



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Morante, J. (1975). *El efecto del "distanciamiento" en la poesía de Antonio Cisneros* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

El efecto del "distanciamiento" en la poesía de Antonio Cisneros

Autor:

José Gonzalo Morante Campos

Año:

1975

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Antonio Cisneros, Bertolt Brecht, distanciamiento, poética, yo poético

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Morante, J. (1975). *El efecto del "distanciamiento" en la poesía de Antonio Cisneros* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis toma como base la noción de distanciamiento, extraída del análisis de la obra de Bertolt Brecht, para poder ahondar en la poética de Antonio Cisneros. Se plantea que, adoptando dicha noción como hilo conductor, es posible comprender como conjunto los elementos que la crítica no había sabido aprehender sino como elementos dispersos. En el primer capítulo, se precisa el concepto de distanciamiento partiendo por un análisis de las ideas del dramaturgo anteriormente referido. En el segundo capítulo se aborda al poeta, tanto su biografía como su contexto, pasando por sus propias opiniones de diversas índoles con el fin de ahondar en su propuesta. Finalmente, en el tercer capítulo se busca sustentar la aplicación del distanciamiento en la obra centrándose en tres aspectos: el tratamiento de lo histórico y los acontecimientos personales, lo alegórico y el yo individual dentro del poema.

Palabras Clave: Antonio Cisneros, Bertolt Brecht, distanciamiento, poética, yo poético.

0050

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Lingüística, Literatura
y Filología



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

El efecto del «distanciamiento» en la
poesía de Antonio Cisneros

Tesis para optar el Grado Académico de
BACHILLER EN LITERATURAS HISPANICAS

José Gonzalo Morante Campos

047

LIMA - PERU

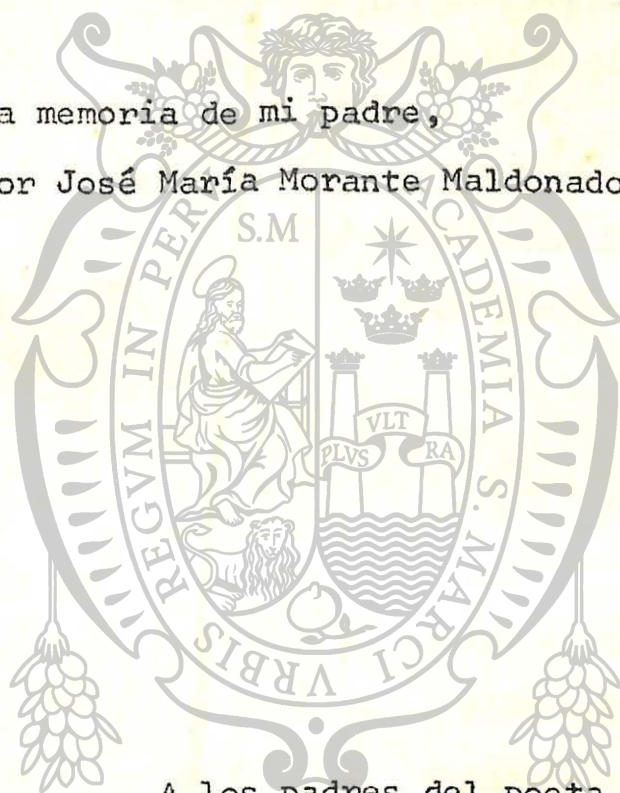
1975



205

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

A la memoria de mi padre,
el doctor José María Morante Maldonado



A los padres del poeta,
Alfonso Cisneros Garabito y
América Campoy de Cisneros,
con gratitud.



"La sociedad no tiene un portavoz común desde que está dividida en clases que se combaten. Cuando el arte se dice sin partido eso significa que pertenece al partido dominante".

Brecht. Breviario de Estética

Teatral. p. 47

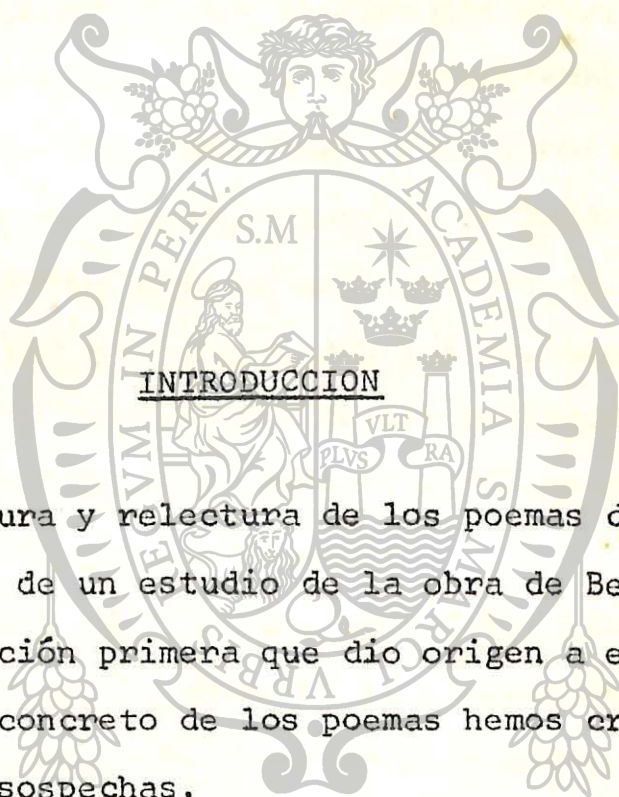
"Creo que mi poesía es una poesía que siempre ha sido política, siempre ha sido ideologista y siempre ha tenido una preocupación centrada en el hombre, y en el destino del hombre como comunidad".

Antonio Cisneros. En Variedades de La Crónica. 7-set. 1975.

p. 23.



LE
047
LT



INTRODUCCION

De la lectura y relectura de los poemas de Antonio Cisneros, luego de un estudio de la obra de Bertolt Brecht, surgió la intuición primera que dio origen a este trabajo. En el análisis concreto de los poemas hemos creído confirmadas nuestras sospechas.

La hipótesis que sostengo y que trataré de demostrar en esta tesis, se puede enunciar en pocas palabras, Sostengo que la esencia de los diversos procedimientos poéticos empleados por Cisneros Campoy, es el extrañamiento, distanciamiento o Verfremdung, como quiera que se le llame. Sostengo que si nosotros admitimos esta hipótesis y la tomamos como hilo conductor, podemos comprender la diversidad



de recursos expresivos del poeta, que la crítica hasta ahora ha examinado dispersos, pero sin encontrar la unidad de esta poesía coherente y consecuente, intelectual, si se quiere, pero hermosa y de partido.

En el primer capítulo sometemos a examen somero las ideas de Bertolt Brecht sobre el distanciamiento, para lo cual previamente estudiamos sus conceptos sobre el teatro épico y el teatro dramático. Luego precisamos el concepto de distanciamiento o extrañamiento o extrañación, según Brecht, y registramos algunos antecedentes del *Verfremdung* en el teatro. Enseguida insertamos las recomendaciones de Brecht para lograr los efectos de distanciamiento para tener una mejor idea de este fenómeno estético y poder luego determinarlo en la obra de Cisneros.

En el segundo capítulo doy unos datos bio-bibliográficos del poeta, luego lo ubico en su generación -la del 60- sin olvidar la generación anterior para completar el panorama. Luego examino algunos conceptos sobre la obra de nuestro autor que he podido investigar en diversos periódicos y revistas; empleando muchas veces, opiniones del mismo poeta tanto para que se conozca su ideología, como para iluminar algunos aspectos de su poética.

En el tercer capítulo trato por fin, de demostrar nuestra hipótesis, estudiando esta poesía fundamentalmente en



tres aspectos: el tratamiento de lo histórico y acontecimientos personales; lo alegórico y lo que llamo contrapunto del yo poético y el yo individual dentro del poema. Encontramos que algunos críticos han estudiado estos aspectos -por separado- y a veces entendiéndolos muy bien, como José Miguel Oviedo al examinar lo histórico y lo cotidiano y Mario Vargas Llosa al estudiar lo alegórico de esa "zoología personal"; pero sin ver lo que es para nosotros, la unidad, el común denominador de todos estos recursos expresivos del poeta. Para decirlo con una frase hecha, sin ver tras los árboles el bosque.

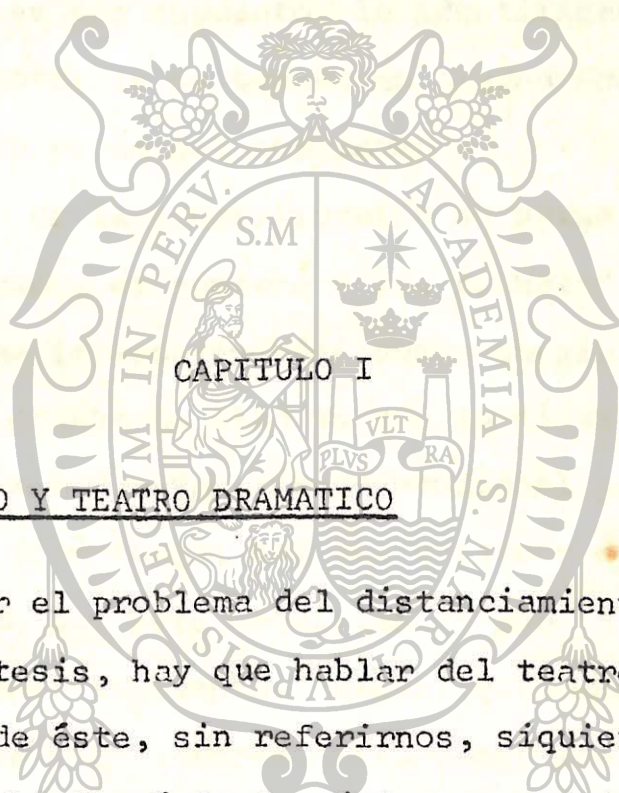
Antonio Cisneros (pensando seguramente en los poetas "sociales" de la generación anterior) ha dicho:

"Lo revolucionario no es la búsqueda de temas "revolucionarios". Con tres o cuatro poemas se puede cantar la revolución, pero después el tema se acaba. Lo que debió cambiarse radicalmente fue el lenguaje, la manera de encarar la realidad". (1)

Pensamos que esa manera de encarar la realidad es el distanciamiento de ella, para que, como quería Brecht, se entienda verdaderamente lo sobreentendido.

(1) Hildebrand César. Los poetas y la revolución. En: Caretas Ilustración Peruana N° 447 nov-dic. 1971.





CAPITULO I

1.1 TEATRO EPICO Y TEATRO DRAMATICO

Para situar el problema del distanciamiento que nos interesa en esta tesis, hay que hablar del teatro épico y no podemos hablar de éste, sin referirnos, siquiera someramente a lo que Brecht llamó la dramática no aristotélica.

Decimos que la drmatíca es aristotélica, cuando produce la identificación entre el espectador y el personaje por mediación del actor. Este acto sicológico tan peculiar de la identificación, se cumple de diversos modos en las distintas épocas.

Por medio de la identificación se cumple la catarsis,



es decir, la purificación del espectador de todo miedo y compasión por intermedio de actos que provocan miedo y compasión. La catarsis es según Brecht, lo más interesante desde el punto de vista social. ✓

Afirma este autor, que la identificación que se da en Aristóteles, no es por supuesto, la identificación capitalista; pero la catarsis se basaba en alguna forma de identificación. Y eso es lo que nos importa.

"El rechazo de la identificación no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo". (1)


Es falso que la emoción sólo puede surgir de la identificación. Una prueba de ello es que la pieza didáctica de Brecht, fue la que mayor efecto emocional provocó.

Según este dramaturgo, hay que criticar cuidadosamente a toda emoción que esté condicionada por la identificación. Hay que tener en cuenta, además, que las emociones están condicionadas por factores históricos; las emociones no son invariables ni tampoco comunes a todos los hombres.

