

Periferia de lo antiheroico

La ironía como ruptura de representaciones heroicas de la historia en las obras poéticas de Bertolt Brecht y Antonio Cisneros

Autor:

Behr, Raúl Enrique Vargas

Tutor:

Ferrari, Mariela

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Posgrado

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

PERIFERIAS DE LO ANTIHEROICO: LA IRONÍA COMO RUPTURA DE REPRESENTACIONES HEROICAS DE LA HISTORIA EN LAS OBRAS POÉTICAS DE BERTOLT BRECHT Y ANTONIO CISNEROS.

Tesis de maestría

Maestrando: Raúl Enrique Behr Vargas

N° de documentos: 95.127.221 (DNI argentino) y 4305444 (Pasaporte peruano)

Expediente de matrícula: 883.446/12

Expediente de plan de tesis: 83073/2015

Directora: Dra. Mariela Ferrari

Año: 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: IRONÍA Y REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA: FORMULACIÓN DE UN MARCO CONCEPTUAL	7
1.1 Evolución de la ironía como fórmula de representación	7
1.1.1. Preámbulos de la ironía en la Antigua Grecia	7
1.1.2. Actualización de la tradición irónica en el Romanticismo Alemán.....	9
1.1.3. Reformulación del concepto de ironía a partir de la dialéctica hegeliana.....	14
1.1.4. La ironía y su vinculación con la vida social y el discurso del grotesco.....	18
1.1.5. Ironía romántica e ironía dialéctica: definición conceptual y bosquejo de funcionalidades.....	21
1.2. La reconstrucción irónica y antiheroica del discurso histórico	23
1.2.1. Reseña de los estudios contemporáneos sobre el discurso histórico.....	23
1.2.2. El concepto de microhistoria y la reorientación dramática hacia los márgenes del relato histórico canónico	27
1.2.3. El discurso irónico como alternativa y complemento del discurso heroico-historiográfico.....	31
CAPÍTULO 2: ESTUDIO COMPARATÍSTICO DE LAS OBRAS POÉTICAS DE BERTOLT BRECHT Y ANTONIO CISNEROS: TEMÁTICAS Y FUNCIONALIDADES DE LA IRONÍA.....	34
2.1. El Yo lírico y el Yo irónico: la configuración del sujeto enunciativo	34
2.2. El procedimiento irónico en las obras poéticas de Brecht y Cisneros	36
2.2.1. El efecto del extrañamiento en Brecht y la neutralización del sentimentalismo	36
2.2.2. La oralidad y la narratividad como objetivación en la lírica de Cisneros	39
2.3. Estudio comparatístico.....	41
2.3.1. Desacralización de la representación histórica (personajes, arquitectura, discurso, cultura)	41
2.3.2. Actualización irónica de lo histórico en escenarios burgueses y domésticos.....	74
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	121

INTRODUCCIÓN

Las acusaciones en contra de la ironía han sido variadas. Ha sido interpretada como subversiva y reaccionaria; se ha destacado su potencial de innovación, pero también ha sido juzgada como una lectura anacrónica de la realidad; se la ha desdeñado como un artificio facilista que suplanta la reflexión, y también como elitista, por las exigencias intelectuales que exige su entendimiento. Su estudio abarca muchas disciplinas y autores, que le han atribuido fines diversos: Thomas Mann la destacó como un instrumento contra el radicalismo; Freud, en una posición paralela, como “la figuración por lo contrario” (Freud, 2000: 167) que reprime exteriorizaciones más directas (como la invectiva); Barthes, como una de las impulsoras de la “ambigüedad constitutiva del mensaje poético” (Barthes, 1991: 55). En suma, es difícil identificar algún tropo literario que haya despertado niveles de discusión de tanta transversalidad, que exceden al terreno de la estética. La razón, probablemente, es que la ironía constituye algo más que un tropo literario; carga consigo también funciones filosóficas e históricas que trascienden su carácter lingüístico-semántico.

Si bien la ironía ha sido materia de discusión desde la Antigua Grecia, la reflexión más fecunda en torno a ella se produjo a comienzos del siglo XIX, cuando el Romanticismo Alemán actualizó la tradición irónica y la dispuso como pieza central de su juicio estético. Su más célebre reivindicador fue Friedrich Schlegel, quien, como señala Despoix, “war es vorbehalten, den Begriff der Ironie in die deutsche Kunstkritik einzuführen” (Despoix, en Barck, 2001: 3/214); para los románticos, la ironía, más que un dispositivo literario, constituyó una posición filosófica. Desde la otra orilla, Hegel fue el principal detractor de este tipo de ironía: la descalificó por ser, a su criterio, una expresión arbitraria de la subjetividad y por encarnar una tentativa de destrucción continua. Hegel, sin embargo, no rechazaba la ironía *per sé*; como se verá en el abordaje teórico del presente trabajo, la aceptaba cuando trascendía la unilateralidad de la perspectiva propia. Desde esta escuela, y gracias al examen de Kierkegaard sobre la interpretación hegeliana de la ironía socrática, ha podido bosquejarse otro tipo de ironía, más cercana de un fenómeno dialéctico.

Esta tesis plantea la definición de nuevas categorías y funcionalidades de la ironía, y dirige la mirada hacia una dirección poco explorada: su ejercicio en textos de poesía que recrean contenidos históricos. En éstos, la ironía se posiciona como una modalidad

antiheroica que formula un discurso de la historia (y de episodios históricos), más complementario del canon historiográfico que antagonico. Una de las hipótesis de este trabajo reside, precisamente, en la importancia que tiene la ironía para construir una nueva imaginación del suceso histórico.

Los autores seleccionados para este examen comparatístico son el alemán Bertolt Brecht (1898-1956) y el peruano Antonio Cisneros (1942-2012). Ambos autores reconstruyen, poéticamente, episodios y épocas de la historia. Esta reconstrucción, de carácter irónico, conecta lo histórico con el presente en el cual conviven.

En Brecht, este presente está determinado por el clima de posguerra, tras la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, el fugaz esplendor democrático de la República de Weimar, su posterior ocaso y derrumbe tras la Gran Depresión de 1929, los asomos germinales del nacionalsocialismo y, ya posteriormente, el ascenso de Hitler al poder y su ineludible exilio por razones políticas. Brecht poetiza historias antiguas y contemporáneas, algunas protagonizadas por personajes anónimos, otras, de un carácter más próximo al mito, y, a través de ellas, formula una denuncia contra los males de su tiempo. En *Hauspostille* (1927), la realiza desde una voz nihilista, que despliega incluso cierto cinismo, mientras que, en *Svendborger Gedichte* (1939), lo hace desde un discurso ya más comprometido, que, en ocasiones, roza lo panfletario.

Cisneros, por su parte, pertenece a la denominada “Generación del ‘60” de la poesía peruana (que incluye también a Rodolfo Hinostroza, Javier Heraud, Mirko Lauer, César Calvo y Luis Hernández). Si bien sus estilos y temáticas difieren y no permiten estudiarla como una estética conjunta, esta generación se enmarca en una época de transformaciones políticas y sociales inéditas en el Perú. Éstas comenzaron con los movimientos de guerrillas inspirados en la Revolución Cubana (con los cuales estos poetas, sobre todo Heraud, tuvieron vínculos próximos) y culminaron con el ascenso al poder del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968), cuya Reforma Agraria significó el quiebre del antiguo mundo oligárquico peruano y de una cultura de la servidumbre, fundada en la casa-hacienda. En *Comentarios reales* (1964), Cisneros parodia los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega y ficcionaliza versiones paralelas de la historia del Perú precolombino, de la conquista española, de la vida colonial cotidiana y de la independencia como república. En *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), en cambio, el abordaje histórico ya

no se orienta a episodios concretos, sino a huellas del pasado que se conectan con un sujeto lírico que, de modo vivencial, satiriza y critica el entorno burgués donde ha sido criado.

Como premisa y fundamentación teórica, la tesis actualiza las dos tradiciones de la disputa filosófica de principios del siglo XIX, mencionadas al principio. Por un lado, la de la ironía como una posición filosófica, cercana de los románticos, que involucra la necesidad de ubicar al Yo en la realidad. Por el otro, la de la ironía como generadora de relaciones de antagonismo y complementariedad; es decir, como una dialéctica que puede operar en distintos estratos. No es interés de este trabajo proseguir ni profundizar el antiguo debate entre Schlegel y Hegel, sino actualizar ambas nociones y desagregarlas en nuevas subcategorías y funcionalidades que el estudio comparatístico de las obras poéticas de Brecht y Cisneros ha de revelar.

Para el abordaje del contenido historiográfico, se examinan los estudios e interpretaciones contemporáneas sobre el discurso de la historia. Es primordial la interpretación de Walter Benjamin de la historia como un objeto en construcción, la percepción de lo nuevo en el contacto del pasado con el presente. Asimismo, la tesis analiza el concepto de microhistoria de Carlo Ginzburg y recurre a los trabajos emprendidos por Hayden White, que, si bien son cuestionados por tener una aplicación muy específica y por su escepticismo frente a la noción de verdad histórica (punto crucial en su célebre disputa con Ginzburg), permiten rescatar la noción de la ironía como un discurso antiheroico.

Como herramientas para el análisis comparatístico, el trabajo teórico se complementa con los estudios emprendidos por Mijail Bajtín y Wolfgang Kayser sobre el género grotesco, tradición con la que las ironías brechtiana y cisneriana sintonizan. También, como parte integral del abordaje teórico, se estudian las modalidades de enunciación lírica y las relaciones del poeta-sujeto con su objeto poético; son fundamentales, en esta sección, las teorías de Friedrich Schiller y Kate Hamburger. Por último, y en una orientación más específica, se despliegan nociones derivadas del *Verfremdungseffekt*, para el análisis de Brecht, y de la tensión entre discursos orales y escritos, para el análisis de Cisneros.

El análisis comparatístico permite enfocar la praxis de la ironía y advertir cómo estos poemas desprenden otras funcionalidades literarias. Este tipo de análisis clarifica nociones que suelen quedar encriptadas en un abordaje exclusivamente teórico. La tesis compara dos temáticas, en las que ambas poéticas coinciden: por una parte, la desacralización antiheroica

de la representación histórica, que incluye personajes, arquitecturas, discursos y culturas; y, por otra, la actualización irónica de lo histórico en escenarios domésticos y ciudadanos, donde se acentúa la crítica al sistema social burgués, y donde resulta crucial la autoproyección del sujeto enunciativo, en tanto autor y en tanto partícipe o testigo de dicho universo.

La comparación de las obras poéticas de Brecht y Cisneros, no ligadas en tiempo y geografía, revela puntos de encuentro y desencuentro que permiten evaluar el tipo de discurso irónico que ambos autores manejan, y, asimismo, distinguir funcionalidades actualizadas de la ironía.

CAPÍTULO 1:

IRONÍA Y REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA: FORMULACIÓN DE UN MARCO CONCEPTUAL

1.1 Evolución de la ironía como fórmula de representación

1.1.1. Preámbulos de la ironía en la Antigua Grecia

Estudiar la evolución cronológica de la ironía es problemático y suele conducir a laberintos en lugar de certezas. Sabemos que su importancia en la literatura contemporánea le debe mucho al Romanticismo Alemán, que la rescató del olvido, teorizó y permitió que entrara en discusión. Aunque la conexión filosófica de la ironía actual con esta corriente es débil, su práctica sí fue transferida y perdura en numerosas estéticas. La praxis de la ironía, desde luego, es mucho más antigua, pero repasar su ejercicio en distintas épocas de la historia constituiría un trabajo inacabable. *A priori*, cualquier pretensión de minuciosidad arqueológica parece vana e, incluso, contraproducente a los fines académicos.

Sin embargo, algunas investigaciones han hilvanado una línea cronológica básica para el tratamiento de la ironía. Destaca, como una de las más completas y recientes, la de Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía*, publicada en 2003. En esta obra, el investigador francés analiza la evolución retórica de la ironía, dividiéndola en tres concepciones: la antigua, que involucra a la ironía socrática, pero también a otros esquemas de la Antigua Grecia; la romántica, que replantea la ironía socrática y actualiza el concepto; y las concepciones modernistas, que agrupan a los abordajes contemporáneos de la ironía, cada vez más específicos a los diferentes campos de estudio (Schoentjes, 2003: 31-44).

Para rastrear su concepción en la Antigua Grecia, es preciso comprender que la ironía griega no es un equivalente de la ironía moderna; la primera rehuía al desencanto y tampoco expresaba dosis significativas de malicia. En la comedia, su papel era incentivar una dualidad entre el ser y el parecer y, a partir de esta, despertar intriga: en las comedias de Aristófanes, por ejemplo, el *eirón* (raíz etimológica de la ironía) era un personaje dado “al disimulo” y poco digno de confianza (ibíd.: 31s). La concepción antigua de la ironía, en consecuencia, involucraba una comunión entre la ética, la comedia y el diálogo filosófico.

La ironía en la Antigua Grecia se destacó, por un lado, como un instrumento retórico en las comedias y, por el otro, como expresión de un pragmatismo dialógico en pos de

alcanzar un conocimiento filosófico (éste es el caso de los diálogos platónicos). Recoger ambas vertientes permite reconocer, en la ironía griega, un preámbulo de la discusión que se emprendería desde el siglo XIX, sobre todo, desde la polémica entre Friedrich Schlegel¹ y G.W.F. Hegel.

Resulta inevitable advertir las raíces de la ironía en el diálogo platónico: la ironía socrática fue su expresión más notoria y difundida. Consiste en una forma de dialéctica que busca despertar la reflexión y el conocimiento mediante el ejercicio de la conversación. Schoentjes no interpreta esta ironía como una figura de la retórica (en el uso desacreditado del término) y la designa, más bien, asociada a la mayéutica; así, la vincula con el terreno de las ideas, que son las que se movilizan en el juego de preguntas y respuestas que despliega Sócrates ante sus interlocutores.

El diálogo platónico semeja una forma de dialéctica, pero, como bien aclara el propio Schoentjes, ésta “no se produce entre iguales” (Schoentjes, 2003: 42). Aquí, la comunicación irónica busca el contraste de ideas, pero con la posición de Sócrates jerarquizada, a pesar de que, en el contenido del diálogo, finja reducirse (a través de la ignorancia disimulada, la falsa modestia, entre otros recursos ya ampliamente estudiados). Las enseñanzas socráticas nunca se cierran en una certeza, sino, por el contrario, incentivan una forma de duda que deja la sabiduría en suspenso. Por esto, no es gratuito que la figura de Sócrates como un maestro resultara controversial y generara animadversiones en su tiempo; la más célebre, sin duda, fue la de Aristófanes, quien, en *Las nubes*, obra que constituye un ejercicio de la ironía más cercano al humor y la transgresión, lo retrató y parodió como demagogo.

Otra manera de interpretar los diálogos platónicos es, precisamente, como el ejercicio de una dialéctica entre la duda y la ironía, nociones que, sin embargo, equivalen a dos aproximaciones distintas al conocimiento, como sostiene Søren Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* [1841]:

En la duda, el sujeto está siempre queriendo acceder al objeto, y su desgracia es que el objeto está siempre escapándosele. En la ironía, el sujeto está siempre queriendo apartarse del objeto, y lo logra en tanto que toma a cada instante conciencia de que el objeto no tiene realidad alguna (Kierkegaard, 2000: 284).

¹ En adelante, toda referencia a “Schlegel” se entiende como mención a Friedrich Schlegel, para diferenciarlo de August Wilhelm y Johann Elias, quienes no son objeto de estudio en el presente trabajo.

Vale la pena enumerar otras características de la ironía que ya aparecen desde su concepción más antigua. Una de ellas reside en su parentesco con la ética, que emerge como resguardo frente a la ambigüedad que pone en juego:

Se observa que, en la Grecia antigua, la ironía pertenece al vocabulario de la ética: *eiron* designa un carácter ambiguo que la comedia y el diálogo filosófico ponen en circulación y sobre los que los tratados de ética se centran para examinar su valor moral (Schoentjes, 2003: 37).

Otra condición es su vínculo indiscernible con la urbanidad. En *Ästhetische Grundbegriffe*, Despoix añade que la ironía comenzó a registrarse con “die demokratische Rechtsordnung und ihre Thematisierung auf der Bühne des antiken Griechenland” (Despoix, en Barck, 2001: 3/197). Desde entonces, la ironía y la vida social operan conjuntamente, pues sólo quien vive en, o pertenece a, una comunidad es capaz de comprender sus ironías, sin precisar de intermediación.

Por último, el perfil dialéctico y el perfil retórico configuran caracteres fundamentales para el estudio de la ironía, aunque, en la Grecia Antigua, éstos sólo se entrevieran. Schoentjes sostiene que fue Anaxímenes de Lámpsaco quien, en su *Retórica de Alejandro* (atribuida erróneamente a Aristóteles por largo tiempo), desarrolló el primer tratamiento retórico de este concepto. Asimismo, la ironía, dada la intencionalidad de “significar otra cosa” (Schoentjes, 2003: 69), era vislumbrada ya como un antecedente de la dialéctica.

1.1.2. Actualización de la tradición irónica en el Romanticismo Alemán

El Romanticismo Alemán fue la piedra angular de esta corriente estética y resultó determinante en la filosofía y el arte de su tiempo. Aunque ya con influencia durante el siglo XVIII, la teorización sobre el concepto se consolidó con el cambio de siglo, a partir de las lecturas de los hermanos Schlegel, en un giro que destacó por oponerse al sistematismo distintivo de la filosofía alemana. Friedrich Schlegel, el menor, fue quien introdujo y reformuló la ironía como materia de estudio, y sus hipótesis fueron discutidas, refutadas y reinterpretadas por otros pensadores del siglo XIX, sobre todo por Hegel y Kierkegaard. Es por ello que, como señala Schoentjes, “la referencia, explícita o implícita, al Romanticismo

Alemán será recurrente en los tratamientos contemporáneos de la ironía, aunque el cuadro filosófico haya cambiado y los autores se opongan todos al idealismo” (ibíd.: 238).

Paul de Man coincide con Schoentjes en que el Romanticismo Alemán fue el período “donde se suscitó mayor reflexión respecto de la ironía” (De Man, 1998: 232). Esta trascendencia reside en haber despojado a la ironía de su valor estrictamente instrumental y haber reevaluado su naturaleza con un anclaje en la filosofía, tal como expone Schlegel en el fragmento # 42 del *Lyceum* [1797]:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern (Fr. Schlegel, 1967: 2/152).

Schlegel critica, en primer término, que “la cultura estética” se guíe “por ciertos conceptos rectores” (Fr. Schlegel, 1996: 70) y que no admita la naturaleza instintiva del arte. Al mencionar el instinto, plantea una dificultad ontológica al quehacer artístico: el arte debe enfrentarse a un universo en el que casi todo resulta enigmático e incoherente. Como se expresa en *Über die Unverständlichkeit* (1800), la propuesta filosófica de Schlegel rechaza la posibilidad y tentativa de una comprensión total de las cosas y, en consecuencia, se sumerge en los límites de aquello que el conocimiento del hombre no puede alcanzar, o la incapacidad de la filosofía para representar el Absoluto:

Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? (Fr. Schlegel, 1967.: 2/370).

La ironía, en ese marco, resulta ya no una estrategia de comunicación pragmática (como en Sócrates), ni una estrategia retórica (como en Aristófanes). Instala una fórmula novedosa de representación artística, que tiene como fin moverse por aquellos linderos inaccesibles. “Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos” (ibíd.: 2/263), anotaba Schlegel en el fragmento # 69 de *Ideen* [1800]. Por ello, esta ironía instituye un simulacro o un acercamiento bajo la premisa de que el universo tiene una naturaleza caótica:

El hombre, según Schlegel, vive en un mundo de contradicciones inquietantes que intenta organizar y apresar (...) Pero sus tentativas están destinadas al fracaso, porque si el espíritu llega a ser el Absoluto, entonces es incapaz de aprehenderlo (Schoentjes, 2003: 90).

Estas tentativas de fracaso, entiende Schlegel, se encuentran también en el lenguaje. Todo lo que sea determinable en el discurso queda invalidado y, en consecuencia, el lenguaje pierde su funcionamiento normal y es sustituido por una comunicación de carácter paradójico, que se despliega de forma abierta y oscilante.

Ante tales premisas, la ironía articula la percepción del caos. Lo consigue en la multiplicidad de los puntos de vista que, a partir de su ejercicio, entran en relación (sea ésta complementaria o antagónica). Por esta razón, puede sintetizarse como una dialéctica permanente “between the absolute and the relative” (Millán-Zaibert, 2007: 171). Los encuentros son variados: la vida común y el espíritu científico, la filosofía natural y la filosofía técnica, entre otros. Esta especie de dialéctica se descompone en tres fases fundamentales: auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción, que, en el ejercicio literario, podrían traducirse en construcción, interrupción y destrucción del discurso. Como explica Beiser, “the ironist creates forever anew because he always puts forward a new perspective, a richer concept, a clearer formulation; but he also destroys himself because he is forever critical of his own efforts” (Beiser, 2003: 129).

Rush añade que la ironía constituye una instancia de balance y distancia crítica, en tanto pone las cosas en perspectiva y las proyecta como un conocimiento parcial: “Irony thus involves an acute and circumspect awareness of a work as perspectival. Put another way, irony is the acknowledgement that works are partial” (Rush, en Kompridis, 2006: 181). De ello se han desprendido innumerables polémicas sobre qué tipo de actitud promueve la ironía romántica: si se considera una muestra de humildad (por admitir la limitación del conocimiento humano) o si, por el contrario, se trata de una pretensión vanidosa del artista por encumbrarse hacia lo infinito. Al margen del debate, es fundamental advertir el movimiento pendular que propone la ironía entre los distintos puntos de vista: “La ironía se plantea el problema estético de la superación del espacio que media entre lo universal y lo particular, como un proceso infinito en el que la poesía romántica está comprometida” (Martínez Montalbán, 1992: 135s).

Schlegel siente cercanía con Sócrates, porque éste, aunque reconoce la limitación del conocimiento, estimula a sus interlocutores a buscarlo. Sostiene que la ironía socrática demuestra el conflicto entre la necesidad y la incapacidad de alcanzar una comunicación plena. En sus escritos del *Lyceum* (Fragmento # 108), refiere que los interlocutores de Sócrates no saben “wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten” (Fr. Schlegel, 1967: 2/160).

Entre la ironía socrática y la romántica existe una diferencia que, en principio, podría juzgarse evidente: Sócrates practicó la ironía en sus diálogos, pero nunca teorizó sobre ella; Schlegel, en cambio, desarrolló todo un esquema filosófico para el concepto, pero, salvo tentativas fallidas (como su inconclusa novela *Lucinde*), no consiguió aplicarlo en una obra literaria propia y, por ello, fue criticado no sólo por su subjetividad, sino también por su hermetismo. Incluso, las hipótesis más aventuradas juzgan probable que el pensador alemán, intencionalmente, haya querido dejar capas oscuras en su conceptualización de la ironía. Lo cierto es que Schlegel consideraba que su época, pese a las cuantiosas discusiones filosóficas que se despertaron en torno a lo romántico, carecía de obras representativas de esta tendencia. En *Gespräch über die Poesie* (1800), ubicaba a Jean Paul (Friedrich Richter) como único ironista y romántico de su tiempo:

Das unsrige fing damit an, daß Sie behaupteten, Friedrich Richters Romane seien keine Romane, sondern ein buntes Allerlei von kränklichen Witz (...) ich nehme es in Schutz und behaupte dreist, daß solche Grotesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind (Fr. Schlegel, 1967: 329).

Sin embargo, la distinción fundamental entre ambas propuestas es de carácter filosófico e involucra la posición del Yo irónico. Aunque Schlegel valora la propiedad dialógica de las enseñanzas de Sócrates y su afecto por la reflexión, en la ironía romántica esta reflexión del individuo no ocurre frente a un par, sino consigo mismo. Este fue, como revisaremos en el apartado 1.1.3. de este trabajo, uno de los puntales de Hegel para atacar a los románticos, a quienes acusó de transformar, para mal, la ironía socrática, al reconcebir la no como una manera de relacionarse, sino como un principio universal.

Ciertas premisas de la ironía romántica, en cambio, parecen comunicarse de manera fluida con la comedia aristofánica. Esto se observa en el célebre *Über das Studium der griechischen Poesie* (1794), donde Schlegel rompe con el Clasicismo y propone una nueva estética a partir de la reinterpretación de Grecia y la Antigüedad. La coincidencia se sostiene no sólo por la defensa que realiza Schlegel de la obra de Aristófanes, ante las acusaciones de caricaturesca: “Denn die gesetzlose Ausschweifung dieses Dichters ist nicht bloß durch schweigerische Fülle des üppigsten Lebens verführerisch reizend, sondern auch einen Überfluß von sprudelndem Witz” (Fr. Schlegel, 1979: 1/323). También es trascendental porque Schlegel recoge el concepto de parábasis (o *parekbase*), que había nacido de la comedia griega y consistía en el momento en el cual el coro interrumpía la acción de una obra para dirigirse al público. La parábasis involucraba, por ende, un ensayo de autorepresentación dramática, que sintoniza con uno de los postulados de la revolución estética de Schlegel: entender la literatura como un juego dentro del juego de la vida:

Bei den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei; und vom ersten Anfange Griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von echtem Griechensinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig. Dieser Heiligkeit schöner Spiele und diese Freiheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen echter Griechheit (ibíd.: 1/275).

Despoix encuentra, en la parábasis, una correspondencia con el concepto schlegeliano de la ironía debido a la ruptura de la ilusión. Añade que la parábasis, en consecuencia, actúa como una fuerza estética que invita al auditorio a captar las insinuaciones del artista: “(...) der Einsicht in das Publikum Bildende der Anspielungen, der Potenzierung der poetischen Begeisterungsgabe durch deren Selbstunterverbrechung, Selbstüberhebung, Selbstverdoppelung” (Despoix, en Barck, 2001: 3/214). Consiste en un cambio de registro, pero no implica el abandono de la representación. Ciertamente, la ruptura de la ilusión y el distanciamiento (sobre los que Brecht teorizó y aplicó a su dramaturgia) acentúan el carácter artístico de una obra y consolidan la búsqueda romántica de que el artista se relacione con ella, a través de la reflexión. El concepto ha evolucionado con el tiempo y mutado en otros instrumentos que la literatura contemporánea recoge. En una novela moderna, por ejemplo,

estas interferencias ocurren cuando un narrador deja de narrar para convertirse en un comentarista reflexivo, mediante técnicas diversas (una de ellas, el monólogo interior).

