

METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

Miguel Ángel Zapata

Capítulo 15



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

POÉTICA Y POLÍTICA DE LA TRANSGRESIÓN: ANTONIO CISNEROS

Martha Bernúdez Gallegos

*"Entre los 'pocos poetas que en el mundo han sido'"
Ángel 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.¹ 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 ² 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

¹ Véase la entrevista hecha por M. A. Zapata en *Inti* N° 26-27.

² 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 académica³. 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

³ 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 TRANSGRESIÓN⁴

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)⁵.

La poesía de Cisneros debe ser leída dentro de un contexto de poesía contemporánea cuya condición *sine qua non* es su

⁴ 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.

⁵ 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 dominante⁶. 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

⁶ 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)⁷

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:

⁷ 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)⁸

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":

⁸ *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)⁹. 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

⁹ 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 compositiva 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"¹⁰. 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.

¹⁰. 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:¹¹

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 conversacional¹² 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

¹¹ 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.

¹² 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 MARGINADOS¹³

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,

¹³ 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”¹⁴ 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.¹⁵ El tejido poético

¹⁴ 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.

¹⁵ 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"¹⁶. 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 verdad¹⁷. 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-

¹⁶ 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.

¹⁷ 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 premios¹⁸, 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).

¹⁸ 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 chanco 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 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)

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 grotresco 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 grotresco *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)¹⁹ (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-jerárquica²⁰. El humor carnalesco o la vena grotesto-realista que articula Bajtín

¹⁹ 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).

²⁰ 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-material²¹ 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.