

**José Güich Rodríguez**

**Antonio Cisneros:  
La higuera solitaria**

**Comentarios vitales**

Perteneciente a la denominada Generación del 60, Antonio Cisneros (Lima, 1942) alcanzó un temprano reconocimiento público y de crítica local en 1964, cuando fue publicado el poemario *Comentarios reales*. Sus dos primeros libros, *Destierro* (1961) y *David* (1962) acusaban todavía los defectos y vacilaciones propios de un poeta inmaduro y en plena búsqueda de un camino individual –aunque *David* abriría una ruta que Cisneros retomará y explotará con eficacia dos décadas más tarde–. Por ello, llama la atención que ese tercer libro, que dialoga intertextualmente con la obra del Inca Garcilaso de la Vega (distante tan sólo tres años del bisoño debut) presentara, con desenfado y absoluta seguridad de recursos, una visión paródica, amarga e implacable de la historia del Perú, sin precedentes en nuestros predios poéticos.

*Comentarios reales* no sólo condicionó el rápido acceso de Cisneros al canon poético, sino que lo ubicó, por méritos propios, en un casillero expectante de la poesía hispanoamericana de su tiempo. Junto con él, creadores de varios países –algunos coetáneos y otros mayores– se encontraban inmersos en la tarea de establecer los hitos de otro lenguaje, que fuese un correlato de las transformaciones sociales y culturales por las que América Latina y el mundo entero transitaban en aquellos momentos. La novelística, encabezada por los gurúes y santones del *boom*, también libraba su propia batalla, con resultados muy bien aprovechados por la industria editorial asentada sobre ambos lados del Atlántico. Como era presumible, dadas las circunstancias, muchos de esos poetas centrarían parte de sus preocupaciones en el tema de la ciudad.

En Hispanoamérica y, en general, en todo el Tercer Mundo, los conglomerados urbanos, producto de la colonización occidental y el sojuzgamiento de las etnias aborígenes, comenzaban a desnudar las contradicciones de proyectos nacionales truncos o signados por la incompetencia y miopías de las élites gobernantes. Las grandes urbes, como símbolo y espacio real de una civilización en crisis, ya habían dado incontables pruebas de su impronta desde que Charles Baudelaire la elevara a sus altares particulares:

Baudelaire pudo ver a través de la multitud el paisaje desolador de las calles de París. Sus personajes son la gente de la calle, generalmente desterrada del paraíso de la ciudad luz. Baudelaire, en uno de los proyectos de prefacios a sus *Flores del mal* escribió: “Francia atraviesa una fase de vulgaridad. París centro y luminaria de estupidez universal. A pesar de Molière y Beranger, jamás se hubiera creído que Francia iría tan lejos por las vías del *progreso*”. Esta afirmación reconfirma la visión negativa que este poeta tenía

de París y de su aparente progreso. El progreso para Baudelaire cala en algo más profundo. Para él no significan progreso los grandes edificios, los bulevares anchos donde se paseaban los miembros de la burguesía francesa, ni las luces que adornaban las calles en las largas noches de París... (Zapata, 1998: 248).

La ciudad moderna no representa u objetiva, por lo tanto, la culminación de todas las aspiraciones y anhelos humanos. Tampoco es el territorio donde se resuelven los traumas colectivos. Implica, por el contrario, la cancelación de muchas vías de ascenso espiritual. Salvando las distancias ideológicas y los propósitos, no fue gratuito que los credos maoístas (como aquel que entre 1975 y 1978 llevó a cabo un genocidio en Camboya) abjuraran violentamente de las urbes, considerándolas encarnaciones demoníacas del capitalismo, y promovieran el traslado de la población al campo, en un intento por invertir la pesada rueda de la historia.

El contexto formativo de Cisneros está profundamente influido por una experiencia *baudeleriana* de la ciudad, en tanto ella es portadora del mal que desnaturaliza al hombre y lo lleva en sentido contrario al verdadero progreso. A ello debe sumarse su condición de limeño de clase media, estrato que lleva como huella atávica un conjunto de lastres psicológicos y prejuicios contra los que el poeta se rebelará y marcará firmes distancias. Tan solo la idea de que algún miembro de tan pretenciosa casta dedicara su existencia a una actividad como la poesía era, en tiempos del joven Cisneros, un escándalo sin cuento.