"El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas. La separación entre razón y sentimientos debe atribuirse a la acción del teatro convencional, que se empeña en anular la razón". (2)

(1) Brecht. Escritos sobre teatro. p. 123

(2) Loc. cit. p. 137.



El objetivo del teatro épico es el estudio, no tanto la moraleja, pero es evidente, que del estudio surge una moraleja.

En la dramática no aristotélica se reemplaza la identificación por el extrañamiento o distanciamiento que veremos luego.

El teatro épico es un teatro no aristotélico, Brecht trazó un paralelo minucioso entre la forma dramática (aristotélica) y la forma épica (no aristotélica) del teatro. Lo damos más adelante.

Se ha considerado contradictorio el teatro épico, porque se consideraba de acuerdo a Aristóteles, que eran distintas las formas que puede adoptar un relato:

forma épica, por medio de libros.

forma dramática, por representación de seres vivientes.

Pero independientemente de esto, lo dramático existía en las obras épicas y lo épico en las obras dramáticas.

1.2 EL DISTANCIAMIENTO

Debemos referirnos al Verfremdung (distanciamiento o extrañamiento o extrañación) que es un concepto fundamen-



tal en la obra de Bertolt Brecht.

Al Verfremdung se le ha llamado también Efecto-V e inclusive Efecto-E, o Efecto-A según el gusto del traductor.

En inglés se le llama estrangement, alienation o disillusion; en francés, dépaysement, étranagement o distanciation; en español, ya se indicó, distanciamiento o extrañamiento o extrañación; nosotros lo llamaremos indistintamente uno u otro.

Wolfgang Kayser, explica:

"Empleamos la palabra Verfremdung dándole el pleno contenido de su prefijo (Ver-), quiere decir, una cosa que nos era familiar, en este instante y en este lugar se nos vuelve extraña (distante)" (1)

Para Brecht, el efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable é inesperado.

Se procura, en cierto modo, que lo sobrentendido resulte "no entendido"; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que

(1) Kayser. Lo grotesco p. 197

sea conocido "a conciencia", debe dejar de pasar inadvertido; se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración. Por insignificante, modesto y popular que sea, ahora recibirá el sello de lo desusado (1).

Pero cuál es el objeto del Efecto-V? esta técnica tiene por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado.

Porque Brecht no buscaba como el teatro aristotélico la identificación entre el personaje y el espectador; sino que, por el contrario, buscaba más bien el distanciamiento para que el espectador asumiera ante el espectáculo una actitud crítica, actitud de acuerdo a nuestra época científica. Pero no por eso creía Brecht dejar de lado el goce artístico. No hay que tomar el efecto de extrañamiento como algo frío, caprichoso, propio de figuras de cera. Porque distanciar una figura no equivale a eliminarla de la esfera de los valores sentimentales.

Ningún proceso se vuelve antipático por el distanciamiento, asegura Brecht.

Es más, el efecto de extrañamiento ya existía en el teatro, fue suprimido como recurso artístico por acción de

(1) Brecht. Escritos sobre teatro p. 182

un proceso progresista: la exorcización burguesa del teatro. Como afirmaría Brecht: "todo progreso liquida a otro progreso, ya que su progreso se registra a partir del anterior".


El distanciamiento, es pues, una técnica y

"permite al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones; y según la cual todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo misma. Esto vale también para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo particular de su convivencia social" (1)

La extrañación se puede presentar en varias dimensiones por ejemplo: entre el autor y la realidad social; entre el director y el autor, entre el actor y el personaje, entre el actor y el espectador; puede haber igualmente extrañación mímica, musical, coreográfica, escenográfica, etc. (2)

(1) Brecht. Breviario de Estética Teatral. p. 40

(2) Brecht. Ibidem. p. 9.



1.3 ANTECEDENTES

Bertolt Brecht nos decía:

"El teatro de épocas pasadas logró efectos artísticos a través del distanciamiento. Basta citar el teatro clásico español, el teatro chino, el teatro popular de la época de Breughel y el teatro isabelino" (1).

El teatro antiguo y el teatro medieval lograban el distanciamiento usando máscaras humanas y animales; y hasta ahora el teatro usa efectos de extrañación musicales y mímicas. Estos efectos de distanciamiento servían para ensimismar a los espectadores pues estaban basados en la hipnosis y la sugestión. Los objetivos sociales de los efectos del distanciamiento en Brecht, son como se comprende, completamente distintos a los que nos acabamos de referir.

Ya hemos visto que el Efecto V fue suprimido por el teatro burgués. Sin embargo, en la comedia este efecto es empleado por todos, en especial en la comedia más barata.

Otra fuente de estos efectos de extrañamiento son los errores en el teatro.

En las etapas de involución, como es el caso de las

(1) Brecht. Escritos sobre teatro. p. 156



obras místicas de Maeterlinck y Strindberg, surge nuevamente el Efecto V nos dice Brecht.

Schopenhauer opinaba que el arte debe mostrar "los objetos de apariencia común bajo una luz a un tiempo clara y poco familiar" (1).

Wolfgang Kayser en todo el libro citado afirma como una nota esencial de lo grotesco el efecto de distanciamiento.

En la pintura el surrealismo busca desmitificar los objetos. Los arranca para ello de sus circunstancias, de lo convencional.

La pintura distancia cuando, por ejemplo, acentúa lo hueco de un recipiente (Cezanne).

El dadaísmo y el surrealismo empleaban también efectos de extrañamiento. Sus objetos distanciados no retornaban más.

Es útil anotar que en el teatro clásico el distanciamiento aumenta la comprensión.

Para John Willett es evidente que la extrañación brechtiana proviene del Priem Ostranenia, o sea el "recurso de hacer extraño" (o Verfremdungseffekt) de los críticos formalistas rusos y que parece significativo el hecho que

(1) Citado por Kayser, Wolfgang. Lo grotesco. p. 261.



la concepción y el "pie" escénico entren en su obra después de su primera visita a Moscú en 1935. Allí en el actor chino Mei-Lan-Fang, a quien Brecht vió trabajar sin maquillaje, vestuario ni luces, había hallado a un intérprete que parecía separarse de su papel y "hacer resaltar con toda claridad que sabía que lo observaban". Esto se amoldaba a la preferencia de Brecht por toda representación que mostraba la técnica y el proceso de "exposición" y describió en su primer ensayo los métodos de Mei-Lan-Fung mediante los cuales el actor podía obtener un Efecto-V. (1)

1.4 EFFECTOS DE DISTANCIAMIENTO

Bertolt Brecht ha dado múltiples recomendaciones para lograr efectos de distanciamiento en el teatro y ejemplos de efectos sencillos de distanciamiento en la vida real.

Algunas recomendaciones pueden aplicarse para lograr efectos de distanciamiento en la poesía y es posible encontrar efectivamente en algunas poesías dichas técnicas. Sin embargo, es fácil advertir que realizar este examen es muy complejo y que sólo intentaremos desbrozar el camino.

La ley que explica todos estos efectos de extrañamienu

(1) Willett, John. El teatro de Bertolt Brecht. p. 262



to, se podría enunciar así: para distanciar un objeto, animal, fenómeno o persona hay que sacarlo de su circunstancia normal y ponerlo en otra que contraste con su circunstancia habitual. Mientras más chocante sea este contraste, mejor.

Aquí las recomendaciones:

"Para lograr un eficaz efecto de distanciamiento en el caso de un texto versificado, el actor debe comenzar por el contenido de los versos en prosa vulgar, durante el ensayo; empleando eventualmente, los gestos que corresponden al verso"

Tres recursos pueden ser útiles para distanciar las manifestaciones y acciones en un caso de interpretación sin transformación total:

1. El traslado a la tercera persona.
2. El traslado al pasado.
3. La inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios.

"Ahora bien, el actor debe colocarse con respecto a los sucesos y forma de conducta de la actualidad, en la misma situación del historiador con respecto al pasado: debe tomar distancia. El es el encargado de distanciar al público de esos sucesos y esas personas.

Un efecto de distanciamiento sencillo será el que se



aplica al preguntarle a alguien: "Alguna vez te detuviste a observar el reloj?"

Cuando uno ve a su maestro en apuros, perseguido por la policía, se produce un efecto de distanciamiento; arrancado de una circunstancia que lo ha hecho aparecer grande, se le ve encajado en una circunstancia que le hace aparecer pequeño.

Un automóvil se distancia cuando, luego de haberse manejado largo tiempo un coche moderno, nos toca conducir un Ford T.

La expresión "efectivamente" también tiene la virtud de distanciar una declaración, afirma Brecht. (1).

En mucho esta técnica del distanciamiento tiene que ver -en poesía- con lo que Bousoño llamó Ruptura del Sistema. Es conveniente por eso, revisar lo que dicho autor escribió sobre este procedimiento poético.

Carlos Bousoño, empieza definiendo el sentido en que usa las palabras "sistema" y "ruptura". Sistema significa aquí "norma" (norma de nuestro instinto o de nuestra razón, de nuestro sentido de la equidad, de nuestra experiencia, hasta de nuestras convenciones) arraigada con fuerza en la generalidad de los hombres. El análisis de un tal sistema,

(1) Brecht. Op. cit. pp. 172, 173 y 174



descubre en él dos elementos, A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema normalmente, el término asociado a. Mas puede el poeta destrozar súbitamente esa esperada relación A-a, si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento diverso A-b. Cuando tal acaece decimos que el sistema A-a se ha roto, que hay una ruptura en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá indefectiblemente, a la poesía" (1).

1.5 LA POESIA DE BERTOLT BRECHT

Me parece oportuno decir unas breves palabras sobre la poesía de Bertolt Brecht, porque, como sabemos y el mismo Cisneros lo ha reconocido siempre, ha sido su primera gran influencia.

Este poeta y dramaturgo alemán, nace a las letras enrollado en el movimiento expresionista; pero después se aleja tanto de él, como del idealismo. Practica una poesía materialista. Abandona las fórmulas tensas y complejas del expresionismo, y su poesía es muy clara y profunda.

En la poesía de Brecht, la fantasía está bajo control,

(1) Bousoño, Carlos. Teoría de la Expresión Poética. p. 218



y sus poemas llevan al lector a replantear problemas y realidades. En una palabra, Brecht extraña la realidad.

V. Klotz ha afirmado que los poemas brechtianos son profundamente "pragmáticos" y que valen como "retratos de acontecimientos transmitidos por la tradición o ideados".

(1)

Es en la historia antigua o en la de sus días, donde Brecht encontró la materia prima para su teatro y sus poesías tan lúcidas, para decirlo con la palabra que aflora tercamente cuando leemos a este autor. Aquí una muestra.

Preguntas de un obrero ante un libro

Tebas, la de las Siete Puertas, quién la construyó?
 En los libros figuran los nombres de los reyes.
 ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?
 Y Babilonia, destruida tantas veces,
 ¿quién la volvió a construir otras tantas? En qué casas
 de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron?
 La noche en que fue terminada la Muralla china,
 ¿adónde fueron los albañiles? Roma la grande
 está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?

(1) Klotz, Vladimir. Bertolt Brecht.



