

LA POESIA DE ANTONIO CISNEROS: DIALECTICA DE CREACION Y TRADICION*

Enrique Russell Lamadrid

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

* Capítulo I de la Tesis doctoral *La poesía de Antonio Cisneros*, sustentada por el autor en la Universidad del Sur de California, 1978.

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

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

Así la creación y la lectura de una obra implican y dependen de otras obras que forman un trasfondo común del cual se destaca en relieve la nueva obra. Aquí no se trata de influencias literarias según el uso tradicional, sino del fundamento mismo de la comunicación que consiste de esta red de referencias compartidas. La expectativa que esto implica es el punto de referencia por el cual el poeta y el lector recrean y comparten sus experiencias cognoscitivas.³ Obviamente la experiencia literaria (leída) más fundamental consta de este desciframiento. De allí brota la básica actividad crítica de la que se ocupará todo este trabajo. De igual importancia es otra convención casi primordial de la creación literaria en que llega a una conciencia de sí y toma por tema el proceso creado mismo: una meta-creación. Aunque toda la poesía comparte esta autoconciencia, los poemas más deliberadamente meta-poéticos son los *ars poéticae*. Los de Cisneros constituyen una especie de índice de su acercamiento a la poesía misma. Una ampliación de estas características del género abarca el concepto que Kenneth Burke llama simplemente "la identificación."⁴ Cada voz o persona poética que aparece en la literatura cumple siempre con un proceso implícito o explícito de identificarse, de revelar sus relaciones con grupos sociales y símbolos de autoridad. En términos sociales la autoridad se basa en lo económico pero se manifiesta en lo psicológico.⁵ El individuo tiene la opción de aceptar o rechazar estos grupos o fuerzas y cuando lo hace, se identifica. El creador literario de esta manera se relaciona a su mundo y traza en palabras su identidad. Si se aplica el conjunto de estos conceptos a un contexto literario en el nivel de los creadores individuales como puntos de referencia, contextualidad y 'autoridad' literaria, se abre una posible crítica de considerable interés con referencia a Cisneros. Al ubicar a Cisneros dentro de su tradición, y todos los problemas consiguientes, es significativo notar que en muchas ocasiones en sus obras, él mismo se ocupa de esta tarea intertextual.

Consciente del proceso creador y de su tradición literaria, Cisneros toma sus "mosaicos" de temática. Así se identifica cuidadosamente con la ayuda de ironía, citas y alusiones, como un creador entre creadores, definiendo poéticamente su intertextualidad, y alineándose por medio de una perspectiva original y única por una serie de relaciones poéticas con las figuras literarias e históricas de su 'linaje'. Como creador consciente y público, reconoce críticamente sus propios antecedentes y precursores, estableciendo relaciones íntimas pero irónicas con ellos en el espacio sintético de su poesía. Rinde homenajes, a veces desmitificadores y subversivos, que en suma forman un sistema de caminos que empiezan y terminan con la persona poética de Cisneros. Las determinaciones de este estudio tendrán así un apoyo textual en la misma poesía de Cisneros con ampliaciones ocasionales, basadas en una entrevista, la crítica y las extrapolaciones de este investigador.

3. Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), especialmente la sección, "El poema."

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

5. Burke, *Philosophy of Literary Form*, pp. 305-313.

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

Yo el cura compañero bauticé, exorcisé,
puse óleo y crisma según el orden de Nuestra Santa Madre Iglesia
a un niño de sexo masculino, de dos meses
a quien nombré César Abraham.⁸

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

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

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

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

7. Antonio Cisneros, “Declaraciones y testimonios” de *Los Nuevos*, ed. Leónidas Cevallos Mesones (Lima: editorial Universitario, 1967), pp. 14-17.

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

9. Clemente Palma citado en Coyné, p. 246.

Versos sonoros
de fibra
policromos
y de un lirismo rotundo,
llenos de talento
de fervor lírico
y de un lirismo rotundo.¹⁰

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

pedantería,
mayor solemnidad,
retórica,
las mentiras y las convenciones
de los hombres que nos preceden. (AB, p. 15)

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

Cisneros mide las distancias irónicas entre estas citas y, sin editorializar ni añadir una palabra propia al debate, aclara su perspectiva como poeta peruano y joven. La simpatía irónica de la última línea, “Simpatía. / Y simpatía.” es más que un eco estilístico de Vallejo. Indica que Cisneros ve en su poesía algo más que simplemente, “Este positivo valor de la literatura nacional. . .”, otro juicio de Coyné.¹³ El tono autoritario de la crítica académica es así puesto en un relieve que revela su superficialidad. Cisneros se niega a participar como crítico o a añadir otra glosa a la voluminosa palabrería de la crítica vallejana. Como editor de citas hace destacar irónicamente las contradicciones de un proceso que me-

10. Coyné, p. 254.

11. Coyné, p. 246, y Luis Monguió, *César Vallejo: vida y obra* (Lima: Editorial Perú Nuevo, 1960), p. 19.

12. Monguió, p. 22, y Coyné, p. 6.

nosprecia la originalidad del poeta joven, que es incapaz de reconocerla, y que entierra la vitalidad del poeta después de su consagración y muerte con las alabanzas fáciles.