Por otro lado, la toma de conciencia política respecto del Perú como país dependiente, en el marco de la efervescencia generada por la Revolución Cubana, impulsa la militancia partidaria de muchos poetas, sobre todo en movimientos de izquierda radical proclives a la lucha armada. Ante semejantes

señales, el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968) opta por los hábitos del avestruz y prohíbe a los ciudadanos peruanos viajar a los países socialistas. En forma simultánea, los grandes ejes culturales y artísticos del planeta (Nueva York, París y Londres, entre otros) transforman una vez más los parámetros; una renovada vanguardia se apodera de los escenarios y lleva su poderoso influjo a las periferias, ávidas de construir el futuro sobre las cenizas del pasado.

## **Los exilios de aldea**

Obviando los dos primeros poemarios de Cisneros que, como ya se ha comentado, son tentativas algo fallidas, rastreamos a continuación los rasgos que asume la ciudad en la obra del poeta. Para tal efecto, y dado el espacio del que disponemos, hemos decidido focalizar nuestra aproximación en tres libros que exploran con profundidad el tema.

### *Comentarios reales (1964)*

Libro fundacional de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, muestra a un precoz Cisneros en una insólita aproximación a la historia oficial del país. El poemario obtuvo el Premio Nacional de Poesía correspondiente a 1965. Para el gran crítico Antonio Cornejo Polar, es un producto natural de su época:

En *Comentarios reales*, por ejemplo, es evidente el peso del pensamiento histórico contestatario que está determinando la desmitificación de la versión hispanista de la Conquista y la Colonia y que por entonces comienza similar trabajo con respecto a la Emancipación...” (Cornejo Polar, 1998: 127).

El diálogo que Cisneros entabla con el pasado nacional, desde las primeras culturas hasta el presente, es decir, mediados de la década de los sesenta, es tan cáustico como lúdico. La historia del Perú es sometida a una implacable disección verbal. Para ello, se recurre a la polifonía y al tono conversacional: ambos medios demuelen la memoria y le brindan al lector una experiencia más humana –y, por lo tanto, más visceral– de una trayectoria colectiva. Ésta, a menudo, ha sido tergiversada y moldeada a gusto de quienes se consideraron vencedores, por herencia, en el proceso de conquista.

En la cuarta sección de *Comentarios...*, que lleva el título “Nuestros días”, se anuncia oblicuamente la presencia de la ciudad de Lima (“Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce”):

El caballo, un libertador  
de verde bronce y blanco  
por los pájaros.  
Tres gordas muchachas:  
Patria, Libertad  
y un poco recostada  
la Justicia. Junto al rabo  
del caballo: Soberanía,  
Fraternidad, Buenas Costumbres  
(gran barriga y laureles  
abiertos en sus manos).

*Comentarios reales (Poesía completa, Tomo I, p. 77)*

La descripción de una estatua de bronce cubierta de materia fecal, erigida en memoria de un personaje histórico –un libertador a quien no se identifica–, implica un contraste irónico respecto del discurso o relato histórico. El héroe venerado se ha reducido a la triste condición de “letrina” para las aves que suelen posarse sobre su efigie. Lejos se encuentra ahora

de las hazañas épicas y de la gloria que los historiadores le adjudican. La ciudad es una suerte de inmensa galería-panteón, sembrada por doquier de estos monumentos conmemorativos.

