ni se abisma en la estupidez incolora de la vanidad literaria–. Cuando en 1987 Cisneros vino a México, para participar en un queretano festival de poesía organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad, pudimos confirmar sus cualidades humanas, aunadas impecablemente con su sentido del arte: perfecta y equilibrada conjunción de un espíritu que, no por ello, deja de sentir la belleza de la tempestad. Pues Antonio Cisneros es un poeta tempestuoso, torrencial; sus versos no traen la paz de la contemplación estética sino la áspera belleza de la confrontación crítica con el lenguaje y con el mundo. Cisneros es uno de los poetas latinoamericanos que han entendido con plenitud la inestable sabiduría de la modernidad: la tradición no es el silencio, no es la esterilidad, sino el constante desafío de la polémica y de la revisión de los valores –o de su trasvasamiento,

como pediría Federico Nietzsche-. Como si Cisneros dijera: pongamos en estos vasos nuevos y relucientes, que desaparecerán antes de que la noche termine, el vino de los odres viejos de Rubén Darío, de Luis Cernuda, de César Vallejo, de Martín Adán, de los Evangelios y de ese poeta mapuche que empieza apenas a transcribir los mitos que oyó en la boca de su abuela. La tradición es un mero campo de elección; o bien, es nada menos que un campo donde podemos escoger lo que deseamos que nos pertenezca, un espacio donde podemos pensar en nuestra herencia y en el posible futuro de nuestros trabajos -precisamente porque la tradición le da un perfil exacto y un peso definido a lo pretérito, nos permite jugar con una serie de posibilidades con la mirada puesta en el porvenir-. La tradición ha sido para Antonio Cisneros la conjunción de varios tiempos y también de varios espacios: Inglaterra, los Estados Unidos y la tradición poética sajona que se inicia con Edgar Poe -ese hermano de Baudelaire- y continúa con varios de los poetas ingleses antologados por él en un tomo muy divertido y antiolemne; mejor aún: divertido a pesar de su antiolemnidad, esa profesión de fe del opositorismo que prosperó tanto en los años sesenta y se convirtió en una suerte de espectáculo de los contestatarios profesionales. Cisneros no cayó en la trampa: su antología de la poesía inglesa moderna se salva del lastimoso espectáculo porque está hecha con una gran conciencia literaria. Esto: una gran conciencia literaria, es lo que Antonio Cisneros le ha dado a la poesía peruana de la segunda mitad del siglo veinte. Es el poeta peruano que ha construido la obra más brillante y sólida de su generación, entre la que se cuentan nombres y obras poéticas de primerísima línea. Cisneros nos ha dado a leer lo que él entiende como una aventura vital y expresiva: su poesía, que ha tomado estas formas atrevidas, frescas, desafiantes, sensuales, ingeniosas, porque Cisneros ha entendido que en el arte se juegan los sentidos no menos que la inteligencia. Sus poemas ya forman parte de una recentísima tradición en la que se conjugan la renovación formal y las proposiciones de diversos compromisos, críticos y militantes, con la realidad histórica circundante, próxima y distante.

El poema de José Emilio Pacheco, entonces, en el que aparece Cisneros es una prueba de la vigencia de la escritura de este poeta peruano. Una escritura que sigue haciéndose y que sigue proponiéndonos imágenes con las cuales entender o percibir la cambiante experiencia; sistemas de sensibilidad para descifrar los tres tiempos y los cuatro espacios: pasado, presente, porvenir; el punto, la línea, la superficie, el volumen (sobre este último tema, el espacial, la construcción del espacio, hay un hermoso poema de Alberto Blanco, el poeta mexicano nacido en Tijuana en 1951). Si hiciera falta otra prueba para constatar esa vigencia quizá podría invocarse este curioso testimonio: el escritor Sidney Sheldon menciona, en su novela *El capricho de los dioses* –publicada en español con el sello Emecé–, a Antonio Cisneros, mejor dicho, un libro antológico de éste, titulado *At Night the Cats*. En ese libro, en la página 66 de la versión castellana, aparece la descripción del departamento de un personaje clave; en una mesa hay libros que delatan su admiración por una vertiente de la cultura latinoamericana (¿de izquierda?): libros del brasileño Jorge Amado, del nicaragüense Omar Cabezas –comandante sandinista por más señas–, de Gabriel García Márquez y *De noche los gatos*, del poeta peruano Antonio Cisneros. (El traductor de este best-seller comete un error: no sabe que *At Night the Cats* es una antología bilingüe de Cisneros que apareció en los Estados Unidos con ese título en idioma inglés. El título correcto en español debió ser *Por la noche los gatos*, uno de los versos cisnerianos allí reunidos por vez primera, en un libro que sirve a las dos culturas: la nuestra, hispanohablante, y la de los anglohablantes –un libro verdaderamente ejemplar, que debemos a los desvelos y las atenciones de los tres traductores de Antonio Cisneros: Maureen Ahern, Willian Rowe, David Tipton–). Esta mención en el libro de Sheldon puede dar una idea, siquiera somera, de la celebridad alcanzada por Cisneros, que lo ha convertido en una suerte de paradigma del poeta latinoamericano “comprometido”, por lo menos según algunos criterios simplificadores, como el que evidentemente llevó al novelista Sheldon a mencionarlo en el contexto en que lo menciona.