Lo que Schlegel teorizó, aunque no aplicó, es que la ironía promueve interrupciones afines en otros géneros o desarrollos literarios. Su procedimiento de ruptura debe involucrar una percepción a la que sobrevenga una reacción. El Romanticismo Alemán tuvo especial interés en la ironía, porque le proponía al Yo “una nueva forma de situarse, a través del desdoblamiento interior y el distanciamiento de los sentidos” (Schoentjes, 2003: 203s).

1.1.3. Reformulación del concepto de ironía a partir de la dialéctica hegeliana

Los escritos de Hegel en contra de Schlegel y de la ironía romántica han legado, como conclusión naturalizada, que la ironía y la dialéctica transitan caminos irreconciliables. Sin embargo, interpretaciones posteriores, derivadas, sobre todo, de las lecturas de Kierkegaard, han expuesto puntos de contacto entre ambos conceptos, a partir de un fenómeno en común: la contradicción.

Como subraya Gadamer, fue Kant quien propuso la necesidad de la razón “de enredarse en contradicciones” y fueron sus seguidores (Fichte, Schelling, Schleiermacher, Hegel) quienes se esmeraron en demostrar “la necesidad de tal dialéctica” (Gadamer, 1981: 11). Más que como un método, la dialéctica se plantea como “una experiencia por la que el pensador pasa de una idea a otra, y la negación, el movimiento por el cual el espíritu ve más allá de lo que es, conservando lo que fue” (Virasoro, 2010: 61).

Como vimos en los párrafos anteriores, la ironía, tal como la concebía Schlegel, involucraba el entrecruzamiento de múltiples puntos de vista. La dialéctica hegeliana de tres fases busca que el pensamiento no se refleje en la autoconciencia (acusación clave de Hegel contra los románticos), sino que se proyecte en relación con lo otro: “Während der Reflexionsbegriff zur Grundlage der frühromantischen Philosophie wird, erscheint –nicht ohne Beziehung auf den letzteren– der Begriff des Setzens in seiner vollen Ausgestaltung in der Hegelischen Dialektik” (Benjamin, 1991: 1/22).

Hegel identifica dos fenómenos perjudiciales en la ironía romántica: la negatividad y la arbitrariedad. La propuesta de Schlegel se sostiene en la antítesis y en el despliegue de lo paradójal, como se sustenta en el fragmento #48 del *Lyceum*: “Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist” (Fr. Schlegel, 1967: 2/153). La

crítica de Hegel reside en que esta operación irónica no procura una síntesis superior, sino “que continúa hasta el infinito su movimiento de vaivén entre los opuestos” (Schoentjes, 2003: 92). Queda anclada a la negatividad, aunque, en teoría, luzca como un instrumento contra el dogmatismo, porque no trasciende la reflexión ni las paradojas que incita; por el contrario, las perpetúa. Como sostiene Vieweg, “la conversación inacabable se convierte en el fin suficiente (...) la aparente valoración de lo dialógico se convierte en la práctica del monólogo absoluto, en una manía de la conversación” (Vieweg, 2002: 62). Cualquier examen filosófico, así como cualquier argumentación, quedan suspendidas: flotan sobre la incertidumbre, sin ofrecer ningún resultado, lo que conduce, según el mismo Vieweg, “a una filosofía de lo indeciso, donde el gran juego de ajedrez termina siempre en tablas” (ibíd.: 63).

De este ‘punto muerto’, por así denominarlo, se desprenden dos de los gestos del Romanticismo que más exasperan a Hegel y que se muestran en *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821). Por un lado, la hipocresía que les atribuye a los románticos, porque éstos, a su juicio, procuran reflejarse en la autoconciencia, “(..) des Allgemeinen des Willens sich Bewußten, in der Vergleichung mit diesem steht” (Hegel, 1970: 265). Por otro lado, Hegel cuestiona la puesta en permanente suspenso, que promueve la arbitrariedad del sujeto:

Indem ein solches Philosophieren die Erkenntnis des Wahren für eine leere, den Kreis des Erkennens, der nur das Scheinende sei, überfliegende Eitelkeit ausgibt, muß es unmittelbar auch das Scheinende in Ansehung des Handelns zum Prinzip machen und das Sittliche somit in die eigentümliche Weltansicht des Individuums und seine besondere Übersetzung setzen (ibíd.: 273).

Esta oscilación eterna entre tesis y antítesis, que no se resuelve en una unidad superadora, ubica al sujeto irónico “por encima y más allá de todo” (Casas, 1999: 26). Por esta razón, para Hegel, la ironía romántica es la expresión más arbitraria de la subjetividad, pues el Yo tampoco alcanza una constitución propia. Al no contar este tipo de ironía con un contenido que la objetive, el lado subjetivo queda incomunicado:

Si en el arte simbólico u oriental la relación entre el espíritu y lo sensible no se presentaba armónicamente dada la primacía de la materia, en el arte romántico esta inadecuación reaparece, pero en virtud de una carencia de exteriorización del lado inteligible, subjetivo. El arte romántico no disuelve la armonía entre lo interior y lo exterior por hacer primar el aspecto sensible, sino por concentrarse en la interioridad (Scillamá, 2008: 7).

Hegel, en general, despreciaba la ironía, aunque solía admitirla (con reparos) cuando superaba el vivir en “Seligkeit des Selbstgenusses” (Hegel, 1995: 121). En *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835), acusa, además, su absoluta carencia de humildad, cuando describe al irónico como “wer blickt dann vornehm auf alle übrige Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind” (ibíd.: 121). Sin embargo, a pesar de este probado rechazo, ¿existe forma de reinterpretar el concepto de ironía y dirigirlo hacia un procedimiento dialéctico más afín a Hegel? En otras palabras, ¿puede la dialéctica operar en favor de la ironía?

En primer lugar, habría que explorar la relación de la ironía romántica y la dialéctica de Hegel. En esa dirección, en su célebre *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, de 1841, fue Kierkegaard el primero que agrupó la discusión sobre la ironía desde ambas vertientes, sumando a la ironía socrática como un tercer factor. Virasoro observa a Kierkegaard como un ‘facilitador’, quien permitió “el entrecruzamiento entre hegelianismo y Romanticismo y que dirigió la mirada hacia la ironía como el elemento ágil, maleable y desestabilizador” (Virasoro, 2012: 99s) entre el espíritu melancólico del Romanticismo y la razón dialéctica.

Frente a la ironía de Sócrates, la posición de Hegel es ambigua. Considera, por el lado positivo, que la ironía socrática surgió como una necesidad de su época, que reafirmó la reflexión subjetiva “como la conciencia de que la moralidad se ha hecho vacilante en el espíritu del pueblo” (ibíd.: 103). Pero el valor que le adjudica reside en el carácter dialógico que permitió el desarrollo de los contrarios y el tránsito de lo abstracto a lo concreto:

(...) Denn nur der Name [Ironie] ist von Platon genommen, der ihn von einer Weise des Sokrates brauchte, welche dieser in einer persönlichen Unterredung gegen die Einbildung des ungebildeten und des sophistischen Bewußtseins (...) Die Ironie betrifft nur ein Verhalten des Gesprächs gegen Personen (...) er, im Gegenteil das Herüber und Hinübergehen des Gedankens, vollends einer subjektiven Meinung, in die Substantialität der Idee versenkte und endigte (Hegel, 1970: 277).

Por el lado negativo, Hegel juzga que la ironía socrática sufría las mismas falencias que la ironía romántica: una subjetividad que vivía “en un estado intermedio, un momento de transición que requiere de ser superado” (Virasoro, 2010: 104) y que, por eso, no se conectaba del todo con el mundo. Hegel percibe que, en los diálogos platónicos, el arte de la

interrogación no trascendía, pues el ironista estaba jerarquizado en una esfera superior y no se integraba a su tiempo; enumera, asimismo, “la separación de Sócrates de los asuntos del Estado, su rechazo de las convenciones de la época, su preocupación del cuidado de sí mismo como una forma de aislamiento” (ibíd.: 104). Como subraya Kierkegaard:

Hegel hace notar que esta ironía socrática parece contener cierta falsedad, pero luego muestra que su actitud es la correcta. Finalmente, muestra la significación propia de la ironía socrática, su importancia. Ésta consiste en concientizar y desarrollar las representaciones abstractas (Kierkegaard, 2000: 291).

Frente a la comedia de Aristófanes, Hegel se muestra abiertamente en contra, pues desdeña “ein performatives Ironiekonzept” (Despoix, en Barck, 2001: 3/220). Sin embargo, frente a Sócrates, su postura presenta vacilaciones. Hegel procura que el arte refleje la contradicción no sólo como expresión, sino como esencia de sí; que la muerte perfile lo vivo, por emplear un ejemplo. En ese sentido, percibe la ironía socrática como un intercambio o conversación agradable, libre de malicia e hipocresía:

La función así asignada a la ironía muestra, ya de manera suficiente, que Hegel concibe la ironía en Sócrates como un momento dominado, como un modo de abordar a la gente, y hay enunciados explícitos que así lo confirman (Kierkegaard, 2000: 267).

El paralelo que permite estructurar Hegel no es entre la dialéctica y la ironía romántica, sino, como señala Casas, entre la dialéctica y la ironía socrática, que pasa a ser entendida como “una forma subjetiva de la dialéctica” (Casas, 1999: 28). La dialéctica se distancia de la concepción romántica, que bosqueja la ironía como un principio vital, y se reorienta hacia la concepción platónica, que limita su significado a un ejercicio. ¿Qué se entiende como “forma subjetiva de la dialéctica”? En dicha interpretación, la dialéctica es el fundamento; la ironía socrática, la forma intersubjetiva de desplegarlo. La ironía tiene una función liberadora, pues, a través de ella, “el sujeto se libera de las ataduras en las que lo retiene la continuidad de las circunstancias de la vida” (Kierkegaard, 2000: 282).

Kierkegaard reformula una ironía que “se muestra como aquella que concibe al mundo, que busca mistificar el mundo que le rodea, no tanto para ocultarse ella misma, sino para hacer que otros se revelen” (ibíd.: 278s). La ironía, en tanto procedimiento, renueva la dialéctica y le ofrece una dimensión fundamental: la de la acción.

Existen, por ello, dimensiones que consiguen conectar la ironía y la dialéctica, y resulta inexacto afirmar que Hegel desacreditaba todo tipo de ironía, como él mismo aclara en *Grundlinien der Philosophie des Rechts*:

(...) sein von solcher Bestimmung [Schlegels] entfernter besserer Sinn und seine philosophische Einsicht hat darin nur vornehmlich die Seite des eigentlichen Dialektischen, des bewegenden Pulses der spekulativen Betrachtung ergriffen und festgehalten (Hegel, 1970: 277).

Por este motivo, en la presente investigación, denominaremos “ironía dialéctica” al tipo de representación irónica que promueve la comunicación y el contraste de ideas.

1.1.4. La ironía y su vinculación con la vida social y el discurso del grotesco

Hemos observado que la ironía entrecruza perspectivas múltiples, lo que promueve un discurso fragmentado que, para completarse, actúa en configuración con otros discursos. Dentro del análisis comparatístico, se comprobará que el ejercicio del grotesco rabelaisiano (o realismo grotesco) aparece de forma explícita, como recurso común, en las obras poéticas tanto de Brecht como de Cisneros. Se advertirá, además, que son frecuentes las correspondencias entre el grotesco y diversos tratamientos de la ironía.

El grotesco plantea la exacerbación de los elementos caricaturescos y, por su provocación, es uno de los géneros que más interés académico ha reunido en los últimos tiempos. Se asienta en la deformación, a partir de la coordinación desordenada de elementos usualmente antagónicos, “die Kombination von eigentlich Unkombinierbarem, von Elementen, die in einem geordneten Weltbild neben -oder gegeneinander existieren: häßlich und schön, krumm und gerade, scheußlich und lächerlich, grauenvoll und komisch” (Malte Fischer, 1994: 86). Malte Fischer advierte, sin embargo, que las combinaciones del grotesco no son infinitas y distingue el género de expresiones como la tragicomedia o el teatro del absurdo.

Usualmente, se han promovido dos formas de entender al grotesco: una es la línea de Mijail Bajtín, quien realizó el estudio más completo en torno a la cultura popular de la Edad Media y la obra de François Rabelais, que se orienta a la jovialidad y al carácter carnavalesco;

la otra es la de Wolfgang Kayser, de vertiente romántica, que descifra al grotesco como un género más cercano a la angustia y la locura:

Al estudiar la obra de Kayser, averiguamos que la perturbación del orden natural, llevada a cabo por la estética grotesca, tiene consecuencias completamente opuestas a las de Bajtín. En vez de elementos bajtinianos como exceso, expansión, excentricidad, cuerpos gozosos y organización alegre de la comunidad, nos encontramos con escasez, reducción, locura, seres híbridos y automatismo deshumanizado (Polák, 2009: 48).

Bajtín subraya que el grotesco del Romanticismo tiende a ser atenuador: si bien, en ocasiones, se articula con el humor y el sarcasmo, promueve el ocultamiento. El realismo grotesco, o grotesco popular, en cambio, busca el exceso, para asentarse “como parodia feliz del espíritu oficial”, como una locura festiva. La locura, en el grotesco romántico, más bien “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín, 1994: 40s). Kayser traza un límite y sostiene que, desde el siglo XIX, la estética del grotesco sólo ha incidido en las formas románticas (cfr. Kayser, 1964: 156). Bajtín discrepa y observa dos líneas de sucesión: un grotesco “modernista” que reproduce las formas románticas y un grotesco “realista”, que reincorpora la tradición carnavalesca (cita las obras de Mann, Brecht y Neruda) (cfr. Bajtín, 1994: 47).

En la dicotomía entre el grotesco romántico y el grotesco popular/rabelaisiano subyacen dos caracteres opuestos que forman parte de la ironía: la urbanidad y el elitismo.

La urbanidad, como se mencionó al principio de este trabajo, involucra el despliegue de lo irónico de acuerdo con su ubicación social. La ironía se encuentra instalada en una sociedad y se complementa con ella por medio de un sistema de referencias; se expande entre los agentes de dicha sociedad, quienes son capaces de asimilarla, procesarla y practicarla. La urbanidad, como señala Despoix en *Ästhetische Grundbegriffe*, “bezeichnet den Gestus, in dem sich der monologische Denker zur Gesellschaft öffnet, und zwar durch das Kultivieren intersubjektiver Formen der Reflexion” (Despoix, en Barck, 2001: 3/215). Establece, en consecuencia, una interpretación continua y relaciones dinámicas y plurales:

La comprensión de la ironía, como de la sátira y la parodia, presume una homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos) o sociales (ideológicos),

condición que Kristeva denomina como la consolidación de la ley (Hutcheon, 2006: 36).

La ironía configura, por esta razón, un discurso social de pertenencia, que, al trasladarse a la literatura y la recreación histórica, asume la función de brújula. Lo paradójico, sin embargo, es que resulta indiscutible que la ironía se compone también de un factor de elitismo.

El elitismo se traduce en el rigor intelectual que exige la ironía para ser decodificada por un lector y que, por otra parte, convierte al ironista en una figura que ostenta superioridad. Se presenta un elitismo correlativo entre ambos agentes. El discurso irónico no se propone la claridad como un fin; por el contrario, su intención es no dejarse entender del todo:

Si a menudo sucede que esa clase de discurso irónico es malinterpretado, esto no es por culpa del hablante, salvo por el hecho de haberse metido en un personaje tan intrigante como la ironía, que gusta de hacer bromas tanto a sus amigos como a sus enemigos (...) se habla ahora de manera irónica para que la gente común no entienda, así también la ironía se empeña en aislarse, no desea que se la entienda de manera ordinaria (Kierkegaard, 2000: 276s).

Un lazo trascendental de la ironía con las fórmulas grotescas radica en su posición ante lo divino. Aunque realiza una distinción entre lo irónico y lo cómico, esta sentencia de Hegel, en *Vorlesungen über die Ästhetik*, revela que, un siglo antes del auge del estudio del grotesco, ya eran discutidos los elementos destructivos, autodestructivos y reconstructivos de la ironía:

Das Prinzip dieser Produktionen, die nur in der Poesie vornehmlich hervorgehen können, ist nun wiederum die Darstellung des Göttlichen als des Ironischen. Das Ironische aber als die geniale Individualität liegt in dem Sichvernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen (Hegel, 1995: 122s).

El elemento más destacado del grotesco rabelaisiano es, precisamente, la degradación y regeneración de lo divino. La degradación implica la transmisión de lo elevado a un plano terrenal. La estética de esta degradación se vincula con la representación de lo corporal, que incluye una exposición plena de todas las funciones y actos del cuerpo.

Esta transgresión, sin embargo, no carga de por sí un sentido negativo. Por ejemplo, la representación de la zona inferior del cuerpo involucra no sólo la descomposición, sino también una instancia de regeneración:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos del coito, el embarazo, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín, 1994: 25).

Las expresiones del grotesco son diversas y enriquecen su estudio. La corporalidad, como se subrayó, es la característica con la que más trabaja. El cuerpo grotesco se muestra en oposición a la perfección humana. Se asienta en la vida material (la comida, el sexo, las necesidades fisiológicas), que se representa de una forma exacerbada. La deformidad, que es inseparable de la estética del grotesco, cuestiona la belleza del ser humano, que, a su vez, despliega un cuestionamiento de la creación divina.

Lo escatológico, otro de los recursos claves del género, atraviesa también los ámbitos elevados y terrenales, pues “excrecencias y orificios son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y orientaciones recíprocas” (ibíd.: 285s). Los excrementos, de acuerdo con Bajtín, representaban la renovación, como contacto entre cuerpo y tierra (vida y muerte); inclusive, “en las figuras escatológicas más antiguas, los excrementos están asociados a la virilidad y la fecundidad” (ibíd.: 158).

Finalmente, en la composición carnavalesca del grotesco, la blasfemia expresa la misma ambivalencia: mortificar y renovar a los dioses a los cuales se ofendía festivamente. Bajtín enfatiza el rol de la grosería como parte del “sistema de imágenes que sirvió para el combate contra el terror cósmico” (ibíd.: 317).

Este sistema de imágenes, sobre todo en lo referido a la corporalidad y la blasfemia, aparece en los procedimientos poéticos de recreación histórica de Brecht y Cisneros. Una vez en el segundo capítulo, de contenido aplicativo y comparatístico, observaremos cómo la ironía renueva y prolonga, con lógicas salvedades, la tradición de este género para construir versiones alternativas y antiheroicas de sucesos históricos.

1.1.5. Ironía romántica e ironía dialéctica: definición conceptual y bosquejo de funcionalidades

¿Qué cruces dialécticos coinciden con la propia naturaleza de la ironía? El más evidente, que se encuentra no sólo en la representación artística, sino también en los usos de la vida

cotidiana, es la dialéctica entre lo cómico y lo doloroso. Esta tensión es la que, por ejemplo, motiva a Roster a definir a la ironía como una “risa torcida” (Roster, 1978: 13).

El aspecto melancólico de la ironía está ligado a la nostalgia, a la serie de paraísos perdidos (sobre todo, los de la niñez) ante los cuales el ironista se enfrenta. La práctica de la ironía constituye una crítica del presente, por la ausencia de una intensidad del momento actual (intensidad que sí tiene, por ejemplo, una reminiscencia infantil):

En todo ser irónico existe una forma de nostalgia de un mundo ideal, especie de paraíso perdido que todos llevamos dentro. En esta perspectiva, hay que considerar que cada puntada, cada ataque de ironía, expresa menos una crítica que una nostalgia (o una esperanza) de un mundo perfecto (Bergson, 2009: 207).

Observamos que la práctica de la ironía no es tan categórica al separar la ironía romántica de la ironía dialéctica, sino que recoge características de ambas. La ironía romántica actúa como medio de extrañamiento a través del dolor o de la melancolía, una carga idealista que provenía ya de sus precursores, como Friedrich Schiller². Casas destaca que este distanciamiento, sin embargo, no implica una suspensión de la realidad, sino “una instalación en ella en estado de ironía” (Casas, 1999: 31), tal cual era el procedimiento del *flâneur* de Charles Baudelaire.

La ironía dialéctica, en tanto, es la instancia donde confluyen los opuestos de forma constante. Su ejercicio atraviesa distintos estratos de la representación literaria y de la vida social; no opera en procura de sustituir significados, sino de oponerlos: “Más que [buscar en la ironía] la sustitución de un sentido por otro, hay que describir su funcionamiento a partir de la oposición entre el ideal y la realidad” (Schoentjes, 2003: 121). Este funcionamiento se transfiere a otras contraposiciones: la ironía puede operar dialécticamente sobre la realidad frente al ideal, el presente frente a la nostalgia, la risa frente al llanto, la solemnidad frente a la parodia, el exceso frente a la austeridad, lo narrativo frente a lo poético, lo escrito frente a lo oral y lo conversacional, entre múltiples combinaciones.

No se debe desatender la conexión de la ironía con las fórmulas humorísticas, porque éstas reflejan uno de sus móviles, el distanciamiento, y estrechan, asimismo, su relación con la ética. Como remarca Eco,

² En la introducción al segundo capítulo de esta tesis, se profundiza en torno a los conceptos de poesía ingenua y poesía sentimental, que Schiller desarrolló como base teórica de este idealismo.

Para Hegel, resultaba esencial para lo cómico que el que ríe se sienta tan seguro de su verdad que pueda mirar con seguridad las contradicciones ajenas. Esta seguridad, que hace que nos riamos de la desgracia de un inferior, es naturalmente diabólica (Eco, 2013: 75).

La distancia que se genera en el espectador/lector/auditorio reside en que lo cómico no puede ocurrirle a uno mismo, pues entonces perdería su condición. Por ello, para trascender del humor a la verdadera ironía, el posicionamiento del espíritu irónico no sólo opera en la dimensión de la estética, sino también en la ética.

Hemos citado estas características y oposiciones, pues muchas de ellas son las que actúan en las obras de Brecht y Cisneros. La propuesta de esta investigación es verificar qué nuevas funcionalidades puede desplegar el tratamiento irónico.

Como el contenido específico del análisis involucra la recreación de sucesos de la historia, antes de abordar el estudio comparatístico, conviene revisar algunas pautas fundamentales del discurso histórico y cómo éste puede ser reconstruido desde la ironía.

1.2. La reconstrucción irónica y antiheroica del discurso histórico

1.2.1. Reseña de los estudios contemporáneos sobre el discurso histórico

La épica y el heroísmo son atributos que tienden a acompañar el tratamiento de los hechos históricos. Si se analiza la historia a partir del despliegue de conflictos, estos abordajes suelen proyectar la perspectiva global del triunfo y del poder, pero dejan afuera del discurso (podría decirse que ‘debajo de la alfombra’) elementos particulares, cuya singularidad es clave para la construcción de un discurso genuino.

A lo largo del siglo XX, en el interior de la propia disciplina histórica, se plantearon debates sobre cómo encarar la escritura de los acontecimientos. La polémica más difundida la libraron Hayden White y Carlo Ginzburg: ésta trascendió los campos de la historia (donde la postura del norteamericano cuenta, en el presente, con un crédito débil) para llegar a los de la literatura (donde la discusión concitó mayor interés). A grandes rasgos, White subraya la insuficiencia de los estudios historiográficos para generar conocimiento, por lo cual su relato debe convivir y complementarse con las cualidades retóricas que ofrece la literatura; en esa línea, argumenta que no existen elementos que, significativamente, distingan al

discurso histórico de los discursos del mito o la ficción. Ginzburg, en tanto, retruca que la verdad existe y que debe ser el motor de la búsqueda de los historiadores, cerrando puertas a las tentativas de subjetivar todo conocimiento con el argumento de la ficcionalización.

Naturalmente, el debate ontológico respecto de la verdad histórica no genera demasiado provecho para los fines de nuestra investigación. Sin embargo, sí resultan valiosas las premisas (más que las conclusiones) que formula White, así como la metodología que propone Ginzburg. A pesar de ubicarse en bandos antagónicos, sus posturas coinciden en ubicar la linealidad del relato histórico tradicional como una entidad en cuestionamiento. Ambos, por ejemplo, advierten el desafío que, a nivel artístico y comunicacional, plantearon la aparición y consolidación de la fotografía y los nuevos medios audiovisuales: “La fotografía y sus prolongaciones (cine, televisión) abrieron, tal como en tiempos pasados, la perspectiva lineal, una serie de posibilidades cognitivas: un nuevo modelo de ver, relatar, pensar” (Ginzburg, 2010: 340). Por su parte, White, más que en las posibilidades cognitivas, resalta las posibilidades comunicacionales de ambos discursos:

Las secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar como las frases, las oraciones o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito. Y si el cine puede predicar, puede seguramente hacer todas las cosas que Jarvie consideraba que constituían la esencia del discurso histórico escrito (White, 2010: 222).

El estudio de la literatura propuso modalidades variadas para el abordaje de los hechos históricos y, desde el plano ficcional, la poesía moderna ha ofrecido replanteamientos novedosos de esta naturaleza. Ya el Romanticismo Alemán había formulado la idea de que la representación artística, a diferencia de la filosofía, atenuaba la figura del héroe histórico en tanto proyectaba héroes superiores desde el reino de la imaginación, como remarcaba Friedrich Schlegel en el fragmento # 125 del *Lyceum*:

Wie haben nicht auch die größten Künstler wirkliche Helden in ihrer Darstellung verkleinert? (...) Dichtern mag er auch wohl heilsam sein kommen, wie jede konsequente Beschränkung, um die Kraft zu kondensieren und zu konzentrieren (Fr. Schlegel, 1967: 2/163).

El ideario romántico instaló la subjetividad frente al concepto de verdad histórica, en un equivalente al despliegue realizado por White, más de un siglo después, dentro de la disciplina historiográfica. Sin embargo, como ya se puntualizó, no es la discusión entre positivismo y subjetividad frente al objeto histórico lo que concierne a esta investigación. Lo fundamental es rescatar, de los románticos, su relación con el pasado y su preocupación por transformar la realidad en “vivencia emotiva”; pero, como advierte Scillamá, no porque el pasado contenga “un encanto en sí –como portador de valores e ideales perdidos–, sino en tanto posibilidad que le ofrece al sujeto de negar el presente” (Scillamá, 2008: 5)³.