Junto al héroe, detenido en el tiempo, conviven las alegorías de Patria, Libertad y Justicia, descritas por la voz poética como “tres gordas muchachas”. Estas personificaciones de los valores democráticos son igualmente rebajadas a la condición de remedos o de caricaturas. Repúblicas como la nuestra y las vecinas se fundaron sobre elevadas declaraciones principistas. Pero salvo en contadas ocasiones, esos valores no han sido plenamente respetados por las camarillas gobernantes. Más bien, se han convertido en trágicos fetiches de la demagogia y el oportunismo. Para James Higgins, el poema brinda “una imagen satírica de uno de los monumentos de Lima, representación plástica de la mitología propagada por la élite republicana” (Higgins, 1998: 225). El poema, poco a poco, se torna oscuro, distanciándose de la sorna que lo impulsaba al principio e ingresando a un territorio plagado de signos nefastos:

Modestia y Caridad  
refriegan ramas  
sobre el libertador,  
envuelto en la bandera  
verde y blanca.  
Bancas de palo, geranios, otras muchachas  
(su pelo blanco y verde): Esperanza,  
Belleza, Castidad,  
al fondo Primavera, ficus agusanados,  
Democracia. Casi a diario  
también, guardias de asalto:  
negros garrotes, cascos verdes  
o blancos por los pájaros.

*Comentarios reales (Poesía completa, Tomo I, p. 78)*

A la imagen de esa bandera –otro fetiche de los lugares comunes *patrioteros*– formada por la capa de excremento que cubre el bronce, se suman otras alegorías que las condiciones miserables de la existencia se encargan de destruir o rebajar hasta los grados más abyectos de la naturaleza. Ellas, que también llevan una pátina de desechos fecales, se mezclan con los ficus atacados por gusanos, representantes de la muerte.

La democracia, como esos ficus, está corroída por los gusanos del cinismo y la doble moral de las castas dirigentes. Es un signo cuyo sentido se ha devaluado. La siniestra aparición de tropas de asalto, encargadas de la represión hacia toda forma de protesta o disidencia contra valores largamente contaminados por la mentira, es atenuada y hasta ridiculizada por la referencia al color verde (el de los cascos, pero también del bronce estatuario) y al blanco, producido oportunamente por los ingobernables pájaros, capaces de defecar tanto sobre la imagen de un libertador –traicionado y burlado por la historia– como sobre los cascos de los represores sin que ello exija un severo castigo.

Higgins sostiene, a propósito del poema, un juicio muy similar al nuestro:

El deterioro que el monumento ha sufrido con los años (...) apunta a una historia republicana cuya sórdida realidad desmiente los grandes ideales proclamados por la Constitución. Los últimos versos rematan la sátira del fraude representado por el monumento al retomar el motivo recurrente introducido por los primeros versos para vincular al padre de la nación con la represión política de tiempos modernos. En efecto, el color verde lucido por el libertador y los guardias de asalto señala su parentesco, insinuando que la independencia ha engendrado la represión, ya que inauguró una república dominada por la misma oligarquía de siempre, y el excremento con el cual

los pájaros bombardean a ambos es símbolo del indignado desprecio provocado por una sociedad fraudulenta que encubre la injusticia y la opresión bajo una máscara de ideales nobles” (Higgins, 1998: 226).

### *Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968)*

Este poemario significó la temprana consagración de Cisneros. Obtuvo el importante premio “Casa de las Américas”, que convirtió al poeta en una figura solicitada por los medios y diversos actores del *establishment* cultural de su época. El libro lleva mucho más lejos las búsquedas verbales y estructurales de *Comentarios...*; además, delata el protagonismo de Lima con ribetes explícitos.

La geografía urbana es perfectamente identificable por el lector. Un ejemplo es el poema que da título al conjunto: “aún te veo en la Plaza San Martín/ dos manos de abadesa/ y la barriga / abundante / blanda/ desparramada como un ramo de flores baratas (...)”. La Plaza San Martín, eje del Centro Histórico, es el escenario para la aparición de un extraño personaje, casi un remedo cruel. Añejo punto de la ciudad hasta la década de 1950 –identificado con las clases dominantes– esa plaza ya es un ámbito rumbo a la decadencia y al deterioro cuando ese ser, suerte de animal antropomórfico, explora el lugar con avidez, como si deseara hacer suyas todas las señales del caos que late a su alrededor: “...oh tu lengua/ cómo ondea por toda la ciudad / torre de babel que se desploma / sobre el primer incauto/ sobre el segundo / sobre el tercero / torre de babel...”. La rara epifanía se instala en el núcleo de lo que fue la antigua Ciudad de los Reyes, convertida hoy en una novísima encarnación del mito bíblico en torno de las lenguas.