La tradición poética del Perú no es esencialmente distinta a la del resto de los países de América Latina. Pero el momento de culminación de esa tradición —con la que indudablemente se funda una nueva corriente de fuerza expresiva— ocurre en 1922 y no ha cesado hasta la fecha; en términos de literaturas nacionales —al margen de cualquier *bolivarismo* cultural—, la literatura peruana cuenta entre las cuatro o cinco absolutamente imprescindibles para un conocimiento de los mayores logros culturales y artísticos en este hemisferio, en esta parte del mundo que llamamos América Latina.

Perú vio nacer su vanguardia en estado de madurez: la aparición de *Los Heraldos negros* en 1919 es también la aparición de un poeta absolutamente singular, es decir, sin los relativismos de un artista que se conforma o ajusta a las convenciones de su época, por muy “adelantada” que ésta sea o sus integrantes se sientan. La poesía de César Vallejo es fundamental para el Perú y para el resto de América Latina; con naturalidad, leemos y entendemos a los vallejianos que escriben poemas en México, en Chile, en Cuba, en Colombia. Esto ha sido un don de este país al resto del continente en donde se habla la lengua española; pero ha sido, también, el planteamiento continuo de un problema, a la vez intenso, perturbador y fascinante, para los poetas peruanos posteriores a ese año de 1922 que vio la aparición de *Trilce*, el libro fundador: ¿cómo habérselas con César Vallejo? Un poco lo mismo que sucede en Chile con Pablo Neruda, por ejemplo. ¿Qué hacer, entonces, con Vallejo? Ignorarlo y tratar de pasar de largo, con ser una toma de posición muy clara, también es una tontería: los poetas peruanos se las tienen, pues, que ver con Vallejo, no sólo en el sentido de ser sus seguidores o sus adversarios (una tradición se enriquece asimismo gracias a quienes se pelean con ella); sino sobre todo, para aclarar el comienzo de su entrada en la modernidad y lo que ha sucedido desde entonces. La poesía de la brillante generación a la que pertenece Antonio Cisneros es una respuesta y una toma de posición, en el ámbito de la cultura literaria peruana, ante el problema Vallejo. Aquí habría que mencionar el lado oscuro de

ese problema, que es una cuestión estética y es un programa de acción poética y es una actitud vital: ese lado se llama Martín Adán, el hermano gemelo y al mismo tiempo enemigo de César Vallejo. Martín Adán es el *otro* comienzo de la poesía peruana moderna; allí donde se entrelazan, se entrecruzan y se confunden las luces y las sombras de *La mano desasida* y *Trilce*, allí empieza a existir la poesía moderna del Perú. Cisneros y sus compañeros y colegas de generación así lo han entendido. En el contexto más general de la poesía latinoamericana, es indudable que el flujo de un poeta como el nicaragüense Ernesto Cardenal gravitó decisivamente en el nuevo tipo de poemas que se empezó a hacer en Perú a principios de la década de los años sesenta. Hechos de gran peso histórico, como la Revolución cubana encabezada por Fidel Castro, habrían de marcar, también, de manera cardinal, a todos los escritores, artistas, intelectuales de América Latina que en ese momento se preocupaban por el destino de sus países y del continente. El crítico Antonio Cornejo Polar subraya la importancia de la historia de aquellos años en la poesía de Cisneros:

Para Cisneros, la historia es la materia misma de la vida social y –por consiguiente– la perspectiva que mejor puede interpretarla. Es también la instancia más entrañable de la existencia individual, no sólo porque ésta sea parte del devenir histórico general, según se aprecia ejemplarmente en los poemas que evocan desde la intimidad personal el pasado prehispánico, sino porque su índole profunda determina la condición del vivir del hombre. En este sentido es característico de la poesía de Cisneros el remitir la valoración del existir, como plenitud o defectividad, a situaciones sociales. Aquélla es poco frecuente, y tiene que ver con fugaces momentos de entusiasmo colectivo o con experiencias amorosas que eventualmente logran romper la moral social, y ésta –por el contrario– deviene casi como condición ineludible de la vida humana [“La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación”].

En un sentido estricto, Cisneros pertenece a la generación de Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos, Julio Ortega y Luis Hernández, entre otros; pero tiene afinidades evidentes con poetas un poco más jóvenes que él, como Mirko Lauer, Mario Montalbetti y Vladimir Herrera. Digamos, mejor, que estas dos o tres generaciones son una sola, para fines de perspectiva histórico-literaria. Cisneros vendría a ser, él sólo, el centro del trabajo poético peruano en la segunda mitad del siglo veinte; al lado de algunos de sus colegas y compañeros, estaría todo el tiempo puliendo las aristas de ese centro, tratando de darle fluidez a las comunicaciones literarias —con tal de no convertirse en un figurón patriarcal, de esos que han infestado las letras hispánicas durante tantos años—. De ahí su interés por el periodismo literario, espacio que privilegia el trabajo de equipo y permite estar más o menos al día; fruto de ese interés fue su labor al frente de la revista *El caballo rojo* y de algunos suplementos literarios peruanos, específicamente limeños.

Los poetas peruanos de la segunda mitad del siglo veinte, entonces, constituyen un grupo numeroso y de marcadas diferencias; todos ellos son buenos, excelentes poetas, y cada uno proporciona a sus lectores una visión diferente del lenguaje, del mundo, de la experiencia. Vladimir Herrera trabaja textos de un elegante hermetismo. Rodolfo Hinostroza ha escrito algunos bellos y emocionados poemas de revelación y de éxtasis, a la vez que ha introducido un simultaneismo semejante al practicado por Eliot y Pound en los años veinte (una insólita puesta al día latinoamericana de las antiguas vanguardias: Hinostroza es un poeta siempre nuevo, siempre renovador, a cada lectura). Mirko Lauer es irónico, geométrico, dueño de una disciplina barroca que, luego de beber en las fuentes abiertas por el cubano José Lezama Lima, se acerca al sueño desdoblado de John Berryman. Hay varios nombres y obras y la lista podría alargarse mucho más. Lo que importa señalar, aquí, es la riqueza de la poesía peruana y su continuación (polémica) con la tradición vallejiana y adaniana que es, propiamente, su cimiento moderno, el inicio o despunte de las libertades imaginativas y expresivas que le dan

sentido, dirección y significación, a la literatura peruana, incluida, desde luego, su propia narrativa, en la que Mario Vargas Llosa ha llevado la mejor parte, en cuanto al reconocimiento internacional se refiere. La contraparte o contrafigura de Vargas Llosa es el mesurado y profundo Julio Ramón Ribeyro, cuyas *Prosas apátridas* tienen —no es una exageración afirmarlo— el aliento de la verdadera poesía, la que viene del Charles Baudelaire (una vez más invocado aquí) de los *Poemas en prosa* y del *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrand. No está de más mencionar a los prosistas pues es sabido que, según sus propias declaraciones, los autores del llamado *boom* o auge de la narrativa latinoamericana fueron, todos y cada uno a su manera, voraces, ávidos lectores de poesía —y que en esa medida se consideran o podemos considerarlos, legítimamente, como herederos de la empresa artística y cultural iniciada por el nicaragüense Rubén Darío, que hace poco más de un siglo publicó otro libro fundador: *Azul*, del año 1888—.