Forma dramática del teatroForma épica del teatro

Se actúa	Se narra
incluye al espectador en la acción escénica	hace del espectador un observador.
absorbe su actividad	despierta su actividad
le hace experimentar sentimientos	le obliga a adoptar decisiones.
vivencia	S. visión del mundo
el espectador es introducido en algo	el espectador es puesto frente a algo.
sugestión	argumento
las sensaciones se conservan como tales	las sensaciones son proyectadas a una toma de conciencia
el espectador está en medio de la acción: la vive	el espectador está frente a la acción: la estudia
el hombre es inmutable	el hombre es mutable y mutante
hay tensión desde el comienzo con respecto al resultado final de la acción	hay tensión con respecto al curso del desarrollo de la acción
cada escena está condicionada por la siguiente	cada escena puede ser aislada



acción creciente

montaje

lo que acontece es lineal

lo que acontece es curvilíneo

determinación del curso por

determinación del curso por

evolución

saltos

el hombre como algo fijo

el hombre como proceso

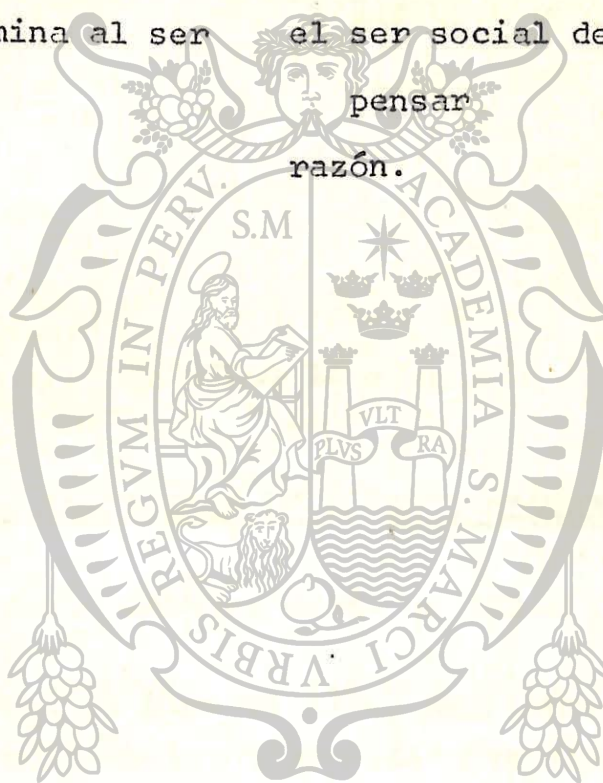
el pensar determina al ser

el ser social determina el

pensar

sentimiento

razón.





CAPITULO II

2.1 DATOS BIO-BIBLIOGRAFICOS DE ANTONIO CISNEROS

Antonio Cisneros Campoy, decía en 1967:

"Nací en Lima el 27 de diciembre de 1942. Estudié en la Universidad Católica hasta 1962, en 1963 me trasladé a San Marcos donde terminé la Doctoral de Literatura; allí, encontré las cosas más cercanas a mi imagen de la libertad. En 1964 viajé a un Congreso de Escritores en Concepción, Chile.

En 1965 me casé y tengo un hijo (Diego) de 10 meses. Conozco casi todo el Perú. He sido profesor en las Universidades de Huamanga y San Marcos. Algo he trabajado en cine documental. Soy redactor de la revista Amaru.



Actualmente, vivo en Londres, no tengo domicilio fijo" (1)

Sobre el nacimiento del poeta, agregaremos que nació en la calle El Quemado, una transversal de la Av. Tacna.

Que sus padres son don Alfonso Cisneros Garabito y doña América Campoy de Cisneros.

Acerca de su estada en Europa (donde viajó con la beca "Javier Prado"), conviene precisar que enseñó 3 años en la Universidad de Southampton (Londres) y 2 años en la Universidad de Niza. Vuelto al Perú enseñó nuevamente en San Marcos, de donde viajó a Hungría, trabajando año y medio en la Universidad de Eotvos Lorand de Budapest.

Hace un tiempo el poeta está nuevamente con nosotros.

Ha publicado los siguientes libros:

Destierro, Lima, Cuadernos del Hontanar, 1961.

David, Lima, El Timonel, 1962.

Comentarios Reales, Lima, Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria, 1964 (con este libro obtuvo el Premio Nacional de Poesía 1964).

Canto Ceremonial contra un oso hormiguero, La Habana, Edi-

(1) Cevallos Mesones L. Los nuevos. p. 13

ciones Casa de las Américas, 1968 (con este libro obtuvo el Premio Casa de las Américas, y fue presentado al Concurso con el título En Memoria que luego sería cambiado por el que ahora lleva). Ha sido editado además: por Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968 y por la Editorial Ocnos, Barcelona, 1972.

Agua que no has de beber, Barcelona, Ediciones Carlos Mi-
lla Batres, 1971.

Como higuera en un campo de golf, Lima, Ediciones del Ins-
tituto Nacional de Cultura, 1972.

The spider hangs too far from the groud, Londres, 1970 que
es una traducción al inglés de sus poemas.

Poesía Inglesa Contemporánea. Antología Bilingüe.

Versión, selección y prólogo por Antonio Cisneros.

Barcelona, Barral Editores, 1975.

2.2 CONCEPTO DE GENERACION

Cómo ubicaremos al poeta en su generación, creemos ne-
cesario primero precisar lo que por tal debemos entender.

Es este un concepto muy antiguo (está ya en la Biblia,
Homero y Herodoto) pero utilizado en forma científica sola-
mente a partir del siglo XIX para comprender la realidad
histórica.



La teoría de las generaciones que fue iniciada por Augusto Comte, continuada por su discípulo Stuart Mill, por distintos autores del siglo XIX y del XX ha sido cultivada con frecuencia en su aplicación a campos particulares. Así Pinder la aplicó al arte, Petersen y Peyre a la literatura, Wechsler a las letras románicas, Drerup en sus estudios de la antigüedad, Mentré y Mannheim en la Sociología.

En España, ha sido don José Ortega y Gasset, quien ha formulado "una teoría coherente, filosófica y sociológicamente fundada de las generaciones" (1) Y es el influjo de este autor el que ha hecho que se pusiera tan en boga en nuestros días.

Entre los que han estudiado y desarrollado la teoría de las generaciones tenemos a Pedro Salinas (véase su libro Literatura Española XX) y también Pedro Laín Entralgo y Julián Marías (El método histórico de las generaciones). Puede consultarse con fruto el librito La generación poética de 1927 de Joaquín Gonzales Muela y Juan Manuel Rosas. En el Perú consúltese el trabajo de Jorge Puccinelli Las generaciones en la cultura peruana del siglo XX.

Según Ortega y Gasset, una generación es un período o "zona de fechas" que comprende 15 años; durante este tiem-

(1) Marías, Julián. Diccionario de Literatura Española.



po, la forma de la vida tiene cierta estabilidad; está constituida por opiniones, valoraciones, imperativos que tienen vigencia; al cambiar de generación, cambia el sistema de creencias, ideas, y pretensiones, es decir, pierde vigencia la forma anterior y es sustituida por otra más o menos distinta; ésta es la mudanza elemental de la historia", resume Julián Marías; (1) quien agrega que este ritmo de variación de las generaciones se debe a la estructura de las edades. Pertenecen a la misma generación los que han nacido dentro de la misma "zona de fechas" de 15 años, éstos son los coetáneos, es decir los que tienen la misma edad entre los contemporáneos.

La misma generación viene a ser entonces la unidad de la genealogía histórica; según esta teoría la historia camina por generaciones -"cuando alguna de éstas produce un cambio de amplitud desusada se inicia una crisis histórica y una época nueva".

La fase activa de los treinta años a los sesenta se divide en dos etapas: la primera que es de innovación y lucha contra lo establecido y la segunda de usufructo "del poder" alcanzado. Cada generación se define por una fecha central y formada por la zona de fechas que comprende los

(1) Marías, Julián. Diccionario de Literatura Española.



siete años anteriores y siete posteriores. Aunque en el Perú se habla de una nueva generación generalmente cada 10 años, por ejemplo, la generación del 50, la del 60 y últimamente la del 70.

El método de las generaciones, consiste sustancialmente en la determinación y articulación de éstas, para investigar las creencias e ideas que las constituyen y reconstruir así la forma de la vida en cada una de ellas y la dinámica del proceso histórico. Esta teoría ha de complementarse con el descubrimiento de su realidad histórica, según afirma el filósofo Julián Mariñas ya citado.

2.3 LA GENERACION DEL 50

Antes de examinar someramente a la generación del 60 en la que se ubica al poeta que estudiamos; permítaseme tratar sobre la generación del 50.

Leonidas Cevallos Mesones, se pregunta al enjuiciarla:

"¿Qué hallamos? no encontramos ningún postulado teórico que haya sostenido ésta u otra tendencia; ningún poeta ha dejado un documento donde puedan seguirse las diversas etapas de su evolución. Aun así, es posible delimitar fronteras". (1)

(1) Cevallos Mesones, Leonidas. Los nuevos. p. 7

Eran, lo sabemos, los años de la dictadura de Odría, y el ambiente estaba dividido en dos bandos: los poetas "puros" y los poetas "sociales". Esta contradicción ha sido superada por la generación del 60.

Pero nosotros que la hemos vivido, podemos afirmar que los poetas "sociales" creían sinceramente que era un deber contribuir con su poesía a transformar el país. Los poetas "puros" solo creían tener un deber con la poesía, o en el mejor de los casos escindían al hombre y al poeta.

Podemos decir ahora que este error de mi generación fue el error del stalinismo en escala mundial. Mal de muchos consuelo de tontos, ya lo sé; pero no lo digo para consolarme sino para explicar a mis coetáneos. Testigo de excepción por mi amistad con casi todos ellos.

En 1964 Roger Garaudy, el conocido filósofo francés, afirmaba:

"El error no consistía en hacer valer las exigencias primordiales de la lucha, sino en desconocer las condiciones propias de la creación artística y el nivel específico en el cual puede el arte insertarse en dicha lucha. El error consistía particularmente en asimilar la estética a la teoría del conocimiento". (1)

(1) Garaudy, Roger. Estética y Marxismo. p. 26

Este error se propalaba desde el Partido Comunista y muchos, si no todos los poetas "sociales" acataban las ideas del Partido... Que por lo demás estaban en el ambiente.

Enfocando el problema desde otro punto de vista, yo pienso que la lucha entre poetas "puros" y poetas "sociales" sólo ha sido la forma concreta en que se presentó la lucha entre dos generaciones. Ahora bien, como todo fenómeno o proceso es de naturaleza contradictoria, había también entre los poetas de la generación del 50 algunos "puristas"; pero en esta pugna de contrarios, el contrario dominante y que dió cualidad a la generación fue la gran mayoría de poetas "sociales".

1.4 ANTONIO CISNEROS Y LA GENERACION DEL 60

Antonio Cisneros pertenece a la generación del 60, generación a la que también pertenecen Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos, Julio Ortega, Javier Heraud, entre otros.

Como características suyas tenemos en primer lugar, que ya no sienten la influencia surrealista tan directamente como las generaciones anteriores; ni la influencia de la generación española del 25; en segundo lugar, tampoco se

consideran influencias por Vallejo. Marco Martos ha llegado a decir: "Pienso que entre los nuevos, ya no hay vallejitos" (1). En cambio tienen un especial interés por la poesía en lengua inglesa; pero sin perder la búsqueda de una conexión con su propia realidad. ✓

Esta generación ha superado la contradicción entre poetas "puros" y poetas "sociales".

Es una generación crítica, en que los poetas tienen una clara conciencia de sus medios y sus fines.

Julio Ortega afirma: "Pienso que mi generación nace -efectivamente- con dos hechos: la Revolución Cubana y la muerte de Javier Heraud" (2). Y en otro lado:

"La situación y la función del escritor, se plantea como una necesidad de ajustes a una realidad social y cultural naciente. Es trabajo de cada uno deslindar valores; precisar el estilo de su eficacia, organizar su propia incorporación en la realidad". (3)

Para Mirko Lauer el escritor es:

"un artesano que lleva a cabo una labor individual y quien con criterio propio filtra, o interpreta, toda una problemática partien

(1), (2), (3) Cevallos Mesones, Leonidas. Los nuevos. pp. 116 - 140 - 141 respectivamente.



do de la experiencia personal". (1)

Carlos Henderson, en cambio opina que el poeta

"debe sentirse parte de una nación. Lo que él diga debe responder a aspiraciones colectivas" (2)

Rodolfo Hinostroza habla así:

"Se habla de 'generación', y más aún, se nos pone un número: 60. Pero nadie se ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores. Mi opinión? Nada... Los críticos necesitan un esquema para sus historias literarias, y despachan el asunto inventando términos. Yo sólo me siento capaz de hablar de grupos". (3)

Antonio Cisneros por su parte afirma:

"La generación del 60 es dudosa como toda clasificación. Aparte de que todos tienen estilos diferentes, todos tienen influencias diferentes. Lo único que los une es su actitud política, en gran parte de mala conciencia, por la muerte de Heraud". (4)

(1), (2), (3) Cevallos Mesones Leonidas. Los nuevos. pp. 11, 10 y 69 respectivamente.

