

# METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS  
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

*Miguel Ángel Zapata*

## Capítulo 8



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

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

William Rowe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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