La muerte del poeta y guerrillero Javier Heraud, acribillado en el seno del río llamado Madre de Dios, así como las teorías del religioso peruano Gustavo Gutiérrez —contribuciones importantes al movimiento de la Teología de la Liberación— han gravitado en la poesía de Antonio Cisneros. En el ensayo anteriormente citado, el crítico Cornejo Polar señala lo siguiente:

En *Comentarios reales* [libro cisneriano de 1964], por ejemplo, es evidente el peso del pensamiento histórico contestatario que está terminando la desmitificación de la versión hispánica de la Conquista y la Colonia y que por entonces comienza similar trabajo con respecto a la Emancipación. Más claramente todavía: *Crónica del Niño Jesús de Chilca* [1981] tiene como sustrato un vasto repertorio de conocimientos que tienen que ver con la organización del ayllu primitivo y de la comunidad moderna, con el sistema económico basado en el intercambio entre productos de diversos nichos ecológicos o con el proceso migratorio que concluye en la urbanización acelerada de la sociedad pe-

ruana. A partir de *El libro de Dios y de los húngaros* [1978] el sustrato científico-social se combina con el que proviene del pensamiento teológico liberacionista que, por su propia naturaleza, refuerza al primero.

En diálogo de 1985 con Ricardo González Vigil, Cisneros llegó a considerar a Gustavo Gutiérrez como la mayor inteligencia peruana en actividad.

La poesía de Antonio Cisneros no es únicamente peruana: es parte de la cultura latinoamericana en general. Está recorrida de extremo a extremo por un fervor extraordinario que se vierte por distintos cauces y en diversas formas: el poema amoroso, el texto histórico, la indagación documentada del pasado a la que la poesía presta generosamente sus moldes. Cisneros ha escrito una obra de extraordinaria factura; pero hay que decir que lo más importante es su auténtica profundidad, su sincera capacidad para maravillarse y para maravillarnos. Hace años él publicó -resultado de su experiencia londinense- una antología de poetas ingleses modernos: la editorial española Barral la publicó en 1975 con el título *Poesía inglesa contemporánea*; el hecho no forma parte de ningún currículum de corte académico: es una dimensión de la pasión poética de Cisneros, que ha bebido en todos los ríos de la poesía, antiguos y modernos, sagrados y profanos, y con esa antología dejó testimonio de su interés por lo que hacían los poetas de la Gran Bretaña en aquellos años-.

Antonio Cisneros está entre nosotros a través de sus luminosos y enérgicos textos poéticos. En la tradición literaria de América Latina, su poesía significa al mismo tiempo una culminación y un nuevo punto de partida, en la insaciable vida del arte literario. El lenguaje de sus poemas nos pertenece, gracias a que él lo ha trabajado con nobleza e inteligencia -y ha sido generoso al dárnoslo a leer. Cisneros ha pasado, así, a ser uno de *los nuestros*.



## PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS INCLUIDOS EN ESTE LIBRO

Martínez, Cesáreo: "Antonio Cisneros y Propios como ajenos", entrevista publicada en el diario *La República*, Lima, Segunda Semana de Diciembre de 1998.

Hildebrandt, César: "Los poetas y la revolución", entrevista publicada en *Caretas* 447, Lima, 30 de noviembre-diciembre 10, 1971.

Sánchez León y Alfredo Barnechea: "La soledad, el amor y otras libres versiones", entrevista publicada en la revista *Oiga*, Lima, el 4 de agosto de 1972.

Zapata, Miguel Angel: "AC y el canto ceremonial", entrevista y antología publicadas en *Coloquios del oficio mayor, Inti* 26-27 (1987-1988): 29-39.

Cisneros, Luis Jaime: "Antonio Cisneros", inédito, especial para la presente edición.

Rowe, William: "Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros" fue publicada en *Amaru* 8 (oct-dic, 1968).

Lamadrid, Enrique Russell: "La poesía de Antonio Cisneros: dialéctica de creación y tradición" en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima) (1980): 85-106.

Cornejo Polar, Antonio: "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación" en la *Revista Iberoamericana* (julio.sept, 1987): 615-623.

Ortega, Julio: "La poesía de Antonio Cisneros" epílogo de *Por la noche los gatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Fisher, María Luisa: "La reescritura de las Letras Coloniales en la poesía de Antonio Cisneros". Una primera versión de este artículo fue presentado en el XXVIII Congreso del Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, llevado a cabo en Brown University (Rhode Island, EEUU) el 21 de junio de 1990. Se publicó luego con el título "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco".

Urdanivia Bertarelli, Eduardo: "Poesía y experiencia de fe en la poesía de Antonio Cisneros", artículo publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII 35, Lima (1er semestre de 1992): 81-119.