(4) Sánchez León Abelardo. La soledad, el amor...
En: Oiga N° 486 - 4-8-72.



1.5 LAS INFLUENCIAS DE ANTONIO CISNEROS

Cisneros contestaba a la pregunta ¿Qué poetas han influido en su obra y/o en su actitud? así:

"En algunos casos, existen influencias fácilmente reconocibles; así, en David, Bertolt Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en Comentarios Reales. En otros momentos -los más- las influencias se presentan como sombras, y de su paso sobre mi poesía sólo yo puedo dar testimonio; tal es el caso del norteamericano Robert Lowell, de quien apenas conocía tres poemas y un fragmento de poema cuando casi me identifiqué con él; a pesar de Brecht, he sentido muchas veces que Comentarios Reales depende de estos versos (que cito de memoria, inexactamente): "Nuestros padres hicieron pan de los palos y las piedras/ y cercaban sus casas con huesos de los indios". En general, considero tutores míos a muchos poetas norteamericanos; gusto por ellos del tono narrativo, de la comparación (no de la imagen); de una épica local y cotidiana, del humor; al menos, eso me parece. De los peruanos, seguramente algo debo a Delgado -fuera de este tipo de influencia le debo mucho-, a Belli, a Guevara. Digo mejor: todos los escritores que he leído con algún interés deambu



lan entre mi poesía, sé demasiado bien que no he inventado nada". (1)

A esto habría que agregar, para curiosidad del lector, que como ha confesado el poeta, a los 7 años ya escribía versos "entre broma y entre serio". A los 12 años redactaba novelas, teatro; leía a Salgari y a Eguren.

Otras influencias que ha confesado son: Allen Ginsberg y Robert Lowell, de los norteamericanos; Tarn y Adrian Mitchell, así como el llamado grupo de Liverpool, de los ingleses. Pero también lo han influido la novela, la sociología, la antropología, las crónicas, los ensayos. (2)

1.6 LA CRITICA DE SUS LIBROS

Ahora reseñaremos algunos comentarios que han suscitado sus libros.

1.6.1 Destierro, es el primer libro de Antonio Cisneros. Tiene un tono que no se ha repetido en el Cisneros maduro. Son unos versos menudos que caen sobre el lector como una fina garúa limeña. Versos nostálgicos en que se añora los días de infancia que han transcurrido tan cerca del

(1) Cisneros, Antonio. En: Los nuevos. p. 16.

(2) Lévano, César. Caretas Ilustración Peruana N° 403 set-oct. 1969.



mar, que éste se vuelve un símbolo de la niñez perdida:

Vivía
 nuestra casa
 con sus muros
 cubiertos
 de sal
 todo el año.

Según William Rowe (1) este libro explora 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;
 muros abriéndose
 en la hierba,
 tiempo sumergido
 en la sal
 de muelles..
 y ciudades...

(1) Rowe, William. Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros. En: Amaru N° 8, oct-dic.



Pero es necesario abandonarla...

Tú decías,
era necesario
dejar el mar,
dejar extinguido

nuestro amor
en las olas

La ciudad es imagen de la vida adulta pero tiene posi-
bilidades negativas:

era necesario
dejarlo,
tal vez,
pero
lo más simple,
pero
lo más simple,

pero
lo más simple,
es morir
en la ciudad.

La autoridad del padre pierde validez, porque padre e
infancia no equivalen. El poeta dice Rowe, 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 carece de concreción. La relación personal con el mundo es sublimada, sustituyéndose por una relación entre símbolos, y no encontramos un retorno a la tierra.

Destierro, según Rowe presenta en forma embrionaria una conciencia histórica, al mostrarnos su preocupación como individuo. Para decirlo con dos palabras: historia personal.

Luis Hernán Ramírez, en su estudio Proceso Creativo y Realidad Poética en la obra de Antonio Cisneros (1) anota que en este libro dos temas son bellamente idealizados: el mar y la ciudad, y agrega que es "una aparente alegoría, pero en el fondo son cancioncillas dolientes de una pena profunda que el poeta no declara y más bien soslaya".

2.6.2 David, el segundo libro del poeta, contiene sólo 15 poemas, muy breves; puede hablarse de un canto único, dividido en diversas estancias o cuadros. En los cuales se sintetizan las principales escenas de la vida del rey David, según el Profeta Samuel.

(1) Ramírez, Luis Hernán. Proceso Creativo y Realidad Poética en la Obra de Antonio Cisneros. 1972 (Inédito)



Toda la crítica está de acuerdo en que Cisneros ha desmitificado la figura de David siguiendo la lección de Brecht. José Miguel Oviedo llegó a decir: "Entona una especie de anti salmos cargados de intencionada ironía, de visiones cortantes y descreídas, inmersas en una mezcla de esplendor y barbarie" y Agrega: "Tras la brillantez de los hechos del rey bíblico hay una circunstancia que el poeta olvida: Cisneros agudamente corrige su versión". (1) En efecto, leamos:

David deseaba a Betsabé, esposa de
Urías,
muerto en batalla.
Su pecado fue histórico.
Todas las tardes sacrificaba un filisteo
al Señor, vendió su túnica,
cambió una cesta de peces por el
arpa.
Solía cantar a la puerta del templo.

L.H. Ramírez anota igualmente: "El poeta se ubica en la historia y en la experiencia cultural e intenta, con una

(1) Oviedo, José Miguel. "Poetas que apuntan" En: El Comercio. 27-1-63.



buena dosis de insidia y rebeldía, de acrimonia e irreverencia, enmendar y purificar al bíblico personaje, símbolo de sabiduría y de justicia, desmitificándolo y actualizándolo" (1).

William Rowe observa que en David está ausente la dimensión del yo lírico. Todo el libro es, según él, una indagación de la situación del poeta a partir del personaje bíblico. David es para este crítico el poeta puro. Bajo el número 7 leemos:

David tornó su pena en salmos
que repetía
en los muros del palacio
cerrado a toda miseria del hombre
común.

¿No eran los muros del palacio para David, una torre de marfil?

Además "junto con la alegoría del poeta, hay una indagación de las posibilidades y limitaciones de la cultura e litista (burguesa)". (2)

Para nosotros es desde este libro que Cisneros empie-

(1) Ramírez, Luis Hernán. Op. cit.

(2) Rowe, William. Op. cit.



za a emplear el efecto del distanciamiento. Al desmitificar a David lo distancia; ya veremos más adelante como para distanciar mitifica. Y no hay en esto nada contradictorio, simplemente es lo mismo que alejar lo cercano y aproximar lo lejano.

2.6.3 Comentarios Reales, es el tercer libro de Antonio Cisneros y ha merecido mayores comentarios y hasta un Premio Nacional de Poesía (1964). Sus capítulos y el orden de sus poemas siguen la conocida división de la historia peruana; Antiguo Perú, Conquista, Virreynato, Emancipación, República, Nuestros Días.

Queremos empezar citando a Sebastián Salazar Bondy, crítico perspicaz, poeta él mismo. Sebastián decía: Cisneros, un poco al modo de Brecht, rescata la historia que han congelado textos y monumentos conmemorativos, y busca en algunos de sus instantes las profundas diversidades a fin de poder proyectarlos como símbolos o como parábolas actuales". (1)

Lease esta

(1) Salazar Bondy, Sebastián. "Cisneros para nuevas batallas y canciones. En: El comercio 6-12-64.



Canción de Campo

De día, hueso y pellejo
 hemos sembrado este campo,
 y en verano

hueso y pellejo, de día
 este campo cosechamos.

De día, hueso y pellejo
 hicimos torres de grano,
 y en verano

¡gordo cabalga el obispo
 sobre sus gordos caballos!

Antonio Cisneros opinando sobre su libro, muchos años después, afirma: "...el propósito sí era muy claro, muy premeditado de que fuese la subversión de la historia oficial, contar la historia al revés, fuera de las fechas y los héroes, fuera de los nombres de las batallas, más bien tratando lo que era la gesta colectiva de un pueblo y lo que era la cotidianidad..." (1) Leamos si no...

(1) Verástegui, Enrique, La vocación del... La crónica 7-9-75.



Historia de este toro

Después de los festejos, su abuelo
 buscó la tierra que crecía
 cerca del agua,
 hizo fuerte de barro al toro viejo.
 A pesar de los soldados, de su lanza,
 de su sombra embistiendo
 entre la paja, alto de adornos
 hizo duro y de fiesta
 al manso toro.

Todos han visto la denuncia de la corrupción moral y
 la decadencia de esta sociedad colonial, en que figuran toda
 clase de personajes venales y sin escrúpulos.

Manos viajeras
 entre confesionarios
 sobre el cuerpo
 de viudas
 o muchachos.

(p. 31)

L.H. Ramírez, por su parte hace notar el papel importante que juega en esta obra el recuerdo; pero no como añoranzas, sino más bien como reconstrucción del pasado. Afirma que:



"casi todos sus poemas ofrecen una perspectiva histórica que actualiza el ayer, trayéndolo a la esfera de lo inmediato, convirtiendo lo viejo en nuevo, lo remoto en reciente. En sus temas históricos se funden lo antiguo y lo moderno; el presente y el pretérito se equiparan en un mismo plano, en una misma dimensión". (1)

Esto tiene que ver con un aspecto fundamental en nuestra tesis y lo trataremos con mayor detalle en el capítulo III.

Se dan en este libro formas de versificación popular (canciones, coplas, oraciones) cuya sencillez coadyuva en la persuasión del comentario. José Miguel Oviedo anotaba, "que es una poesía fácil de cantar o recitar por su sugestión motriz" (2). Según puede verse, entre otras, en la canción de campo que hemos citado completa.

El mismo poeta afirma mucho tiempo después:

"En Comentarios las canciones sí tenían una intensión populista, querían ser cantadas. Estaban influidas, más que por el Cante Jondo de García Lorca, por esas canciones que yo cantaba en la Universidad, esa del Quin-

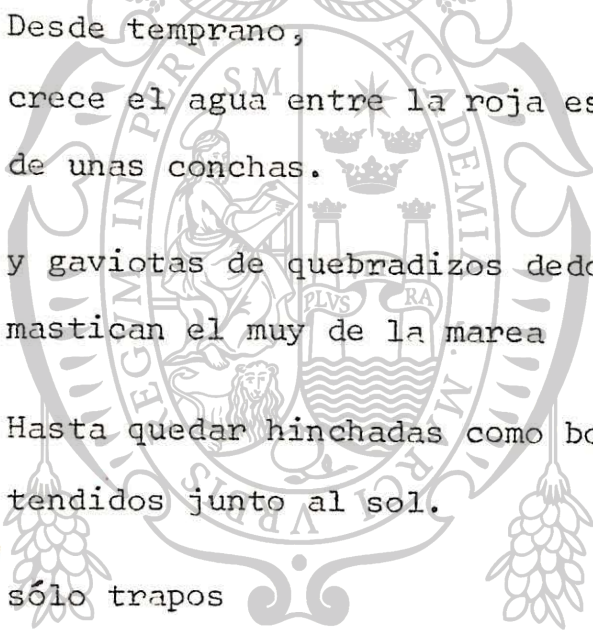
(1) Ramírez, L.H. Op. cit.