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

La rica herencia vallejiiana vive más plenamente en manos de las nuevas generaciones de poetas que en las jerarquías críticas de la academia. Alberto Escobar aún sugiere que cada etapa estilística de Vallejo inicia una corriente correspondiente en las siguientes generaciones de poesía peruana. Por ejemplo en Trilce, “la fractura de la unidad y simetría (. . .) la oposición de la libertad creativa y el enclaustramiento que padece el ser humano (. . .) la desestructuración del lenguaje, la celebración del vacío,” sirven como punto de partida del vanguardismo peruano que incluye a Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren y Carlos Germán Belli.¹⁵ En *Poemas humanos*, dice que “la recomposición de la unidad, la incorporación del acontecer político y la visión utópica de la historia humana se equilibran con un tono que deja el absurdo para humanizarse y disolverse en el contexto comunal.”¹⁶ Alejandro Romualdo y Gonzalo Rose siguen esta línea por dos vías distintas y evitan sus contradicciones. Pero el propósito aquí no es una simple búsqueda de supuestas influencias literarias. La dialéctica de creación y tradición es mucho más compleja. Aunque los poetas de la misma promoción de Cisneros niegan la influencia vallejiiana,¹⁷ sólo el hecho de ser poetas latinoamericanos escribiendo en el siglo XX implica alguna relación con la presencia ubicua de Vallejo. Al reconocer la centralidad de la dialéctica de creación y tradición, Cisneros se dirige a la necesidad de definir en qué consiste esa relación. A la vez toma una nueva posición en cuanto a la polémica de poesía pura y social.¹⁸ Su acercamiento a Vallejo muestra la nueva preocupación de lo académico contra lo vital.

En la parte final del mismo libro, *Agua que no has de beber*, esta orienta-

13. Coyné cita la revista *Mundial*, p. 260.

14. Cisneros, *declaraciones de Los Nuevos*, p. 16.

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

16. Escobar, *Antología. . . Tomo I*, p. 14.

17. Cevallos Mesones, ed., *Los Nuevos*, introducción, p. 9.

18. M(aureen) A(hern), “Antonio Cisneros,” en David Foster, ed., *Dictionary of Contemporary Latin American Authors* (Tempe, Arizona: Arizona State Univ., Center for Latin American Studies, 1975), pp. 27-8, y William Rowe, “Poesía peruana: los últimos diez años,” *Varietades de La Crónica*, Lima, Domingo 18 agosto 1971, N^o. 1, 261, pp. 18-19.

ción se replantea, pero con referencia a la literatura en general. El título de esta parte, "El saber de los hombres," a la sombra del título escarmentador del libro, da al lector los indicios preparatorios para apreciar el tono burlón de los poemas titulados "Dos sobre literatura" (AB, pp. 91-4). La referida sapiencia humana es otra vez desenmascarada para revelar no un conocimiento auténtico y vital, sino el mismo acuerdo entre jerarquías de autoridades y sus opiniones que rigen sobre la crítica oficial tanto como la ciencia oficial. El saber de los hombres bajo el absolutismo positivista toma un falso aspecto de certeza. Cisneros muestra sarcásticamente que esta certeza, engañosamente apoyada por un consenso conformista de autoridades, no se basa en lo real ni en lo natural, sino en lo social. Aunque el título implica la literatura en general, el enfoque específico de los poemas es uno de los debates más famosos de la literatura hispánica. La polémica barroca entre culteranos y conceptistas es aquí considerada, no en los términos usuales de estética y lenguaje, sino en la dimensión de sociedad y economía, como en la defensa de Vallejo. Los poetas de carne y hueso habitan esta dimensión tanto como la dimensión estética. La dialéctica de tradición y creación se hace más amplia al considerar que la tradición implica también el proceso social de consagración literaria y la influencia de la crítica sobre el número de ediciones. Cisneros desmitifica estas relaciones que la historia literaria suele esconder o dejar fuera de su enfoque. Insiste cáusticamente que la sobrevivencia de la creación literaria depende tanto de las imprentas como de la imaginación del poeta. Claro, el pueblo tiene a su disposición otros métodos mnemónicos de preservar su poesía oralmente en la dimensión pre-literaria, pero en cuanto aparece en la página impresa, su existencia literaria cae bajo presiones sociales y económicas.

En el primer poema, los antagonistas, Francisco Quevedo y Villegas y Luis Carrillo de Sotomayor, aparecen en persona. Quevedo, el conceptista, aquí indicado afectivamente con un Don Francisco, es un antecedente clave de la poesía de compromiso por su conciencia crítica y sátiras corrosivas. Neruda y otros poetas también invocan su presencia y ejemplo,¹⁹ pero Cisneros da un paso más, llevándolo a un plano anecdótico. Quevedo aparece "atropellado por una muchedumbre" de admiradores de su rival —una escena que recuerda en términos casi absurdos la desventura de su vida—. Carrillo, una figura menor del culteranismo más conocido por sus poéticas que por su poesía,²⁰ aparece gozando de su posición social, ganada por haber seguido la moda: "Descansa en la quinta solariega / Comprada con su última edición." Significativamente, Luis de Góngora y Argote, el genio central del culteranismo y el antagonista tradicional de Quevedo, no aparece aquí porque representa el elemento más genético y vital del estilo que bajo sus discípulos cae en un trance mimético. Carrillo se aprovecha obviamente de la fascinación popular por esta poesía para rodearse de mujeres, doctores, pajes y maestros que: "Recréanse en pedirle una lectura / De sus últimas prosas y canciones." Cisneros evoca satíricamente las convenciones del lenguaje florido y alegórico del culteranismo. Las mujeres aparecen como barcos:

19. Pablo Neruda, "Leyendo a Quevedo junto al mar," y "Mar y amor de Quevedo," en *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (Lima: Editorial Causachun, 1973), pp. 33, 50.