Higgins, James: "Antonio Cisneros o la ironía desmitificadora" aparece en *Hitos de la Poesía Peruana siglo XX* que Higgins publicara en (Lima: Editorial Milla Batres, 1993): 155-176.

Zapata, Miguel Angel: "La poesía urbana de Antonio Cisneros" fue publicada en la *Revista Signos* de la Universidad de Valparaíso, Chile 38-39, Volumen XXVII, (Segundo Semestre 1995- Primer semestre 1996): 61-72.

Bermúdez Gallegos, Martha: "Poética y política de la transgresión: Antonio Cisneros" fue publicado en *Poder y Transgresión: Perú, Metáfora e Historia*, que Bermúdez Gallegos publicara en *Latinoamericana Editores: Lima-Berkeley* (1996): 131-176.

Albada-Jelgersma, Jill E.: "La Autocensura y las Tecnologías del Ser en un Poema de Antonio Cisneros, 'Monólogo de la Casta Susana'" apareció en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, 45, Lima-Berkeley (1er Semestre de 1997): 313-325. "Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, de Antonio Cisneros" es inédito, especial para la presente edición.

Elmore, Peter: "Antonio Cisneros: poesía a varias voces", texto inédito, especial para la presente edición.

Oviedo, José Miguel: "Antonio Cisneros: comentarios reales" fue publicado en la *Revista Peruana de Cultura* 4 (1965): 129-132.

Vargas Llosa, Mario: "En Londres, el poeta Cisneros ha sorteado las dos amenazas", publicado en *Caretas* 369, marzo 13-25, 1968.

Lauer, Mirko: "Sobre el canto ceremonial de Antonio Cisneros". Publicado en *Oiga*, Lima 290, 13 de septiembre, 1968.

Nogueras, Luis Rogelio: "Memorias de un canto ceremonial" aparece en *Casa de las Américas* 53 - Marzo-Abril, 1969.

Sologuren, Javier: "Antonio Cisneros en su séptimo libro", publicado en "La Imagen Cultural", suplemento de *La Prensa*, 5 de marzo, 1978, p.vi.

Oquendo, Abelardo: "Cisneros: el poeta cede la palabra", publicado en *El Caballo Rojo*. Lima, 6/82 108, Año III.

Escobar, Alberto: "Sobre Antonio Cisneros", publicado en *Inti-Revista de Literatura Hispánica* 18-19 (Otoño-Primavera 1984): 46-51.

Huerta David: "Antonio Cisneros", aparece como prólogo en la antología *Por la noche los gatos* de Antonio Cisneros que editara el Fondo de Cultura Económica de México, 1989.



# ANTONIO CISNEROS CAMPOY: BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA.

## Obra poética

- Destierro*. Lima: Cuadernos de Hontanar, 1961.
- David*. Lima: El Timonel, 1962.
- Comentarios reales de AC*. Lima: Ediciones de la Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964.
- Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana: Casa de las Américas, 1968. Otras ediciones: Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969; Barcelona: Ocnos, 1972.
- Agua que no has de beber*. Barcelona: Carlos Milla Batres, 1971.
- Como higuera en un campo de golf*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972.
- El libro de Dios y de los húngaros*. Lima: Ediciones 1 Editores, 1978.
- Crónica del Niño Jesús de Chilca*. México: Premiá Editora, 1982.
- Monólogo de la casta Susana y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986.
- Propios como ajenos: antología personal (poesía 1962-1988)*. Lima: Peisa, 1989.
- Por la noche los gatos: poesía 1961- 1986*. Pról. David Huerta. Epíl. Julio Ortega. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Poesía, una historia de locos (1962-1986)*. Madrid: Hipérior, 1990.
- Las inmensas preguntas celestes*. Madrid: Visor, 1992.

## Otras publicaciones

- El arte de envolver pescado*. Lima: El Caballo Rojo, 1990.

## Bibliografías

Foster, David William. "AC," in *Peruvian Literature: A Bibliography of Secondary Sources* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981), p. 96.

González Vigil, Ricardo. "AC," en *Poesía peruana. Antología general*. Vol. II. *De Vallejo a nuestros días* (Lima: Edubanco), pp.510-513.