Esta perspectiva romántica de la primera mitad del siglo XIX y la discusión historiográfica de la segunda parte del siglo XX sintonizan con las teorías benjaminianas sobre la historia (sin pretender, con esto, designar a Walter Benjamin como un conector intergeneracional entre ambas posturas). El proyecto de Benjamin consta de tres momentos destructivos: “Abbau der Universalgeschichte, Ausschaltung des epischen Elements, keine Einfühlung in den Sieger” (Benjamin, 1991: 1/1240). Este modelo alternativo contrapone, a la continuidad de los sucesos, un tiempo mesiánico, que introduce la revolución en el tiempo lineal. No se trata, tampoco, del concepto de tiempo circular, como se puntualiza en *Das Passagen-Werk* (D 10a, 5)⁴:

Der Glaube an den Fortschritt, an eine unendliche Perfektibilität –eine unendliche Aufgabe in der Moral– und die Vorstellung von der ewigen Wiederkehr sind komplementär. Es sind die unauflöselichen Antinomien, angesichts deren der dialektische Begriff der historischen Zeit zu entwickeln ist (ibíd.: 5/178).

Benjamin discrepa del progreso como una idea automática y de la circunscripción de los hechos al momento en que se producen (esquema que ha dominado la historiografía tradicional). Por ende, percibe la historia como un objeto en construcción y funda el reconocimiento de lo nuevo en la figura de la “Konstellation”. Como los mundos simbólicos a los que accede un niño, “constelar” consiste en el ejercicio de penetrar dialécticamente en

³ Scillamá sostiene que los románticos procuran la negación del presente, aunque esta afirmación es polémica y puede abrir discusiones en las que esta tesis no pretende extenderse. Consideramos que la postura romántica frente al presente está en relación de crítica o de ‘negativizarlo’ dialécticamente, no de negarlo.

⁴ Cabe realizar esta aclaración para que no se interprete o confunda el proyecto benjaminiano con la teoría del “eterno retorno”. Ello, a pesar de que, en el examen comparatístico de Brecht y Cisneros, se observarán poemas que ejercitan esta modalidad de comprensión histórica circular.

el pasado para enriquecer la experiencia y hacer presentes aquellos contextos pretéritos (N 2a, 3): “Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige, oder Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt” (ibíd.: 5/576). Este procedimiento se enriquece de lo extraño y excepcional, y de los detalles que pasan desapercibidos de la totalidad. Consiste, como se observa, en la actualización de una tarea de la infancia (K 1a, 3): “Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen (...) Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilden um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben” (ibíd.: 5/493).

Más que un estudio basado en la narración, la propuesta benjaminiana consiste en examinar la historia a partir de imágenes que el individuo pueda construir y que disuelvan su “visión confortable y perezosa de la historia como progreso ininterrumpido” (Löwy, 2012: 76). No procura establecer un nexo causal entre pasado y presente, sino generar una imagen auténtica, una constelación:

Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. (...) Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der »Jetztzeit«, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind (Benjamin, 1991: 1/704).

Es un procedimiento poético en la medida en que no se fundamenta en la ciencia, sino en la remembranza. Y, en cuanto a la motivación, la de Benjamin es la constitución de un individuo vital, crítico y consciente de un pasado que se articula dialécticamente con el presente, es decir, de un individuo despierto para afrontar la lucha de clases, pues “die Geschichte, welche die Seite zeigte, «wie sie eigentlich gewesen ist», war das stärkste Narkotikum” (ibíd.: 5/578) [N 3,4]. Como redondea Oyarzún, “la diferencia del presente de la cual puede brotar el futuro es la fisura que el pasado pendiente inscribe en el presente. Que el pasado permanece, esto es decisivo en la concepción benjaminiana” (Oyarzún, en Benjamin, 1996: 29). La propuesta benjaminiana de la historia, en consecuencia, no se sostiene en las ideas de progreso o de circularidad, sino en la de actualización.

¿Por qué el sistema benjaminiano es significativo para nuestra investigación? Aunque no se explaya en las dimensiones políticas de esta propuesta, la presente tesis procura

explorarla a nivel procedimental. La propuesta benjaminiana se articula, además, con el *Verfremdungseffekt*, de Bertolt Brecht, que se estudiará con más detalle en el apartado 2.2.1. Esta función fue trasladada al estudio de la historia por Siegfried Kracauer, quien ubicaba a esta disciplina como “un área móvil e intermedia” (Vedda, en Kracauer, 2010: 19) y la vislumbraba, al igual que el arte fotográfico, como un medio de extrañamiento: “(...) el hecho de que Kracauer conciba al arte fotográfico y la disciplina histórica como medios de extrañamiento, que rompen el *continuum* de la realidad empírica, ayudan a colocar a ésta en la perspectiva de una distancia crítica” (ibíd.: 21s).

Ya en la segunda mitad del siglo XX, la disciplina histórica replanteó sus modalidades, con teorías que fueron discutidas y rebatidas. Fue un proceso de “refundación epistemológica” que incluyó búsquedas a nivel procedimental, destacando “el paradigma designado por Ginzburg como ‘indiciario’ (...) o las reflexiones en torno a modelos teóricos y operaciones cognitivas que permitan establecer un saber generalizable a partir de estudios de caso, microhistorias o estudios comparados” (Chartier, 2007: 24s). Como refiere Chartier, se trató de perspectivas que lograron “calmar la preocupación de los historiadores, cuyas certidumbres resultaron conmocionadas” por la paradoja entre la realidad y el discurso.

De estos postulados, debates y discusiones, uno de los conceptos más valiosos que ha sobrevivido es el de microhistoria, difundido principalmente por Ginzburg, pero que comulga con planteamientos derivados de los estudios de Kracauer y Ricoeur.

1.2.2. El concepto de microhistoria y la reorientación dramática hacia los márgenes del relato histórico canónico

El concepto de microhistoria fue introducido en el debate historiográfico durante la segunda mitad del siglo XX; su difusor fue el italiano Carlo Ginzburg. En el campo de la literatura, sin embargo, contaba con precursores que habían bosquejado teorías semejantes, como Benjamin, quien había postulado una imagen del pasado constituida por fragmentos. Asimismo, y sobre todo en la novela y el cine, la narración artística de sucesos históricos reorientó el dramatismo hacia las periferias del texto. La literatura y el cine bélico de las posguerras mundiales fueron prolíficos en esta tendencia: cerrar el ojo, individualizar el conflicto y concentrarse en un personaje (por lo general, un soldado), del cual no se resaltaban sus atributos heroicos, sino sus angustias, las carencias materiales con las que convivía y la

decadencia moral de su entorno (de su tropa, para ser más precisos). Estas obras proponían, como protagonista, a un antihéroe y revelaban un conflicto con episodios ocultos, donde el estatus de vencedores o vencidos se transfería a un plano secundario.

La microhistoria reinterpreta los episodios singulares que rodean a un acontecimiento histórico central. “Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken” (Benjamin, 1991: 5/575), postulaba Benjamin en los años treinta (N 2, 6). La figura del antihéroe concuerda con la propuesta benjaminiana de narrar la historia “desde abajo”, es decir, apartándose de la continuidad histórica que pregonan las clases dominantes, los vencedores o los poderosos. Benjamin critica la unilateralidad de los hechos al ser interpretados desde la comodidad de “un espíritu de época”; en consecuencia, contrapone a esa versión oficial de la historia una narración que parta desde “la tradición de los oprimidos” (Löwy, 2012: 69, 86).

La escritura “a contrapelo” de la historia precisa una desvinculación de las imágenes simbólicas de las versiones oficiales. El monumentalismo (que hace trascender a determinados héroes o batallas escogidas mediante la fijación cronológica) es una de estas representaciones tradicionales que, desde esta perspectiva, es despojada de su carácter mítico; las obras de Brecht y de Cisneros, como se observará en el análisis comparatístico, consiguen desmitificarlo, a través de la ironía. La propuesta benjaminiana es ilustrada por Löwy a partir de las celebraciones por los 500 años del descubrimiento de América (1992):

Escribir la historia en “sentido contrario” es rechazar toda “identificación afectiva” con los héroes oficiales del quinto centenario, los colonizadores ibéricos, las potencias europeas que llevan la religión, la cultura y la civilización a las Indias salvajes. Esto significa considerar que cada monumento de la cultura colonial –las catedrales de México o Lima, el Palacio de Cortés en Cuernavaca– es también un documento de la barbarie, un producto de la guerra, del exterminio, de una opresión inmisericorde. Durante siglos, la “historia oficial” del descubrimiento, la conquista y la evangelización fue no sólo hegemónica, sino prácticamente la misma que ocupó la escena política y cultural (ibíd.: 94).

Por estas razones, la recreación poética de la historia no se ocupa únicamente de la narración del hecho histórico, sino, fundamentalmente, de la imaginación que este discurso genera; es decir, pone el ojo sobre cómo se articulan los acontecimientos en la imaginación colectiva,

qué sensibilidades movilizan, y, como añade Ricoeur, cómo se aprende a distinguir si un hecho resulta cómico o trágico:

Estos préstamos que la historia toma de la literatura no pueden limitarse al plano de la composición. El préstamo concierne también a la función representativa de la imaginación histórica: aprendemos a ver como trágico, como cómico, etc., cierta concatenación de acontecimientos (Ricoeur, 1996: 908).

En la disciplina histórica, tales postulados fueron sometidos a polémicas intensas. La postura de White, como se vio, defiende el carácter incompleto de la realidad, que la perspectiva historiográfica da por sentada. Sostiene que, para alcanzar una solidez epistemológica, lo real tendría que consistir “en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de su efectividad más todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría posiblemente ser” (White, 2010: 169). Determina que la Historia no ha logrado consolidarse como una ciencia moderna por haber prescindido de la dimensión de lo posible; a juicio de White, la retórica ayuda a subsanar los vacíos de una investigación histórica que se basa sólo en lo verificable. Siguiendo una revisión de Aristóteles más centrada en su *Poética*, White propone una complementariedad y no una oposición entre historia y ‘poesía’. Cabe señalar, sin embargo, que, en su ensayo sobre Jacob Burckhardt, en *Metahistoria*, sí reconoce una rivalidad entre la historia y la poesía que “fue resuelta por Schopenhauer” a favor de la última, pues

(...) la poesía proporciona los principios por los cuales las visiones históricas de los sucesos, en su particularidad, se relacionan entre sí para formar una construcción que sea más o menos adecuada a la representación del contenido interior o la forma esencial de esos sucesos (White, 1992: 249s).

Ginzburg, a diferencia de White, no sustenta su teoría en la *Poética* de Aristóteles, sino en la *Retórica*. Replantea, en consecuencia, el papel de la retórica en la búsqueda de la verdad y, para tal fin, recupera las tres instancias aristotélicas (deliberativa, expositiva y judicial); concluye, por último, que la “historia humana puede ser reconstruida sobre la base de huellas e indicios”, que esas “reconstrucciones implican conexiones naturales y necesarias que tienen carácter de certeza”, y que los historiadores deben moverse en el ámbito “de lo verosímil, algunas veces de lo extremadamente verosímil” (Ginzburg, 2005: 159s). Ginzburg defiende,

en suma, una perspectiva arqueológica de la retórica, que proponga modalidades de estudio que ofrezcan concreción en lugar de ambigüedad.

Pese a que no concierne de manera directa a nuestra tesis, es sensato exponer esta polémica epistemológica dentro de la disciplina histórica para entender cómo y por qué el concepto de microhistoria ganó aceptación. Ginzburg reforzó su argumento al interpretar la aproximación histórica como un desciframiento de huellas e indicios. Este paradigma indiciario funda el conocimiento “en la recolección e interpretación de estas huellas y no en el procesamiento estadístico de datos” (Chartier, 2007: 24). En el esfuerzo de Ginzburg y su corriente, es importante desligar la microhistoria de una variante del anecdotismo, un defecto en el que solían caer las malas lecturas de Benjamin, “que abusaban del rastreo de lo significativo dentro de lo trivial” (Sarlo, 2000: 37). El rastreo microhistórico, más bien, se alinea al método freudiano de interpretación de lo secundario, donde “los datos marginales son considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano” (Ginzburg, 2008: 191s). Consiste, a grandes rasgos, en transferir el paradigma de indicios que presentan los textos literarios (*En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, sería el ejemplo más expresivo) a los textos históricos.

A diferencia de las tesis benjaminianas, los seguidores de Ginzburg plantearon la microhistoria no en oposición a la mirada macro, sino como “una dimensión adicional” (Martínez & Scheffel, 2011: 209). Kracauer, por ejemplo, no propone que la dimensión estética sustituya el contenido, sino que el arte se configure como una condición interna, que no sea “una meta, sino una consecuencia de las búsquedas del historiador” (Kracauer, 2010: 206). En el campo histórico, planteó una serie de cambios metodológicos que con el tiempo desarrollaron un vínculo de complementariedad más que de alternativa. Partieron, en parte, de su distinción entre el historiador general y el historiador particular, en la cual el primero se inclina hacia la síntesis y el segundo, hacia el refuerzo:

Mientras el historiador particular concentra su atención en fenómenos de una y la misma área —fenómenos, asimismo, relativamente homogéneos—, el historiador general se interesa por prácticamente todos los acontecimientos que constituyen el conjunto de una situación o secuencia temporal. Debería ser obvio que esa diferencia, inevitablemente, contiene implicaciones metodológicas de suma importancia (ibíd.: 195).

En la historia, la metodología propuesta se asemeja a un péndulo; como remarca Ginzburg en uno de los capítulos de *El hilo y las huellas* dedicados a Kracauer, debe pensarse como “un constante ir y venir entre micro y macrohistoria, entre «close ups» y amplísimos primeros planos” (Ginzburg, 2010: 379).

El campo de la literatura, sin embargo, también ha encontrado caminos (más variados, flexibles y enriquecedores que los del campo histórico) para la reconstrucción poética de los acontecimientos. En adelante, tanto en la teoría como en la praxis, observaremos cómo la ironía se ha erigido como una de las fórmulas más fértiles para esta tarea.

1.2.3. El discurso irónico como alternativa y complemento del discurso heroico-historiográfico

Observamos que la microhistoria tiene como finalidad poner la lupa sobre los episodios periféricos, pero decisivos de los acontecimientos, es decir, “el momento culminante del acontecimiento culminante de la guerra, el momento central de nuestra historia” (*íbid.*: 353), un momento que casi siempre queda excluido de los textos académicos formales, como los libros de enseñanza escolar. Sin embargo, el tránsito del dramatismo hacia los márgenes ha favorecido, en la praxis literaria, una lectura más afinada y profunda (por ejemplo, la reescritura de una guerra como un escenario en miniatura de los males de un tiempo histórico determinado).

Para alcanzar este nivel de singularidad, la literatura cuenta con procedimientos diferentes, pero la ironía constituye uno de los discursos más desafiantes frente al canon historiográfico.

Por su naturaleza, la literatura irónica tiende a debilitar aquello que enfrenta. Dentro de la historiografía, el rasgo más expuesto a ataque reside en el heroísmo. Ya sea contra la monarquía, el clero o cualquier forma de poder que llevara consigo un relato coherente que lo justificara, la ironía se encarga de trazar un relato paralelo (generalmente, desde la periferia) que lo pone en cuestión o desenmascara. No es casualidad que lo antiheroico se haya consolidado en el siglo XX como categoría narrativa y que, en poesía, también haya sido puesto en valor desde corrientes diversas. Como sostiene White,

En general, los estilos irónicos han predominado durante períodos de guerra contra la superstición, ya sea que las supersticiones en cuestión sean identificadas como fe religiosa ingenua, el poder de la monarquía, los privilegios de la aristocracia o la autosatisfacción de la burguesía (White, 1992: 224).

White añade un atributo adicional: el antiheroísmo es una cualidad que se constituye como antítesis del Romanticismo. Esto se corresponde con la premisa de Northrop Frye, para quien la literatura irónica opera en el debilitamiento de la figura del héroe y, con ese fin, reelabora la tragedia desde abajo:

La ironía hace hincapié en la humanidad de sus héroes, reduce al mínimo el sentido de inevitabilidad ritual de la tragedia, ofrece explicaciones sociales y psicológicas de la catástrofe y hace, en lo posible, que la tragedia humana parezca superflua y evitable (Frye, 1991: 312).

Lo humano se configura en oposición de lo heroico, pero, para contrarrestarlo, no se ignoran los atributos épicos; se les somete a una desfiguración. La ironía se establece como un procedimiento de ruptura, un movimiento pendular que entra y sale de aquel objeto al que cuestiona. Satiriza su contenido, parodia su composición, ridiculiza su estética y, asimismo, lo degrada con fórmulas cercanas al grotesco. En tal sentido, hace descender lo heroico al llano: este desmontaje se entremezcla con lo cotidiano y vulgar de la experiencia humana,

(...) Y esa forma tiende al modo cómico, concentrándose en el desenmascaramiento de la locura dondequiera que aparece y contentándose con la verdad general de que hasta en la personalidad más heroica es posible hallar evidencia de por lo menos una locura mínima (White, 1992: 224).

La ironía no opera “en presente”. Incluso, la propia circularidad de la historia involucra un carácter irónico frente a la noción de progreso. Una de sus cualidades más trascendentales consiste, precisamente, en superar la estrechez del “espíritu de época” que ataca Benjamin. Frente a éste, el escepticismo irónico ofrece libertad para desintegrar la línea de tiempo y “como las imágenes no están en presente, son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria de la historia” (Didi-Huberman, 2008: 6). El pasado se integra al presente y viceversa; con ello, las imágenes de la historia se tornan

plurales. La fragmentación benjaminiana se identifica, por esta razón, con el grotesco rabelaisiano, sobre todo, con el concepto de carnaval:

Benjamin logra desligar imágenes de la autoridad del pasado para que puedan cruzarse entre ellas de forma plural; y esta liberación de la imagen a la polivalencia tiene para Bajtín el nombre de carnaval. En una revuelta de semiosis, el carnaval trastorna todos los significantes trascendentales y los somete al ridículo y al relativismo; gracias al ‘radicalismo del humor’ (Jean Paul), las estructuras de poder son distanciadas por medio de una parodia grotesca, la ‘necesidad’ es cuestionada satíricamente y los objetos son sublimados o negados hasta convertirse en sus opuestos (Eagleton, 1998: 220).

La renuncia al elemento épico involucra una democratización de la imagen histórica. Actúa sobre héroes, gobernantes, monumentos, catedrales, pero también sobre el discurso: la ironía desmantela una serie de pactos de lectura y promueve interpretaciones intencionalmente erróneas. La reconstrucción irónica, si bien tiene un desenvolvimiento carnavalesco (opera sobre el *continuum* y salta de una época a otra), no queda expuesta al absoluto caos interpretativo, pues, en dicho caso, le sería imposible actuar sobre aquello que se busca cuestionar.

Esta reconstrucción reside en conocimientos preestablecidos y, en consecuencia, requiere de conectores históricos, como la configuración de personajes, la datación de fechas, entre otros. Estos conectores integran la memoria colectiva, pero, sobre todo, la memoria individual (desde donde actúa la ironía) con el registro de la historia (hacia lo que actúa), así como el pasado no vivido/experimentado se conecta con el texto que lo recrea: “No hemos olvidado que el abismo entre tiempo del mundo y tiempo vivido es superado sólo gracias a la construcción de algunos conectores específicos que hacen pensable y utilizable el tiempo histórico” (ibíd.: 220).

El relato irónico, al actuar desde las periferias y sobre los objetos históricos, complementa los vacíos y reescribe la historia por medio de episodios que ponen en crítica todo un sistema. Corresponde comprobar cómo esta hipótesis se concreta en la praxis literaria; en el siguiente capítulo, investigaremos las funcionalidades, tanto potenciales como concretas, de la ironía, a través del estudio comparatístico de las obras poéticas de Bertolt Brecht y Antonio Cisneros.

CAPÍTULO 2:

ESTUDIO COMPARATÍSTICO DE LAS OBRAS POÉTICAS DE BERTOLT BRECHT Y ANTONIO CISNEROS: TEMÁTICAS Y FUNCIONALIDADES DE LA IRONÍA

2.1. El Yo lírico y el Yo irónico: la configuración del sujeto enunciativo

Como preámbulo al examen comparatístico, es indispensable observar el concepto del sujeto enunciativo en el poema, pues, en ambos autores (Brecht y Cisneros), resulta sustancial el lugar desde el cual ocurre la enunciación lírica. Este sujeto enunciativo recibe también la denominación de Yo lírico.

La problemática del sujeto enunciativo en el poema, estudiada y difundida principalmente por Kate Hamburger a mediados del siglo pasado, distingue la experiencia del autor de un poema frente a la experiencia del autor de otro género (novela, cuento, teatro, entre otros). La propuesta de Hamburger, que ha contado con seguidores y adversarios, fue valiosa porque no dirigió la atención sobre la recepción del poema, sino sobre la posición desde la cual el autor se relaciona con el objeto poético. Como refiere Wahnón, quien no concuerda con las posturas de Hamburger⁵, el sujeto de la enunciación lírica no es igual que el sujeto de la enunciación comunicativa, que presupone un receptor; en la teoría de Hamburger, el primero “no se define por su relación con otro sujeto ni con su intencionalidad enunciativa, sino que contrae relaciones con el objeto” (Wahnón, 1998: 99). Por esta razón, según Hamburger, la experimentación (ya en el plano de la recepción y lectura) de un poema es diferente a la de un cuento o de una pieza teatral.

Hamburger sostiene que la enunciación lírica se caracteriza por la sensibilidad del sujeto, que lo posiciona de manera diferenciada frente al objeto. Si bien puede admitirse que su propuesta tiene fisuras epistemológicas, las críticas contra la investigadora alemana (acusada de empírica) han sido exageradas, ya que su propuesta sí puede ser de utilidad en una exploración aplicativa. La teoría de Hamburger no niega la ficcionalización del Yo lírico; lo que sostiene es que la poesía presenta un Yo tan individualizado y personal que resulta indistinguible del escritor. En la percepción inmediata del lector, el sujeto enunciativo de un

⁵ El desacuerdo de Wahnón, como el de otros investigadores, obedece principalmente a que Hamburger sostiene que el Yo de la poesía no es un Yo ficcionalizado, como sí lo es el Yo de una obra narrativa o dramática.

poema es el mismo que el autor, lo que no necesariamente ocurre en una narración, donde el sujeto enunciativo tiene menos obstáculos para distanciarse. De estas premisas, surge la lírica de la vivencia (*Erlebnislyrik*), que configura un Yo íntimo que se opone a la objetividad de la narración:

La poética alemana ha llamado lírica de la vivencia (*Erlebnislyrik*) a la específica subjetividad vivencial, entendiendo al sujeto como persona, como yo personal e intimidad (*Innerlichkeit*) del autor, y oponiendo así la subjetividad de la lírica a la objetividad de la épica (Hamburger, 1995: 158).

Las modalidades en que el sujeto enunciativo puede presentarse son inagotables y dependen del repertorio del poeta. El Yo lírico se dispersa hacia otros ámbitos y asume otras voces, como la aclamación política o religiosa, sin renunciar a su subjetividad. En casos así, establece una enunciación pragmática que le permite, por ejemplo, transformar el Yo personal en un Yo comunitario. Brecht y Cisneros aprovechan estos despliegues: en sus poemas, se identifican variantes de un Yo que puede rogar, criticar o alabar, sin debilitar su voz singular:

Los salmos de David, los himnos de Fleming (...) presentan todos los síntomas del poema lírico, dicción poética, verso, rima. Y, además, se presentan en la forma de la mayoría de los poemas líricos; en primera persona, como enunciaciones de un yo que en este caso alaba, pide, ruega o reconoce su fe (...) Se trata de un sujeto enunciativo pragmático y, como tal, orientado hacia un objeto lo mismo que los sujetos enunciativos de tipo histórico o teórico (ibíd.: 161s).

La enunciación pragmática del poeta no es, sin embargo, una propuesta original de Hamburger, sino que renueva tesis antecesoras, como el célebre *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), de Friedrich Schiller. En este ensayo, de fines del siglo XVIII, Schiller descompone y enumera las formas en que el poeta se relaciona con su objeto poético. El poeta ingenuo puede mostrar una voz lírica, épica, dramática o descriptiva; puede sustraerse de sus sentimientos y dar un tratamiento deliberadamente anti-lírico al objeto. El poeta sentimental, en tanto, puede ser satírico o elegíaco; si es satírico, puede ser patético (tender hacia la disconformidad) o puede ser burlesco (tender hacia la jocosidad); si tiende a la elegía, puede ser netamente elegíaco (privilegiar el dolor) o idílico (privilegiar la alegría).

De este texto de Schiller, es importante subrayar la importancia que tiene la vocación satírica en la poesía. Esta vocación, al igual que la ironía, pone en escena el desencuentro entre la realidad y el ideal:

In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. (...) Die Wirklichkeit ist also hier in notwendiges Objekt der Abneigung, aber worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muss wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen (Schiller, 2008: 8/741).

Tanto la sátira como la elegía son formas poéticas que contraponen al arte, la naturaleza y la realidad. Resulta trascendental examinar cómo representan ese ideal. Retomando las premisas de Hamburger, lo que el lirismo alternativo transforma no es el objeto poético, sino el carácter del sujeto enunciativo. Pueden presentarse poemas donde la objetividad externa esté diluida, y en la cual el sujeto enunciativo se retraiga. Pueden, asimismo, observarse experimentos de ‘deslirización’, donde el poema prescinde de la metáfora y recurre a herramientas de distanciamiento y oralidad, para que “la referencia objetiva sea más definida y concreta: un lugar, una casa y un jardín, al caer las sombras” (Hamburger, 1995: 170).

Entre las modalidades de enunciación lírica, observaremos cómo, en Brecht y en Cisneros, se introducen personajes y acontecimientos de contenido histórico y cómo, asimismo, la voz del sujeto enunciativo recurre a la ironía y opera mutuamente con la voz íntima para relevar los tonos épicos.