20. E(lías) L. R(ivers), "Spanish Poetry," en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press), p. 804.

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

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

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

Que cuando su redonda calavera
Cumplierse los 321 años sería publicado
A precios razonables —sin erratas—
Y repartido hasta las tierra que crecían
Más allá del Mar de los Sargazos. (AB, p. 94)

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

No importa el sistema de gobierno porque este problema es un aspecto del método de producción. Sin embargo bajo el capitalismo, el producto de consumo es degradado aún más al ser convertido en objeto de mercancía, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Todas las cualidades son reprimidas excepto su valor de cambio.²² El escritor consciente se da cuenta de que las tradiciones litera-

21. Marcuse, p. 61.

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

rias están entrelazadas con el mismo modo de existir de su cultura en todos sus aspectos. Así la consagración literaria trae contradicciones graves para el escritor, contradicciones que la tradición oral evita por su medio de existir distinto. La mera presencia de una perspectiva irónica por parte de Cisneros indica una conciencia de estas complejidades. En otros poemas sobre otros temas, desarrolla en términos más explícitos lo que en este poema sólo se evoca. Cuando se refiere a la literatura misma y a otros poetas, restringe todo lenguaje de orden explicativo para no participar en lo que está atacando. Se limita al silencio de los espacios entre palabras, como en la defensa de Vallejo, o como aquí, a la sugerencia irónica para expresar su conciencia artística.

La auto-conciencia de la literatura contemporánea se dedica en gran parte a combatir los lugares comunes y las ideologías de clase implícitas en las tradiciones de la 'Literatura'.²³ Cisneros se burla aquí como en otras ocasiones, de la crítica, de su falsa certeza, y de los métodos positivistas. La crítica ha sido un engranaje central en todo el proceso y procedimiento literarios. Cisneros no se excusa, ni se pone fuera del cuadro, sino que entra en persona como cómplice cuyo único recurso remediator es su actitud burlesca. Ataca la noción vaga y simplista de la influencia literaria que se apoya en una causalidad positivista que reduce el complejo juego dialéctico de creación a esquemas lineales. Vallejo y Quevedo habitan el mismo universo de Antonio Cisneros, y éste se mide con ellos irónicamente:

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

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

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

23. Barthes, *Le Degré zéro*, especialmente el capítulo sobre "La escritura y la revolución."

24. Escobar, *Antología*. . . Tomo I, p. 7.

25. Julio Ortega, "La poesía peruana actual," *Cuadernos Americanos*, Año XXVII, Vol. CLVI (enero-febrero, 1968), p. 191.

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

Volviendo al papel de Vallejo en la poesía contemporánea, Ortega lo resume brevemente, diciendo que “abre para ella un registro donde lo cotidiano y las categorías del tiempo, amor y muerte, entran en un proceso de testimonio, de documento humanista contemporáneo.”³⁰ El compromiso político de Vallejo junto con el dicho testimonialismo inicia una nueva síntesis poética. La poesía social es sólo una de las vertientes de su gran influencia. Por otra parte, esta llamada poesía social recibió otro gran impulso de la poesía española después de la generación del ‘27 y, especialmente, de la poesía comprometida de Pablo Neruda. Intentaba ser una poesía directa, entendible y coloquial y aspiraba a ser la voz del pueblo o al menos a ser escrita en su nombre. Pero lo que pretendía ser social y comprometido políticamente escondía el verdadero rostro de un populismo, que creaba una presión estética hacia un rechazo de la imagen en favor de la expresión directa y de la poesía interior en favor de la poesía pública, comprometida. Ortega observa que “con este simple esquema, esa poesía ejerció un largo y negativo período de influencia: hasta los poetas ‘puros’ declaraban hablar y estar adheridos a ‘la realidad.’”³¹ La situación social permitía en palabras de Leónidas Cevallos Mesones, “una postura fácil frente a la realidad. . . Estos poetas, motivados por las circunstancias, escribían poesía de circunstancias que anunciaban una inminente revolución.”³² Cisneros también critica la superficial-

26. Ortega, “La poesía peruana,” p. 191.

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

28. Mariátegui, citado por Escobar, *Antología. . . Tomo I*, p. 15.

29. Escobar, *Antología. . . Tomo I*, p. 15.

30. Ortega, “La poesía peruana,” p. 191.

31. Ortega, “La poesía peruana,” p. 192.

32. Cevallos Mesones, ed., *Los Nuevos*, introducción, p. 8.

lidad de la poesía social influenciada por Vallejo por ser frecuentemente nada más que una mera copia de su superestructura lingüística.³³ En sus primeros libros evita caer en la trampa del folklorismo fácil y del indigenismo automático. En cuanto al Perú, Cisneros expresa francamente esta enajenación o falta de identificación en una entrevista: “mi país tiene un pasado fabuloso, mas esa cultura ya no me pertenece y sólo puedo apreciarla en sus restos como cualquier extraño.”³⁴ Maneja esta alienación no para crear un aislamiento reaccionario sino para generar una conciencia crítica según un esquema brechtiano. La poesía populista que sacrificaba algunas de las técnicas poéticas más potentes llegó a una falsa síntesis de armas y letras; pero la venida de la Revolución Cubana pone a prueba esta situación y estimula un gran reequilibrio de la dialéctica de literatura y sociedad, de poesía y acción.