Sefami, Jacobo. "Antonio Cisneros" en *Contemporary Spanish American Poetry. A Bibliography of Primary and Secondary Sources* (New York: Greenwood Press, 1992).

## Estudios críticos:

### LIBROS Y TESIS DE GRADO

Morante Campos, José Gonzalo. "El efecto de distanciamiento en la poesía de AC." Tesis Bachiller, Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1975.

Zapata Kuyen, Roger. "Claves para la interpretación de la poesía de AC." Tesis Bachiller, Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1978.

Lamadrid, Enrique, R. "La poesía de Antonio Cisneros". Tesis Ph.D. *Dissertation Abstracts International* 39 (1978), 293<sup>a</sup>.

Bermúdez Gallegos, Martha. "Tradición y ruptura en la poesía del Perú: De la conquista a la poesía de Antonio Cisneros." Tesis Ph.D. Diss. U of Arizona, 1987. Ann Arbor: UMI, 1987. 8727920.

Fisher, María Luisa. "Historia y texto poético: La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn." Tesis Ph.D. Diss. Boston University, 1992. Ann Arbor: UMI, 1992. 9209500.

Albada-Jelgersma, Jill E. "Las tecnologías del ser y los sujetos poéticos de Antonio Cisneros." Tesis Ph.D. University of California, Davis, junio, 1995.

Zapata, Miguel Angel. "La imagen de la casa y la ciudad en la poesía de Antonio Cisneros, Carmen Ollé, Oscar Hahn, José Emilio Pacheco y José Kozar." Tesis Ph.D. Washington University in Saint Louis. Dept. of Romance Languages & Literatures.

### Ensayos, reseñas, entrevistas

Albada-Jelgersma. "La autocensura y las tecnologías del ser en un poema de AC, 'Monólogo de la casta Susana.'" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (UC Berkeley) 23.46 (1996).

———"Antonio Cisneros and Bram Skoker: Continuities and Discontinuities." *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* (Arizona State U): 25.2 (Noviembre 1996).

Ahern, Maureen y David Tipton, eds. *Perú: The New Poetry*. Londres: London Magazine Editions, 1970.

Bermúdez Gallegos, Martha. "La crónica del Niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados." *Inti* 32-33 (1990-1991): 118-126.

———"Poética y política de la transgresión: AC. Poder y Transgresión: Perú, Metáfora e Historia". Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores (1996). 131-176.

Bueno, Raúl. "Antonio Cisneros entre las aguas del Pacífico Sur." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.35 (1992): 71-80.

Blanco, José Joaquín. "Antonio Cisneros y la poesía del ayer." *Etcétera* 71 (1994): 9.

Cevallos Mesones, Leónidas. "AC." En *Los nuevos* (Lima: Edit. Universitaria, 1967), pp. 13-42.

Cobo Borda, Gustavo. "Canto ceremonial contra un oso hormiguero," en *La otra literatura latinoamericana* (Bogotá: El Ancora, Procultura, Colcultura, 1982), pp. 46-49.

Cornejo Polar, Antonio. Cisneros: "la socialización del poema." Reseña de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, por Antonio Cisneros. *Hueso Húmero* 14 (1982): 165-169.

——— "La poesía de AC: una aproximación." *Revista Iberoamericana* 53.140 (1987): 615-623.

Delgado, Washington. "El libro de Dios y de los húngaros." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4: 7-8 (1978). 211-275.

Díaz Martínez, Manuel. "Nota para un canto ceremonial." En *El Caimán Barbudo*, época 2, No. 23, La Habana (1968): 23.

Donoso Pareja, Miguel. "Canto ceremonial contra un oso hormiguero." Reseña en *El Día*, México, 23 de agosto, 1968.

Fisher, María Luisa. "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco." *Inti* 32-33 (1990-1991): 127-137.

Elmore, Peter. "Monólogo a varias voces." Reseña de *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*. *Dactylus* 6 (1988): 48-49.

——— "AC: Crónica y comentarios." (Entrevista). *El Observador*, Lima, 9 de mayo, 1982.

Escobar, Alberto. "La obra como símbolo global." *La partida inconclusa. Teoría y métodos de interpretación literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria (1970): 24-29.

——— "Sobre AC." *Inti* 18-19 (1984), 271-275.

González Vigil, Ricardo. "Muerte y resurrección de AC." En "Dominical", suplemento de *El Comercio*, Lima 14 de mayo, 1978.