Para Higgins, dicho ser es la personificación de las grandes familias:

... simboliza una herencia colonial que sigue pesando sobre la vida nacional a pesar de la independencia y los cambios político-sociales de tiempos modernos. Así, Cisneros lo representa como una especie de monstruo antediluviano que inexplicablemente ha sobrevivido los cambios históricos que lógicamente debían haber señalado su extinción...(Higgins, 1998: 228).

Lima, encarada de tal modo, es el hábitat perfecto para los “fenómenos” que la historia no ha eliminado, pese a que todos los indicios del presente anunciarían lo contrario. La ciudad capital de la República, para la voz poética, deviene un bosque de fósiles vivientes –los insepultos actores de un pasado que se resiste a morir–, donde la palabra tradición –carente de todo sentido práctico– trata de sobrevivir en medio de nuevas formas de vida. Sin embargo, es el poema “Crónica de Lima” el que mejor recrea la imagen de la ciudad como un vasto depósito de existencias constreñidas a soportar el peso de la historia colectiva e individual.

De gran complejidad en su organización textual y en los niveles del significado, aborda el tema de la ciudad como una preocupación central, a diferencia de *Canto ceremonial...*, que se enfrentaba a ella de manera oblicua. El poema lleva un epígrafe inusual: cuatro versos de *Hermelinda*, valse criollo plagado de estereotipos y lugares comunes acerca de la relación amorosa. A medida que la conocida composición popular se incorpore a la estructura del poema, en la figura de la propia Hermelinda, hará factibles nuevas interpretaciones de sus desgastados clisés.

El texto se inicia con una referencia a los ancestros: “Aquí están escritos mi nacimiento y matrimonio, y el día/ de la muerte/ del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy./ Aquí, escrito el nacimiento del mayor de mis hijos, varón y / hermoso (...)”. La capital, para el yo poético, es el libro donde se registran todos los acontecimientos del ámbito familiar, es decir, la historia privada. Una tras otra, las diversas generaciones de una familia transitan por los mismos ciclos y rituales de la vida.

Pero también es la ciudad de los muertos, cuya influencia pervive pese al transcurso de siglos enteros: “(...) Oh ciudad / guardada por los cráneos y maneras de los reyes que fueron / los más torpes –y feos– de su tiempo./ Qué se perdió o ganó entre estas aguas./ Trato de recordar los nombres de los Héroe, de los / Grandes Traidores./ Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí...”. La historia social de esa ciudad está profundamente ligada a las gestas infructuosas de personajes heroicos o los actos de los traidores que el yo poético no recuerda, porque la distancia temporal despersonaliza aquello que tuvo una identidad y una existencia concreta en la vieja ciudad.

El tránsito por la historia de la ciudad no puede obviar los antiguos monumentos, que ahora son objetos de interés para el turismo: “Has de ver / cuatro casas del siglo XIX./ Nueve templos de los siglos XVI, XVII, XVIII./ Por dos soles 50, también, una caverna / donde los nobles obispos y señores –sus esposas, sus hijos–/ dejaron el pellejo...”. El yo poético alude, en registro ironizante, a la superposición de estilos arquitectónicos que caracterizan a la Ciudad Vieja, como si se tratara de estratos “geológicos” que permiten “leer” los acontecimientos más trascendentes.