2.2. El procedimiento irónico en las obras poéticas de Brecht y Cisneros

2.2.1. El efecto del extrañamiento en Brecht y la neutralización del sentimentalismo

Las simpatías de Bertolt Brecht hacia el comunismo fueron universalmente conocidas. Defendió, abiertamente, la idea de que la práctica literaria no se desligara de los compromisos políticos y sociales, y ejerció dicha premisa tanto en su teatro como en su poesía. Sin embargo, características concretas lo distinguieron de otros poetas e intelectuales contemporáneos e ideológicamente afines. Una de ellas fue la reivindicación de lo cómico, que, en el marxismo, había generado desconfianza; como subraya Eagleton, haciendo una comparación frente a Lukács, Bloch, Adorno y Benjamin, Brecht “está ideológicamente

alejado de esa melancolía del marxismo occidental que pesa sobre los otros cuatro” (Eagleton, 1998: 140).

En comparación a su dramaturgia, la diversidad que presenta la poesía de Brecht permite que esta diferenciación destaque. Benjamin enfatiza que la lírica brechtiana procura el asombro permanente y por eso transita caminos y discursos variados: “Die asoziale Haltung der *Hauspostille* wird in den *Svendborger Gedichte* zu einer sozialen Haltung. Aber das ist nicht gerade eine Bekehrung. Es wird da nicht verbrannt, was zuerst angebetet wurde” (Benjamin, 1991: 2/540). Wizisla añade que la poesía de Brecht desmiente las acusaciones de unilateralidad que suelen imputarse al comunismo, al combinar, en su conjunto, voces sociales y asociales: “La lírica de Brecht ofrece un diálogo entre el nihilista de *Hauspostille* y el comunista de las *Svendborger Gedichte*. Todo depende de que el lector intente, en lo posible, oír ambas voces a la vez” (Wizisla, 2007: 209).

Siguiendo la premisa de que la literatura debe suscitar una comunicación productiva, Brecht teorizó el *Verfremdungseffekt*. Esta técnica, aplicada sobre todo a su dramaturgia, plantea que el espectáculo no debe promover la catarsis aristotélica del espectador frente a la obra, es decir, la compenetración con la suerte conmovedora del héroe: “Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt” (Benjamin, 1991: 2/535). Brecht promueve una reflexión crítica que prospera desde el distanciamiento emocional.

Este efecto de ‘extrañar’ surgió en el quehacer político durante el período de las revoluciones burguesas: tuvo como finalidad generar extrañeza en las nociones religiosas, para así des-familiarizarlas y sustituirlas “por nuevas concepciones burguesas de simplicidad y naturaleza humana universal” (Jameson, 2013: 66). Su ejercicio en la literatura obedece a una redefinición de lo lírico y del extrañamiento como un recurso estético que genera una mirada novedosa. Sin embargo, al mismo tiempo, la desfamiliarización articula una dialéctica entre presente y pasado:

A veces se evoca [el Extrañamiento] en términos del efecto al que da nombre. Hacer que algo nos parezca extraño y que, por lo tanto, nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, implica la precedencia de una familiaridad general (ibíd.: 64).

El uso de la ironía en Brecht favorece dicho efecto, ya que “la energía disponible es desplazada hacia otra dirección, no precisamente hacia el humor, sino hacia la reflexión” (Eagleton, 1998: 237). ¿Por qué, entonces, Brecht, cuyo ejercicio literario tiende a des-familiarizar e ironizar, es identificado como un modelo épico contemporáneo? Jameson explica que, en Brecht, “la épica no conlleva asociaciones con la tradición clásica homérica, sino con lo cotidiano” (Jameson, 2013: 69). La clasificación del teatro de Brecht como épico ha servido para contraponerlo al teatro dramático que formuló Aristóteles. El héroe que presenta Brecht, en consecuencia, no es un héroe épico; como síntoma, basta señalar que, desde las voces más dogmáticas del estalinismo, Brecht fue cuestionado por no mostrar a héroes positivos y vitales. Como refiere Benjamin, el héroe dramático de Brecht está más cerca de la figura del sabio o del pensador: “Daher ist das epische Theater das Theater des geprügelten Helden. Der nicht geprügelte Held wird kein Denker –so ließe eine pädagogische Maxime der Alten sich für den epischen Dramatiker unschreiben” (Benjamin, 1991: 2/512).

En dramaturgia, las modalidades de distanciamiento que debilitan la identificación por parte del espectador son variadas. Si bien suele señalarse que, para generar el efecto, se intensifican el humor y los estereotipos, en *Die dritte Nacht* (traducidos al español e incorporado a los *Escritos sobre teatro*), el propio Brecht corrige esta perspectiva y reivindica la naturalidad de la exposición. Precisa, más bien, que la actuación puede ser corregida en escena o desde afuera de ella, de modo que se genere un cotejo entre la realidad y la ficción (un equivalente de la parábasis, que examinamos en el capítulo anterior). El montaje teatral ofrece numerosas opciones para generar este efecto, como enumera Brecht:

En el teatro épico alemán, el efecto de distanciamiento se logró no sólo a través de los actores, sino también a través de la música (coros, *songs*) y la decoración (cartelones, películas, etcétera). Perseguía, fundamentalmente, la historización de los sucesos a representarse (Brecht, 1976: 222).

Una premisa fundamental, en consecuencia, es la historicidad del personaje: preguntarse qué atributos y situaciones revelan la estructura social de una época. Más que transformarse, el actor muestra al personaje. Jameson enumera tres técnicas sobre el escenario: “a) transposición de la tercera persona; b) transposición al pasado; c) decir en voz alta las indicaciones escénicas” (Jameson, 2013: 86). La trama, en tanto, tiende a la discontinuidad, la asimetría y la puesta en escena de conflictos, dejando espacios a completar por el

espectador. Se trata de “una inversión del teatro burgués, que ‘naturaliza’ los acontecimientos más extraños para ser consumidos por los espectadores” (Eagleton, 2013: 137s).

El distanciamiento, en consecuencia, tiene una raíz fundamentalmente mimética, aunque sea por oposición, en la cual la retórica precede a la lógica (o, dicho de otro modo, la forma precede al contenido) porque, para que el ejercicio artístico sea comprendido, requiere un involucramiento en formas específicas de la vida social. Eagleton expone un ejemplo ilustrativo: el de los niños que ríen o lloran por imitación de los adultos:

Lo que los enunciados representan no son referentes, sino prácticas, incluyendo otros enunciados: gestos, imitaciones, tonos de voz. Brecht se centra, al mismo tiempo, en lo representacional y lo anti-representacional, a la vez en lo mimético y en lo performativo (...) El entendimiento del niño es, al principio, puramente práctico, el efecto de una implicación espontánea en las formas de vida, y sólo más adelante se cristaliza en un sistema lógico y representacional (ibíd.: 200).

Es concluyente que Brecht no concibe a su espectador o a su lector “als ein passiven Empfängers, sondern als aktiven Teilnehmers an einem poetischen Prozess” (Kuhn, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/7). El conjunto de la lírica brechtiana plantea también este desafío, debido a su diversidad: como se señaló al principio de este apartado, el sujeto enunciativo comprometido de las *Svendborger Gedichte* no es el mismo que el iconoclasta de *Hauspostille*, donde entran en dialéctica gestos individualistas con actitudes polifacéticas del sujeto lírico: “Die Haltung ist parodistisch, provokativ, antibürgerlich, abwechselnd nihilistisch und vitalistisch. Schwelgerischer Genuss und uneingeschränktes Vergnügen auf der einen Seite, Sterblichkeit und Verfall auf der anderen” (ibíd.: 7).

Desde luego, no todas las técnicas y modalidades del extrañamiento pueden transferirse de la dramaturgia a la creación lírica. Pero, entre aquellas que recorren la totalidad de la obra brechtiana, destaca precisamente la ironía.

2.2.2. La oralidad y la narratividad como objetivación en la lírica de Cisneros

Existen dos elementos que son integrales en la lírica de Antonio Cisneros y de una parte de la generación de poetas peruanos de los años sesenta. Una es la objetividad narrativa, en la cual el Yo lírico asume un lenguaje direccionado a lo material y concreto, prescindiendo de la metáfora. La otra es la oralidad; es decir, la introducción de discursos conversacionales

(por lo general, del habla cotidiana) en la estructura del poema. Ambos elementos se articulan: el discurso oral facilita también el tránsito de lo abstracto a lo concreto. Cumple, así, con la premisa hegeliana de estimular concreción en el objeto poético-irónico, de modo que éste no quede incomunicado.

La búsqueda del tono coloquial en Cisneros es fundamental, pues, como remarca Schoentjes, “los fundamentos de la ironía se encuentran en la conversación, en la interacción oral” (Schoentjes, 2003: 131). La conversación, en la poesía cisneriana, irrumpe con la función que cumplía la parábasis: brindar escapes a la linealidad del discurso. En la parábasis, como puntualiza Mason, “el coro se despoja de su personaje y renuncia a representar un papel en la actuación” (Mason, 1953: 120). En Cisneros, el poema funciona con una mecánica parecida: el sujeto enunciativo se despoja de su lirismo, renuncia al papel de poeta e incorpora la tradición del habla cotidiana para reforzar aquella intencionalidad.

La conversación, en consecuencia, es uno de los conectores de la ironía con la parábasis. La dialéctica que plantea la poesía de Cisneros no reside únicamente en la tensión entre los lenguajes escrito y oral; la tensión más importante, en realidad, es la que ocurre entre el lenguaje culto y el lenguaje de la conversación cotidiana. Con frecuencia, irrumpen dentro de un discurso articulado frases como “por ejemplo”, “al menos” o “es verdad”, entre otros “elementos dialogantes del habla oral que mantienen la autorreflexividad y evitan la retórica” (Albada-Jelgersma, 2002: 56).

La introducción de discursos orales organiza la dialéctica interna del poema y, por ello, es habitual que, en Cisneros, un discurso lineal-vitalista sea interrumpido por uno oral-destructor. Este recurso, como veremos más adelante, se puede identificar también en la lírica brechtiana. En el caso de Cisneros, una condición fundamental para desarrollar esta dialéctica radica en el uso del verso largo, que fragmenta el discurso y atenúa el sentimentalismo:

En el verso largo encontró Cisneros una solución técnica múltiple: la confesión (que había estudiado en Robert Lowell) se aliviaba de su carga dramática en un fraseo prosódico flexible; y, por otra parte, la plasticidad del lenguaje (ese talento de Cisneros para lo específico) se diversificaba en la fragmentación de un recuento discursivo (Ortega, 2009: 98).

Este despliegue del discurso oral implica, sobre todo, en *Comentarios reales*, una configuración de voces que se transforman en personajes. El discurso del Yo lírico se

fragmenta en voces plurales y, así también, se ‘desliriza’ para cobrar un carácter dialógico; son voces que, al mismo tiempo, brindan una versión disidente de los hechos (sobre todo, en los poemas que tienen un objeto de carácter historiográfico):

Los personajes tienen una definición social muy precisa: pueden ser siervos indios, esclavos negros, soldados anónimos de las guerras emancipadoras o comuneros arrancados de sus tierras (...) De aquí que las historias que relatan estén en permanente y aguda contradicción con la historia oficial y que las experiencias que expresan tengan un sentido desmitificador y contestatario (Cornejo Polar, 1987: 621).

Las voces del poema se convierten en un elenco teatral y, en consecuencia, “la subjetividad lírica se construye como presencia dramática” (Elmore, 2009: 19). Precisamente, estos encuentros, que incluyen aquellos entre el autor y el protagonista del poema (autoproyección del poeta), están conectados y determinados por la ironía.

2.3. Estudio comparatístico

2.3.1. Desacralización de la representación histórica (personajes, arquitectura, discurso, cultura)

Las obras de Bertolt Brecht y Antonio Cisneros tienen, como peculiaridad en común, la desmitificación de lo histórico. El relato de la historia fija una serie de representaciones que perduran en el imaginario colectivo. En Brecht y Cisneros, existen diversas instancias simbólicas que suelen ser proclives a la desmitificación.

Una de estas instancias concierne a los personajes históricos que la historiografía ha construido con atributos épicos. La recreación lírica no implica, siempre, despojar a estos personajes de determinados valores, como la valentía o la ética. Busca, sin embargo, reconstruir los atributos más prosaicos de sus caracteres con el fin de transferirlos a tierra. La ironía elabora y sostiene esta recreación. En paralelo, estas poéticas trasladan a un primer plano la voz de personajes secundarios, que no sólo aportan una visión periférica de los acontecimientos, sino que se establecen como un complemento novedoso en la enunciación. Estos personajes relatan episodios ocultos, que, si bien, suelen ser ficcionalizados, ofrecen una dimensión adicional del conocimiento histórico. De este modo, se configura una dialéctica entre el discurso de la historiografía y el de la microhistoria.

Otra instancia importante es la arquitectura, que se expresa en monumentos, lugares sagrados e históricos y piezas museográficas; la desmitificación procura la pérdida de una identificación afectiva con los vencedores. La arquitectura expresa una tentativa de fijar los hechos históricos y sobrevive en paralelo a un paisaje; el paisaje suele perfilarse como marca de una naturaleza que sugiere el movimiento de la historia (sea progresivo, circular o constelativo). Así, se conforma una dialéctica (entre lo social y lo natural) que ambos poetas ponen en relieve.

Los textos son otra instancia crucial. Configuran un atributo propio del quehacer histórico, porque no sólo están relacionados con los libros de historia, sino con los discursos propios de una sociedad: los lenguajes antiguos y modernos, las nominalidades (el nombre de un personaje histórico que se asigna, por ejemplo, a una plaza) y otros registros escritos u orales. A nivel del discurso, la polifonía oral/conversacional es un rasgo característico frente a discursos oficiales y cerrados, que entran en tensión; también es constante el contrapunto entre el habla culta y el habla popular.

Lo polifónico incide, además, en la desmitificación de la tradición y de la autoridad (sea terrenal o celestial), con la parodia de una serie de ritos y con variantes prosaicas de figuras canónicas. El discurso se enlaza con la cultura, que envuelve tradiciones, costumbres y ritos que pertenecen al pasado, pero que se encuentran asimilados, a simple vista o no, en la vida cotidiana del presente. En consecuencia, la historiografía queda en suspenso: en vez de cerrarse en discursos y elementos que la hagan perdurar, estas líricas abren una nueva materia que, en ocasiones, la cuestiona, y en otras, la enriquece.

Estas recreaciones no comprenden únicamente el relato histórico formal: se articulan también con episodios y narraciones de carácter mítico o legendario. Aunque no cuentan con una veracidad probada, estas historias son incorporadas por el canon historiográfico como opuestas al relato oficial de los acontecimientos o, como señala Rowe, como una versión contrapuesta a la realidad oficial de la historia:

La forma de mito y leyenda trae el presente y el pasado hacia el mismo plano de percepción, en contraste con el concepto racionalista-progresivo de la historia, que nos aísla del pasado. Puesto que la leyenda es un modo de conciencia no-histórico, sirve como una dialéctica negativa contrapuesta a la idea oficial de la historia (Rowe, en Zapata, 1998: 88).

Las ironías brechtiana y cisneriana, en consecuencia, operan sobre el mito con la misma intensidad que sobre el relato histórico oficial, pues reconocen, en el discurso del mito, una condición canónica. Lo mítico se enlaza con lo histórico y es transferido al discurso oficial.

En la lírica de Bertolt Brecht, el personaje histórico más ironizado es, paradójicamente, una figura contemporánea al autor. Es ideológicamente repudiada por él, pero constituye también un objeto de temor y de odio: Adolf Hitler. En este particular tratamiento irónico, el humor se posiciona como un atributo para derrotar al miedo, lo que entronca con las conclusiones de Bajtín sobre la risa como conjuro de la seriedad en la sociedad medieval⁶. La seriedad oficial, de acuerdo con Bajtín, se asocia al miedo y a la represión autoritaria de las pulsiones, mientras que la risa, en su condición desafiante y superadora, permite desplegarlas y descubrir nuevas verdades: “A diferencia de la risa, la seriedad medieval está saturada de sentimientos de terror, de debilidad, de docilidad, de resignación (...) En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía” (Bajtín, 1994: 89). Como añade Malte Fischer, frente al poder divino o al terror de lo oficial, la risa del grotesco resulta una instancia casi psicoanalítica de mediación: “Das Lachen angesichts des Grotesken dient wohl, psychoanalytisch gesprochen, als Verlockungsprämie, die das Grauen aushaltbarer und verkraftbarer macht” (Malte Fischer, 1994: 187)⁷.

En sus poemas, para referirse al genocida nazi, Brecht recurre al apelativo “Anstreicher” (“pintor de brocha gorda”), una burla sobre la frustrada incursión de Hitler en la pintura, durante su juventud: “Brecht spielt auf dessen triviale Malereien an (Hitler ist zweimal von der Wiener Kunstakademie wegen mangelnder Befähigung abgelehnt worden) sowie auf die Tatsache, daß Hitler als Anstreicher gearbeitet hat” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/359).

⁶ De acuerdo con Bajtín, y para profundizar lo expuesto en el capítulo anterior, el hombre oficial tenía dos tipos de existencia: una vida oficial y cotidiana, de carácter piadoso; y otra, en los días de carnaval, donde, a través de la comicidad, la plaza pública reunía lo extraoficial.

⁷ Es significativa la hipótesis de Malte Fischer, quien asocia el declive del grotesco, en los últimos sesenta años, a la difusión del concepto de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, respecto de figuras malignas que han debilitado su potencial iconográfico aterrador: “Die Entdeckung der <Banalität des Bösen> ist die Entdeckung eines kategorial neuen grotesken Tatbestandes. Demgegenüber schwächen sich die Wirkungen des künstlerlich Grotesken offenbar unvermeidlich ab” (Malte Fischer, 1994: 188).

Los poemas más significativos de Brecht sobre Hitler se ubican, temporalmente, en los años de su ascenso al poder. El Yo lírico se disfraza con la voz de los simpatizantes del Nazismo y la ironía inscribe un tono de falsa alabanza, en el que abundan los signos de exclamación y la repetición nominal (como en los himnos militares). La ironía reivindica, aquí, la función de dismantelar los pactos de lectura e inducir al error.

En «Das Lied vom Anstreicher Hitler», de la colección *Lieder Gedichte Chöre* (1934), Brecht transfiere el oficio de pintor de Hitler a su proyecto totalitario: “Der Anstreicher Hitler / sagte: Diesen Neubau hat’s im Nu! / Und die Löcher und die Risse und die Sprünge / das strich er einfach alles zu. / Die ganze Scheiße strich er zu” (Brecht, 1988: 11/215, vv. 9-13). El poema satiriza el programa de construcciones del Nacionalsocialismo, emprendido desde 1933. Sin embargo, esta supuesta eficiencia (que se sostiene, a juicio de Brecht, en la propiedad de los medios de producción y la explotación laboral) se vincula con la coprolalia y el elemento escatológico “Scheiße”, que no remite, en este caso, al binomio degradación/renovación del grotesco rabelaisiano. Los excrementos, en este poema, son nombrados, pero no descritos; sugieren, más bien, una forma exterior del autoritarismo, casi una insignia asociada a la noción de virilidad que, según Bajtín, los excrementos denotaban (cf. apartado 1.1.4.). La figura de “Scheiße” tiene una significación más coprolálica que escatológica; además, se repite en la siguiente estrofa, en la que se bautiza al régimen nazi como “Scheißhaus”: “O Anstreicher Hitler / Warum warst du kein Maurer? Dein Haus / wenn die Tünche in den Regen kommt / kommt der Dreck drunter wieder raus / kommt das ganze Scheißhaus wieder raus” (ibíd.: 11/215, vv. 15-19). La blasfemia es enfática en los dos versos finales: “Da hat er alles angeschmiert / ganz Deutschland hat er angeschmiert” (ibíd.: 11/215, vv. 24-25); ésta, de acuerdo con Bajtín, constituye una forma de liberarse, al menos discursivamente, de la opresión: “Las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnavalesca” (Bajtín, 1994: 22). La asociación de grietas, pintura, maquillajes y “mierda” (expuesta y oculta) juega con el apelativo de “Anstreicher”; la representación de Hitler como artista frustrado no se limita a la broma anecdótica, sino que adquiere una sustancia irónica: “Der allbekannte Fakt, daß Hitler sich einst als Maler versucht hat, erhält so einen ironischen Doppelsinn” (Neureuter, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/211). Este doble sentido juega con descalificar a Hitler como artista y, en

simultáneo, dimensionar la desgracia que conlleva la construcción del Tercer Reich; una construcción que es, además, errática y repulsiva.

En el apodo de “Anstreicher”, se percibe la tentativa de ubicar en la terrenidad al tirano, como una persona que trabajó en un oficio cotidiano (pintor de brocha gorda) y que convivió también con frustraciones. Sin embargo, vale aclarar que esto no heroiza su figura. Más bien, tiene un sentido irónico adicional y encubierto: poco o nada se sabía de los trabajos u oficios de Hitler, salvo la confesión propia de haber sido soldado en la Primera Guerra Mundial. Como subraya Knopf, “Hitler, der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammt, ist nie Arbeiter gewesen” (Knopf, en Brecht 1988.: 12/385). Brecht enfatiza la contradicción en el hecho de que los nacionalsocialistas, que se autoproclamaban como un partido de trabajadores, tuvieran como líder a alguien que nunca había trabajado⁸.

Sin embargo, el mayor grupo de poemas que ironiza sobre la figura de Hitler se encuentra en *Svendborger Gedichte* (1939). En este libro, los episodios subrayan la teatralidad y la propaganda del Tercer Reich como un artificio, lo cual es significativo porque se plantea desde la mirada de uno de los dramaturgos fundamentales del siglo XX. Destaca la descripción de Brecht sobre los objetos técnicos, que componen una escenografía imprescindible para reforzar el carácter teatral. El Yo lírico, casi siempre, proviene de la voz del pueblo, que contrasta con la voz amplificada o distorsionada (por micrófonos, radios o altavoces) de Hitler.

Brecht suele parodiar los discursos oficiales en clave de paradoja. En «Wenn der Anstreicher durch die Lautsprecher über den Frieden redet», que pertenece a la saga «*Deutsche Kriegsfiabel*», el título (que refiere al altavoz) enfatiza el carácter grandilocuente de las locuciones. No obstante, el poema denota, asimismo, el carácter incompleto del líder, que requiere de un artilugio para hacerse escuchar: “Schauen die Straßenarbeiter auf die Autostraßen / und sehen / knietiefen Beton, bestimmt für / schwere Tanks. // Der Anstreicher redet vom Frieden. / Aufrichtend die schmerzenden Rücken / die großen Hände auf Kanonenrohren / hören die Gießer ihm zu. // Die Bombenflieger drosseln die Motore / und hören / den Anstreicher vom Frieden reden” (Brecht, 1988: 12/11, vv. 1-12). Aunque algo

⁸ La intención de Brecht por proyectar a Hitler como alguien ajeno a la clase trabajadora se observa también en el poema «Verbot der Theaterlyrik», donde nombra a Hitler como “einstmaligen Arbeiter” (Brecht, 1988: 12/79, v. 19).

obvio por su intencionalidad panfletaria, aparece el contrapunto irónico entre el discurso de paz y una realidad poblada de imágenes de guerra, como tanques, cañones, aviones bombarderos (que frenan sus motores para que el ruido no silencie la voz del “pintor de brocha gorda”) y un llamado a la militarización (enderezar las espaldas dolidas). La ubicuidad del *Führerkult* se consolida en los versos finales: “Die Baumfäller stehen horchend in den stillen Wäldern. / Die Bauern lassen die Pflüge stehn und halten die Hand hinters Ohr. / Die Frauen bleiben stehn, die das Essen aufs Feld schleppen. / Auf dem umgebrochenen Acker steht ein Wagen mit Schalltrichtern. Von dort / hört man den Anstreicher Frieden fordern” (ibíd.: 12/11, vv. 13-17). Brecht subraya lo inevitable de escuchar la voz del Führer: a pesar de cualquier distancia (espacial o ideológica), no existe posibilidad de abstraerse de ella. La idea se refuerza en la pasividad de la población, que abandona sus actividades para “aguzar el oído” o “poner la mano en la oreja”. Los tres personajes (el leñador, el albañil y el ama de casa) se mantienen detenidos o en pie (“stehn”), no expresan ningún movimiento y están desprovistos de cualquier artefacto técnico que los prolongue (para escuchar, por ejemplo, tienen que llevarse la mano al oído). Los movimientos, precisamente, están en los artefactos, en la tecnología para la política y la guerra que emplea el Nacionalsocialismo y que ofrece una apariencia exterior de modernidad y fortaleza. Los artefactos consolidan el poder del “Anstreicher”: así como el altavoz, los tanques y los bombarderos, el camión con bocina irrumpe en el bosque “inquebrantable” y modifica los sonidos de la naturaleza para poner en relieve la voz de un “pintor de brocha gorda” que, en el último verso, ya no habla de paz, sino grita órdenes agresivamente. Los aparatos radiofónicos se presentan como otro apéndice instrumental a la figura del *Führer*⁹.

Esta mención de los instrumentos se inscribe en la teoría de Benjamin, desplegada en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, de 1936, sobre la voluntad de estetización de la política por parte del fascismo (frente a la cual Benjamin sugiere que el comunismo oponga la politización de la estética). Benjamin desmenuza el manifiesto futurista de Filippo Marinetti sobre la guerra colonial en Etiopía, que promueve

⁹ Respecto de la instrumentación tecnológica de los nazis, Knopf recuerda que fue política del Tercer Reich conectar aparatos radiofónicos en los hogares alemanes para propagar los discursos del *Führer*: “Es gehört zum Programm der Nationalsozialisten, die deutschen Wohnungen mit sogenannten »Volksempfängern« auszustatten und das »Volk« mit entsprechenden Sendungen zu beeinflussen” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/360).

una estética con figuras como la metalización del cuerpo humano, el sonido de los cañonazos, la geometría de los aviones y la arquitectura de los tanques:

Der Faschismus erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. (...) Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt (Benjamin, 1991: 1/469).

En otro poema de dicha serie, «Wenn der Trommler seinen Krieg beginnt», Hitler es retratado como tamborilero. Con esta imagen, Brecht caricaturiza la militarización, como si se tratase de un niño que juega a la guerra. Vuelve a aparecer un artefacto, esta vez un tambor, que tiene que completar el liderazgo del personaje. El título enfatiza que se trata de “seinen Krieg”; refuerza la idea de que un capricho infantil puede enviar a todo un pueblo al desastre.