Los críticos están de acuerdo que la nueva generación de poetas de los ‘60, en palabras de José Miguel Oviedo, “realizan, a la vez, una crítica y una síntesis de sus inmediatos antecesores.”³⁵ Esta crítica crea vínculos más fuertes, según Escobar, “entre poesía e ideología, entre oficio literario e inspiración romántica, entre tradición nacional y corrientes contemporáneas en el mundo.”³⁶ En la poesía y ejemplo de Javier Heraud está la expresión más amplia de esta crítica. Heraud, según Oviedo, “no quiso separar la poesía de la acción y (. . .) murió en el intento. De algún modo su gesto señaló la crisis de la retórica poesía social que se venía cultivando en el Perú y dió paso a un espíritu nuevo, es decir, a una estética y una ética renovadas para entender el papel del poeta después de la Revolución Cubana, en medio de la lucha anticolonial y guerrillera.”³⁷ Según Ortega, “había nacido a la vida literaria en medio de una confusión entre política y poesía; pagaba, pues, un alto precio a la exaltación del instante (. . .) era un solitario y formidable romántico; el único cuyas convicciones fueron tan fuerte como para decidir su propio destino en la acción.”³⁸ El sacrificio trágico de Heraud sacudió violentamente a los poetas peruanos. La visión romántica de la acción revolucionaria culminaba en una muerte extrañamente predicha por Heraud mismo en su poesía, una muerte “entre pájaros y árboles.”³⁹ Todo se había vuelto mucho más complicado en el Perú; los guerrilleros habían sido destruidos con la ayuda y entrenamiento de la CIA y se aumentaba la difusión del estilo de vida y

33. William Rowe, “Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros,” *Amaru*, 8 (octubre-diciembre, 1968), p. 34.

34. Cisneros, “Declaraciones,” de *Los Nuevos*, p. 14.

35. José Miguel Oviedo, “Literatura peruana, hoy,” *Casa de las Américas*, Año XI, No. 64 (enero-febrero, 1971), p. 26.

36. Escobar, *Antología. . . Tomo II*, p. 9.

37. Oviedo, “Literatura peruana, hoy,” pp. 25-6.

38. Ortega, “La poesía peruana,” p. 193.

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

cultura norteamericanos.⁴⁰ La pérdida de Heraud estimuló una reevaluación y una nueva síntesis de técnicas políticas y poéticas. La relación de Cisneros y su poesía con estos hechos es otro punto clave que él mismo aclara concretamente en su poesía.

Por la entrega de su vida a la lucha, Heraud en poco tiempo asume la estatura de un verdadero héroe de la misma estirpe de Túpac Amaru y del Ché. Como siempre, Cisneros toma una actitud irónica ante el proceso de consagración. En el poema "Javier Heraud" (CR, pp. 83-4),⁴¹ para evitar las habituales exageraciones del homenaje, Cisneros vuelve literalmente y empíricamente a la figura del mártir: "Medía un metro ochenta." Parece disminuir a Heraud, pero el tono serio indica que no es sarcasmo sino un recuerdo de su existencia física y humana. Los héroes son productos históricos pero su sacrificio irónicamente los vuelve a un estado natural más allá de la historia por su total aceptación popular. El asesinato de Heraud en la selva le convierte en una parte del paisaje peruano. Retrospectivamente Cisneros considera su coraje y fuerza como algo orgánico que surge del mismo suelo: ". . . Sus manos / eran fuertes como ramas de ficus." Sigue otro recuerdo de su humilde presencia física:

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

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

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

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

Una breve lectura de los homenajes poéticos a Heraud revela toda una gama de técnicas de la poesía ocasional que ensalza las cualidades personales del héroe

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

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

42. Heraud, *El río* (Lima: Cuadernos del hontanar, 1960).

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

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

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

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

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

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

Después de la muerte de Heraud sigue el exterminio de los guerrilleros y exilio de muchos escritores; pero con la venida de los “militares izquierdistas” y la “revolución peruana”, la escena cambia.⁴⁴ Heraud, antes perseguido y muerto, llega después a una consagración inesperada. Cisneros trata este fenómeno paradójico con su anti-homenaje que llega a una claridad casi clínica para desmitificar y comprender mejor lo sucedido. Como en el caso de Vallejo, mide precisamente las distancias irónicas que lo separan y lo unen a su tradición literaria y ambiente histórico. La alienación resultante despierta una conciencia crítica que entonces busca con todas sus creaciones una relación más auténtica con sus circunstancias. Con el ejemplo poético y personal de Heraud, la generación del 60 concretiza su crítica estética y ética de sus antecesores. Según Ortega, la nueva poesía “se ha

43. Heraud, *Poesías completas y homenaje*, 2a. edición, Corregida y Aumentada (Lima: Campodónico Editorial, 1973).

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

liberado de la retórica populista de la poesía social y acaba con su herencia, (. . .) el criterio de la palabra 'justa y sencilla'."45 Lo que Escobar declara de la poesía de Heraud puede aplicarse a otros poetas de la generación, incluso a Cisneros: "su textura responde a un delicado y muy complejo sistema de valores expresivos, tal como lo mostró Washington Delgado. No hay lugar en ella para el artificio retórico, para el giro estridente, para el desgarramiento indiscreto, pero tampoco para la opción fácil."46 Esta crítica se convierte en síntesis de las viejas dicotomías. Se desvanecen los recelos teóricos entre poesía social y pura, entre lo nativo e hispánico y lo internacional, y entre el simbolismo y el realismo.47 De nuevo aparecen la experimentación, la preocupación con el acto creador y una visión más profunda, sin perder ni disminuir la conciencia histórica.

Aunque publica dos plaquettes anteriores, *Destierro* (1961)⁴⁸ y *David* (1962),⁴⁹ Antonio Cisneros se destaca de este ambiente en 1965, al ganar el premio nacional de poesía por su primer libro, *Comentarios Reales*. Escobar comenta que con este libro empieza una modalidad nueva, una síntesis original y genuina para la literatura peruana.⁵⁰ Maureen Ahern confirma esta evaluación y añade que representa una importante alternativa a las divisiones tradicionales de esta literatura.⁵¹ Augusto Tamayo Vargas también proclama la originalidad de la poesía de Cisneros como algo enteramente nuevo.⁵² La importancia de lo que logra Cisneros queda confirmada cuando en 1967 es publicado junto con Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega, en la antología *Los Nuevos*. Winston Orillo señala que por la omisión de otras figuras como Heraud, ya no se trata de la generación del 60, sino de una generación del 65.⁵³ Nota a la vez que la fundamentación teórica para agruparlos es bastante nebulosa. El editor, Leónidas Cevallos Mesones cita la declaración de Hinostroza para caracterizar al grupo entero como, "varias personas que, más de estar de acuerdo en algo, están de acuerdo contra algo."⁵⁴ Las contradicciones que señala Orillo surgen de las próximas declaraciones de los poetas Henderson, Martos y Cisneros que rechazan específicamente todo lo que implicaría un acercamiento

45. Ortega, "La poesía peruana," p. 193.

46. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 58.

47. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 10.

48. Cisneros, *Destierro* (Lima: Cuadernos del hontanar, 1961).

49. Cisneros, *David* (Lima: El timonel, 1962).

50. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 69.

51. A(hern), p. 27.

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

53. Winston Orillo, "Crítica 'Los Nuevos'," *Amaru*, N^o. 4 (octubre-diciembre, 1967), p. 81.

54. Cevallos Mesones, p. 9.

social, sus lugares comunes y el “bagaje cultural”.⁵⁵ Sin embargo, las declaraciones son muy útiles para perfilar las características literarias que comparten los poetas de la misma promoción de Cisneros. Cevallos Mesones enumera las características, comprobando el consenso crítico. Dice que “los Nuevos” critican y sintetizan la polémica de poesía pura y social, optando por “una tercera posición en la negatividad,” por el hecho de que los poetas puros tanto como los sociales “se alejan de la vida y lenguaje de aquí y ahora.”⁵⁶ Pero sobrevive intacta una conciencia histórica, no de valor objetivo sino testimonial y personal: “es notable advertir una búsqueda de conexión sólida con su propia realidad (. . .) Tratan de hacer testimonio de la experiencia personal y ésta trasparentará la realidad.”⁵⁷

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

Cisneros habla desde su perspectiva de 1967; sin embargo el ejemplo de la generación del 27, y en especial la poesía de Rafael Alberti, habían sido mucho

55. Orillo, p. 82.

56. Cevallos Mesones, p. 12.

57. Cevallos Mesones, p. 10.

58. Cevallos Mesones, p. 9.

59. Ortega, “La poesía peruana,” p. 193.

60. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 34.

61. Tamayo Vargas, p. 30.

62. Cisneros. “Declaraciones,” de Los Nuevos, p. 16.

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

Al desafiar la historia oficial del Perú en *Comentarios Reales*, como Brecht, Cisneros devuelve la palabra al pueblo como verdadero protagonista del proceso histórico. Pero aún más importante, aprende el manejo crítico de la ironía que en vez de disiparse en ambigüedades cónicas, se convierte en el arma más potente del escritor comprometido. La crítica concuerda totalmente en la identificación del modelo brechtiano, y Cisneros mismo lo confirma en las declaraciones de *Los Nuevos*: “en David, Bertolt Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en *Comentarios Reales*.”⁶⁶ Es una ironía desmitificadora y materialista que desprecia las verdades dadas y que destruye y corrige las leyendas sobre el rey bíblico tanto como los prestigios de la historia oficial. La evolución de esta ironía en la poesía de Cisneros es uno de los aspectos más sobresalientes. La presencia de Brecht se encuentra en primer plano en el contexto literario de esta poesía y se analizará la perspectiva irónica de Cisneros a partir de un modelo de ironía brechtiano.

Otra influencia en la nueva poesía peruana, según Cisneros y otros, es el creciente interés en la poesía en lengua inglesa, tanto la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot como la poesía de la generación ‘beat’.⁶⁷ En la poesía de *Comentarios Reales*, Rowe identifica técnicas análogas al famoso “objeto correlativo” de Eliot, el cual hace posible la expresión de emociones a través de los objetos y situaciones que las evocan.⁶⁸ Rowe discierne en Cisneros “una deslumbrante concreción y precisión de lenguaje, que permite que la realidad misma transmita un

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

64. Oviedo, “Reseña de *Comentarios Reales*,” *Revista peruana de cultura*, Vol. 4, 1965, p. 132.

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

66. Cisneros, “Declaraciones,” de *Los Nuevos*, p. 16.

67. Cisneros, “Declaraciones,” de *Los Nuevos*, pp. 9, 16.

68. T.S. Eliot, “Hamlet and His Problems,” *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace, 1932), pp. 121-6.

complejo de pensamiento y emoción en el cual se evitan las limitaciones de la lírica tradicional.”⁶⁹ Pound tiene aún más importancia para la nueva poesía peruana que para la poesía contemporánea en general por su estética, su empleo de *personae* poéticas y su actitud frente a la historia y a la totalidad de la cultura humana. Los elementos claves de su estética incluyen el tratamiento directo del tema, el rechazo de toda palabra que no viene exactamente al caso, la liberación del ritmo del metrónomo para seguir su propia velocidad interior, y una reevaluación de la relación entre lo abstracto y lo físico para favorecer un lenguaje concreto que encuentra en el objeto natural su “símbolo adecuado.”⁷⁰ El lenguaje poético de Cisneros es sumamente físico y concreto. En cuanto a la historia, la contribución de Pound es que la hace presente, directamente a través de sus personas poéticas: “Pound ni narra ni interpreta; más bien consigue que la historia hable con sus propias obras – obras de poetas, de artistas, de hombres de acción, de naciones.”⁷¹ En *Comentarios Reales* se encuentran las diversas voces del pueblo peruano que atestiguan una historia bien distinta de la versión oficial. Según Rowe, la preocupación por la historia es lo que distingue a Pound de los otros vanguardistas que desde entonces han perdido su vigencia en la rebelión continua contra la ideología y cultura burguesas. Pound ejerce “un procedimiento poético que rebasa los límites del surrealismo, cuyo énfasis en lo subjetivo cerró el paso al pasado, y limitó sus posibilidades para sostener una posición crítica frente al presente.”⁷² El presente de la poesía de Cisneros es siempre un presente histórico sujeto al proceso y a la conciencia histórica. Cuando no se sitúan en el pasado histórico, las escenas de la actualidad cotidiana siempre se tienen de un tono épico, a veces serio, a veces burlón, que permite la misma perspectiva crítica frente al presente.