También desplaza la atención hacia las llamadas catacumbas, tumbas subterráneas que por más de tres siglos recibieron

los despojos de quienes poblaron la Villa, antes de la construcción del primer cementerio laico a principios del siglo XIX. Las más célebres –y por ahora, las únicas abiertas al público en Lima– se ubican en el conjunto arquitectónico formado por la iglesia y convento de San Francisco<sup>1</sup>. Por una pequeña suma de dinero, los limeños y extranjeros del presente pueden descender a esos tétricos recintos y pasear entre los osarios, donde los huesos forman caprichosas figuras. Esta actividad es satirizada por la voz poética: nadie paga por ingresar a un cementerio ubicado en la superficie, en el cual los restos no se exponen al público; el valor agregado de los huesos dispersos en las entrañas de San Francisco reside en el tiempo, en la historia remota que neutraliza la sensación de temor o de misterio alrededor de la muerte como hecho cotidiano.

El río Rímac no está ausente en tan singular recorrido. A diferencia de otras ciudades atravesadas por una corriente, las riberas del Rímac no constituyen parajes que inviten al esparcimiento o al descanso. Sus perfiles son, en principio, negativos y no ofrecen atractivos. El río de la ciudad connota carencias, ausencias, expectativas no satisfechas o colmadas: “Hay, además, un río./ Pregunta por el Río, te dirán que ese año se ha secado...”. No obstante, subsiste un mínimo espacio para el futuro y la esperanza en días mejores, materializada por los habitantes de los arenales que le han arrancado vida a la tierra estéril: “... Alaba sus aguas venideras, guárdales fe./ Sobre

---

1 El conjunto de San Francisco es uno de los más visitados en la actualidad, y es punto obligado en cualquier agenda turística. Sin embargo, los excrementos de las palomas, el flujo humano y la contaminación ambiental están causando irreparables daños a su estructura, sobre todo al bello frontis y al atrio.

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...”. Las viejas creencias y valores, implantados por las estructuras coloniales, han caído para siempre, ante el incontenible avance de una nueva ciudad, que se erige fuera de la primigenia urbe y es más grande que su antecesora. Esos limeños tomarán la posta, condenando al olvido a los representantes de ese mundo caduco y vacío.

### *Como biguera en un campo de golf (1972)*

El sexto poemario de Cisneros (el quinto se titula *Agua que no has de beber*) aborda la ciudad desde la experiencia del desarraigo y de la vida en otras latitudes. Muchos de los poemas nacieron de una estancia más o menos prolongada en la ciudad de Huamanga (Ayacucho) y en países de Europa, especialmente Inglaterra, donde el poeta residió por varias temporadas, dedicado a la docencia universitaria y a la escritura. Este libro es uno de los más extensos del poeta y cierra un ciclo importante, previo a la conversión religiosa que comenzará a manifestarse en *El libro de Dios y de los húngaros*, publicado en 1978.

Un poema, titulado “Las 7 a.m. de Fred Cook (Earls Court)”, de la cuarta parte de *Como biguera...*, ilustra ese tránsito: “Te amarras los zapatos / y ya estás en la calle / –una grúa amarilla / junto al bar– / evitas el parque de la iglesia / donde la yerba crece / entre los muertos / –el viento resopló / toda la noche / en la gran avenida– /...”. El título evoca un espacio urbano que ya no es Lima, asumiendo la segunda persona del discurso para narrar la rutina de un ciudadano inglés medio, llamado Fred Cook. Éste se traslada a algún lugar de la urbe. Sin

embargo, no hay diferencias de fondo entre las ciudades en cuanto al tipo de vida al que esta nueva fauna está condenada.

La posición vital de dicho personaje coincide con la de millones de individuos, en diferentes partes del planeta, que realizan los mismos actos al principiar el día, y están rodeados por los mismos objetos o elementos. Fred Cook es, en realidad, un arquetipo de todos los seres humanos que habitan los grandes centros urbanos. Es un ser despersonalizado, esclavo de la mecanización; su entorno refleja ese condicionamiento y dependencia: "... por el puente / los viejos camiones petroleros / que van hacia la costa, / bostezas, / los trenes / no han llegado a la estación, / te recuestas/ en el árbol de las moras...".