«Der Gottseibeius», dentro de la serie «*Kinderlieder*», consta de cinco estrofas. Cada una de ellas comienza con un verso de interpelación hacia Hitler sobre algo que escasea en la sociedad alemana. En los versos que siguen, el sujeto enunciativo se apropia de la voz de Hitler y ofrece una respuesta sobre sí mismo, que sintoniza con los atributos ejemplares que difundía la mitificación propagandística nazi (*Führerkult*). El giro irónico es evidente en la cuarta estrofa: “Herr Kanzler, die Leut sin verhungert! / Die Leute können nicht verhungert sein. / Ich nehme selber nicht Fleisch, nicht Wein / und rede für euch Tag und Nacht / und solltet ihr doch verhungert sein” (Brecht, 1988: 12/22s, vv. 105-109). Esta estrofa acentúa la personalidad de Hitler: ante las demandas de un pueblo hambriento, Hitler pone, como contra-ejemplo, su carácter ascético: “Anspielung für die ‘Enthaltbarkeit’ Hitlers (vegetarische Nahrung, kein Alkohol)” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/363). Este ascetismo se transfiere, al pasar por la idealización del mito, en sacrificio por el pueblo. La ironía reside en que el discurso totalitario, ante las exigencias sociales, es capaz de forzar el absurdo y, aún así, no perder credibilidad; enfatiza el poder de engaño de la propaganda. Asimismo, este ascetismo del líder se opone a la felicidad del banquete en el grotesco carnavalesco, que respondía a “una verdad interiormente libre, alegre y materialista” (Bajtín, 1994: 256). También se opone a la iconografía de felicidad cristiana, con Jesucristo multiplicando panes y peces, o repartiendo vino entre sus discípulos, con lo cual el *Führerkult* se proyecta como

un liderazgo tenebroso, que promueve el sacrificio y la autodestrucción, y convive con el ocultamiento, como la figura de un monje enclaustrado.

Ya dentro de la serie «*Deutsche Satiren*», en «Traum von einer großen Miesmacherin», ante la escasez de papas en la Alemania nazi, se describe un sueño en el que una papa (que, al ser un alimento básico, constituye una alegoría del hambre) se corporiza y desacredita públicamente a Hitler: “Ich hatte ein Traum: / Gegenüber der Oper / in der Anstreicher auftrat und seine große Rede hielt / lag plötzlich eine gewaltige Kartoffel, größer als ein mittlerer Berg / vor dem wartenden Volk und / hielt auch eine Rede” (Brecht, 1988: 12/61s vv. 1-7). Hitler, nuevamente como “pintor de brocha gorda”, es retratado en función del discurso, esta vez en un teatro de ópera¹⁰. El desconcierto que genera la presencia teatral de una papa parlante acentúa el interés brechtiano por el extrañamiento: el hambre se despoja de su abstracción y se materializa en un personaje que podría enmarcarse en el canon de la literatura infantil. Este carácter ilusorio y exacerbadamente fantástico es el que Brecht opone a la fantasía de la propaganda nazi.

En su discurso, la papa imaginaria se autoproyecta como un personaje secundario en la historiografía: “Ich weiß natürlich / ich bin nur eine Kartoffel, eine geringe / unbedeutende Person, wenig geachtet, in den Geschichtsbüchern / kaum genannt, in höheren Kreisen / ohne Einfluß” (ibíd.: 12/61s, vv. 9-13). En el final, Hitler retoma el discurso; conforme crecen sus exaltaciones, la papa se encoge hasta desaparecer, con lo cual la fantasía queda también diluida por la realidad funesta: “Also sprach die Kartoffel und langsam / während der Anstreicher in der Oper weiterbrüllte / allem Volk hörbar durch die Lautsprecher, begann sie, gleichsam zur Probe / eine unheimliche Demonstration, allem Volk sichtbar, indem sie / mit jedem Wort des Anstreichers zusammenschumpfte / kleiner war, elender und kränker” (ibíd.: 12/61s, vv. 27-32). El discurso, además, pertenece a alguien que “brama” y vocifera de modo que todo el resto del entorno es apenas audible; nuevamente, Hitler aparece secundado por un altavoz y su discurso es descrito como incontinente.

El título incluye la palabra “aguafiestas”, que los medios de comunicación afines al Nazismo utilizaban como contra-campaña, para caracterizar y desacreditar a sus opositores

¹⁰ Se alude aquí al *Krolloper*, teatro que, tras el incendio del Reichstag de 1933, se convirtió en el lugar de las sesiones parlamentarias; en este se dictaron las leyes que dieron poder absoluto a Hitler. El lugar acentúa la teatralidad del régimen que Brecht procura ironizar.

mediáticos. Como señala Knopf: “Es wird benutzt um Kritiker der Fascismus zu denunzieren und davon abzulenken” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/377). Resulta sintomático que Brecht recurra a la expresión “aguafiestas”, que alude al mundo del entretenimiento y la teatralidad.

En «Die Sorgen des Kanzlers», la segunda estrofa reitera la escena de Hitler perorando a través de la radio, es decir, de una forma masiva e indirecta: “Wenn der Kanzler im Radio brüllt, / sagen die Leute: wie er sich anstrengt!” (Brecht, 1988: 12/75s, vv. 9-10). Brecht ironiza sobre la excitación retórica que desplegaba Hitler en sus discursos y que podía interpretarse como un esfuerzo teatral; este poema se comunica con «Die Maske des Bösen», en cuyo verso final se reflexiona acerca del artificio que requieren los gestos de la maldad: “(...) wie sehr es anstrengt, böse zu sein” (Brecht, 1988: 12/124, v. 5). Luego, en la estrofa final, se presenta una conclusión irónica (recurso frecuente en Brecht): estos versos, con influencia del absurdo, retratan a Hitler como un niño lloroso, que suspira y parpadea ante los males que aquejarán (escrito en futuro) a Alemania: “Sicher, wenn er unser Land in den Krieg gestürzt hat / wird er weinen wie ein Kind. / Wenn eure Söhne und Männer fallen / wird er seufzen. Wenn ihr wieder Graß freßt / wird er ernst blicken. / Daran werdet ihr erkennen / daß ihr einen guten Kanzler habt” (ibíd.: 12/75s, vv. 34-40). La interpelación es contra la credulidad de quienes siguen a Hitler por factores superficiales, o seducidos por el maquillaje de su discurso: recuérdese que, en los meses previos a asumir como canciller, en 1933, así como en sus primeras semanas de mandato, Hitler había moderado la virulencia de su discurso para ganar la confianza de la clase política alemana. La composición brechtiana sobre Hitler refuerza la teoría posterior de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal y las performances de poder a través de máscaras, gestos, maquillajes y retórica.

En «Notwendigkeit der Propaganda», Brecht trabaja sobre episodios reales que son satirizados a través de juegos de doble sentido, entre la propaganda nazi (que maquilla y parece invulnerable) y la realidad, llevando estos juegos hasta el absurdo:

Es handelt, Strophe für Strophe reale Ereignisse in Deutschland auf satirische Weise ab und stellt sie –mit sarkastischem Humor– unter das Thema ‘Propaganda’, deren Erfolg immens zu sein scheint, bei Brecht jedoch ins Absurde überführt wird (Ichikawa, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/292).

En la segunda estrofa de este poema, se parodia, a través del discurso, la carnicería emprendida por los nazis durante la Noche de los Cuchillos Largos: “Als das Regime an

einem einzigen Tage / tausend Menschen erschlagen ließ, ohne / Untersuchung noch Gerichtsurteil / pries der Propagandaminister die unendliche Geduld des Führers / der mit der Schlächterei so lange gewartet / und die Schurken mit Gütern und Ehrenstellen überhäuft hatte / in einer so meisterlichen Rede, daß / an diesem Tage nicht nur die Verwandten der Opfer / sondern auch die Schlächter selber weinten” (Brecht, 1988: 12/65ss, vv. 8-16). Éste involucra una doble significación, pues ironiza sobre el macabro dominio de los nazis. Las víctimas son insultadas como “bribones” (v. 13), pero tienen que estar emocionadas y agradecidas, junto a sus familias, por estar incluidas dentro del discurso del *Führer*. Hitler, incluso en su crueldad, es perfilado con el atributo de una paciencia infinita con los supuestos traidores. El poema parodia y recrea la Noche de los Cuchillos Largos, del 30 de junio de 1934, y la muerte de Ernst Röhm, exaliado de Hitler y comandante de las SA al que, aquella noche, las SS asesinaron por la guerra interna que se desató entre las milicias nazis¹¹; Röhm fue el símbolo de la masacre, pues también murieron otros exaliados del nazismo y personajes que conocían secretos del pasado de Hitler. Después de la muerte de Röhm, Hitler dio un discurso referido a este conflicto, como anota Knopf: “Hitlers Reichstagsrede zür Röhm-Affäre, die *Revolution ist für uns kein permanenter Zustand*, vom 13. Juli 1934” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/379). La Noche de los Cuchillos Largos fue el episodio que terminó por legitimar el uso de la violencia y el terror en la Alemania nazi, ya desde el aparato oficial.

La crisis interna entre las milicias nazis y las fuerzas armadas alemanas, que Knopf refiere como el “Röhm-Affäre”, también es recreada, con una ironía punzante que se expresa desde el título, en «Die Liebe zum Führer»: “Die Liebe des Volkes zum Führer ist sehr groß. / Überall wo er hingeht / ist er umringt von Leuten in schwarzen Uniformen / die ihn so lieben / daß sie kein Auge von ihm lassen. / Wenn er sich in ein Kaffeehaus setzt / setzen sie sogleich fünf Hünen zu ihm, damit er Unterhaltung hat. / Besonders die SS liebt ihn so leidenschaftlich / daß sie ihn dem andern Volk kaum gönnt und ihm / nicht von der Pelle geht, so / eifersüchtig ist sie. Und als er einmal / mit einigen Generälen eine Wochenendfahrt auf einem Kreuzer machte / und eine ganze Nacht allein mit ihnen zubrachte / erhob sich ein Aufruhr unter der SA, und er mußte / Hunderte erschließen lassen” (ibíd.: 12/72s, vv. 1-17). El poema, en su conjunto, satiriza el conflicto como un problema de celos, exaltando las pasiones que despierta la figura de Hitler. Tiene, como se observa, registros irónicos variados. En los

¹¹ Después de la Noche de los Cuchillos Largos y la muerte de Röhm, las SA quedaron desarticuladas.

primeros versos, Brecht parodia, por medio de la exageración y el doble sentido, el afecto de la población por Hitler, pero, asimismo, retrata a esta población con el uniforme negro de las SS, lo cual denota que no se trata de un afecto genuino ni espontáneo, sino producto de un adoctrinamiento. La referencia al ojo, por su parte, denota una vigilancia y cuidado extremo hacia el líder. En el tramo final, Brecht retrata a los líderes militares en pugna por convertirse en interlocutores de Hitler y recrea el conflicto entre las SS y las SA: el episodio es parodiado con el registro de un *affaire* amoroso, con celos e infidelidades. Plantea imágenes burlescas, como la frase “Nicht von der Pelle geht”, que, traducida al español, se lee como la expresión coloquial de quien no se despega de las faldas de alguien. Otras imágenes no son tan explícitas, sino apenas sugeridas: el viaje de fin de semana o la convivencia “durante toda una noche” con los generales, induce a retratar a Hitler y los jefes nazis, si no como homosexuales, al menos, desprovistos de virilidad épica¹². El registro de relato amoroso se interrumpe en los dos versos finales, cuando, por los celos, se introduce el componente trágico: el centenar de muertos en la Noche de los Cuchillos Largos. La transferencia del registro militar al erótico refuerza la intencionalidad del autor por ridiculizar el carisma.

Brecht, sin embargo, también recreó otras épocas y a otros personajes históricos y legendarios. «Maria», perteneciente a las *Weihnachtsgedichte*¹³, configura una dialéctica entre lo terrenal/singular/ficcionalizado y lo trascendental/colectivo/histórico. El poema describe los aspectos más prosaicos del alumbramiento de María y el nacimiento de Jesucristo: “Die Nacht ihrer ersten Geburt war / Kalt gewesen. In späteren Jahren aber / vergaß sie gänzlich / den Frost in die Kummerbalken und rauchenden Ofen / und das Würgen der Nachgeburt gegen Morgen zu. / Aber vor allem vergaß sie die bittere Scham / nicht allein zu sein / die dem Armen eigen ist” (Brecht, 2012: 64s, vv. 1-8).

Lo terrenal se enfatiza en estos ocho primeros versos: el suceso es referido como la noche de su primer parto, lo que desacredita la hipótesis de la virginidad perpetua de María¹⁴.

¹² Sin tomar en cuenta los indicios y opiniones psicologistas sobre la sexualidad de Hitler, es verdad que sus opositores lo atacaron de homosexual debido a las sospechas que despertaba su soltería. Brecht parece reproducir este rumor en el poema.

¹³ Pequeña antología de poemas navideños, recopilada y publicada por Elizabeth Hauptmann en 1961. El poema *Maria* fue escrito en 1922.

¹⁴ Es una hipótesis aún discutida entre teólogos la cuestión de si la Virgen María tuvo otros hijos, además de Jesucristo.

La pobreza se insinúa, de inmediato, en el escenario doméstico, que no discrepa del relato bíblico: una casa de vigas rústicas y un brasero para contrarrestar el frío. Luego, sin embargo, el giro irónico plantea una visión periférica, que terreniza a María y la aleja del libro religioso: no contar con privacidad en ese momento traduce una incomodidad con su figura histórica. La vergüenza de no poder estar sola, que es “patrimonio de los pobres”, revela el pudor de que la intimidad de su parto se transfiera a la vida pública.

Los personajes bíblicos, por lo general, exponen los hechos a partir de sus subjetividades y no de la reflexión didáctica, como es característico en la parábola. No obstante, el poema busca asimilar esta forma de discurso. La celebración de este poema no es la celebración cristiana hacia la maternidad de María; es, por el contrario, una celebración a su condición humana y de mujer.

Lo mismo ocurre con los pastores que reciben el anuncio del nacimiento de Jesucristo: estos se proyectan como personajes tentados por el chisme y la intriga, y no como quienes protegen al hijo de Dios. En este caso, se enfatiza el carácter ficcionalizado que adquieren los personajes dentro del relato histórico. La historia sugiere que alcanzaron el estatus de reyes, pero el narrador no parece darle crédito a esta versión canónica y la pobreza configura una dialéctica con el ideal mítico: “Das rohe Geschwätz des Hirten verstummte. / Später würden aus ihnen Könige in der Geschichte” (ibíd.: 64s, vv. 12-13).

La inversión carnavalesca de lo celestial en lo terrenal (y viceversa) se extiende hacia objetos de la naturaleza, como el viento (que se convierte en música de ángeles, como sonido divino) y las estrellas (que pueden observar desde lo alto, como visión divina): “Der Wind, der sehr kalt war / wurde zum Engelsgesang. / Ja, von dem Loch im Dach, das den Frost entließ, blieb nur / der Stern, der hineinsah.” (ibíd.: 64s, vv. 14-17).

En el cierre, además, Brecht proyecta en María una fortaleza y una pertenencia: dimensiona a Jesucristo como hijo suyo (terrenal) y no lo refiere como hijo de Dios (divino). Jesucristo no es mencionado por su nombre y es humano, está despojado de cualquier poder divino; se entrega a goces terrenales (como disfrutar del arte y la música) y convive con circunstancias doblemente irónicas, como rodearse de pobres y tener la “costumbre” de vivir entre reyes: “Alles dies / kam vom Gesicht ihres Sohnes, der leicht war / Gesang liebte / Arme zu sich lud / und die Gewohnheit hatte, unter Königen zu leben / und einem Stern über sich zu sehen zur Nachzeit” (ibíd.: 64s, vv. 18-23). El final es también irónico, pues retoma

la figura de la estrella, ya no como el objeto que observa desde una divinidad ficcionalizada (v. 17), sino como el objeto observado por un Jesucristo terrenal (v. 23).

La dialéctica entre micro y macrohistoria funciona como en la teoría. En este caso, el relato macrohistórico es de carácter mítico, pues la ironía opera sobre una narración bíblica y se apropia de sus tonos. Como señala Knopf, es una celebración de la navidad en la cual la figura de Dios está ausente, ya que se circunscribe a la relación madre-hijo e involucra la adversidad que debe enfrentar María dada su condición social y el estatus de madre soltera: “(...) der Feier der menschlichen Mutter, deren Sohn Menschlichkeit lebt” (Knopf, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/113).

Los episodios micro del parto, debidamente ficcionalizados, pero con componentes de la escritura bíblica (los pastores, las estrellas, entre otros), aportan una dimensión macro adicional que se resume en una idea: “Der Christentum kann sich nur social und über freundliches Verhalten im menschlichen Umgang legitimieren” (ibíd.: 2/113). Brecht proyecta, en conclusión, al cristianismo desdivinizado como predecesor de los valores fundamentales del marxismo.

«Vom ertrunkenen Mädchen» está inspirado en Roxa Luxemburg, quien murió durante las luchas armadas de Berlín en 1919 (*Spartakusaufstand*) y cuyo cadáver fue arrojado en un canal¹⁵. Escrito en aquel año, fue incluido en *Hauspostille* (1927), en la sección «*Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen*». El poema establece una dialéctica entre representaciones líricas y descriptivas de la muerte. El lirismo de la primera estrofa involucra imágenes apacibles de la naturaleza: “Als sie ertrunken war und hinunterschwamm / von den Bächen in die größeren Flüsse / schien der Opal des Himmels sehr wundersam / als ob er die Leiche begütigen müsse” (Brecht, 1988: 11/109, vv. 1-4). La segunda, en cambio, torna hacia el aspecto material de la muerte y adopta un tono descriptivo: “Tang und Algen hielten sie han ihr ein / so daß sie langsam viel schwerer ward. / Kühl die Fische schwammen an ihrer Bein / Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt” (ibíd.: 11/109, vv. 5-8).

El progreso del poema sostiene esta dialéctica. En la tercera estrofa, se observa una tentativa por revitalizar parcial y metafóricamente al cadáver: “Und der Himmel ward abends

¹⁵ Brecht adaptó el poema en su célebre drama *Baal*, de 1922, para referir el suicidio de Johanna, uno de sus personajes femeninos.

dunkel wie Rauch / und hielt nachts mit den Sternen das Licht im Schweben. / Aber früh war es hell, daß es auch / noch für sie Morgen und Abend gebe” (ibíd.: 11/109, vv. 9-12). La cuarta y última, luego de referir que el agua fue arruinando su cuerpo (material) y que Dios la fue olvidando (poético), la descomposición de la corporalidad termina siendo absoluta, al mimetizarse con la carroña: “Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war / geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß / erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar. / Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas” (ibíd.: 11/109, vv. 13-16).

Vale observar que el lirismo de la muerte, en este poema, se sostiene en acciones religiosas transferidas a la naturaleza: el cielo opalino brilla y bendice el reposo ambulante del cadáver (vv. 3-4), mientras que, luego de una noche oscura que había puesto en suspenso a las estrellas, el día aclara para que el cuerpo aún tenga madrugadas y atardeceres (vv. 11-12). Este lirismo espiritual, como puede advertirse, se sostiene en el tópico de la luminosidad; lo oscuro, en cambio, remite a lo oculto, lo que no se encuentra bendecido por la gracia divina. Esta descripción se ciñe a la materialidad y la descomposición: algas y vegetación que se cuelgan al cadáver, que adquiere peso (vv. 5-6), y peces que interrumpen su paso y tornan más lento su hundimiento (vv. 7-8). Esta misma corporalidad se vincula, en el desenlace, con el olvido de Dios: caras, manos y cabello pierden materialidad y se transforman en carroña (vv. 13-16).

En este poema, el anonimato del cadáver es deliberado: no existe intencionalidad, en Brecht, de dejar algún registro historiográfico sobre la protagonista, menos aún proyectarla desde alguna modalidad épica (a pesar de ser un personaje inspirador e ideológicamente afín a él); tampoco se la relaciona con ningún acontecimiento, experiencia o característica distintiva. Se reflexiona, como subraya Siegfried Mews, sobre un “produktives Vergessen” y una “Identitätsauslösung” (Mews, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/77). La descripción tampoco aborda su femineidad, y se constituye en el retrato de una mujer como individuo: la deshumanización extingue el rostro femenino, al mezclarlo con imágenes de la naturaleza.

El personaje histórico, en el poema, tiene un papel secundario. Más significativa es la ironía sobre el concepto burgués de un paraíso feliz y confortable: parodia “des bürgerlichen Todesverständnisses durch Negierung des Trostes im Jenseits” (ibíd., 2001: 2/75). El más allá, por el contrario, se presenta envuelto en suciedad y una descomposición corporal que no se detiene: el cuerpo, pese a estar en el río, no fluye cómodo como en el cielo, sino transita

pesado, frío y con lentitud. El cuerpo en descomposición, como se vio en el acápite teórico sobre el realismo grotesco, cuestiona la perfección de la creación divina.

En el poema, tampoco se proyecta la muerte como consuelo, sacrificio o pasión; menos aún, como forma de trascendencia. Es una proyección nihilista. La idea de un hundimiento, en lugar de una elevación, brinda una perspectiva de lo subterráneo: lo subterráneo, lo que está debajo, se vincula con el anonimato del personaje, lo cual también remite a la clandestinidad de la militancia política.

El poema «Fragen eines lesenden Arbeiters», de *Svendborger Gedichte*, recoge las tesis benjamianas sobre la escritura de la historia, en la noción de que los hechos recopilados por la historiografía persiguen la perspectiva de los vencedores o de las clases dirigentes. Brecht focaliza la tensión entre los personajes de la historiografía y los anónimos, que se sostiene, a lo largo del poema, a través de un contrapunto vertiginoso de preguntas y respuestas, que asumen un tono irónico intencionalmente escolar; entran en dialéctica lo oral y lo escrito, lo dialógico y lo monológico.

La primera parte del poema incide sobre construcciones, arquitecturas y jerarquías sociales: “Wer baute das siebentorige Theben? / In de Büchern stehen die Namen von Königen. / Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt? / Und das mehrmals zerstörte Babylon / Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern / des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute? / Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war / die Maurer? Das große Rom / ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen / triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz / nür Paläste für seine Bewöhner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis / brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlang / die Ersaufenden nach ihren Sklaven” (Brecht, 1988: 12/29, vv. 1-14).

El discurso escolar es irónico, en tanto deja entrever que se trata de preguntas elementales, que, sin embargo, nadie formula. Refuerza, asimismo, la sensación de circularidad de la historia, al comprimir los sucesos. Épocas y geografías son superpuestas con el fin de demostrar que las situaciones se restauran a través de tiempo y espacio.

El segundo y el tercer verso exponen la paradoja que Brecht quiere focalizar: los libros de historia refuerzan el nombre de los reyes, quienes encarnan la rigidez de los órdenes jerárquicos y una estructura de poder incuestionable que se encuentra en decadencia; omiten,

en cambio, a los obreros y a los personajes de a pie que arrastraban los bloques de piedra. Declara la insuficiencia del texto historiográfico, pues éste se suscribe a individuos de poder y en sus páginas no aparecen constructores (v. 6), albañiles (v. 8) o esclavos (v. 14); despoja, por ende, al monumentalismo de su valor histórico. La Muralla China, declarada Patrimonio de la Humanidad, fue construida a lo largo de varios siglos y tiene 21 mil kilómetros de extensión; sin embargo, el sujeto enunciativo minimiza este lapso temporal (en toda su extensión) y cierra el ojo cuando pregunta por la tarde en que terminó la construcción y adónde fueron sus albañiles (vv. 7-8). Este cuestionamiento no es gratuito, pues se calcula que, durante la construcción de Muralla, murieron 10 millones de trabajadores. Es un planteamiento, en consecuencia, sobre el costo humano de la guerra.

La mención a Lima (v. 6) también cuestiona la ostentación arquitectónica: conquistada y refundada como capital del virreinato, Lima fue, durante la época colonial, muy célebre por su pompa, que la llevó a ser apodada como “La Ciudad de los Reyes”; el dorado remite a esta ostentación y, también, a la gran cantidad de oro que había en el territorio peruano. Roma (vv. 8-9), en tanto, se proyecta en función de sus arcos del triunfo, que conmemoran las victorias de sus emperadores. Y el pasado glorificado de Bizancio (vv. 10-11) también queda desmentido al cuestionarse si todos sus habitantes vivían en palacios, iconografía de ostentación y poder.

El monumento, como bien señalaba Benjamin (cf. apartado 1.2.2.), es un producto de la guerra y busca generar una identificación afectiva con la posición hegemónica, de modo que ésta no sólo se justifique, sino que genere simpatía entre la población, que puede plegarse del lado de quien ha vencido. Brecht, en este poema, acentúa el carácter engañoso de esta identificación y la desmitificación opera para poner, en primeros planos, el embuste.

Con referencia a la desaparición de la Atlántida (vv. 12-14), la muerte de los ahogados es recreada en estado de ironía, y se desmitifica la cualidad democratizadora de la muerte: los poderosos, ni siquiera ante la inminencia de morir, renuncian a sus privilegios y gritan consternados por la pérdida de sus esclavos. Brecht pone el eje sobre las relaciones de clase, que son tan fuertes que perduran en las situaciones de catástrofe.

Si la primera parte incorpora fenómenos vinculados a la arquitectura, la segunda sí se enfoca en personajes y episodios de guerra y conquista, donde los actores secundarios son los soldados: “Der junge Alexander eroberte Indien. / Er allein? / Cäsar schlug die Gallier /

Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich? / Phillip von Spanien weinte, als seine Flotte / untergegangen war? Weinte sonst niemand? / Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg. Wer / siegte außer ihm?" (Brecht, 1988: 12/29, vv. 15-22).

Alejandro Magno (v. 15) y Julio César (v. 17) son plasmados como conquistador de la India y vencedor de las tribus galas, respectivamente, pero despojados de su heroísmo individual. No es gratuito que Brecht mencione al cocinero de César (v. 18), siendo la cocina una actividad tradicionalmente proyectada como femenina, en oposición a la épica heroica masculinizada. Los siguientes mencionados son Felipe de España (v. 19) y Federico II de Prusia (v. 21): ambos personajes se perfilan como usurpadores de gloria. En el caso del primero, nuevamente, un rasgo irónico feminiza a su figura: vencedor de la guerra anglo-española, se conmueve y llora, sin embargo, al perder a su Armada Invencible, no a los hombres que la conforman. No es infrecuente que Brecht retrate a un poderoso llorando: recuérdese que también ocurría con Hitler en «Die Sorgen des Kanzlers».