(2) Oviedo. Reseña de Comentarios Reales en: Revista Peruana de Cultura N° 4. p. 130.



to Regimiento, la canción del Ebro". (1)

Para William Rowe hay "una deslumbrante concreción y precisión de lenguaje". El observa que Antonio Cisneros buen lector de la literatura anglosajona ha utilizado un método llamado por Eliot "el correlato objetivo" con el cual se evitan las limitaciones de la lírica tradicional. Como se ve en el poema Paracas:



Desde temprano,
 crece el agua entre la roja espalda
 de unas conchas.
 y gaviotas de quebradizos dedos
 mastican el muy de la marea
 Hasta quedar hinchadas como botes
 tendidos junto al sol.
 sólo trapos
 y cráneos de los muertos, nos anuncian
 que bajo estas arenas
 sembraron en manada a nuestros padres.

Rowe ve en este poema una relación entre objetos y a-

(1) Sánchez León, Abelardo. En: Oiga 486 Agosto 1972.



contecimientos, y que es ésta justamente la que comunica e moción. Por otro lado, la mención a las aves y la alusión a su glotonería (mastican el muymuy) da una idea de la codicia en nuestro tiempo. En tanto que la referencia al pasado procolombino "nos comunica la frustración de la búsqueda de una ligazón real con nuestros padres - frustración porque ahora sólo hay trapos y cráneos" (1) Así el pasado se nos hace presente, sentencia William Rowe.

No resisto la tentación de citar íntegro el comentario que hace Oviedo:

"La cínica ironía de esta evocación, la fuerte sugestión de decadencia y la corrupción física, brotan de un contexto muy escueto cuyo 'mensaje' realmente no aparece en primer plano: las expresiones 'gaviotas de que bradizos dedos', 'hinchadas como botes tendidos junto al sol', 'trapos y cráneos de muertos', 'sembraron en manada', aluden a un hecho sin duda importante- nuestro pasado no es sino el polvo de miles de muertos ánimos pero sin ningún énfasis, más bien como soslayándolo o restándole trascendencia; es decir, estamos ante un uso muy preciso del understatement, que confiere a esta poesía su dejo de amargo humor y de nihilismo pesimista" (2)

(1) Rowe, William. Op. cit.

(2) Oviedo, Comentarios Reales. En: Revista Peruana de Cultura. N° 4, p. 130.

Terminaremos observando que si en David el poeta Antonio Cisneros desmitifica a un personaje; en Comentarios Reales desmitifica a la historia oficial de nuestro país. Pero en ambos casos distancia la realidad y es esto lo que da unidad a su poesía; los procedimientos pueden cambiar, lo que no cambia es la finalidad: cuestionar la realidad, repensar lo que se viene enseñando desde la escuela y que no se discute por pereza mental. Por ejemplo: en el poema Túpac Amaru relegado, apela al contraste. En las festividades cívicas, siempre se mencionaba a San Martín y Bolívar (muy disminuido a Túpac Amaru). El, sin nombrarlos, nos obliga a compararlos con el Cacique de Tungasuca. Ellos en efecto pudieron festejar el triunfo. Túpac Amaru no. El que dio su vida por la libertad no tiene un monumento. Este contraste nos alumbra de súbito y hace que replantemos la historia escrita del Perú. Este contraste nos distancia a los héroes que como Bolívar y San Martín vieron regresar muertos y heridos:

Hay libertadores
de grandes patillas sobre el rostro,
que vieron regresar muertos y heridos
después de los combates. Pronto su nombre
fue histórico, y las patillas



creciendo entre sus viejos uniformes
los anunciaban como padres de la patria.

Canto Ceremonial contra un oso hormiguero es el cuarto libro del poeta, de acuerdo al orden de su publicación. Con este libro obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional patrocinado por la Casa de las Américas (Cuba); el jurado estaba compuesto por los siguientes escritores: Juvencio Valle (Chile), Jorge E. Adoum (Ecuador), León de Greiff (Colombia), Claribel Alegría (El Salvador), y Fayad Jamís (Cuba). El fallo del jurado decía que la de Cisneros era "una poesía expresada por un lenguaje que aparentemente no corre los riesgos de la improvisación, y cuya espontaneidad parece ser el resultado de una cuidadosa elaboración. Nos comunica un humor tierno y corrosivo y la alegría de estar en el mundo". (1)

El libro consta de tres partes: la primera que lleva el título del libro, la segunda nombrada Animales domésticos y la tercera constituida por un viejo poema revisado de nombre Crónica de Chapi. Este poema fue leído por su autor en un mitin político y luego en algún recital poético, había sido también impreso en volantes de Ayacucho ya que

(1) A.S. Antonio Cisneros. El poeta de la sombra larga.
En: Ercilla N° 1787 set- 1969.





fue escrito sobre algo real y conmovedor: la trágica suerte corrida por la guerrilla "Javier Heraud". El libro resulta, pues, ordenado en orden inverso al cronológico, estando primero lo más reciente.

Damos un fragmento de Crónica de Chapi que consideramos ilustrativa de la maestría del poeta.

Cenizas casi verdes,
restos de su fogata ardiendo entre la nuestra;
estuvieron muy cerca los soldados.
Su capitán,
el de la baba inmensa, el de las púas
-casi a tiro de piedra los recuerdo- en pocos días
ametralló
a los 200 hombres
y eso fue en noviembre
(no indagues, caminante, por las pruebas:
para los siervos muertos no hay túmulo o señal)
y esa noche,
en los campos de Chapi,
hasta que el viento arrastró la Cruz del Sur,
se oyeron los chillidos de las viejas,
ayataki,
el canto de los muertos,



pesado como lluvia

sobre las anchas hojas de los plátanos,
duro como tambores.

Y el halcón de tierras altas,
sombra fue sobre sus cuerpos maduros y perfectos.

(p. 54)

Según Manuel Díaz Martínez, este libro puede tomarse como un ejemplo de lo que "esta cruzada antimetafórica, antiretórica y esencialmente crítica puede hacer y está haciendo por devolver la poesía al seno de la historia y por vincularla, por tanto, en forma activa, a los conflictos del hombre en la actualidad" (1). El poema Crónica de Chapi es una prueba.

En la sección "Animales domésticos" encontramos una conciencia de la enajenación:

(Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena,
recogí mis escasas pertenencias para buscar
alguna habitación en otras aguas, y ya me aprestaba
a construir un periscopio
cuando en el techo vi hincharse como 2 soles sus
pulmones

(1) Díaz Martínez, Manuel. Nota sobre un canto ceremonial.
En: El Caimán Barbudo. N° 23 set. 68.



-iguales a los nuestros

pero estirado sobre el horizonte-, sus omóplatos
remaban contra todos los vientos,

y yo solo,

con mi camisa azul marino en una gran pradera
donde podían abalearme desde cualquier ventana: yo

el conejo,

y los perros veloces atrás, y ningún agujero)

Y hallándome en días tan difíciles

me acomodé entre las zonas más blandas yapestosas

de la ballena.

(p. 42)

Pero no es el único poema que podría citar, ni es la
única sección que trate de la alienación; el mismo Cisneros
ha confesado: "La crónica de Lima es la denuncia de una es
pecie de auto alienación" (1)

En este poema, el poeta comienza hablando de lo perso
nal para luego interesarse en lo social:

Aquí están escritos mi nacimiento y matrimonio, y el

día de la muerte

del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy.

.....

(1) Lévano, César. Antonio Cisneros y los hippies. En:
Caretas Ilustración Peruana N° 403. set-oct. 1969 p.50.



Que se perdió o ganó entre estas aguas,
Trato de recordar los nombres de los Héroes, de los
Grandes Traidores.
Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

Y hay en todo el poema esa vivencia personal sobre un fondo social. Y hay una amenaza que pesa sobre las cosas:

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 hay también una amenaza que pesa sobre la sociedad:
Sobre las colinas de arena
los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido
un campamento más grande que toda la ciudad, y tienen
otros dioses.

Pero no está ausente la vivencia personal en forma de recuerdo:



Mas yo estuve en los muelles de Barranco
escogiendo piedras chatas y redondas para tirar al gua.

En los demás poemas de la primera sección (en total son 12) trata una variedad de temas, pero en todos observamos la misma penetración de lo personal y lo social que en el poema anterior, por ejemplo:

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".

(p. 7)

En ellos deja sus primeras impresiones europeas, sus
interrogantes sobre la problemática americana, añoranzas
de las personas y paisajes de la ciudad abandonada, etc.

Y todos estos temas tratados con esa manera ágil, ca
si "pop", con esa ironía que es su patrimonio desde David,
pero que aquí está en sazón:

Yo estuve con mi alegre ignorancia, mi rabia, mis plumas

de colores

en las antiguas fiestas de la hoguera,

Cuba sí, yanquis no.

(p. 21).



Y si el lector preguntaba ¿en qué sentido toma el poeta la palabra canto? El mismo poeta le contesta:

"Canto en el sentido de Ezra Pound. 'Canto' como una incorporación de todos los elementos históricos, culturales y demás contextos: todos hay que tratar de hacerlos funcionar dentro de un solo poema. De ahí que los elementos no son tan anchos, tienen versículos de forma abierta, todos ellos para poder escoger diversos niveles de experiencia y guiarlos como una sola cosa". (1)

2.6.5. Agua que no has de beber, es el quinto libro del poeta en orden de publicación, a la entrada de él, se lee:

"22 poemas que llegaron tarde a los Comentarios Reales (1964) y demasiado temprano al Canto Ceremonial contra un oso hormiguero (1968). 1964, 1965 y 1966, en Lima y Huamanga".

Y acerca de esto se ha emitido juicios discordantes.

José Miguel Oviedo, se pregunta: "Residuos, apéndice, libro entre otros libros mayores? Si el poeta no lo hubiese advertido difícilmente lo habríamos sabido: lo que más

(1) Ruano, Manuel. Antonio Cisneros: Ceremonial de una épica. En: Panorama N° 274



me impresiona en este volumen hecho con material disímil, es la unidad de su visión, de su lenguaje, de su intención" (1).

En cambio, Abelardo Sánchez León, al parecer influido por la confesión del poeta, dice un tanto displicente:

"carece de ese rigor que caracterizó a sus otros libros en cuanto conjunto ordenado desde la primera hasta la última página, como algo coherente que se quiere decir". (2)

Y al ver que Cisneros mantiene aquí ese estilo tan personal que lo singulariza entre los escritores latinoamericanos, dice desdeñoso: "Casi no hay ninguna novedad con sus poemas anteriores". Nos preguntamos, ¿qué hubiera dicho Sánchez León si hubiera leído este poemario antes de conocer el Canto Ceremonial?

Por eso estamos más de acuerdo con Ramírez: "Libro tardío con poemas tempranos"..., es, un puente tendido entre Comentarios Reales y la preocupación cultista de Canto Ceremonial, entre la acrimonia crítica y la oscuridad formal, entre la simple protesta social y la denuncia del imperialismo y su sistema de opresión, entre el reflejo espontáneo

(1) Oviedo, J.M. Antonio Cisneros: Entre dos aguas. En Textal N° 3.

(2) Sánchez León, Abelardo "Agua que no has de beber" En: Oiga N° 443.



de la lucha de clases y el uso diestro de una ideología revolucionaria. (1)

Para decirlo con humor: Agua que no has de beber es el eslabón perdido felizmente hallado de la poesía de Cisneros.

En este libro en el que ya no encontramos los versos cortos de los anteriores, sino más bien versos extensos, como si la inspiración del poeta no quisiera verse limitada por el metro, encontramos tres secciones perfectamente definidas y enumeradas: I En general. II Una muchacha católica que toca la flauta y III El saber de los hombres que es la más amplia.

El primer poema es un "collage" poético, y nos permite señalar una nota que casi no se señala en Cisneros, y es cierto afán lúdico (... "y a veces siento que en verdad tengo sólo 26 años y que quiero vivir como un muchacho de esa edad..." (2) esa alegría de vivir que señalaba también el fallo del Jurado que le premió el Canto Ceremonial y que se hace presente en todos sus libros. Cisneros ha confesado: "También mi poesía intenta recuperar los valores de entretención, que andan por el suelo" (3). Y no podemos menos de recordar a Brecht cuando afirmaba:

(1) Ramírez. Op. cit.

(2) A.S. Cisneros: el poeta de sombra larga. En Ercilla N° 1787.