——— "La crónica de AC" En "Dominical", Lima, 6 de junio, 1982.

Hermans, Theo. "Antonio Cisneros, enn plaatsbepaling." *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 34 (1981): 173-188.

Higgins, James. "AC" en *The Poet in Perú: Alienation and the Quest for a Super-Reality*. Liverpool: Francis Cairns, 1982.

\_\_\_\_\_. "AC o la ironía desmitificadora." *Hitos de la Poesía Peruana Siglo XX*. Lima: Editorial Milla Batres (1993): 155-176.

Hildebrandt, César. "Los poetas y la revolución." (Entrevista). En *Caretas* 47 (1971): 58-60.

Huerta, David. "La violencia leal de AC." *Periódico de Poesía* 7 (1988): 9-10.

\_\_\_\_\_. "Prólogo" a *Por la noche, los gatos. Poesía 1961-1986 de AC* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989): 9-16.

Lamadrid, Enrique R. "La poesía de AC: dialéctica de creación y tradición." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6.11 (1980): 85-106. Reproducido en Cedomil Goic (ed), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol III, Epoca contemporánea (Barcelona: Crítica 1988): 281-284.

\_\_\_\_\_. "All Night the Cats." *Review* 37 (1987): 80-82.

Lauer, Mirko. "Sobre el canto ceremonial de AC." *Oiga* 290 (13 de septiembre, (1968), 26-27.

Lévano César. "AC entre los hippies." En *Caretas* 403 (1969): 20/50.

Martínez, Cesáreo. "Antonio Cisneros y Propios como ajenos." (Entrevista). *Culturas, La República*, Lima, Diciembre de 1988.

Martos, Marco. "La poesía solitaria de AC." En "Suceso," suple. de *Correo*, 1978.

Masoliver Ródenas, Juan. "Catulo en Lima." *Camp de l'Arpa* 6 (1973): 26-27.

Montalbetti, Mario. "Conversación con AC: aunque suene a lugar común, la poesía hay que vivirla." (Entrevista) En "La Imagen Cultural", suplem. de *La Prensa*, 19 de Febrero, 1978.

Nogueras, Luis Rogelio. "Memoria de un canto ceremonial." *Casa de las Américas* 53 (1969): 144-148.

O'Hara, Edgar. "Crónica del Niño Jesús de Chilca." *Plural* 11. 130 (1982): 82-84. Reproducido en *Cuerpo de reseñas* (Lima: Ediciones del Azahar, 1984): 99-91.

\_\_\_\_\_ *Desde Melibea*. Rurary Edits (1980): 102-103 y 110-114.

Oquendo, Abelardo. "Crónica del Niño Jesús de Chilca." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7.16 (1982): 155-156.

Orrillo, Winston. "Crítica: Los nuevos." *Amaru* 4 (1967): 82.

Ortega, Julio. "El destierro de un poeta." En *La Tribuna*, 23 de oct., 1961.

\_\_\_\_\_ "La poesía de AC." En *La Tribuna*, 6 de ene., 1963.

\_\_\_\_\_ "AC" en *Figuración de la persona* (Madrid: Edhasa, 1971): 21-215.

\_\_\_\_\_ "Confesiones de AC" una entrevista. *Eco* 44.270 (1984): 658-672.

\_\_\_\_\_ "Entrevista a AC." *Hispanamérica* 12.37 (1984): 31-44

\_\_\_\_\_ "La poesía de AC" Epílogo a *Por la noche los gatos*. Poesía 1961-1986.

(México: Fondo de Cultura Económica, 1989): 279-292.

Oviedo, José Miguel. "Poetas que apuntan." En "Dominical", *El Comercio*, 27 Ene. 1963.

\_\_\_\_\_ "Comentarios reales." En *Revista Peruana de Cultura* 4 (1965): 129-32.

\_\_\_\_\_ "C: una zoología general." En "Dominical", *El Comercio*, 15 de set. 1968.

\_\_\_\_\_ "AC: entre dos aguas." *Textual* (Lima) 3 (1971): 65-67.

"Ribeyro la ironía; Cisneros, la distancia." *Revista de la Universidad de México* 43.2 (1979): 39-41.

Parr, Malcom. "The Spider hangs too far from the ground." (Antología de AC traducida al inglés). En *Grosseteste Review* 41 4.1 (Inglaterra) (1971): 43-46.