De la poesía ‘beat’ de Norteamérica, Cisneros en *Los Nuevos* destaca significativamente el “gusto por ellos del tono narrativo, de la comparación (no de la imagen), de una época local y cotidiana, del humor.”⁷³ Curiosamente, la dicotomía crítica de más interés para Cisneros, lo académico y lo vital, tiene su analogía en la poesía ‘beat’ que comparte la misma preocupación con actitudes de irreverencia y desafío.⁷⁴ Rowe reconoce también estos aspectos anárquicos: “Porque el lenguaje ‘beat’ rechaza cualquier jerarquía entre personas, objetos o acontecimientos, y funciona en contraste con los valores de la bella época, y como un orden de realidad opuesta (como una ‘dialéctica negativa,’ para usar la fórmula de Teodor Adorno) a la versión progresista y racionalista de la historia.”⁷⁵ Pero aunque Cisneros estima los valores lúdicos y lingüísticos, opina que

69. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 31.

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

71. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 33.

72. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 33.

73. Cisneros, “Declaraciones,” de *Los Nuevos*, p. 16.

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

75. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 34.

la rebelión de los 'beat' nunca llega a un crítica verdadera. En un artículo califica su rebeldía como parcial y gratuita: "No existen en sí, sino por el contraste con la sociedad rechazada, y no un contraste real sino el que da el deseo."⁷⁶ Condena como exotismo burgués algunas actitudes condescendientes y aún racistas de William Burroughs y Allen Ginsberg sobre sus experiencias e imágenes del tercer mundo. Sin embargo identifica el tema central que une a los 'beatniks' con los 'hippies': el viaje como manera de existir. Ve que "El viaje es un rechazo y una búsqueda: respuesta a una sociedad opresiva."⁷⁷ El antiguo tópico del homo viator se manifiesta otra vez al estilo Jack Kerouac. Un tópico relacionado a éste, el del hombre exilado, figura como uno de los vehículos principales a través del cual Cisneros expresa su relación personal con la historia y la cultura.

La subsecuente poesía de Cisneros revela el pleno desarrollo de una de sus personae poéticas, la primera persona del poeta mismo. En teoría la poesía confesional es la antítesis del tipo de poesía que utiliza personas poéticas o el 'objeto correlativo' para objetivarse. El poeta confesional trata de eliminar las barreras del símbolo y la fórmula para lograr una expresión más directa de su propio ser empírico.⁷⁸ La mención en *Los Nuevos* de Robert Lowell, poeta norteamericano confesional, es solamente la primera de una serie de alusiones y citas a través de la poesía de Cisneros. En *Los Nuevos* dice: "En otros momentos —los más— las influencias se presentan como sombras, y de su paso sobre mi poesía sólo yo puedo dar testimonio: tal es el caso del norteamericano Robert Lowell, de quien apenas conocía tres poemas y un fragmento 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."⁷⁹ En *Comentarios Reales* predominan las voces poéticas del pueblo peruano y la voz confesional de Cisneros que apenas nace allí para desplegarse enteramente en sus próximos libros. Hay un extraño paralelo con la obra poética de Lowell porque en sus primeros libros, que son los que cita Cisneros, usa igual que Pound y Cisneros personas poéticas para encarnar ciertas tendencias históricas y políticas.⁸⁰ Lowell empieza así con una clara perspectiva materialista de la historia de su familia cuando realmente empieza su etapa confesional.⁸¹ Los retratos y voces familiares llegan a una intensidad agónica alrededor del poeta sufriente. Postula su propia experiencia psicológica y sus dificultades de fami-

76. Cisneros, "Los 'dropouts' viajeros y otra vez el buen salvaje," *Amaru*, No. 7 (julio-septiembre, 1968), p. 35.

77. Cisneros, "Los 'dropouts,'" p. 35.

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

79. Cisneros, "Declaraciones," de *Los Nuevos*, p. 16.

80. Véase Robt. Lowell, *Land of Unlikeness*, 1944, en *Poems 1938-1949* (London: Faber, 1949).

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

lia como la encarnación microcómica de la historia y de los problemas de los Estados Unidos y de la civilización contemporánea en general.⁸² Cisneros también se traslada de lo histórico a lo confesional, pero en vez de hundirse en documentar psicológicamente su familia, Cisneros se dedica a retratar su primera persona con un relieve sarcástico y mordaz que Lowell nunca arriesga. Cisneros satiriza la ideología y las pertenencias materiales de la clase social que rodea su primera persona. Esta complicidad desdeñosa establece el distanciamiento necesario para lograr la difícil perspectiva que divisa la conciencia personal como producto histórico. En Lowell, Cisneros reconoce el ejemplo y las posibilidades del confesionalismo poético pero sin entregarse a sus emociones. En su tercer arte poética de *Como higuera en un campo de golf*, declara: “mas ya no hay corazón que aguante a robert lowell ni / hay más hígado libre.”⁸³ Así traza los límites de su fascinación por esta modalidad poética.