(3) Ibidem.



"El Teatro consiste en producir representaciones de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno (...) Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación".
(1)

Aquí encontramos al poeta en la envidiable compañía de Brecht.

Algunas notas de esta sección como su "mitología personal" y el modo de tratar los hechos actuales (Los antiguos -y pienso en los de 1964-) las veremos más tarde en el capítulo III.

En la segunda sección: Una muchacha toca la flauta, tenemos que los cuatro movimientos (largo, allegro, affetuoso y presto) han sido escritos contra las fundaciones norteamericanas, los matrimonios aburridos, la flor de la canela y la amnesia total o parcial. Títulos juguetones (salvo el primero), porque sólo encontramos en los poemas un guiño irónico.

Leamos algunos ejemplos:

(1) Brecht. Breviario de Estética Teatral. p. 15-16



Contra la flor de la canela

Para hacer el amor
 debe evitarse un sol muy fuerte sobre los ojos de
 la muchacha
 tampoco es buena la sombra si el lomo del amante
 se achicharra
 para hacer el amor.

.....

Contra la amnesia total o parcial

Hay un caballo flaco y muy nervioso en las puertas
 del templo
 Qué frisos, qué distintos colores, qué terrazas,
 galerías que han de ser galopadas durante muchos a
 ños sin conocer
 el fondo.

En cuanto a la tercera sección: El saber de los hom-
 bres, encontramos en efecto el saber de los hombres: biolo-
 gía, geología, aritmética, sexología nacional, antropolo-
 gía, botánica, arqueología, zoología y hasta literatura.
 Veamos una muestra:



Geología

La primera capa

está formada por excremento de niños recién nacidos y no llega a adquirir un endurecimiento real: está siempre agitada y amarilla.

La segunda,

llamada también silíceo, se conforma por el de niños después de su primer almuerzo sólido; puede albergar importantes yacimientos con los años, y pepas y legumbres.

¿No hay aquí ingredientes del grotesco?

En el poema de la página 93 hay unos versos que han dado mucho que hablar:

El poeta Carrillo
descansa en la quinta solariega
comprada con su última edición.

El poeta me ha asegurado que se refería a un poeta del siglo 16. En efecto, se trataría de Luis Carrillo y Sotomayor (1584-1610) español para más señas.

Para terminar y quitándole la mala intención, repetiremos a Abelardo Sánchez León: aquí encontramos "la misma



limpieza en su concepción, y logro, esa aparente distancia, en temas que abarcan su vida personal" (1). Y anotemos la palabra distancia, porque del distanciamiento nos ocuparemos en el tercer capítulo.

2.6.6 Como higuera en un campo de golf, es en orden de publicación, el sexto libro de poemas de su autor.

Empieza el libro con un Arte Poético 1:

1

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

2

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 - que es cambiante-
 se come una bola de Caca
 - dialécticamente es una Caca Nueva-

(1) Sánchez León, Abelardo. Agua que no has de beber. En: Oiga 443 oct. 1971.



eructa

- otra instrumentación-

pluajj

otro premio

3

Un chancho etc.

Si ha de entenderse este poema como arte poética habría que entenderlo como un arte grotesco. Ya en el poema Geología del que citamos algunos versos, vimos como es que hay un ingrediente grotesco en la poesía de Cisneros. Aquí se plantea la relación del artista con la sociedad, y el mismo poema está estructurado como una relación que se prolonga con ese etc.

Alfonso La Torre, afirma así sobre este poema:

"La poesía asumida como proceso digestivo en un cerdo. Colocando tan bajo el fenómeno de la creación y su eficacia social, Cisneros instrumenta su visión sin optimismo alguno: paradoja que esconde, en realidad una seria actitud de desmitificación poética, para hacerla más vital, más cercana a la experiencia cotidiana". (1)

(1) La Torre, Alfonso. Cisneros: antes de Cristo y D.C.
En: Expreso. 10 oct. 1972



El poeta Marco Martos, que es también un atinado crítico, opina sobre este libro:

"Pocas veces en poesía peruana, ninguna en los últimos años, se ha visto libro tan bien estructurado. Como higuera en un campo de golf, es un rompecabezas armado con precisión de relojero..." (1)

Antonio Cisneros, por su parte opina que "un libro de poesía es como un poema: no debería sobrarle ni faltarle nada". (2)

Leamos algunos versos:

Hoy viernes, día de pescado en todas las mesas honradas, me topé con un diablo en el jardín, desnudo y arrugado (el mismo de la página 28-verso sexto- de Comentarios Reales).

Y en otra página:

"Oh tu líquida y redonda habitación: la cómoda, la bien dispuesta, la armoniosa.

Y de pronto en el aire de las cuatro estaciones y los dioses: que los dioses te sean propicios"

-
- (1) Martos, Marco. El virtuosismo de A. Cisneros. En: Hipócrita Lector N° 1 Agosto 1972.
 (2) Sánchez León, Abelardo. La soledad, el amor y otras. En: Oiga N° 486 Agosto 1972.

Cuando escribí esas cosas aún estabas entre la gran vitrina donde fuiste exhibido 5 días en competencia con los recién nacidos:

Y ahora entenderemos mejor al poeta, cuando en una entrevista, afirma:

"Como higuera en un campo de golf es el final del camino, es el resumen y síntesis. Yo retomo formas que ya están en libros anteriores, temas, poemas inclusive, hago citas de poemas anteriores o contestaciones, así se va cerrando el universo" (1)

En este poemario hay un libro dentro de otro, se trata del libro del loco amor. Antonio Cisneros ha dicho: "yo no digo que sea poesía erótica, pero lo que sí es evidente es que toda la poesía es muy carnal, muy concreta, no hay amor ideal". (2)

Evidentemente no hay amor ideal y estoy tentado de decir que tampoco hay amor. Para explicarme mejor citaré in extenso a Bergson:

"Probad por un momento a interesaros por cuanto se dice y cuanto se hace; obrad mentalmente con los que practican la acción, sen-

(1) Sánchez León, Abelardo. La soledad, el amor y otras.
En: Oiga N° 486. Agosto 1972

(2) Loc. cit.



tid con los que sienten; dad, en fin, a vuestra simpatía su más amplia expansión, y como al conjuro de una varita mágica, veréis que las cosas más frívolas se convierten en graves y que todo se reviste de matices serenos. Desimpresionaos ahora, asistid a la vida como espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia. Basta que cerremos nuestros oídos a los acordes de la música en un salón de baile, para que al punto nos parezcan ridículos los danzarines.

¿Cuántos hechos humanos resistirían a esta prueba? ¿Cuántas cosas no veríamos pasar de lo grave a lo cómico, si las aislásemos de la música del sentimiento que las acompaña?
(1)

Es claro que si cerramos los oídos a "la música del sentimiento" cualquier actividad humana es risible y el amor algo tan bello y tan "sagrado" no escapa a esta norma. Pero eso significa también que quien escribe poemas en que sólo se ve el lado risible de este sentimiento amoroso es sordo a esta música.

Yo sostengo que en este libro del loco amor el amor ha sido distanciado. Si recordamos que la manera segura de

(1) Bergson, Henri. La risa. p. 14.



distanciar algo es sacarlo de su circunstancia normal, encontramos que no hay en ninguno de los poemas una circunstancia normal.

Por ejemplo, en el poema En un rinconcito del Panteón, leemos:

Por mí te doy el beso. Mas después no relinches.

El título ya está ambientando el poema y ese "no relinches" está también distanciando a la amada al imaginarle un comportamiento animal.

Pero ya desde el primer poema al hablar de las tribus y sus carros de combate y de las murallas ya está trasladando su amor a la antigüedad, a una circunstancia que no es en el caso concreto del poeta, una circunstancia normal.

En el poema De la Naturaleza y el Amor, leemos:

..... y he aquí
 que holgamos en las tumbas de los hombres gentiles
 - prósperos sembradores de Mirmande.
 Y usted fue tan alegre como yo
 a pesar de los vientos del Norte
 y esos escarabajos: 3 Reino Animal.

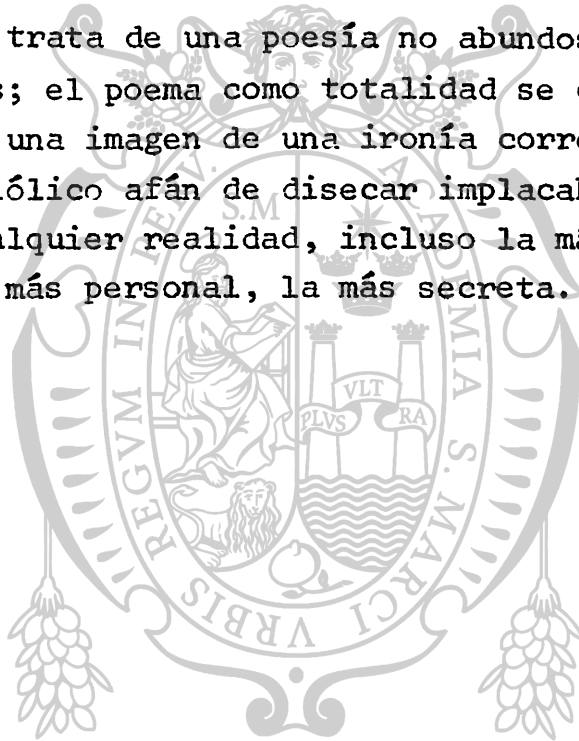
En este poema en que ya distancia con "mi señora" y se "usted", se realiza una relación sexual agujoneados por



el viento y "esos escarabajos"... Todo el poema nos da una versión irónica del amor. Aquí como en el poema del rincón en el panteón, el amor se realiza entre tumbas y adivinamos al pobre Eros dando tumbos...

Marco Martos parece insistir:

"Se trata de una poesía no abundosa en imágenes; el poema como totalidad se convierte en una imagen de una ironía corrosiva, vitriólico afán de disecar implacablemente cualquier realidad, incluso la más recóndita, la más personal, la más secreta..."





CAPITULO III

3.1 ROMPER EL HECHIZO DE LA POESIA

Bertolt Brecht observa el efecto que produce el espectáculo en los espectadores del teatro convencional; así, en verdad, están inmóviles sin comunicarse entre ellos, miran pero no ven, oyen pero no escuchan, y "están como los soñadores de íncubos". Tienen, escribe Brecht:

"los ojos fijos sobre la escena, como hechizados, expresión proveniente de la Edad Media, época de brujas y de clérigos. Ver y escuchar son actividades, y en ocasiones medios de goce; pero esta gente no solamente se aliena de toda actividad que parece materia pasiva. El rapto en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas es tanto más profundo cuanto mejor



saben recitar los actores; tanto es así que desaprobando este estado de cosas nosotros estamos tentados de proponer que el actor recite del peor modo posible". (1).

Aquí Brecht reconoce que no es sólo la acción lo que hechiza al espectador, sino también la poesía de las palabras.

Hay en los poemas de Cisneros, por lo que parece, un expreso deseo de romper el hechizo de la poesía, para lo cual apela, ya lo dijimos, al efecto del distanciamiento.

De hecho se dan en sus versos, casi en todos, lo que llamaríamos un subrayado irónico de manera tal que al terminar de leerlo tenemos la flor de la sonrisa en la boca enlazada a la flor de la poesía. Esto se nos ha hecho más evidente al leer su último libro, en que ese subrayado al adquirir mayor relieve se ha independizado en un paréntesis y aún se llega a independizar en todo un poema, como veremos luego.

Nos ha parecido que el yo individual del poeta, al no estar conforme con esta realidad, con esta sociedad alienante en que vivimos, se ha deslizado siempre dentro del poema para enmendarle la plana al yo poético que por su propia naturaleza se eleva, sin lastres, a las alturas líri-

(1) Brecht. Breviario de Estética Teatral. p. 29-30



cas. De ahí que su poesía sea contradictoria y discurra llevando lo lírico y lo prosaico, lo vulgar y lo exquisito, lo grotesco y lo patético. Esta poesía es, para decirlo de una vez, dialéctica.