La circularidad de la historia queda expresada en el desenlace: "Jede Seite ein Sieg. / Wer kochte den Siegeschmaus? / Alle zehn Jahre ein großer Mann. / Wer bezahlte die Spesen? / So viele Berichte. / So viele Fragen" (ibíd: 12/29, vv. 23-28). Este cierre tiene la función explícita de actualizar el contenido histórico oficial a una reflexión sobre el presente, idea macro sobre la que Knopf pone atención, respecto de escribir la gloria histórica como producto de un individuo providencial: "Der Nationalsozialismus übernahm die Auffassung von de geschichtlichen Leistungen als die Tat großer Einzelner und verstärkte sie durch den Führerkult" (Knopf, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/283). Por ello, la inclusión de conquistadores históricos no es gratuita: éstos pasan a ser percibidos como usurpadores, despojados de una épica individual.

En el final, la interpelación sobre quién pagaba el costo (v. 26) redondea el concepto de la guerra como fuente de dolor para la humanidad. Cierra así la didáctica de esta última parte, que reincide en la insuficiencia de la historiografía y en la necesidad de verificar y repreguntar. El sujeto enunciativo no es gratuitamente "un obrero que lee": este es el tipo de personaje que está encubierto en el registro oficial de la historia y que, proféticamente, "pagará el costo". Se atenúa al héroe histórico para sustituirlo por el secundario, que sólo consigue ser proyectado desde la imaginación lírica, ya que el discurso de la historia lo ha excluido.

En consonancia con el monumentalismo, «Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin» refiere a una aldea pobre del Turquestán Meridional que declina construir un busto en honor a Lenin y emplea dichos recursos en combatir una epidemia de fiebre. El poema fue escrito por Brecht en 1929 y publicado por primera vez en *Svendborger Gedichte* (sección «*Chroniken*»). La lectura se orienta a la no-construcción del busto y, en coincidencia con la poética de Cisneros, incide en la desmitificación del monumentalismo. Las dialécticas son explícitas: monumento-sanación y muerte-vida. La honra histórica es interpretada de manera alternativa frente al canon historiográfico, ya que el monumento, de acuerdo con Benjamin, es un objeto de transmisión histórica de la clase dominante (cf. apartado 1.2.2.): en consecuencia, no construir el busto implica una conexión vital, como combatir la fiebre y los transmisores de enfermedades (el pantano y la nube de mosquitos). Se evidencia la intencionalidad de colectivizar el protagonismo, como un elenco teatral sin jerarquías; el sujeto enunciativo de Brecht, en este poema, es un Yo narrativo que se proyecta en personajes secundarios homogéneos, distinto del personaje comunitario dinámico y polifónico de Cisneros. Como refiere Hartung, “el hincapié de Brecht de individualizar la realidad social no tiene sitio en este poema” (Hartung, 2004: 374).

El comienzo describe, por medio de la narración objetiva, los modos de representación de la historiografía canónica: “Oftmals wurde geehrt und ausgiebig / der Genosse Lenin. Büsten gibt es und Standbilder. / Städte werden nach ihm benannt und Kinder. / Reden werden gehalten in vielerlei Sprachen. / Versammlungen gibt es und Demonstrationen / von Shangai bis Chicago, Lenin zu Ehren.” (Brecht, 1988: 12/37ss, vv. 1-8). Brecht enumera los homenajes como si trascendieran geografías, edades, idiomas y culturas (dialécticamente, Chicago se proyecta con los valores de Occidente; Shangai, con los de Oriente). Esos primeros ocho versos configuran una especie de homenaje propio, tras los cuales recién se presenta la historia de Kujan-Bulak: “So aber ehrten ihn die / Teppichweber von Kujan-Bulak / kleiner Ortschaft im südlichen TÜRKESTAN” (ibíd.: 12/37ss, vv. 9-11). Como observa Hartung, este ‘pero’ “acentúa las diferencias que existen respecto de las celebraciones convencionales del socialismo, pero también de las demostraciones de Shangai a Chicago” (Hartung, 2004: 383).

En este poema, la dialéctica se explicita a través de los conectores adversativos (“pero” / “aber”). Después de relatar que el pueblo ha decidido construir un busto de yeso en honor a Lenin, se refiere la anécdota de un veterano del Ejército Rojo, que, en un principio, se alegra de que todos los pobladores aporten para el monumento: “Und der Rotarmist Stepa Gamalew, / der Sorgsam Zählende und genau Schauende / sieht die Bereitschaft, Lenin zu ehren, und freut sich. / Aber er sieht auch die unsicheren Hände” (Brecht, 1988: 12/37ss, vv. 29-32). El punto de inflexión asoma ante la corporalidad fragmentada: las manos inseguras de dar el dinero. El poema entiende y justifica la vacilación ideológica con un rasgo tan humano como unas manos que tiemblan: no es casual que quien observa este temblor sea, irónicamente, un hombre de armas, que debería estar neutralizado frente al sentimentalismo.

Lo grotesco se manifiesta, asimismo, en imágenes de la naturaleza (moscas y pantanos) que sugieren degradación, muerte y contagio: “Un der macht plötzlich den Vorschlag / mit dem Geld für die Büste Petroleum zu kaufen und / es auf den Sumpf zu gießen hinter dem Kamelfriedhof / von dem her die Stechmücken kommen, welche / das Fieber erzogen” (ibíd.: 12/37ss, vv. 33-37). El ejercicio de echar petróleo sobre el pantano es una alegoría de la acción revolucionaria, que debe desempantanar y movilizar a los agentes de la sociedad para remediar sus males.

La primera parte concluye con la escena de la población cargando baldes de petróleo para volcarlos en el pantano y con una sentencia: “Einer hinter dem andern / hinaus und begossen den Sumpf damit. / So nützten sie sich, indem sie Lenin ehrten und / ehrten ihn, indem sie sich nützen und hatten ihn / also verstanden” (ibíd.: 12/37ss, vv. 44-48).

En la segunda parte, sin embargo, la narración adquiere una configuración irónica, cuando señala que, luego de este suceso, se determinó que había sido tan ejemplar la erradicación de la fiebre que, por lo menos, merecía una placa en la estación. Y esta segunda parte del poema concluye con otra sentencia equivalente a la anterior: “Und dies alles zu Ehren Lenins. / Und sie machten auch das noch / und setzten die Tafel” (ibíd.: 12/37ss, vv. 58-60). Con la mediación de la ironía, el final del poema reivindica la necesidad de retomar el canon, aunque sea de manera parcial; es la representación artística de la idea de complementariedad entre el relato de la historiografía y el relato periférico de la historia¹⁶.

¹⁶ Este poema se comunica con «Kantate zu Lenins Todestag», que muestra el cadáver de Lenin en el velatorio y recrea el concepto de incredulidad y orfandad ante la muerte: “Als Lenin gestorben war / sagte, so wird erzählt, ein Soldat der Totenwache / zu seinen Kameraden: ich wollte es / nicht glauben. Ich ging hinein, wo

En «Merkwürdig», uno de los poemas menos conocidos de Brecht, el mariscal Tilly, comandante de las tropas hispano-imperiales en la Guerra de los Treinta Años¹⁷, es desacralizado debido a su advenimiento en pieza museográfica. El procedimiento, que, como se observará, también se manifiesta en la lírica de Cisneros, implica una actualización irónica de lo histórico en el presente. La desmitificación es explícita desde el principio, cuando la trascendencia histórica se minimiza y se sufren las formas materiales de la extinción: “Es ist doch merkwürdig, wie doch auch die Größten vergehen / und nichts bleibt außer Staub. Wie das Gras! / (Und es ist selten etwas so schrecklich und unaufgeklärt wie das.)” (Brecht, 2012: 58, vv. 1-3). Estos tres primeros versos sugieren el carácter efímero de la gloria: los llamados “más grandes” desaparecen y se mimetizan apenas con la naturaleza (el polvo y la hierba).

En los siguientes versos, el presente y el pasado entran en dialéctica a través de elementos que concretan la idea abstracta de lo efímero: “In Altötting z.b. ist der katholische Feldherr Tilly im Sarge zu sehen / gegen nur zwei Mark Eintritt für Erwachsene präpariert unter Glas / (Es steht darauf: Tilly nicht berühren!)” (ibíd.: 58, vv. 4-6). En esta parte del poema, la antigüedad del personaje es configurada por el sarcófago, que, a la vez, remite a conceptos de muerte e inmovilidad. Sin embargo, la representación histórica se vitaliza desde el discurso, que introduce elementos externos a la pieza museográfica (que, irónicamente, debería buscar la persistencia en el tiempo): destacan la oralidad del sujeto enunciativo (el uso del “por ejemplo” / “z.b.”), la alusión a la economía contemporánea (“dos marcos”) y el letrero de advertencia que aparece en cualquier museo moderno.

En el tramo final del poema, la progresión de lo histórico se conecta con la corporalidad: “Und der Kastellan sagte mir selber und im Angesicht der Bahre / und er hatte auch gar keinen Grund, mich irrezuführen / und es stimmte auch sicherlich: / Vor einigen Jahren hatte der Herr General noch Haare. / So etwas gibt einem immer wieder einfach einen Stich” (ibíd.: 58, vv. 7-11). El último verso reincide en rasgos de oralidad, como el uso pronominal “a uno le dan / so etwas gibt einem”, que busca que la primera persona se auto-referencie de manera generalizadora. Pero lo esencial reside en cómo la corporalidad actúa

er liegt, und / schrie ihm ins Ohr: »Iljitsch / die Ausbeuter kommen!« Er rührte sich nicht. Jetzt / weiß ich, daß er gestorben ist” (ibíd.: 12/57, vv. 3-9).

¹⁷ Período histórico en el que suele adentrarse la obra de Brecht. Como se sabe, es la época en que se ambienta su célebre pieza teatral *Mutter Courage und ihre Kinder*.

en contrapunto: el cuerpo de Tilly continuaba su proceso de descomposición, pues seguía perdiendo cabello después de muerto; el cuerpo del narrador/espectador, en tanto, responde a esta imagen con un escalofrío.

La historia y el presente se conectan sensorialmente, más aún cuando el poema sugiere una crítica social: la proyección del cadáver como entretenimiento, irónicamente, despoja a Tilly de la épica que promueve el interés tanto del museo como del espectador. Este carácter teatralizado de lo histórico se conecta con los poemas de Brecht sobre el despliegue del Tercer Reich, por lo cual configura una crítica a los peligros de la cultura del espectáculo.

En un sentido paralelo, aunque con matices distintos de la obra brechtiana, en la obra poética de Antonio Cisneros los personajes configuran una especie de teatro, que, a manera de interpelación, permite cruzar el conocimiento histórico previo con una propuesta de voces múltiples y periféricas, e identidades dramatizadas a través de la ironía. Ya en su segundo poemario, *David*, recurría a anacronismos del lenguaje con el fin de convertir al sujeto lírico en un sujeto pragmático. Como recalca Elmore, allí aparecía una “mescolanza de lenguajes antiguos y modernos (...) los anacronismos deliberados disuelven la ilusión de autenticidad que la réplica minuciosa del lenguaje de los salmos podría proyectar” (Elmore, 2009: 20).

En *Comentarios reales* (1964), su tercer libro, Cisneros recurre a registros del español antiguo, para que algunos versos operen como parodia de las crónicas coloniales o de la documentación oficial de la Corona. El título, en sí mismo, parodia los *Comentarios Reales de los Incas*, escrito por el Inca Garcilaso de la Vega y publicado por primera vez en 1609, que fue el texto canónico para estudiar la historia del Perú precolombino, hasta avanzado el siglo XIX; el adjetivo “real”, que en la obra garcilasiana se refería a la realeza, en Cisneros se refiere a la realidad. Como remarca Fisher, ninguno de los textos es complaciente y ambos coinciden en cuestionar un discurso hegemónico:

Como aquellos otros *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, se trata de un texto que dialoga con un discurso que aparece como hegemónico (...) Los *Comentarios Reales* del Inca son la traducción y reelaboración de las tradiciones

orales quechuas que ha recogido entre los miembros de su familia materna” (Fisher, en Zapata, 1998: 148).

El primer poema de *Comentarios reales* en los que aparece un personaje histórico es «Consejo para un viajero»: aquí, Cisneros desmitifica la figura de Francisco de Toledo, virrey del Perú entre 1569 y 1581. La degradación está compuesta por un discurso que desintegra, progresivamente, los atributos heroicos: “Toledo, Señor de Obrajes, / con tus mejores zapatos, / tu espada dura / y tus cabellos sueltos / sobre la tierra / cabalgas. Señor de Sombra, / las negras cruces / en piedras recién quemadas, / nos anunciaron / tu viaje, Señor de Mulas. / Mas al regreso / no beses mujer o hijos, / pues alacranes / cantan bajo tu lengua, / Señor de Muerte” (Cisneros, 2004: 34, vv. 1-15).

Como se observa, el nominativo “Señor” se sostiene, pero pierde su valor en el transcurso del poema. En los primeros seis versos, como en los corales de Brecht sobre Hitler, el tono es de una alabanza simulada, que perfila (y, por ende, ironiza) valores épicos: vestimenta prolija (“mejores zapatos”), armadura afianzada (“espada dura”), libertad de la corporalidad (“cabellos sueltos”) y despliegue físico (“cabalgas”). El tono es exageradamente reverencial, por lo cual queda expuesto como un artificio deliberado. Es un perfil ficcionalizado de lo que se concibe como la iconografía básica de un héroe.

A esta descripción, le sigue una estrofa intermedia, que introduce un efecto de superstición y sugiere que el virrey es un gobernante sanguinario¹⁸. Entre los versos 6 y 10, el efecto místico lo genera la oscuridad: el epíteto de Toledo se articula con las sombras y las cruces negras sobre piedras quemadas aluden a imágenes de la Inquisición, cuyo tribunal se instaló en Lima en 1579, sobre el final de su mandato.

Un giro irónico anticipa el cierre, cuando es denominado “Señor de Mulas” para describir sus viajes: la lerda mula, animal torpe y carente del aplomo masculino, reemplaza la prestancia del caballo de los primeros versos, por lo cual la épica queda menoscabada. Si las cruces negras remitían al colonialismo religioso-cristiano, las mulas y los obrajes sugieren la explotación comercial; ambos aspectos se encadenan con la noción de la muerte. En el desenlace, Toledo es retratado en su terrenidad: se lo describe como portador de una

¹⁸ Aunque la historiografía no lo perfiló, precisamente, como un gobernante cruel, sino como quien le brindó orden y estructura legal al virreinato, el virrey Toledo ordenó la ejecución de Túpac Amaru I, considerado el último inca rebelde, en 1572.

enfermedad contagiosa¹⁹ y de una lascivia incontrolable, mediante la alegoría de los alacranes. La presencia de animales pequeños, rastreros, venenosos o carroñeros, entre los que se incluyen variedades de ratas e insectos, se reproduce en toda la lírica cisneriana. Su función es diversa (pueden retratar maldad, fealdad, molestias, espontaneidad), pero, aunque difuminadas, aparecen siempre como un anexo de la corporalidad; es decir, como un efecto imperceptible que desestabiliza una estructura armónica del cuerpo.

El poema «Cuestión de tiempo» se divide en dos partes. En la primera, Cisneros desmantela la figura del conquistador español Diego de Almagro (1475-1538), quien aparece defraudado por el escaso provecho material de su expedición por el desierto de Atacama²⁰: “Mal negocio hiciste, Almagro. / Pues a ninguna piedra / de Atacama podías pedir pan, / ni oro a sus arenas. / Y el sol con su abrelatas, / destapó a tus soldados / bajo el hambre / de una nube de buitres” (ibíd.: 35, vv. 1-8). La introducción de un discurso conversacional hace tambalear la narrativa del personaje histórico y, al mismo tiempo, revela la intencionalidad del sujeto enunciativo por renunciar a su condición de poeta, para convertirse en testigo o partícipe. Así, la conversación expresa un tratamiento deliberadamente antilírico.

El animal elegido, como especie carroñera, es el buitre (v. 8), alegoría de la traición de los conquistadores Hernando y Francisco Pizarro, quienes tomaron posesión del Cusco cuando Almagro abandonó esta ciudad para aventurarse a la región de Atacama, en Chile, donde, como se mencionó, no encontró riquezas. Al volver al Cusco, se enfrascó en un conflicto militar con los Pizarro, que concluyó con su derrota y ejecución.

La presencia del buitre se renueva en la segunda parte del poema, que marca, como en el modelo benjaminiano de lo histórico, una actualización al presente del poeta: “En 1964 / donde tus ojos barbudos / sólo vieron rojas tunas, / cosechan –otros buitres– / unos bosques / tan altos de metales, / que cien armadas de España / por cargarlos / hubieran naufragado bajo el sol” (ibíd.: 35, vv. 9-17). La ironía muestra un recurso innovador: transfiere a Almagro del pasado al presente, a través de la naturalidad del tuteo (cuyo registro brinda una sensación de contemporaneidad) y de la introducción de objetos materiales de un universo cotidiano y casero (como el abrelatas). El abrelatas, como subraya Bermúdez, “combina un elemento de

¹⁹ Probablemente se refiera a la lepra, que fue traída al Perú por los conquistadores y desató una epidemia en los primeros años de la Colonia.

²⁰ Almagro es considerado el conquistador de Chile y el primer europeo que llegó al territorio de la actual Bolivia.

la vida moderna con un elemento de la naturaleza para deshacer las armaduras de los conquistadores” (Bermúdez, en Zapata, 1998: 296). Los soldados destapados refieren la expedición frustrada hacia Chile, que tuvo numerosas bajas. La transversalidad de los tiempos es otra de las características sustanciales de la lírica cisneriana, ya que desarticula el tiempo: se establecen saltos temporales que, a manera de la constelación benjaminiana, generan una nueva conciencia de lo histórico.

Para Bermúdez, la presencia de estos buitres en la misma región, no interrumpida por el salto de época, alude “a las minas de Atacama pertenecientes a los capitales norteamericanos, objetos de explotación del siglo XX y el salitre en el siglo XIX” (ibíd.: 296). El poema invita a la reflexión sobre la circularidad de la historia, pues, como subraya Fernández Cozman, “Cisneros parece adscribirse a la visión de José Carlos Mariátegui, quien pensaba que la aristocracia colonial y monárquica se metamorfoseó en la burguesía republicana” (Fernández Cozman, 2009: 60). Lo significativo es que Cisneros invierte el recurso del abrelatas, que actualizaba el contenido histórico de la primera parte; en esta segunda parte, en cambio, la mención de las “cien armadas de España” (v. 15) opera como un anacronismo que enfatiza la condición no-evolutiva del presente y reafirma la idea de que la explotación se restituye bajo otros relatos y representaciones, pero sigue siendo la misma.

La presencia de la barba, que es característica de la iconografía de héroes y conquistadores, se vuelve un obstáculo en este poema. La barba prolija de los retratos se transforma en cejas presuntamente sobrepobladas y descuidadas que obstaculizan la visión; Cisneros describe este fenómeno corporal como “ojos barbudos” (v. 10). El doble sentido irónico alude a dos cegueras que padece el conquistador: una, porque no brinda otro valor a su expedición que no sea el material; la otra, la ceguera de no advertir que esas riquezas materiales, en realidad, sí existían. El adjetivo “barbudo”, que se repite a lo largo de la lírica cisneriana, sugiere una visión caracterizada por el descuido. En consecuencia, en la actualización irónica al presente, Almagro queda proyectado como un personaje torpe, que no sólo es ‘traicionado’ por sus compañeros, sino que la región, donde él sólo había visto “rojas tunas” (v. 11), terminó siendo, siglos después, una de las que mayor explotación económica experimentó. La ceguera se enuncia desde el principio, cuando el personaje no puede pedirle pan a una piedra ni encontrar oro entre la arena (vv. 3-4).

En Cisneros, como en Brecht, la voz del personaje secundario o anónimo es interpelada para reforzar la versión periférica o extraoficial de los sucesos históricos. La batalla de Ayacucho (1809-1826), larga campaña que fue decisiva en la independencia del Perú y de otras naciones sudamericanas, y de la cual abundan imágenes de heroísmo que la historiografía se ha encargado de reproducir, es reescrita en «Tres testimonios de Ayacucho» a partir de la voz de soldados o de familiares que sufrieron una pérdida. Se divide en tres sub-poemas.

En la primera estrofa, *'De un soldado'*, el sujeto lírico identifica los cadáveres con figuras de amontonamiento, suciedad y ensanchamiento, pero luego incluye un factor de regeneración, típico del grotesco rabelaisiano: “los camaradas muertos son iguales / al resto de otras cosas comestibles después de una batalla / y pronto / cien pájaros marrones se reproducirán sobre sus cuerpos / hasta limpiar la yerba” (Cisneros, 2004: 50s, vv. 6-10). Como en casi todas las guerras, el núcleo de soldados estuvo compuesto por personas de estratos socioeconómicos desfavorecidos, cuyo anonimato ya era un signo característico de sus existencias. Los cadáveres aparecen amontonados (imagen reiterada en Cisneros) e, incluso en el lenguaje, sufren del signo de la indeterminación; desde el punto de vista de los pájaros carroñeros, son comparados con “otras cosas comestibles” (v. 7). Este amontonamiento de cadáveres es un tópico de la literatura bélica, en tanto que la guerra requiere una cohesión de masa. Como sostiene Canetti, en su célebre *Masse und Macht*, el montón de muertos “se percibe como unidad” (Canetti, 1997: 63), pues individualizarla acentúa el dolor de la derrota. Es por ello por lo que “la muerte debe ser anunciada como sentencia colectiva para que sea enfrentada de forma activa” (ibíd.: 68).

Por su parte, las dos otras estrofas de «Tres testimonios de Ayacucho», *'De una madre'* y *'De la madre, otra vez'*, desmitifican las bondades de la independencia y proyectan la nueva república como una mera prolongación de la colonia, un acontecimiento que no altera la vida cotidiana de los más pobres.

«*De una madre*» plantea la paradoja de que quienes pelean por la independencia no son quienes más se benefician de ésta. Pone en el centro de la escena a soldados anónimos y pobres, despojados de toda épica: “Unos soldados que bebían aguardiente me han dicho que ahora este país es nuestro. / También me dijeron que no espere a mis hijos. Debo entonces / cambiar las sillas de madera por un poco de aceite y unos panes. / Negra es la tierra como muertas hormigas, los soldados dijeron que era nuestra” (ibíd.: 50s, vv. 11-14). El poema

focaliza la impersonalidad de las relaciones: los soldados alcoholizados festejan la independencia e informan la muerte de sus compañeros con formalidad burocrática. Las sillas de madera, el aceite y los panes son objetos concretos, que, irónicamente, recrean la resignación de los deudos. El relato de la madre, pese a saberse no favorecida, es el de una mujer pragmática que debe proseguir con su vida cotidiana; preocuparse, en este caso, por las tareas de cocina. La tierra independizada, de propiedad abstracta (a diferencia de la concreta silla de madera, que puede ser cambiada por alimentos que sirven para contrarrestar el hambre), es comparada con las laboriosas hormigas ya muertas y, además, ennegrecidas, en su insignificancia y anonimato.

La alegoría es más enfática en *'De una madre, otra vez'*, cuando la voz lírica de esta madre sostiene que, en realidad, luego de los primeros festejos independentistas, la tierra no ha cambiado de dueño: “Mis hijos y otros muertos todavía / pertenecen al dueño de los caballos / dueño también de tierras y combates. / Unos manzanos crecen entre sus huesos / o estas duras retamas. Así abonan / los sembríos morados. Así sirven / al dueño de la guerra, del hambre / y los caballos” (ibíd.: 50s, vv. 20-27). Lo significativo de este poema es que la muerte no marca una regeneración positiva (como en Bajtín), sino que, por el contrario, perpetúa la injusticia y esclavitud: aún convertidos en abono, los cadáveres favorecen, irónicamente, al propietario de la tierra.

Las voces de este poema revelan, como en Brecht, la presencia de un Yo comunitario. En Brecht, sin embargo, este Yo asume una identidad homogénea, similar a los coros de su teatro. En Cisneros, en cambio, este Yo adquiere un carácter más dinámico y, en consecuencia, polifónico. Este fenómeno dialógico aporta concreción, una de las características esenciales en la ironía dialéctica (opuesta de la abstracción y la ambigüedad romántica), en tanto involucra el dominio del objeto poético (unidad superadora de la dialéctica). La reescritura histórica, por ende, prescinde la linealidad del texto para asumir formas intersubjetivas y polifónicas.

La reivindicación cisneriana de soldados anónimos ataca aquella iconografía criolla de la historia, que prescindía de retratar a soldados que, por ejemplo, tuvieran rasgos andinos. «Túpac Amaru relegado» plantea otra modalidad de reescritura; aquí, Cisneros desmitifica directamente los textos escolares de historia. La escritura histórica está condicionada por el

lado de los vencedores, la clase criolla-dirigente del Perú, país con jerarquías sociales muy rígidas, que recurrió al racismo como uno de los instrumentos para afianzar su estatus social. Y este poema plantea un desencuentro entre los héroes de la independencia del Perú y otros héroes que habían sido postergados de la épica republicana, como Túpac Amaru II, caudillo indígena que, entre 1780 y 1781, lideró la más importante rebelión anti-española en América durante la Colonia y que, de algún modo, resultó predecesora de los movimientos independistas de principios del siglo XIX²¹.

La corporalidad, que sirve a los fines de brindar concreción al objeto poético, es otra condición repetida en la obra de Cisneros; sin embargo, trasciende las partes y acciones del cuerpo y se extiende hacia detalles descriptivos. En este poema, se alude a parte de la iconografía heroica, como los vellos corporales (patillas, en lugar de barba) y la vestimenta (uniforme, en lugar de armadura). Los libertadores oficiales (José de San Martín o Simón Bolívar) son retratados, como en los libros oficiales, con una estética armónica: “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” (ibíd.: 49, vv. 1-7).

Cisneros, en un giro irónico, sostiene que la distorsión criolla sobre sus héroes se ha consolidado en la república, que aquí es representada por procesos físicos que no se interrumpen, como el crecimiento del vello o el marchitamiento de sus uniformes: cuanto más largas eran las patillas, más se mitificaba su configuración histórica (vv. 5-7). La vellosidad es una construcción iconográfica de la épica masculina, pero, además, también es una representación del hombre blanco y descendiente de españoles, frente a la construcción iconográfica andina, caracterizada por una piel lampiña. Lo histórico queda ligado al texto y a las imágenes que genera. Este giro también incide sobre el movimiento: los libertadores lucen inmóviles y pulcros en la imagen (como en un retrato o pintura), siendo apenas testigos visuales de cómo retornan los muertos y los heridos de los combates (vv. 3-4).