El cuadro de declaraciones y reconocimientos de *Los Nuevos* se cierra con la breve mención de los poetas peruanos contemporáneos: Washington Delgado, Carlos Germán Belli y Pablo Guevara. La función de Delgado como guía y mentor entre los poetas jóvenes de su país fue implicada en la discusión anterior sobre la poesía de Heraud. A pesar de su fuerte compromiso social y político, nunca deja que su poesía sea dominada por la retórica desgarrada del cartel. El poder de sus palabras surge desde dentro y no depende de las apoyaturas externas de las consignas o protestas políticas del momento. Ortega afirma que Delgado “no se entrega a la simple denuncia, sino que se hace corrosivo y agudo desde un lenguaje sin énfasis, preciso y sencillo.”⁸⁴ Sólo este tipo de poesía política puede sobrevivir los conflictos que la generan; toda una generación de poetas incluso Cisneros, asimila el ejemplo. Otra correspondencia sobresaliente con la poesía de Cisneros es la temática del destierro y del exilio que se da en toda la obra de Delgado. Este está consciente del proceso histórico y de la represión de dicho proceso en el Perú. Su desconuelo como extranjero en su propio país se convierte en un cinismo melancólico que Cisneros evita, refugiándose en sus irónicas tonalidades épico-burlonas. Cisneros atribuye a Belli y Guevara otro tipo de influencia que menciona pero que no define específicamente en *Los Nuevos*.

Las entrevistas de la antología *Los Nuevos*, aunque sólo aluden brevemente y de soslayo al contexto literario de Cisneros, sirven como indicios de las próximas tendencias de su poesía. Posteriormente Cisneros es incluido en antologías de poesía peruana editadas por Alberto Escobar y Augusto Tamayo Vargas. Estas antologías son importantes pero no tienen el impacto crítico de la de Leónidas Cevallos Mesones (*Los Nuevos*) porque simplemente se publican después de la consagración de Cisneros. Su reconocimiento mundial se logra con la publica-

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

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

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

ción de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968)⁸⁵ que gana el prestigioso Premio Casa de las Américas de Poesía de 1968. En esta colección aparece por primera vez el registro de sus experiencias europeas al lado de sus famosas fábulas y un poema que documenta las guerrillas trágicas de 1965. En 1971 se publica *Agua que no has de beber* que incluye poemas pertenecientes a los años anteriores a la publicación de *Canto ceremonial* y que evidencias una transición estilística. Aquí aparecen la mencionada defensa de César Vallejo, más poesía política, una extraña sonata y la serie de sátiras epistemológicas titulada “El saber de los hombres”. En 1972 se publica *Como higuera en un campo de golf* en que la voz confesional de la persona poética llega al primer plano, continuando la experiencia europea. Además aparece un enfrentamiento con la cultura europea, una serie de artes poéticas, y una sección de metapoesía que incluye citas y transfiguraciones de su poesía anterior. Pero el desarrollo interno de la poesía de Cisneros no es tema de este trabajo. El enfoque presente se limita a construir el contexto literario y las relaciones intertextuales de esta poesía, ampliando las declaraciones y apoyándolo cuando sea posible en los poemas donde el poeta mismo se presta como cómplice de la tarea histórico-literaria en la creación de sus propios antecedentes y prójimos.

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

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

86. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 10.

87. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 11.

88. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 11.

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

Pero la última tendencia de poesía peruana se opone a este tipo de ironía crítica y a través de una actitud polémica intentan revivir una relación activa entre poesía y acción. El grupo de Hora Zero toma su nombre e inspiración de la poesía y ejemplo de Ernesto Cardenal;⁹⁴ pero, en palabras de Rowe, es más bien una “curiosa mezcla de bohemia con el síndrome del poeta maldito, más un compromiso social.”⁹⁵ Rechazan a sus precursores, acusándolos de haber perdido su justificación histórica. Según Escobar, se rebelan “contra el preciosismo, la sobrecarga erudita, la impronta lúdica, las huellas del lirismo.”⁹⁶ Exploran la espontaneidad del lenguaje coloquial y toman como tema la vida cotidiana peruana. Sus posiciones polémicas son en parte paradójicas como apunta Rowe, porque exigen “que la poesía produzca progreso social; pero no existe una idea clara sobre cómo la poesía puede alcanzar esta meta.”⁹⁷ Se alejan del populismo retórico de la poesía social en busca de un nuevo camino. En “Palabras urgentes”, un manifiesto del grupo, Jorge Pimentel, una de sus voces principales, escribe: “Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente. . .”⁹⁸ Con un fervor iracundo, defi-

89. Marco Martos, “Los trece de Oviedo,” *Hipócrita Lector* (3 julio, 1973), p. 25.

90. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 12.

91. Oviedo, “Literatura peruana, hoy,” p. 27.

92. Véase, Pablo Neruda, “United Fruit Company,” *Obras Completas* (Buenos Aires: Losada, 1957), p. 458.

93. Cisneros, *Como higuera en un campo de golf*, p. 7.

94. Véase, Ernesto Cardenal, “Hora Zero,” en *Antología* (Buenos Aires: Ed. Carlos Lohle, 1971), pp. 29-47.

95. Rowe, “Poesía peruana,” p. 19.

96. Escobar, *Antología*. . . Tomo II, p. 13.

97. Rowe, “Poesía peruana,” p. 19.

98. Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, “Palabras urgentes” en *Estos 13*, ed. José Miguel Oviedo (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), pp. 14-15.