Razzetto, Mario. "Una pica en Londres." *Oiga* 562 (Febrero 15, 1974): 28-35.

Rowe, William. "Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de AC." *Amaru* 8 (1968): 31-35.

Ruiz Rosas, Alonso. "El monólogo de Cisneros." (*Monólogo de la casta Susana*) *Debate* 8.38 (1986): 79-80.

Salazar Bondy, Sebastián. "C. para nuevas batallas y canciones." En *Letras* 72-73, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1964): 340-341.

Sánchez León, Abelardo y Barnechea, Alfredo. "AC: la soledad, el amor y otras versiones." (Entrevista). *Oiga* 486 (1972): 35-38.

\_\_\_\_\_ "El Libro de Dios y de los húngaros." *Revista de la Universidad Católica* 4 (1978): 343-346-

Sheridan, Guillermo. "El Libro de Dios y de los húngaros." *Vuelta* 23 (1978): 44-45. "La Imagen Cultural,," suplemento de *La Prensa* (1978): 6.

Sobrevilla, David. "Sólo un verano de AC: Por los designios de Dios." *El Comercio*, 5 de may. 1978.

Sologuren, Javier. "AC en su séptimo libro." *La Imagen Cultural*, suplemento de *La Prensa*, 7 marz. 1978.

Urdanivia Bertarelli, Eduardo. "Y blanquearé más que la nieve": Poesía y Experiencia de fe en la obra de AC." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35 (1992): 81-119.

Vargas Llosa, Mario. "En Londres, el poeta Cisneros." *Caretas* 369 (1968): 22-24.

\_\_\_\_\_. "AC., premio Casa de las Américas." *Marcha* 29. 1397 (1968): 30-31.

Verástegui, Enrique. "La vocación del desarraigo." "Variedades". Suplem. de *La Crónica* (1975): 20-22.

Waldman, Gloria. "At Night the Cats" de AC (edición y traducciones de Maureen Ahern, William Rowe y David Tipton) *Hispania* 70.3 (1987): 525-526.

Zapata, Miguel Angel. "AC y el canto ceremonial." (Entrevista). *Inti* 26-27 (1987- 1988): 29-39.

\_\_\_\_\_. "La poesía urbana de Antonio Cisneros." *Revista Signos* 38-39 (Universidad de Valparaíso, Chile) (1995-1996): 61-72.

\_\_\_\_\_. "Antonio Cisneros en los Estados Unidos." "Cultural", diario *El Peruano*, enero 26, 1997.

## Filiación académica de los colaboradores

Jill Albada-Jelgersma	University of California, Davis
Luis Jaime Cisneros	Pontificia Universidad Católica, Perú
Antonio Cornejo Polar (+)	University of California, Berkeley, Universidad Nacional Mayor de San Mar- cos
Martha Bermúdez -Gallegos	Rutgers University, New Jersey
Peter Elmore	University of Colorado, Boulder
Alberto Escobar	Universidad Nacional Mayor de San Mar- cos
María Luisa Fisher	Lafayette College, Filadelfia
James Higgins	University of Liverpool, Inglaterra
Hildebrandt, César	Periodista, Perú
David Huerta	México
Lamadrid, Enrique R.	University of New Mexico, Albuquerque
Lauer, Mirko	Universidad Nacional Mayor de San Mar- cos, Diario "La República"
Martínez, Cesáreo	Universidad Nacional Mayor de San Mar- cos
Nogueras, Luis Rogelio (+)	La Habana, Cuba
Oquendo, Abelardo	Pontificia Universidad Católica, Perú
Ortega, Julio	Brown University
Oviedo, José Miguel	University of Pennsylvania, Filadelfia
Rowe, William	Kings College, Londres
Sánchez León, Abelardo	DESCO, Lima, Perú
Sologuren, Javier	Lima, Perú
Urdanivia, Eduardo	Universidad Nacional Agraria La Molina, Centro de Investigaciones Humanísticas "José María Arguedas", Perú
Vargas Llosa, Mario	Real Academia de la Lengua, Madrid
Zapata, Miguel Angel	University of Texas, El Paso



METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:  
LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS  
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1998,  
en los talleres gráficos de  
Editorial e Imprenta DESA S.A. (Reg. Ind. 16521)  
General Varela 1577, Lima 5, Perú.