Ya Oviedo había notado el "tono elevado" en contraste con un "tono prosaico" y L.H. Ramírez observa la "extraña mezcla de lírica profunda y prosaismo cotidiano, de sublime patetismo y de humor negro" (1).

Veamos las pruebas:

Yo volví de Ayacucho sin trabajo (el haragán)

(Un soneto donde digo)

Y en los únicos campos donde fui recibido levantaban murallas y torres y terrazas (ya lo dije) que las iban a hundir el mismo día.

.....

Desde este año de gracia mis cuidados habrán de dedicarse a ese (ilegible) que es también a la larga un (ilegible).

(Ilegible) al tercer auditor.....)

Hoy viernes, día de pescado en todas las mesas honradas, me topé con un diablo en el jardín, desnudo y arrugado (el mismo de la página 28- verso sexto de

(1) Ramírez. Op. cit. p. 25.



Comentarios Reales).

En el poema Denuncia de los elefantes (demasiado bien considerados en los últimos tiempos) donde intercala fragmentos tomados del catálogo de Kenia de American Express y de Edgar Rice Bourroughs.

Todo lo cual es solo prosaico, pero se nota más el contraste en lo que sigue:

De los bosques: espinas, ramas altas y dardos y le-
chuzas.

(De las calles de Lima:

tierra,

tierra,

tierra,

un poco de vidrio molido)

(Viento-Haut-de-Cagnes)

- alianza concertada con el viejo que dio nombre a
los gatos, sembró las margaritas, los geranios
(donde orino cuando estoy apurado)

(Por las noches, los gatos)

Así muchacha bella, cruzaste el alto umbral (bajo
el puma de piedra, el halcón de piedra,
la fogata que da luz a los dos lados del valle de
Huamanga- banderas que a la larga también se hicie-



ron mierda)

(Dos sobre mi matrimonio uno)

Y ahora ejemplos en que ya no hay paréntesis, pero en que se podría ponerlo:

Días en que ya nada malo podía ocurrir.

Todos llevaban su pata de conejo atada a la cintura.

(Canto Ceremonial p. 7)

Otro ejemplo en que obtenemos el mismo efecto, aunque aquí ya no podríamos poner paréntesis, pero lo que viene al último da el subrayado irónico:

También mi tía abuela-20 años y el sombrero de paja bajo el sol, preocupándose apenas por mantener la boca, las piernas bien cerradas.

p. 7

Otro ejemplo, en que nosotros ponemos el paréntesis:

Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmi

los diversos metales

(mientras sus hijos saltaban de las torres de Spie-

gel a las islas de Times

y su mujer hervía las cebollas y la cosa no iba y después sí) y entonces

vino lo de la Plaza Vendome y eso de Lenin y el mon



tón de revueltas (y entonces
 las damas temieron algo más que una mano en las nal-
 gas).

p. 8

Hemos puesto el paréntesis para que se vea mejor esas aclaraciones prosaicas, sobre todo irónicas al mensaje lírico. Son estos contrastes de poesía y humor, lo que no permite al lector dejarse ganar por el "hechizo" de la poesía y lo mantiene, por decirlo de alguna manera, con los ojos bien abiertos. Esta poesía se dirige, pues, no sólo al sentimiento sino también y en alto grado al pensamiento, poesía para ver y pensar.

Finalmente ese delicioso mote de "viejo aguafiestas", dando así un puntillazo final en este poema en que la poesía y el humor se juntan tan sabiamente.

Muchas veces encontramos entre el paréntesis, la verdad cruda, la realidad dura de la vida:

(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).

p. 17 (Canto)



Esta vez va entre los paréntesis la tragedia de los deudos que conocen de la sed y de las inundaciones. Es otra vez el yo individual del poeta que lleva al poema el drama de estas vidas, que sirve como un lastre cuando más queríamos elevarnos hasta los cielos de la poesía.

Y a veces bastá con poner comillas:

"La carne aguanta menos que el maíz y menos que los granos el vestido:
 más qu-e el algodón la lana pero menos que el hueso:
 y más que las cosquillas quebradizas aguanta el viejo cráneo".

p. 17 (Canto)

Pero la aclaración es siempre práctica, prosaica, dura.

En otro poema encontramos:

El viento soplaba y resoplaba desde el Sur como el chillido de quinientos demonios.

p. 19

Y en el resoplaba (que podría ir entre paréntesis) adivinamos otra vez el subrayado irónico. E irónico también nos parece en el verso:



Tribu, paternidad, himeneo, la misma nave entre los mismos muelles Mr. Finn ha pintado su carro de amarillo, el gato de los Durbank se orina entre las dalias, y en mi cama.

(Como higuera... p. 81)

En la misma línea es interesante que veamos Cuatro boleros maroqueros:

1.- Con las últimas lluvias te largaste....

El enamorado que al partir la amada (ese te largaste. ..poco acostumbrado, por decir lo menos) piensa que todo se acabó, que "no habría primaveras, ni otoños ni inviernos ni veranos"; en la segunda parte del poema y haciéndole contraste, la dura realidad: todo se ha cumplido como estaba previsto y nadie más se acuerda de ella.

2.- Para olvidar a la amada.... mira el vuelo de las moscas, y aunque uno pensaría que nada podría hacerle olvidar; en realidad aprecia muy bien el vuelo de los insectos, su gran estilo....

3.- Para olvidar... aquí todo el poema es de un hombre enamorado y poético.

4.- Aquí sólo nos queda el hombre práctico: "el nesca



fé me dura el doble, el triple las hojas de afeitar". Y a divinamos un encogimiento de hombros.

Observamos que en el primer poema hay contraste dentro del mismo poema, igual en el segundo; en cambio el ter cero no tiene contraste interno pero todo él contrasta con el cuarto que tampoco lo tiene dentro de sí.

Así encontramos que el yo individual que antes sólo hacía comentarios o aclaraciones desde un paréntesis, comi llas o una simple coma, ahora comparte el espacio con el yo poético; y luego cada uno de ellos tiene un poema para sí. La contradicción entre ellos se ha agudizado.

Veremos ahora como el yo individual aclarando siempre al yo poético, rompe el hechizo de la poesía, utiliza pala bras vulgares.

Sí y con palabras vulgares se consigue también efectos de distanciamiento; ya Brecht recomendaba al actor para lo gar el mismo resultado el uso del lunfardo.

Al leer estas muestras que voy a citar, pensamos lo le jos que estamos del tiempo en que se dividía a las palabras en poéticas y no poéticas. Igualmente sabemos que Vallejo sólo se atrevió a decir merde ("y yo digo merde") pues Cisneros dice mierda, huevón y pelotudo, como lo diría cualquier muchacho en el colegio, o la araña en un rapto de mal humor....



Pero todo esto distancia por contraste, técnicamente, por una ruptura del sistema, recuérdese a Bousoño.

Al dulce lamentar de 2 pastores: Nemoroso el Huevón,
Salicio el Pelotudo.

(Un soneto donde digo....)

Ellos-los antiguos- buscaron ser gentes de provecho
o sabios o amantes suramericanos y decía
"no quiero regresar a esta mierda" -y ya muchos han
vuelto.

(Agua... p. 19)

A mí me jode el viento

(Como higuera... p. 49)

Sí, a Cisneros lo jode el viento y a Vallejo sólo lo
"friegan los cóndores".

3.2 ALEGORIA Y DISTANCIAMIENTO

Hemos visto que sacar las cosas o personas de su circunstancia habitual era una manera segura de distanciarlas y si se les presenta bajo "un disfraz insólito", mejor. El apólogo era una de las formas a las que recurría Brecht para lograr el efecto del distanciamiento. Muchos de sus prólogos terminan así:





"Para hacéroslo sensible,
hemos imaginado un apólogo".

Vimos también que en el teatro griego con máscaras de animales lograban el mismo efecto. Ahora si recordamos las fábulas, de Esopo en adelante, vemos que siempre esta manera alegórica fue la forma en que los dominados podían expresar sus aspiraciones eludiendo la censura. Es pues frecuente su uso.

En Cisneros también.

Si examinamos sus libros, vemos que en Destierro sólo hay 6 menciones a animales: peces (3), aves (2) y caracolas (1). El poeta mira en lontananza:

Hemos sepultado
en la distancia
el viaje
de las aves
hacia el puerto

(Destierro)

En David notamos ya el cambio, el poeta ha dejado el mar y a venido a la ciudad:

peces (1) pájaros (2) mirlos (1) lobos (1)
examinando vemos que los peces ya están en minoría, además



ya no son los peces de Destierro en que decía:

Navegan lámparas
de altísimos senderos
hasta la orilla de
peces
y puertas submarinas.

ahora es David que:

cambió una cesta de peces por el arpa.

Ahora los pájaros son mayoría, pero ya tenemos presente un ser terrestre: el lobo. Notemos el cambio: el poeta deja el mar, abandona los peces; los pájaros son aves de paso, son viajeras, son el puente entre el mar y la ciudad, finalmente tierra firme: el lobo y vemos además sus orejas, sus colmillos y sus garras.

Canción del lobo

Mi paso por tu corazón
así lo anuncio:
huellas de piedra,
colmillos, altas orejas,
varas de pino,
rostro guerrero,



mi bosque de garras
 hasta
 el
 mar.

Pero vemos cómo al final, la nostalgia se retuerce en el poema hasta el mar... Y entendemos ahora por qué el poeta repite con Alberti:

Por qué me trajiste, padre,
 a la ciudad?
 Por qué me desenterraste
 del mar?

Examinando la fauna de Comentarios Reales, nos encontramos de todo:

caballos, toros, mulas, buitres, perros; pero también lajartijas, ratas, arañas, alacranes, piojos, cangrejos, lombrices, avispa; repetimos hay de todo, menos peces, apenas si una sola vez hay... pescados...

Si en David había sólo un animal terrestre, aquí proliferan.

En este libro ya se nota el uso que da a los animales en su poesía posterior:



Apenas.

unas lagartijas arrugadas y verdes
se acuestan en los muros, orinan
casi a diario sobre el pellejo
del sabio constructor.

(p. 12 Comentarios)

Examinando ahora la zoología del libro Agua que no has de beber, nos encontramos con una novedad, se registra aquí la presencia de animales fantásticos y entre los animales reales los hallamos marinos, aéreos, terrestres; diurnos, nocturnos, algunos ponzoñosos, culebras, arañas, alacranes, de manera tal que como dice Oviedo el poeta con su imaginación ansiosa, intranquila, se apropia de la realidad circundante y "la incorpora a su mitología personal, e se mundo poblado por animales descomunales y hostiles o es túpidos" (1)

Pasemos ahora a Canto Ceremonial.

Encontramos también una fauna muy variada y algunos a nimaes fantásticos y hasta animales microscópicos:

Y ahí

sin desnudarte -María temía a los bichos y bacilos
de tu ropa interior-
te clavamos.

(Canto, p. 28)

(1) Oviedo, J. Miguel. Cisneros una zoología personal. En: Suplemento Dominical de El Comercio 15-9-68.

Pero hay más, encontramos verdaderas alegorías: Poema sobre Jonás, Apéndice del Poema sobre Jonás, La Araña Cuelga demasiado lejos de la tierra, etc.

Quiero citar in extenso al ilustre escritor Mario Vargas Llosa:

"Una ojeada superficial a sus títulos y motivos, a la fauna que los puebla, al tono ligero, leve, alegre que adoptan a veces, podría hacer creer que se trata de brillantes juegos ingeniosos de alarde. En realidad, son trabajadas alegorías: una realidad intensa y dramática late debajo de ese territorio de 'cangrejos muertos ha muchos días', arañas groseras y malhumoradas, ballenas hospitalarias y hormigueros capaces de hospedar a un hombre. Dramática, porque esa realidad es una prisión, en la que el poeta se siente encarcelado, como Jonás en el vientre del soberbio mamífero marino, a oscuras y enterrado vivo en el corazón de un hormiguero, condenado a morir víctima de esa araña que "almuerza todo lo que se enreda en su tela". (1)

A propósito del poema "Y la araña cuelga demasiado lejos de la tierra", recordemos que Vallejo había también

(1) Vargas Llosa, Mario. En Londres, el poeta Cisneros En: Caretas N° 369 Marzo 1968.



ubicado la problemática humana en un arácnido. Pero si tratamos de hacer una comparación entre la araña de Vallejo y la araña de Cisneros, encontramos diferencias de interés.