Recién la conclusión revela, como el título anunciaba, al protagonista del poema, Túpac Amaru II. En un segundo giro, éste es intencionalmente relegado a los tres últimos

²¹ José Gabriel Condorcanqui, mejor conocido como Túpac Amaru II, inició una rebelión contra los corregidores, pero derivó pronto en un movimiento independista contra españoles y criollos. La sublevación comenzó en noviembre de 1780 y concluyó en 1781, cuando Condorcanqui resultó apresado y, un mes después, ejecutado junto con su familia y sus seguidores.

versos del poema, donde no es nombrado, sino apenas aludido por las circunstancias que rodearon su ejecución²²: “Otros, sin tanta fortuna, han ocupado / dos páginas de texto / con los cuatro caballos y su muerte” (ibíd.: 49, vv. 8-10). La imagen del cuerpo desmembrado le brinda a Túpac Amaru II la estética de un héroe caído en la guerra; es decir, de un héroe de la vida real, en oposición al héroe burocrático y pulcro de la estrofa anterior.

El Yo lírico enfatiza, sin sentimentalismos, el carácter sufrido y frustrado de la rebelión de Túpac Amaru II, pero también incluye, en esta línea, a los soldados anónimos de las guerras de independencia, que vendrían a ser sucesores de Condorcanqui, herederos de la invisibilidad en las representaciones criollas²³. Es la misma dialéctica que opera entre el soldado anónimo, que participa en la confrontación, y el general en batalla, que dirige las luchas desde cierta distancia; esta es transferida a la dialéctica entre la visión criolla y la visión real de la independencia, como interpreta Higgins:

Aquí Cisneros nos invita a leer entre líneas, insinuando que la historia oficial ha minimizado la importancia de Túpac Amaru, precisamente porque, a diferencia de los ‘libertadores’, fue el abanderado de las reivindicaciones del pueblo y que por esta misma razón los textos escolares muestran la insurrección social escarmentada, destacando su derrota y su muerte horrenda a manos de las autoridades españolas (Higgins, en Zapata, 1998: 225).

A nivel de discurso, los *Comentarios reales* muestran un despliegue versátil, que expresa diferentes estados de ánimo, de acuerdo con la posición del interlocutor. La polifonía marca la pauta de un Yo comunitario dinámico, no uniforme, que adquiere corporalidad escénica.

La primera sección del libro, titulada «*Antiguo Perú*», consta de cuatro poemas breves que resultan significativos porque, en ellos, Cisneros desacraliza creencias míticas y religiosas no-occidentales, que el canon historiográfico suele proyectar con matices de idealismo o, en el peor de los casos, con indulgencia en el juicio.

²² Las autoridades virreinales intentaron desmembrar a Condorcanqui atando sus cuatro extremidades a caballos. Aunque, para la posteridad, ésta es conocida como su causa de muerte, otras investigaciones históricas sostienen que el intento de desmembramiento fracasó, por lo que Condorcanqui murió probablemente decapitado.

²³ Como aclaración, vale señalar que este poema fue escrito en 1964 y que la figura de Condorcanqui fue reivindicada en los años posteriores, sobre todo después del ascenso del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, conducido por Juan Velasco Alvarado (1968-1975), de cuyo régimen se convirtió en una de las figuras iconográficas más importantes.

En el breve poema que abre el libro, «Paracas», Cisneros desmitifica la cultura Paracas, una de las más importantes civilizaciones precolombinas del Antiguo Perú; desmitifica, asimismo, la proyección utópica de los relatos e imágenes que quedan de éstas: “Desde temprano / crece el agua entre la roja espalda / de unas conchas / y gaviotas de quebradizos dedos / mastican el muymuy²⁴ de la marea / hasta quedar hinchadas como botes / tendidos juntos al sol. / Sólo trapos / y cráneos de los muertos, nos anuncian / que bajo estas arenas / sembraron en manada a nuestros padres” (Cisneros, 2004: 29, vv. 1-11). El Yo lírico plantea una dialéctica entre presente y pasado; asimismo, una conexión entre el universo natural y el universo social. El presente se manifiesta en la descripción de la bahía y de la cotidianeidad de la naturaleza, que involucra algunos recursos del grotesco, como la masticación y el proceso de digestión; los cuatro versos finales repliegan a este paisaje y se re-dirigen a lo subterráneo, como referencia al exterminio por parte de los conquistadores.

El poema plantea un mundo del presente que se expone vital y en movimiento, mientras que subsiste un universo histórico que se encuentra enterrado y oculto. Lo muerto-histórico es el sustrato de un presente vivo, por lo cual no se establece un encuentro antagónico, sino complementario. El tratamiento de la historia es significativo, pues, en la descripción del pasado, se acentúa su carácter remoto. En primer lugar, plantea un ejercicio de pertenencia genealógica (“nuestros padres”), pero también de reubicación ideológica, posiblemente influida por la perspectiva criolla sobre el mundo andino, que es desde donde irrumpe la ironía. Es significativo que el sujeto se sitúe en el mundo natural y animalice a aquellos padres, que son “sembrados en manada”. Pero resulta más significativo cómo la ironía desacraliza el ritual precolombino: los textiles y la trepanación craneana, características ancestrales de la cultura Paracas, son reducidos a “trapos y cráneos de los muertos”. El pasado, además, aparece como un elemento perturbador para un presente donde la naturaleza sugiere armonía y placidez; por ello, pasado y presente quedan incomunicados y la genealogía (“nuestros padres”) parece frustrarse. En la transferencia de universos, lo social-histórico se naturaliza; adquiere, en otras palabras, la materialidad de una segunda naturaleza.

²⁴ El muymuy es el nombre que se le adjudica, en el Perú, a un crustáceo muy pequeño, de 35x25 mm, que vive enterrado entre las arenas próximas a la costa. También se lo conoce como “gusarrapo” (México), “pulga de mar” (Chile), “chirinos de mar” (Honduras), entre otras denominaciones.

En «Pachacamac», un centro ceremonial religioso del Perú precolombino, Cisneros desmitifica la figura del Dios Pachacamac²⁵: “Todavía la tierra entre mis dedos / y esta dura paja, me entristecen. / Aquí, el constructor hundía sus rodillas / en la arena, o espantaba / muchachos de quemadas espaldas, / merodeadores de estanques y terrazas” (ibíd.: 30, vv. 1-6). Transforma su papel de creador (carácter mítico) en el de “constructor” (carácter terrenal). Este proceso responde, con exactitud, a la degradación referida por Bajtín: consiste en trasladar lo elevado a un plano terrenal. En tanto, el santuario del mismo nombre, que fuera una especie de oráculo para las civilizaciones precolombinas, es también reducido y reinterpretado como un monumento despojado de divinidad: “No han llegado las balsas / ni los viejos con sus gorros peludos, / su cinta de colmillos. Apenas / unas lagartijas arrugadas y verdes / se acuestan en los muros, orinan / casi a diario sobre el pellejo / del sabio constructor” (ibíd.: 30, vv. 7-13). Cisneros incorpora, para la desacralización, figuras del grotesco vinculadas a la excreción, así como la presencia (reiterada) de animales rastreros. Lo escatológico, como se vio en el capítulo teórico, involucra trazar las fronteras entre el cuerpo y el mundo, “donde se efectúan los cambios y orientaciones recíprocas” (Bajtín, 1994: 286). Estos cambios parecen anunciar la llegada de los conquistadores, parodiados como sujetos poco vitales (“viejos”) y de vestimenta estafalaria (“gorros peludos”). La “cinta de colmillos” alude a un elemento de superstición, pero también sugiere el poder de un armamento rudimentario, que remite al pasado y al escaso progreso de la técnica. Cabe comparar esta figura con la noción de la técnica al servicio de la guerra y el poder, presente en los poemas de Brecht sobre el Tercer Reich.

En el brevísimo «Trabajadores para las tierras del Sol», Cisneros desacraliza la divinidad del Dios Sol: “Sabían / que el sol / no podía / comer / ni siquiera / un / retazo / de choclo, / pero evitaron / el fuego, / la estaca / en / sus / costillas” (Cisneros, 2004: 31, vv. 1-14). Consiste en una técnica muy frecuente en el poeta, que desliriza las imágenes poéticas, las despoja de su sentido alegórico y las aventura hacia su materialidad: un sol que es concreto y puede observarse (a diferencia de otras divinidades), cuya acción está limitada a alumbrar y calentar, pero que no puede comer, morder ni realizar acciones voluntarias. La inversión irónica de lo divino es elocuente: una figura que está limitada en su divinidad, precisamente, por estar impedida de ejercer funciones humanas.

²⁵ Del quechua, “creador de la tierra” (Pacha = tierra; Camac = creador).

En este poema, también se desmienten los valores de justicia y prosperidad del Perú precolombino que las corrientes más demagógicas de la historiografía se encargaron de exaltar y reproducir. Cisneros equipara a los nativos americanos con la figura de un trabajador contemporáneo, explotado y hundido en la resignación y dominado desde la superstición por los poderosos, quienes tienen el dominio del fuego y la estaca: “Sugiere que aún antes de la conquista española, el pueblo peruano fue explotado y oprimido por una oligarquía dominante” (Higgins, en Zapata, 1998: 220).

El poema que cierra esta sección, también titulado «Antiguo Perú», pone en relieve los abusos de poder, en la figura del curaca²⁶, y su ejercicio a través del sexo: “Con ramas de huarango / espantaban las moscas que crecían / sobre el pecho de sus muertos. / En las piedras del templo / viejos curacas hacían el amor / con las viudas, y un sol enrojado / achicharraba / los huesos de sus hijos” (Cisneros, 2004: 32, vv. 1-8). Esta inclusión no resulta arbitraria. En los *Comentarios reales de los incas* (1609), Garcilaso de la Vega, con la intencionalidad de idealizar al imperio incaico, destaca que civilizaciones predecesoras y contemporáneas a la incaica incluían prácticas sexuales como el incesto y la sodomía; por esta razón, Garcilaso las describe como civilizaciones primitivas, cuyas conductas habrían sido ‘corregidas’ tras ser conquistadas por los incas²⁷:

En las demás costumbres, como el casar y el juntarse, no fueron mejores los indios de aquella gentilidad que en su vestir y comer. Porque muchas naciones se juntaban al coito como bestias, sin conocer mujer propia sino como acertaban a toparse. Y otros se casaban como se les antojaba, sin exceptuar hermanas, hijas ni madres (...) Hubo sodomitas en algunas provincias, aunque no muy al descubierto ni toda la nación en común sino algunos particulares y en secreto (Garcilaso de la Vega, 1995: 37-38).

Las crónicas de Garcilaso fueron la referencia más completa sobre la historia del Perú hasta el siglo XIX, cuando nuevas investigaciones cuestionaron su veracidad. La influencia garcilasiana, sin embargo, tuvo efectos en el abordaje histórico sobre el Perú prehispánico, pues, durante mucho tiempo, las investigaciones sobre el mundo andino prescindían de

²⁶ El curaca era el jefe administrativo y político del ayllu (comunidad extensa, de descendencia familiar común, que trabajaba colectivamente). El curaca solía ser un hombre anciano, cuya autoridad residía en la sabiduría. En la época colonial, su papel fue reemplazado con la figura del cacique.

²⁷ Si bien Garcilaso de la Vega tiende a idealizar al incanato, también juzga favorable la síntesis entre el pueblo inca y los colonizadores hispánicos, que él mismo representa en su condición de mestizo.

registrar la variable carnal con el fin de proyectar una imagen de ingenuidad. Lo mismo se señalaba con respecto del poder, cuyo concepto, para algunos investigadores, no existía en las épocas de pre-conquista, por lo cual los curacas eran perfilados como autoridades sabias, sin ambición y que pregonaban con una conducta ejemplar.

Cisneros no sólo desmitifica las creencias religiosas prehispánicas: ejerce la desmitificación, también, sobre la evangelización católica y las autoridades eclesiásticas, y su connivencia con los abusos de la conquista. En el sub-poema «*Cuando librado del demonio, comulgué de manos del obispo*», en «Oraciones de un señor arrepentido», un feligrés anónimo, en sus rezos, plantea una queja sobre los abusos de poder del obispo, al que satiriza como ladrón, alcohólico y lujurioso: “Señor, / tu santo cuerpo en sus manos / –las mismas que secuestran / candelabros / y los cambian por vino– / se hace añicos. / Manos viajeras / entre confesionarios / sobre el cuerpo / de viudas / o muchachos” (Cisneros, 2004: 39s, vv. 13-23). La lírica de Cisneros se refuerza en la vida material (sexo, comidas, necesidades fisiológicas): las manos del obispo transitan desde la simbología espiritual de la corporalidad (la metonimia del cuerpo divino de Cristo) hasta los aspectos materiales más enfáticos y crudos, como la incontinencia sexual. Por ello, es significativo cómo, en la conclusión del texto, se proyecta la tradicional dialéctica entre la divinidad y la terrenidad: “Raja sus dedos, Señor / con sal lava sus ojos, / que las ratas mastiquen sus anillos, / su mitra colorada / y haz un cerco, Señor / con tus guerreros / porque el diablo / no escape de su alma” (ibíd.: 39s, vv. 24-32). Se formula una divinidad que se humaniza para repartir castigos, siendo estos muy objetivos: dedos rajados, ojos cegados por la sal, anillos y mitra masticados por ratas, y una maldad encerrada en el alma, que, sin embargo, adquiere rasgos materiales (construir un cerco para que el diablo no escape). Además, reincide en la presencia de roedores y en el acto de masticar. En este poema, sin embargo, la masticación no tiene el valor de regeneración cuerpo-mundo, sino “el parasitismo del holgazán inactivo” (Bajtín, 1994: 264).

La desmitificación religiosa alcanza, incluso, a la figura del diablo, quien es retratado como un borracho sucio y descompuesto en «Cuando el diablo me anunciaba tus rigores». El sujeto enunciativo es un aparente señor feudal, quien, en tono de plegaria, pide a Dios que lo espante: “Señor, oxida mis tenedores y medallas, pica estas muelas / enloquece a mi peluquero, los sirvientes / en su cama de palo sean muertos, pero líbrame del diablo. / Con

su olor a cañazo y los pelos embarrados / se acerca hasta mi casa, lo he sorprendido / tumbado entre macetas de geranio, desnudo y arrugado” (Cisneros, 2004: 39, vv. 1-6). A diferencia del grotesco romántico, donde el diablo adquiere matices de melancolía y terror, el diablo de Cisneros se acerca al grotesco carnavalesco, donde “es un despreocupado portavoz de opiniones no oficiales, de la santidad al revés (...) a veces el diablo y el infierno son descritos como meros espantapájaros divertidos” (Bajtín, 1994: 42s). Esto no quiere decir que no resulte amenazante para el sujeto que enuncia; por el contrario, su gran temor es que fracture el orden establecido, que incluye la posesión de sirvientes esclavizados y una serie de privilegios: “Estoy un poco gordo, Señor, espero tus rigores, pero no tantos / He envejecido en batallas, los ídolos han muerto. / Ahora espanta al Diablo, lava estos geranios y mi corazón. / Hágase la paz. Amén” (Cisneros, 2004: 39, vv. 7-10). El diablo se proyecta flaco, huidizo, oprimido y bebedor de alcohol barato; su proyección en torno a la pobreza despierta temor, pues se perfila como un agente que introduce la revolución. La enunciación irónica, en consecuencia, emplea un conjuro y busca, en Dios, a una especie de cómplice (expresado a través del coloquial “espero tus rigores, pero no tantos”), como bien identifica Higgins:

La humildad convencional de la oración no oculta la arrogancia de un hombre que, inconscientemente, considera a Dios como uno de los suyos, como un gran señor feudal con quien puede ajustar cuentas como con cualquier otro señor de su clase (...) Más que rogar, los versos finales reclaman el perdón divino manifestando la convicción de que tales servicios le dan derecho a esperar que Dios haga la vista gorda a sus pecados” (Higgins, en Zapata, 1998: 223).

Así como las tradiciones, la arquitectura es poéticamente reinterpretada por Cisneros. En «Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce», desbarata la ceremonia alrededor del monumentalismo histórico (un producto de la guerra y del pensamiento hegemónico, como subraya Benjamin) y la enumeración de los valores de la burguesía republicana: “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, Buenas Costumbres / (gran barriga y laureles / abiertos en sus manos)” (Cisneros, 2004: 54, 1-11). Recurre a una combinación cromática de carácter escatológico (influencia del realismo grotesco): en el color verde del bronce irrumpen las manchas blancas por la excreción de las

aves. Las figuras de mujeres esbeltas que simbolizan los valores patrióticos ensanchan su corporalidad (“gran barriga y laureles abiertos en sus manos”); este no es un recurso gratuito en la lírica cisneriana y sintoniza también con el carnaval de Bajtín. Como subraya Villena, es reiterada en Cisneros la introducción de la gordura “en el cinismo propio de la clase social en la cual se inserta el poeta” (Villena, 2012: 13), que es la burguesía limeña. Nuevamente, como en Bajtín, consiste en la gordura parasitaria, “de una glotonería excesiva” (Bajtín, 1994: 264), que se opone, irónicamente, a la flacura del diablo revolucionario en el poema anterior.

Una vez más, la naturaleza irrumpe para incorporar al pasado en la vida material y contemporánea. Los excrementos de los pájaros indican renovación y circularidad (como el proceso digestivo), pero también corrupción, al quedarse adheridos a la estatua, como una nueva incorporación de la naturaleza: se repite la dialéctica entre el mundo social y el natural. La imagen ideal de la patria, en consecuencia, es destruida por una realidad repulsiva, que delata abandono. La figura del gendarme uniformado es otro recurso de actualización que plantea el cierre del poema: “Casi a diario / también, guardias de asalto: / negros garrotes, cascos verdes / o blancos por los pájaros” (Cisneros, 2004: 54, vv. 21-24). En una hipótesis adicional, Higgins sugiere que el verde del monumento y el verde del uniforme policial tienen un parentesco más estrecho, “insinuando que la independencia ha engendrado la represión” (Higgins, en Zapata, 1998: 226); es decir, estados republicanos que cuentan con fuerzas de combate (la metonimia del garrote como uso de la violencia) para defender un orden inmutable. Los nuevos valores que, supuestamente, la república iba a promover se deterioran y revelan un rápido envejecimiento; destacan lo que Higgins refiere como “lapsos freudianos”, en los que “la Justicia se recuesta como dispuesta a dejarse violar; la Democracia está relegada al fondo (...) lapsos freudianos que delatan la hipocresía de una clase dominante que nunca ha vacilado en abusar de los valores que pretende venerar” (ibíd.: 226).

2.3.2. Actualización irónica de lo histórico en escenarios burgueses y domésticos

Otra de las características que vincula las obras de Brecht y Cisneros consiste en el despliegue del conocimiento histórico desde, o hacia, escenarios burgueses y domésticos. La puesta en escena constituye una fórmula de actualización de lo histórico en el presente, a través de la ironía. Lo doméstico involucra aquello que resulta familiar y, como ya se planteó, una de las

técnicas brechtianas (también aplicada por Cisneros a su lírica), el *Verfremdungseffekt*, consiste prioritariamente en desfamiliarizar y remecer los cimientos internos.

Ambos autores parecen reconocer, en los escenarios domésticos, un lugar donde entran en conflicto la pertenencia y el desarraigo, por lo cual la autoproyección es recurrente. Los sujetos enunciativos se sitúan, a través de la ironía, en márgenes distintos, con el fin de demoler convenciones o afectos que les resultan cercanos. La dialéctica más explícita la configuran lo social-ideológico y lo doméstico-burgués, pero, debajo de ésta, se trazan otros desencuentros, como las experiencias públicas y privadas, así como el compromiso del individuo como ciudadano. Coincide, en Brecht y en Cisneros, el posicionamiento desde la emigración, forzada, en el caso del alemán, y voluntaria, en el caso del peruano.

El aspecto doméstico se vincula con una de las tesis benjaminianas: penetrar dialécticamente en el pasado desde el recuerdo, que es inseparable del entorno doméstico de quien enuncia. Es tan manifiesta la recurrencia a este universo, que tanto Brecht como Cisneros lo incorporan en el título de sus obras.

El primer agrupamiento importante de la lírica de Brecht se titula *Hauspostille* (Devocionario del hogar), que, como subraya Benjamin, es irónico: “Die Lehren, die ihre Betrachter aus ihr zieht, unterscheiden sich so weitgehend wie nur möglich von den Lehren, welche sie selbst verbreitet” (Benjamin, 1991: 2/541).

En el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros, por su parte, titula una serie de poemas como «*Animales domésticos*». Esta serie, incluso, incorpora como epígrafe una cita de Charles Nicholson²⁸, que anuncia la intencionalidad del poeta de confrontar su espacio de origen y convivencia para neutralizar la vacilación ideológica: “(...) a quienes llamo mis enemigos domésticos para diferenciarlos del enemigo técnico o ideológico. Son los más duros de combatir porque viven y mueren con uno” (Cisneros, 2004: 84). Cisneros se inspira en la obra de Robert Lowell para ejercitar esta transferencia de lo histórico a lo confesional; sin embargo, como aclara Russel Lamadrid, “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” (Russell Lamadrid, en Zapata, 1998: 114).

²⁸ La identidad de Charles Nicholson no está corroborada. No aparece consignado como poeta. Podría tratarse de un individuo al que Cisneros conoció o, en todo caso, de un alter ego creado por el autor.

«Besuch bei den verbannten Dichtern», de *Svendborger Gedichte* (sección «*Chroniken*»), ficcionaliza un ambiente coloquial donde interactúan diversos poetas muertos. Como en «Fragen eines lesenden Arbeiters», se superponen las épocas, países y lenguajes, a la manera de la constelación benjaminiana. El Yo lírico se introduce, en sueños, en este escenario, bautizado como “Der Ankömmling” (“el recién llegado”). Se enumera a poetas muy antiguos, como Eurípides, Ovidio, Po-Chu-I y Tu-Fu y, en simultáneo, a otros ya culturalmente más cercanos, como Dante, François Villon, William Shakespeare, Voltaire y Heinrich Heine.

El escenario donde estos poetas conviven es una choza, lo que denota una posteridad modesta: “Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten / Dichtern, die neben der Hütte gelegen ist / wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort / Streit und Gelächter)” (Brecht, 1988: 12/35s, vv. 1-3). Resalta la modestia del lugar del destierro y, asimismo, la espontaneidad festiva (discusiones y risas) de los poetas, distante de la formalidad con que los textos históricos y académicos los immortalizan. El liderazgo desde la austeridad, como se verá en otros ejemplos, es uno de los tópicos de la composición brechtiana.

El entorno descrito tiene una clara inspiración en la *Divina Comedia* de Dante, como subraya Werner Frick: “(...) deutlich durch Dantes Divina Commedia inspirierten Vision: ein gegenwärtiger Exilautor besucht im Traum die Hütte der verbannten Lyriker früherer Zeiten” (Frick, en Koopmann, 1999: 96). Esta recreación establece la continuidad del poema, con la salvedad de que, quien en la Comedia era guiado, se convierte ahora en el guía: “(...) Dante fungiert auch im unserem Text als eine Art Führer, er ist gleichsam Brechts Virgil” (ibíd.: 96).

Los poetas enumerados sufrieron algún tipo de persecución y debieron abandonar, por diferentes razones, la patria que los acogía, por lo cual Brecht se permite reflexionar, mediante ellos, sobre el destierro, en clara sintonía con la *Exilliteratur*, tradición de la literatura alemana que se analizará más adelante. La problemática del destierro, asimismo, lo afectaba durante la escritura de este poema, en su exilio danés. El personaje bautizado como “Der Ankömmling” manifiesta una autoproyección del poeta en la escena y, en consecuencia, una actualización al presente.

Esta actualización, en un escenario único y común, es significativa, pues los poetas, de distintas épocas y geografías, conviven en una relación horizontal y de familiaridad. Es significativo, porque así Brecht presenta la idea de que el destierro y la persecución ideológica son males que trascienden cualquier época y que se renuevan sólo en las formas. Siguiendo las premisas de Eagleton, respecto del concepto benjaminiano de lo histórico (cf. apartado 1.2.3.), esta actualización al presente se conecta con lo carnavalesco, pues hace visible la complejidad de las relaciones con el tiempo. Constelar desde el pasado hacia el presente (o viceversa), como se recuerda, es el mecanismo de actualización en la propuesta histórica de Benjamin.

Los poetas chinos de la poesía Tang, admirados por Brecht, cumplen una actuación didáctica. Expresan sentencias breves, con un giro irónico que destaca como parte de su sabiduría. Po Chü-I (772-846, también conocido como Bai Juyi), quien fuera funcionario de gobierno y dos veces exiliado por criticar al soberano, refiere que el destierro es un rigor que se padece, aunque sólo se haya señalado la injusticia una vez: “Die Strenge / hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht bennante” (Brecht, 1998: 12/35s, vv. 10-11). Por su parte, Tu-Fu (712-770, también conocido como Du Fu), desterrado tras la derrota de su emperador Tang Suzong, no reflexiona sobre los rigores, sino sobre las conductas y aprendizajes, vinculados con la humildad, que puede generar el exilio: “Du verstehst, die Verbannung / ist nicht die Ort, wo der Hochmut verlernt wird” (ibíd: 12/35s, vv. 12-13).

Con Voltaire y Heine, la ironía se involucra más con el humor: se sustituyen el entorno lírico y las enseñanzas de sabiduría por consejos pragmáticos. Así, Voltaire tematiza sobre las necesidades terrenales del poeta, como el dinero que se requiere para resistir ante los poderosos: “Und Voltaire rief hinüber: / ‘Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!’” (ibíd.: 12/35s, vv. 18-19). Heine, socialista utópico, quien sufrió de censura, persecución política y tuvo que emigrar a Francia, refuerza el sentido del humor (y de la ironía) como formas de crítica oculta: “‘Und misch Späße hinein!’, schrie Heine” (ibíd.: 12/35s, v. 20). Shakespeare, en tanto, perora sobre la vigilancia política y Eurípides ofrece consejos sobre Derecho (contratar abogados corruptos) para defenderse de las persecuciones judiciales. Estos diálogos retoman la función de la ironía para contrarrestar el sentido trágico de las circunstancias políticas adversas.