El mundo de Fred Cook está dominado por las máquinas, extensiones monstruosas de las capacidades o facultades del hombre. El paisaje natural ha sido desplazado por los paraísos artificiales: "... y no fumas, sobre el río / un Esso de neón / rojo y azul / se apaga /, se prende, se apaga". Un anuncio publicitario de neón le hace guiños a este hombre sin atributos que se recuesta sobre un árbol —el único indicio natural— cerca de un curso de agua que cruza la ciudad (otra marca natural desvirtuada por el proceso de industrialización). La intermitencia del artefacto, símbolo de esa sociedad, es la misma que sojuzga a Fred Cook: su vida es una sucesión automática de tareas u operaciones sin sentido, que sólo prolongan su vacío o su abandono en medio de un caos que simula ser un orden perfecto.

Un poema incluido en la quinta parte, que a su vez integra un conjunto titulado "El libro del buen amor" sugiere una sublevación de la naturaleza frente al horror de las ciudades. Lleva por título "En el 62 las aves marinas hambrientas llegaron hasta el centro de Lima". En dicho texto, un grupo de aves

toma por asalto la ciudad capital –la escena se asemeja a la rebelión planteada en el filme *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock–: “Toda la noche han viajado los pájaros desde la costa –he / aquí la migración de primavera: / las tribus y sus carros de combate sobre el pasto, los / templos, los techos de los autos. / Nadie los vio llegar a las murallas, nadie a las puertas/ –ciudadanos de sueño más pesado que jóvenes esposos–/ y ninguno asomó a la ventana, y aquellos que asomaron / sólo vieron un cielo azul-marino sin grieta o hendidura / entre su lomo...”.

Un acontecimiento natural –el desplazamiento de aves migratorias– se metamorfosea en una suerte de acción bélica: los pájaros marinos se asemejan a las tribus u hordas bárbaras que socavaron lentamente el imperio romano, evento que dio origen a la civilización occidental. Los ciudadanos de Lima han sido sorprendidos por la invasión aérea, parapetados dentro de las murallas –como las que protegían las ciudades del mundo antiguo–. El juego temporal es brillante: Lima ostentó muros protectores y portadas de acceso hasta la década de 1870. El hecho de que la voz poética superponga dos tiempos diferentes –una Lima amurallada, pero con automóviles– sugiere la persistencia y el peso del pasado sobre los habitantes de la urbe. De ahí que la mención del año conduzca a la ambigüedad: podría tratarse tanto de 1962 como de 1862 o, incluso, de siglos anteriores.

Las viejas murallas son ahora invisibles: han encapsulado al limeño “viejo” de hoy y siempre (“ciudadanos de sueño más pesado que jóvenes esposos”), quien habita en una especie de modorra atemporal. Ello le impide tomar conciencia de las dramáticas transformaciones que sobrevendrán: la invasión de las “hambrientas aves” son un augurio de las otras invasiones, es decir, la perpetrada por los migrantes provincianos ávidos de

una nueva vida en la capital. Ellos cambiarán para siempre el perfil de una ciudad donde confluyen todos los tiempos y todas las vertientes humanas. Miguel Ángel Zapata es de una opinión semejante: “La ciudad es la misma: Londres o Lima retoman un periplo similar, las metrópolis sólo se diferencian en sus nombres, mas no en las características que son comunes a las grandes ciudades del mundo: agitación y olvido, emigrantes y los sonidos de la calle con la multitud” (Zapata, 1998: 264).

## Bibliografía

- Cisneros, Antonio  
2000 *Poesía completa*. Tres tomos. Lima: Peisa/Arango.
- 2000 (1972) *Comentarios reales. Poesía completa*. Tomo I. Lima: Peisa/Arango.
- 2000 (1968) *Canto ceremonial contra un oso hormiguero. Poesía completa*. Tomo II. Lima: Peisa/Arango.
- 2000 (1964) *Como biguera en un campo de golf. Poesía completa*. Tomo II. Lima: Peisa/Arango.
- Cornejo Polar, Antonio  
1998 “La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación”, en Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Higgins, James  
1998 “La ironía desmitificadora”, en Zapata, Miguel Ángel (ed.) *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zapata, Miguel Ángel  
1998

“La poesía urbana de Antonio Cisneros”, en Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.