La araña vallejana, es enorme e incolora, pero está "fija en un filo de piedra", está herida y aunque tiene múltiples pies, no puede ir a ningún lado (lo que es contradictorio); no puede darse el lujo de ser grosera, ni tener apetito (ella seguramente tiene hambre). Finalmente, en ella hay un problema metafísico: el abdomen le impide seguir a la cabeza.

La araña cisneriana en cambio es más afortunada: tiene 8 patas rápidas (puede ir donde le place) tiene una pareja y 2 ó 3 amigos, almuerza bien y tiene "casa propia", ("y ha de morir en su redonda casa de saliva").

La araña de Vallejo está sola, abandonada y herida como el poeta de Santiago de Chuco; y en ella hierve la misma preocupación metafísica. La araña de Cisneros es burguesa; la de Vallejo, proletaria.

Observando ahora de cerca el poema de Cisneros, veamos las relaciones entre el poeta y la araña.

El poeta es también una araña, sólo hay tres notas que pueden distinguirlo: es "civilizado" ("yo pelo los animales antes de morderlos"), es desordenado, es decir, no se somete al "orden establecido" en el mundo de las arañas (¿o de



los hombres?)); además quisiera dejar el mundo aéreo de las arañas y poner pies en tierra.

A la araña cisneriana, como vimos burguesa, no le preocupa bajar o subir, ella tiene todo lo que necesita y morirá en su casa de saliva; al poeta que es también una araña, y también burgués (o pequeño burgués?) sí le preocupa bajar. ¿Quiere dejar ese mundo de tentaciones de la gran burguesía?

No podemos desgraciadamente hacer un análisis exhaustivo (por ahora) de este tema en Canto Ceremonial. Bástenos agregar dos notitas más.

En el poema que acabamos de comentar, el hombre es una araña, ergo un animal; en Jonás, la sociedad es una ballena.

En el poema "Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia la costa":

Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia la costa,
 donde un día vi cómo las yerbas altas y oscuras
 llegaban hasta el mar, y sólo
 esos pastos tocándome las orejas serán mi alegría,
 y esas aguas que no existen rigores
 serán mi bien:
 tenderse apenas en la arena mojada, sin zapatos,



y cerrar el corazón, cerrar los ojos,
 como los caracoles marinos, los duros,
 los más enrojecidos.

En este poema "sentimos, nos dice Rowe, 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" (1).

Pasando ahora a su último libro Como higuera en un campo de golf, nos encontramos con una variadísima fauna; tiene de todo: pero solo animales reales, animales marinos como: gaviotas, morsas, patillos, pelícanos; animales de la selva como: tigres, leones, elefantes; animales volátiles como: águilas, halcones, gallinazos; animales domésticos como: perros, gatos, chanchos, un loro disecado; animales ponzoñosos como culebras, arañas. Olvidaba a los industriosos castores, las altas jirafas, las elegantes gacelas, los fieros bisontes, los tiernos gorriones; y hasta una mención a los "cisnes-pájaros en general- ya están despretigiados" (2)

(1) Rowe, William. Op. cit.

(2) Cisneros. Como higuera... p. 32.



Que lejos estamos de sus primeros libros, recordemos Destierro y David.

Destierro: peces, aves y caracolas tan sólo.

David: peces, pájaros, mirlos lobo.

Ya vimos que este nuevo libro se inicia con una alegoría sobre el poeta y su poesía: "ese poeta soy yo y esa poesía, la mía" ha dicho Cisneros.

Pero no hay aquí -fuera de ésta- las grandes alegorías del libro anterior.

Según anota Gisselbrecht:

"Lo propio de la parábola es apartar la realidad contemporánea hacia lo exótico, espacial o temporal, la India, Georgia, China o la guerra de los Treinta Años, a fin de presentar las cosas bajo un aspecto, un disfraz insólito" (1)

Leamos ahora su Postal para Lima

Las caravanas ya volvieron de Egipto
y dan noticia
del borracho que busca Alka Seltzer
en las aguas revueltas,

(1) Gisselbrecht. Introducción a la obra de Bertolt Brecht
p. 71.



del borracho
 más solo que una higuera
 en un campo de golf.

En el primer verso hay un doble distanciamiento, temporal y espacial. Temporal porque las caravanas son ya cosas del pasado, espacial por razones geográficas... este doble distanciamiento da un tinte irónico al poema. Cisneros ha logrado así, extrañar un hecho tan normal, que a nadie llamaría la atención.

Alfonso La Torre, comenta así este poema:

"En Postal para Lima, la imagen bíblica de Egipto, opuesta a la aspiración mesiánica del poeta y su fracaso: 'más solo que una higuera en campo de golf': la higuera (la poesía) cargada de frutos inútiles, desplazada a papel decorativo en la superflua esterilidad social a que el capitalismo reduce a la naturaleza" (1)

3.3 EXTRAÑAMIENTO DE LA HISTORIA Y DE LO COTIDIANO

"Colocarse con respecto a los sucesos (...) en la misma situación del historiador con respecto al pasado..."

Brecht.

(1) La Torre, Alfonso. Op. cit.



Luis Hernán Ramírez observa que prácticamente todos sus poemas ofrecen una perspectiva histórica y William Rowe ha rastreado en la obra de Cisneros "el desarrollo de una conciencia de la historia" (1); pero para nosotros, lo fundamental reside en esto: no solamente distancia los hechos históricos como lo prueba su libro Comentarios Reales; sino que también distancia los acontecimientos sociales de sus días, véase el Poema sobre la moral y el provecho de los viajes (Los antiguos -y pienso en los de 1964-...) o el poema In memoriam (Yo estuve con mi alegre ignorancia, mi rabia, mis plumas de colores en las antiguas fiestas de la hoguera.

Cuba sí, yanquis no).

y aún más, los actos de su vida cotidiana, véase el Poema Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar, o esos versos:

La gran serpiente marina sobre el patio
 reposa su cabeza, la cola entre mi lecho.
 Sé que debo matarla o construir
 una nueva morada. Mas he visto
 a sus pequeñas hijas revolcarse

(1) Rowe. Op. cit.



por todo este país y me pregunto
"Adónde el buen terreno he de comprar
para mi nueva casa".

Siguiendo el consejo de Brecht (a lo que parece "se coloca con respecto a los sucesos en la misma situación del historiador con respecto al pasado". Ya Fayad Jamís afirma en la edición cubana de Canto Ceremonial "Viejas crónicas y leyendas se convierten en materia viva y asuntos de nuestros días aparecen rodeados del aire de otros tiempos" Estos dos modos de distanciar la realidad, ya sea alejando lo cercano o aproximando lo lejano se ve en el poema El cementerio de Vilcashuamán.

Cisneros también distancia empleando las mayúsculas como se ve en el poema In Memoriam al hablar de las Tierras del Hombre de Provecho, o cuando se refiere en otro poema al Ceremonial de las Frituras.



CONCLUSIONES

- 1a. En la poesía de Antonio Cisneros se distancia la realidad por diversos procedimientos:
- a) Desmitificando la historia oficial.
 - b) Desmitificando el amor.
 - c) Por medio de alegorías zoológicas para darnos una clara conciencia de la alienación que sufrimos.
 - d) Valiéndose de un contraste permanente entre lenguaje prosaico, a veces vulgar, y un lenguaje poético.
 - e) Por medio de la ironía y lo grotesco.
 - f) Tratando hechos recientes y personales como hechos remotos y hechos remotos como actuales.
- 2a. La poesía de Cisneros es dialéctica, lo que se demuestra entre otras cosas, por una penetración entre el ámbito personal y el ámbito social, superando así la contradicción entre la poesía "pura" y la poesía "social".
- 3a. La poesía de Cisneros es una poesía política.



BIBLIOGRAFIA

- A.S. "Antonio Cisneros: El poeta de la sombra larga".
 En: Ercilla N° 1787, Santiago de Chile, set. 1969
- A.S.L. "Agua que no has de beber".
 En: Oiga N° 443, Lima, octubre, 1971.
- Bergson, Enrique: La risa
 Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.
- Brecht, Bertolt: Escritos sobre teatro 1.
 Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Brecht, Bertolt: Breviario de Estética Teatral.
 Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963.
- Cevallos Mesones, Leonidas.: Los nuevos.
 Lima, Editorial Universitaria, 1967.
- Díaz Martínez, Manuel: "Nota sobre Canto Ceremonial"
 En: El caimán barbudo N° 23, La Habana, set. 1968.
- Gisselbrecht, André: Introducción a la obra de Bertold
Brecht. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1958.
- Hildebrandt, César: "Los poetas y la revolución"
 En: Caretas N° 447, Lima, diciembre 1971.
- Kayser, Wolfgang: Lo grotesco. Su configuración en literatura y arte. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- Lauer, Mirko: "Sobre el Canto Ceremonial de Antonio Cisneros" En: Oiga N° 290, Lima, setiembre, 1968.



- La Torre, Alfonso: "Cisneros: antes de Cristo y D.C."
 En: Expreso, Lima, 10 de octubre, 1972.
- Lévano, César: "Antonio Cisneros entre los hippies"
 En: Caretas N° 403, Lima, setiembre-octubre 1969
- Marías, Julián y Germán Bleiberg: Diccionario de Literatura Española. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
 3a. edic.
- Martos, Marco: "El virtuosismo de Antonio Cisneros"
 En: Hipócrita Lector N° 1, Lima, agosto, 1972.
- Oviedo, José Miguel: "Poetas que apuntan"
 En: Dominical de El Comercio, Lima, 27 enero 1963
- Oviedo, José Miguel: "Antonio Cisneros. Comentarios Reales"
 En: Revista Peruana de Cultura, N° 4, Lima, enero, 1965.
- Oviedo, José Miguel: "Cisneros: una zoología personal"
 En: Dominical de El Comercio, Lima, 15 setiembre 1968,
- Oviedo, José Miguel: "Antonio Cisneros: Entre dos aguas"
 En: Textual N° 3, Lima, diciembre 1971.
- Puccinelli, Jorge: Las generaciones en la cultura peruana del siglo XX
 Salamanca, Universidad de Salamanca, 1952.
- Ramírez, Luis Hernan: Proceso Creativo y Realidad Poética en la obra de Antonio Cisneros



Lima, inédito, 1972.

Rowe, William: "Canto Ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros"

En: Amaru N° 8, Lima, oct. dic. 1968.

Ruano, Manuel: "Antonio Cisneros: Ceremonial de una épica"

En: Panorama N° 274, Buenos Aires, agosto, 1972.

Salazar Bondy, Sebastian: "Cisneros para nuevas batallas y canciones"

En: Dominical de El Comercio, Lima, 6 diciembre, 1964.

Sánchez León, Abelardo: "La soledad, el amor y otras"

En: Oiga N° 486, Lima, agosto, 1972.

Sartre, Jean Paul, Roger Garaudy et al.: Estética y Marxismo. Buenos Aires, Editorial ARandú, 1965.

Vargas Llosa, Mario: "En Londres, el poeta Antonio Cisneros" En: Caretas N° 369, Lima, marzo, 1968.

Verástegui, Enrique: "La vocación del desarraigo"

En: Variedades de La Crónica, Lima, 7 setiembre, 1975.

Willet, John: El teatro de Bertolt Brecht

Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora
1963.



INDICE

	<u>pág.</u>
INTRODUCCION	4
CAPITULO I	7
CAPITULO II	22
CAPITULO III	65
Conclusiones	87
Bibliografía	88