nen su tercermundismo y su deseo de cambio histórico y celebran la revolución cubana; rechazan en cambio sus precursores violentamente: “y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos.”⁹⁹ La poesía de Cisneros demuestra un apoyo indudable de casi todas las causas expuestas en el manifiesto, no en los bramantes tonos del cartel sino con el arsenal formidable de la ironía y del sarcasmo. No se trata de gustos sino de eficacia porque Cisneros bien sabe sacudir al lector cuando lo cree necesario. Tomar una postura demasiado obvia puede traicionar al sincero y convertirlo en ingenuo. Igualmente, convertir una causa social en un lugar común es traicionarla. Cisneros, en una carta pública, reacciona con un contraataque burlón: “Veo que el primer número de *Hora Zero* lo han empezado con el pie derecho, que la próxima vez lo escriban con la mano. . . Así mismo no puedo dejar de felicitarlos por una serie de descubrimientos todos muy obvios: Perlas que forman, desde ya, el Pequeño Larousse del Gran Lugar Común.”¹⁰⁰ La misma carta implica que los rechazos públicos habían llegado al nivel de la falsedad al atribuirle a Cisneros la proposición: “que la poesía no cumple ningún papel en el cambio”. Parece que Pimentel o aún no había leído con cuidado la poesía de Cisneros o el fervor polémico y la postura del descontento le habían llevado a la exageración. Aun en los poemas más personales la conciencia del proceso histórico no disminuye. Cisneros termina la carta con un escarnio desafiante: “Tal vez si aclaran eso, podríamos hablar sobre problemas comunes, como seres dialécticos porque al fin y al cabo, nadie está más cerca de los ‘místicos, bohemios, engeídos, locos, cojudos’ que los niños terribles, residuos del siglo que pasó.”¹⁰¹ Luego sigue una serie de retos poéticos; pero de los subsecuentes duelos no hay más noticia. Estas polémicas sirven como testimonio de la vitalidad, aún al nivel callejero, de la poesía contemporánea del Perú. Como es evidente, Cisneros ocupa un lugar central en este complejo proceso. Su contribución a esta poesía es única y original y a través de su creación se hizo parte de su tradición, reforjándola a su manera en un vaivén dialéctico sin cesar.

Cisneros ha identificado en su poesía y en sus declaraciones, sus relaciones con la poesía española, anglosajona y peruana. Pero sus preocupaciones centrales y sus rasgos estilísticos lo ligan además a otros escritores claves de Latinoamérica. El concepto de dependencia económica y cultural de Latinoamérica es el modelo básico. Bajo este signo se unen los antiguos debates entre el nativismo y el cosmopolitismo, el dilema metafísico del exilio, la extraña posición del escritor latinoamericano simultáneamente dentro y fuera de la cultura europea, y la confrontación crítica con la cultura en su papel histórico del elitismo y complicidad con las ideologías de clase. Para Cisneros como para Pablo Guevara, la experiencia europea es una parte íntegra de sus análisis poéticos y políticos. El poeta chileno Enrique Lihn participa de manera semejante en este proceso y su libro

99. Pimentel y Ruiz, “Palabras urgentes,” p. 15.

100. Cisneros, de la polémica “Pimentel-Cisneros,” *Estos* 13, p. 144.

101. Cisneros, de la polémica “Pimentel-Cisneros,” *Estos* 13, p. 144.

Poesía de paso¹⁰² ha sido comparado con Canto ceremonial. . . en cuanto a esta temática. Rowe dice además que “los dos poetas traspasan la disyuntiva entre ‘poesía pura’ y ‘poesía social.’”¹⁰³ También en un nivel formal sus estilos se parecen por sus prosaísmo discursivo y su íntimo elemento personal. Aquí figura otra vez la oposición entre poesía académica y vital en cuanto al problema político y las relaciones de dependencia con las tradiciones de ‘alta Cultura y Literatura’ de la metrópoli. Este desafío en la obra de Cisneros y la preocupación por escribir una anti-Literatura inmediatamente sugieren la postura anti-Poética de Nicanor Parra, que comparten muchos otros, incluso Lihn y Marco Martos. Estos reniegan sarcásticamente de los lugares comunes, de las imágenes, de la ideología y del lenguaje de la poesía tradicional; de todo lo que contribuye a su elitismo. Abren el mundo cotidiano al poema y provocan contrastes que despiertan una conciencia crítica en el lector. A través de las negaciones, prestan un relieve dialéctico al proceso entero. Aunque es juzgada frecuentemente como anárquica o nihilista, esta tendencia mantiene su perpetua perspectiva crítica, burlándose y desafiando el dogmatismo y la hipocresía dondequiera que los encuentre. Oviedo señala la importancia de Parra y estas posturas para la nueva poesía: “Con él, sin duda, se inicia el proceso de descomposición retórica que sacará a la poesía latinoamericana de un punto muerto: señala un movimiento hacia la ironía desalienante y la verdad heterodoxa que predomina entre los jóvenes poetas.”¹⁰⁴ Fernando Alegría en su discusión del mismo tema se refiere específicamente a Antonio Cisneros, cuando dice que “combate en el plano de la revolución social con armas conquistadas en la revolución antiliteraria: se vale de la antipoesía para desenmascarar, atacar, purificar. La antipoesía al servicio de la revolución.”¹⁰⁵ El compromiso político de Cisneros aparece en su poesía en términos claros y explícitos aunque trata el proceso histórico no sólo en el nivel colectivo, sino también en el nivel individual. Con esto se concluye el diseño del contexto literario de la poesía de Antonio Cisneros, que por su don de síntesis dinámica se vincula a una tradición y establece su originalidad al mismo tiempo.

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

103. Rowe, “Canto ceremonial,” p. 34.

104. Oviedo, “Una discusión permanente,” en César Fernández Moreno, ed., *América latina en su literatura* (México: Siglo XXI, UNESCO, Editores, 1972), p. 435.

105. Fernando Alegría, “Antiliteratura,” en César Fernández Moreno, p. 257.