Dante, quien es el guía del sujeto enunciativo en este poema, articula el mensaje reflexivo del cierre: “‘Das sind die Vergessenen’, sagte der Dante leise. / ‘Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet’”. Cuando Dante se refiere a las obras destruidas, su voz sugiere una actualización al presente y una materialidad, ya que alude a la quema de libros de autores judíos o marxistas, organizada por los nazis al ascender al poder: “Gedacht ist auch an die Bücherverbrennungen durch die Nationalsozialisten im Mai 1933 (und danach)” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/369). La quema fue simbólica, porque implicó el inicio de las persecuciones a escritores e intelectuales adversos al régimen totalitario, entre los que se encontraba Brecht²⁹. Brecht se autoproyecta y, en los dos últimos versos, vislumbra que su presente puede resultar aún más adverso que el de sus predecesores: es sintomático que las risas se interrumpan y que ninguno se atreva a mirar al “recién llegado” mientras éste palidece del terror: “Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. / Der Ankömmling war erblaßt” (Brecht, 1988: 12/35s, vv. 31-32). La autoproyección, en estos poemas, resulta fundamental para generar un contrapunto entre el autor y el Yo lírico, ya que Brecht, a diferencia de Cisneros, no proyecta a un sujeto enunciativo tan vivencial; lo oculta y se distancia, precisamente, al ficcionalizarlo en la recreación de estas fábulas o historias legendarias. La sensación de terror de los versos finales refuerza su posicionamiento lírico como individuo.

«Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration» es otro poema sobre el destierro, también publicado por primera vez en la sección «*Chroniken*», de *Svendborger Gedichte*. Brecht lo escribió en 1938, sobre el final de su exilio en Dinamarca, por lo cual este poema, como el anterior, se inscribe dentro del canon de la llamada *Exilliteratur* alemana del siglo XX.

El poema recrea no un episodio histórico, sino de carácter legendario: la redacción del Tao-Te-King, obra básica del taoísmo, atribuida a Lao Tsé. Antony Tatlow, citando a Walter Hinck, refiere la importancia de recurrir a estas historias legendarias: “Die Legende ist von jener Offenheit des Sinnhorizonts, die dem Adressaten die Freiheit zur eigenen

²⁹ Brecht reescribe este episodio en el poema «Die Bücherverbrennung», incluido en la serie «*Deutsche Satiren*», de *Svendborger Gedichte*. Brecht ya había partido a su exilio danés tres meses antes, el 28 de febrero de 1933, un día después del incendio del *Reichstag*.

Reflexion gibt und sein Mitdenken mobilisiert” (Tatlow, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/302). Como vimos antes, Rowe (cf. apartado 2.3.1.) también reivindicaba la leyenda como una forma no-racionalista de la conciencia histórica (o una conciencia no-histórica); es decir, una aproximación a lo histórico a partir de cierta distancia extraoficial.

El comienzo revela dos intencionalidades de Brecht con esta obra. La primera es nominal: Lao Tsé no es mencionado por su nombre y el personaje histórico/legendario asume la nominalidad genérica de “maestro” (esto no varía a lo largo del texto, excepto cuando se introduce cierta coloquialidad al sustituirlo con el término “viejo”); esta intencionalidad busca generar una dialéctica en contraste con el oficio del aduanero, operativo y sin pretensión intelectual. La segunda es la alusión a la temática del exilio, con lo cual se descifra una autoproyección de Brecht, quien escribió este poema en Dinamarca: “Als er siebzig war und war gebrechlich / drängte es den Lehrer doch nach Ruh / denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich / und die Bosheit nahm am Kräften wieder einmal zu. / Und er gürtete den Schuh.” (Brecht, 1988: 12/32ss, vv. 3-10).

Reaparece el mecanismo benjaminiano de actualización de lo histórico al presente. Brecht proyecta el exilio de Lao Tsé con un pragmatismo dotado de austeridad y sabiduría: es un mensaje de serenidad ante la adversidad y el miedo que rodea su propio destierro. El viaje adquiere, también, una dimensión armónica, que se refleja en la figura del burro que lo transporta y que se configura como un eje irónico ante la gravedad de ser expatriado: “Und sein Ochse freute sich des frischen Grases / kauend, während er den Alten trug. / Denn dem ging es schnell genug” (ibíd.: 12/32ss, vv. 18-19). La imagen del burro es el componente instintivo de la naturaleza humana y la conducción paciente de la sabiduría, pero también, dentro del reino animal, una de las figuras más emblemáticas del grotesco carnavalesco: “El burro es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo inferior, material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador” (Bajtín, 1994: 75).

El poema continúa y relata el momento en que Lao Tsé, acompañado por un joven discípulo, es interceptado en la frontera por un aduanero. El muchacho le explica que Lao Tsé es un hombre sabio, que ha difundido sus enseñanzas y conocimientos: “Daß das weiche Wasser in Bewegung / mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt” (Brecht, 1988: 12/32ss, vv. 29-31). El aduanero se interesa por la metáfora y los invita a cenar. Brecht introduce la vestimenta del aduanero como iconografía de su condición

humilde: “Über seine Schulter sah der Alte / auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh. / Und die Stirne eine einzige Falte. / Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu. / Und er murmelte: ‘Auch du?’” (ibíd.: 12/32ss, vv. 51-55). La mención del triunfo por parte del aduanero es una actualización a una de las premisas del capitalismo, el éxito individual; esta se transfiere al plano bélico, en el objetivo nazi de acumular victorias y expandir su ideología a través la conquista de Europa, como superación psicológica de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial. El “Auch du?” de Lao-Tsé es transferido desde el propio Brecht, quien es víctima, precisamente, de esta ideología, y cuyo destierro se caracteriza por tener que desplazarse de país conforme el ejército alemán conquista territorios en Europa.

Lao Tsé acepta la oferta y detiene su viaje. Permanece en casa del aduanero por una semana, tiempo que ocupa en escribir las 81 sentencias que integran el Tao-Te-King y regalárselas. La alegoría del agua y la piedra (vv. 29-31) sirve para actualizar el concepto más contemporáneo de la dialéctica: en cada sustancia se encuentra un potencial de contradicción. Según Tatlow, la enseñanza adquiere un doble significado: como estrategia de supervivencia (en la leyenda) y como predicción de una desesperanza (en el presente actualizado): “Die dialektische Lehre hat eine doppelte Bedeutung: als Überlebensstrategie und als Voraussage in einem Augenblick der scheinbar absoluten Hoffnungslosigkeit” (Tatlow, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/301). Las enseñanzas del Tao, que Brecht siguió, implican un contraste de opuestos que permite apreciar el universo: incorporan valores ocultos que se juzgan como “femeninos”, como la fluidez del agua, en contraste con valores masculinos, como la solidez de las montañas y las piedras. Como añade Tatlow, “das Tao, der Weg, kann nicht durch moralische Appelle einer Gesellschaft auferlegt, sondern nur nach Einsicht in die alles berührenden Lebensprozesse begangen werden” (ibíd.: 2/301). El mensaje involucra una reconciliación con la inmovilidad (abandonar el intelecto, los deseos y el ego), pero también que la suavidad y flexibilidad deben ser virtudes de un guía, distintas del totalitarismo y el *Führerkult* del nazismo.

Desde el momento de la pregunta del aduanero, el protagonismo se invierte. Esta inversión es motivada por la percepción de la calidad de vida del hombre, “ein armer Kerl, der des Zuspruchs und eines philosophisch-praktischen Rats bedarf” (ibíd.: 2/300). Es sintomático que ambos personajes, Lao Tsé y el aduanero, se reconozcan como pobres y como personas “no triunfadoras”. El poema resalta al personaje secundario y su

trascendencia: “Aber rühmen wir nicht nur den Weisen / dessen Name auf dem Buche prangt! / Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen. / Darum sei der Zöllner auch bedankt: / Er hat sie ihm abverlangt” (Brecht, 1988: 12/32ss, vv. 75-79). Brecht proyecta la sabiduría con una doble naturaleza: no sólo tener y estar dispuesto a proporcionar el conocimiento, sino estar preparado para exigirlo. Dos versos a la mitad del poema lo habían anunciado: “Die etwas fragen / die verdienen Antwort” (ibíd.: 12/32ss, vv. 59-60). Al exponer la respuesta como algo “ganado”, que denota esfuerzo, Brecht reitera la imagen ideal de un trabajador que busca el conocimiento, como en «Fragen eines lesenden Arbeiters».

La figura del sabio pierde su condición épica, que, además, está ligada a fijarse como nombre en un libro (v. 76). Es el carácter repentino de la interpelación lo que permite la inversión de roles y aporta humanidad al poema: Lao Tsé no responde por una norma cultural, sino por una inquietud genuina, dado el pedido inesperado del aduanero. Sabe que el conocimiento se puede compartir con esa persona y de esa inquietud anecdótica nace una obra de magnitud para la humanidad, lo cual configura una nueva dialéctica entre la micro y la macrohistoria: “Die Freundlichkeit besteht nicht darin, Kleines nebenher zu leisten, sondern Größtes so zu leisten, als wenn es ein Kleinstes wäre” (Benjamin, 1991: 2/571). El resultado del poema es una demostración de que la sabiduría, y cualquier aporte para la humanidad, puede y debe prescindir del mesianismo (en otras palabras, del *Führerkult*), como señala Benjamin, citado por Knopf: “Das Gedicht ist zu einer Zeit geschrieben, wo dieser Satz den Menschen als eine Verheißung ans Ohr schlägt, die keiner messianischen etwas nachgibt” (Knopf, en Brecht, 1988: 12/367s).

Brecht se basó en una canción campesina egipcia, de 1400 AC, para escribir el breve «Ansprache des Bauern an seinen Ochsen», también difundido por primera vez en *Svendborger Gedichte*. El poema, con un sujeto enunciativo pragmático orientado a la plegaria, asume la voz de un campesino que profiere alabanzas y brinda cuidados a su buey.

El sujeto lírico, desde el principio, introduce la enunciación en forma de plegaria: “O großer Ochse, göttlicher Pflugszieher / Ruhe, gerade zu pflügen! Bring die Furchen / Freundlichst nicht durcheinander! Du / gehst voraus, Führender, hü! / Wir haben gebückt gestanden, dein Futter zu schneiden / Ruhe jetzt, es zu verpreisen, teurer Ernährer! Sorg dich nicht / beim Fressen um die Furche, friß!” (Brecht, 1988: 12/52, vv. 2-8). La plegaria

tiene el tono servil de las oraciones, pero no el contenido, que invierte lo espiritual en lo terrenal. Así, el campesino solicita que la fuerza del animal ayude con el arado de la tierra y el hombre corresponde esta fuerza con una alocución que abunda en exclamaciones. Esta dialéctica surge de la paradoja de la humanización del buey: “Für deinen Stall, du Beschützer der Familie, / haben wir ächzend die Balken hergeschleppt, wir / liegen im Nassen, du im Trockenen. Gestern / hast tu gehustet, geliebter Schriftmacher” (ibíd.: 12/52, vv. 9-12). La adoración a los atributos del buey es también la adoración a la naturaleza, pero la existencia del campesino luce desvalorizada por sacrificios que rozan el sometimiento: el hombre parece trastocar el equilibrio y se convierte en dependiente del animal; el buey es, al mismo tiempo, una bestia de carga y un objeto de adoración.

La vida del animal y la del campesino entran en oposiciones marcadas por una alabanza aparentemente inútil y una fe condicionada. El sujeto enunciativo lo llama “protector” (v. 9), pero es él y los otros campesinos quienes lo protegen. Lo llaman “conductor”, pero le dan las órdenes a través de la expresión “hü!”, equivalente de un “¡Arre!” (v. 5). Se inclinan para cortar su alimento (v. 6), pero lo obligan a comer: “¡Come!” (v. 8). El lenguaje, que refleja aquellos contrastes, entra también en oscilaciones e interrupciones y pierde su funcionamiento habitual; sigue la premisa de Friedrich Schlegel de interrumpir y reconstruir el discurso, semejante al funcionamiento de la parábasis. Moser afirma lo siguiente: “(...) mittels Alliterationen und Assonanzen werden bestimmte Wortkombinationen und Klangfarben hervorgehoben, wodurch eine sprachliche Geschlossenheit entsteht” (Moser, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/302).

En el final, la enunciación sufre una ruptura y cambia abruptamente de modalidad. Como sostiene Moser, el punto de inflexión reside en “einer vulgären Beschimpfung, die alles vorher Gesagte Lügen straft” (ibíd.: 2/303). En los dos versos finales, en una escena inducida por la tos del animal, la posibilidad de que la muerte anule el pacto campesino-buey antes de la siembra reorienta el discurso, irónicamente, hacia una rebeldía que hace guiños a la blasfemia del grotesco: “Wir waren außer uns. Will du etwa / von der Aussaat verrecken, du Hund?” (Brecht, 1988: 12/52, vv. 13-14). La ruptura persigue los elementos rabelaisianos de coprolalia: el insulto degrada a los dioses para descenderlos a lo terrestre, es decir, para humanizarlos. El poema, con esta ruptura, instala una reflexión sobre las cadenas de poder y las relaciones de servidumbre. El buey es un medio de producción vital al servicio del hombre

y, cuando ya no sirve a los fines de producción, se re-animaliza. El espíritu protector del hombre es de naturaleza feudal y el poema establece la dependencia y complicidad que existen en la dinámica entre quienes sirven y quienes son servidos³⁰.

«Von der Kindesmörderin Marie Farrar», publicado por primera vez en *Hauspostille* (sección «*Bittgänge*»), plantea una modalidad paródica, pues inscribe el poema en los registros de la alocución jurídica, lo cual promueve un efecto de neutralización afectiva y distanciamiento.

El poema relata el drama de una madre soltera, adolescente y pobre, que asesina a su recién nacido luego de varias tentativas fallidas de aborto y de suicidio, y que es encarcelada por tal motivo³¹: “Marie Farrar, geboren im April / unmündig, merkmallos, rachitisch, Waise / bislang angeblich unbescholten, will / ein Kind ermordet haben in der Weise” (Brecht, 1988: 11/44ss, vv. 3-6). Como se percibe, la descripción corresponde al discurso de un acta policial: “Das Gedicht ist im Stil ein Polizeiberichts gehalten, obwohl ein historisches Vorbild nicht nachgewissen ist” (Knopf, en Brecht, 1988: 11/314). La enunciación se despliega con el lenguaje de un acta para acentuar el carácter de lo oficial.

El poema se divide en nueve estrofas, que responden a una estructura similar; la linealidad ficcionalizada del parte, que se rompe en los dos últimos versos, ya que se sustraen, de la linealidad del relato, con una fórmula de salmo o de oración religiosa: “Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen / denn alle Kreatur braucht Hilf von allen” (Brecht, 1988: 11/44ss, vv. 11-12). El mismo ruego se repite al final de cada una de las nueve estrofas; consiste en un refrán estereotipado que promueve los valores de compasión y misericordia, tradicionales en el cristianismo. No son ruegos hacia Dios o alguna otra divinidad: son ruegos desacralizados contra las convenciones de una sociedad predispuesta a juzgar sin tener en cuenta las condiciones sociales que llevan a un individuo a actuar. Como puntualiza Müller,

³⁰ Una hipótesis muy cuestionada sobre el *leitmotiv* del poema reside en el testimonio de Walter Benjamin, quien sostuvo que Brecht le refirió que el poema estaba inspirado en Iosif Stalin, deliberadamente oculto y ficcionalizado en la figura del buey. De acuerdo con esta versión, el final del poema no sería sarcástico, sino que tendría un valor positivo: la necesidad de afirmar la vitalidad del líder soviético, cuya dictadura era justificada por Brecht como principal escudo contra el avance del fascismo del mundo. Parker añade que, en este poema, “satirizado como un animal poderoso e impasible, Stalin es el objeto de un campesino dependiente (...) El poema enfatiza sus ilusiones y su papel en el culto a Stalin” (Parker, 2014: 382).

³¹ Brecht se habría inspirado en un caso real, el de la adolescente Walburga Ferber, condenada en 1922 por haber practicado un aborto clandestino. Adicionalmente, como sostiene Klaus-Detlef Müller, el parricidio y el filicidio fueron temáticas habituales en la literatura alemana desde el siglo XVIII. Para profundizar al respecto, consultar Müller en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/109ss.

“Brecht hebt die Form geistlicher Lyrik in der Umkehrung zwar auf, behält aber zugleich deren Gebrauchswert bei, der sein lyrisches Schaffen grundsätzlich bestimmt (Müller, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/109). Por ello, priman los discursos polifónicos: el que refiere a la maternidad como una bendición, el que alude motivaciones religiosas, el que emplea el refrán para defender a Farrar y persuadir a la sociedad burguesa de que confronte su norma ideológica. El poema se constituye como un pastiche, con un discurso roto, en el cual se superponen diferentes razonamientos y gestos expresivos, que ofrecen la sensación de parábasis constantes. Los cambios de registro, siguiendo la ironía schlegeliana, construyen, interrumpen y destruyen el discurso. Tanto en Brecht como en Cisneros, es usual que estos cambios de voz sean abruptos: en este poema, en particular, los versos disfórico-descriptivos concluyen con una sentencia eufórica y en tono de ruego. Es en estas transferencias donde se establece el desencuentro irónico.

A pesar de los cambios de registro, es de advertir que la presencia de Farrar, en el poema, es una presencia muda: su voz sólo es registrada de manera indirecta, como parte del testimonio policial, a través del “sagt sie”. Es una presencia anónima, que no deja huellas (“merkmallos”). Pese a que el narrador impone un tono descriptivo, traza a Farrar con una personalidad débil y atormentada.

Los giros irónicos, incluso, se entremezclan con la descripción descarnada. En la primera estrofa, por ejemplo, luego de describir un fallido intento de aborto con inyecciones, se acentúa coloquialmente la cosificación del feto: “doch ging’s nicht heraus” (Brecht, 1988: 11/44ss, v. 10). En la tercera se desacraliza la religión, porque los rezos no tienen ningún efecto práctico, y las vivencias de Farrar se vinculan con humedades y secreciones: “Doch die Gebete hätten, scheinbar, nichts genützt. / Es war auch viel verlangt. Als sie dann dicker war / hab ihr in Frühmetten geschwindelt. Oft hat sie geschwitzt / auch Angstschweiß, häufig unter dem Altar” (ibíd.: 11/44ss, vv. 25-28). También en la tercera estrofa, la ironía incide sobre las convenciones estéticas vinculadas a la moral cristiano-burguesa, al proyectar a Farrar como una mujer sin erotismo (“sehr reizlos”), como si el apetito sexual se condicionara por este: “Es sei gegangen, da wohl niemand glaubte / daß sie, sehr reizlos, in Versuchung fiel” (ibíd.: 11/44ss, vv. 31-32).

El poema consiste en una crítica a las convenciones burguesas y a la hipocresía de sus discursos. Marie Farrar es bosquejada como distinta de otras madres, pero no por la privación

del instinto maternal (que se da por presupuesto), sino por las circunstancias sociales que rigen sobre ella. Este es un rasgo distintivo de la literatura criminal alemana: “el cuestionamiento del capitalismo en cuanto potencia perversa” (Vedda, 2009: 31). Las imágenes domésticas se arraigan, además, a los quehaceres de limpieza que se enumeran y que Farrar debe cumplir: lavar los platos (p. 19), fregar la escalera (v. 37), colgar la ropa (v. 40) o barrer la nieve (v. 48). Además, no se permite el descanso o un asomo de rebeldía, pese a que, irónicamente, por su condición, no parece tener demasiado que perder: debe seguir trabajando, incluso con los intensos dolores en el vientre (v. 38) y las migrañas (v. 41), pues los dolores, precisamente, pueden delatar su embarazo. La paradoja se expande en la penúltima estrofa: Farrar, después de tanta represión, termina asesinando al bebé a golpes; luego de matarlo, oculta el cadáver en un espacio nuevamente doméstico, como el lavadero: “Hierauf hab sie das Tote noch gradaus / zu sich ins Bett genommen für den Rest der Nacht / und es versteckt am Morgen in dem Wäschenhaus” (ibíd.: 11/44ss, vv. 85-87).

El poema involucra la situación de aislamiento del individuo frente a la vida en la metrópoli. El registro del crimen no es gratuito y forma parte de la rica tradición de la literatura criminal alemana, que, incluso, conceptualmente, dividió el género en novela detectivesca (*Detektivroman*) y novela de crimen (*Kriminalliteratur*)³². Esta última involucra la pérdida de los rasgos de identidad del individuo que se introduce en la vida urbana y en el contacto con otros seres anónimos, por lo cual, el cerrado entorno doméstico constituye, para la psiquis burguesa, un espacio de protección y reafirmación, como sostiene Benjamin en *Das Passagen-Werk* [M, 3a,4]: “Der Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände” (Benjamin, 1991: 5/533). El giro irónico de este poema es que, precisamente, la existencia anónima de Farrar adquiere una identidad al cometer un crimen; es decir, al traspasar los límites de la ley y, por tratarse de un filicidio, de la moral burguesa. El poema, que data de 1922, encuentra correspondencias con el ensayo *Über die Popularität des Kriminalromans*, escrito por el propio Brecht dieciséis años más tarde:

Der Mensch im wirklichen Leben findet selten, daß er Spuren hinterläßt, zumindest solange er nicht kriminell wird und die Polizei diese Spuren aufstöbert. Das Leben

³² Para profundizar la lectura en torno a estos sub-géneros de la literatura policial, consúltese Pivetta, 2010.

der atomisierten Masse und des kollektivisierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos (Brecht, 1993: 22.1/506).

No es gratuita la asociación entre el crecimiento y la transformación cultural de las ciudades desde mediados del siglo XIX y el apogeo del género criminal, que cierra el ojo sobre la personalidad de los individuos. En la literatura alemana, a diferencia de la inglesa o de la francesa, la mediación del detective no prevalece para bosquejar la descripción del criminal. Como subraya Vedda,

(...) la experiencia se privatizó, reduciéndose al más estricto ámbito personal. En las grandes ciudades, los sujetos pueden mantener un relativo anonimato, escamotear aspectos de su personalidad o de su vida pasada (...); el criminal obtiene, de estas posibilidades, un provecho que no podría extraer en la pequeña ciudad o en la aldea (Vedda, 2009: 26).

El poema de Farrar se comunica, por el carácter doméstico y los registros del policial, con «Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde», que recrea un suceso real de la crónica roja alemana: en 1919, en Haidhausen (Munich), el adolescente Joseph Apfelböck (a quien Brecht cambió el nombre por Jakob) asesinó a sus padres y conservó los cadáveres, dentro de su vivienda, durante tres semanas.

El poema, escrito en 1919, pero publicado recién en *Hauspostille* (sección «*Bittgänge*»), tiene un título de raíz bíblica: proviene de un pasaje del Sermón de la Montaña, que promueve la enseñanza de no ocuparse por los signos exteriores al espíritu³³. Knopf destaca este mensaje, asimismo, como una predisposición a la inocencia en la forma de encarar la fe: “Symbol für unschuldiges Gottvertrauen, dann auch für Unschuld allgemein” (Knopf, en Brecht, 1988: 11/313). La intertextualidad refiere, también, a lo relativo que es el límite conceptual entre la bondad y la maldad, que la moral cristiana y la moral burguesa consideran inflexibles.

El relato se centra en la conducta cotidiana de la población ante este suceso. La voz que enuncia es la de un narrador descriptivo, de lenguaje austero, que no deja aflorar ningún sentimentalismo ni posicionamiento moral: “In mildem Lichte Jakob Apfelböck / erschug

³³ “Mirad los lirios del campo. Mirad cómo crecen. Ellos no trabajan ni hilan. Pero os digo que ni aun Salomón, con toda su gloria, fue vestido como uno de ellos” (Mateo 6:28).

den Vater sein / und schloß sie beide in den Wäschrack / und blieb im Hause übrig, er allein” (Brecht, 1988: 11/42s, vv. 3-6). Como en el poema de Farrar, donde el cadáver era instalado dentro de un lavadero, en el caso de Apfelböck éstos son colocados en el interior de un armario; es decir, los espacios domésticos cumplen la función de ocultamiento, cuando, ante el anonimato de la urbe, deberían consolidar los rasgos de identidad. Funcionan como una fortificación, como subraya Benjamin en *Das Passagen-Werk* [I 1a, 5]: “Der Fortifikationcharakter bleibt wie den Möbeln so auch den Städten unter der Bourgeoisie” (Benjamin, 1991: 5/284).

El poema destaca por la persistencia de la convención doméstica luego de un suceso escalofriante. Después del crimen, Apfelböck continúa su rutina y recibe la leche y el diario en casa: “Die Tage gingen und die Nacht ging auch / und nichts war anders außer mancherlei / bei seiner Eltern Jakob Apfelböck / wartete einfach, komme was er sei. / (...) / Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus / gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl. / Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus / denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel. / Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch / mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht / und wirft sie scheppernd in das Kastenloch / doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht” (Brecht, 1988: 11/42s, vv. 13-16, 23-31).

A través de los personajes de la lechera y el diariero, Brecht refuerza la imagen de los suburbios burgueses, con sus aspectos exteriores en armonía. Sin embargo, es tan escandalosa la armonía, que un parricida puede ocultar su crimen sin problemas. Jakob se perfila como un sujeto sin vitalidad, lo que lo mimetiza con sus padres-víctimas. Apenas bebe un poco de leche y nunca lee el diario, pero esos objetos siguen girando, irónicamente, alrededor del mundo cotidiano, para reforzar la noción de que todo marcha bien. El conflicto, que debería rodear al crimen parricida, está intencionalmente invisibilizado en los rituales cotidianos. La pasividad de Jakob es interpretada, por Hillesheim, como una pérdida de la identidad burguesa: “Für Brecht selbst eine Übergangsphase, zeige sich der Verlust der bürgerlichen Identität durch Apfelböcks Passivität, durch sein Warten auf Sinn und Geborgenheit” (Hillesheim, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/63). Tanto el hijo como los padres están insertos en la vida urbana que los rodea, con el contacto mínimo, pero sin que nadie se preocupe genuinamente por sus existencias.

La descomposición de los cadáveres, y el mal olor que producen, marcan la ruptura de la convención doméstica. Es recién entonces cuando Jakob llora y enferma: “Und als die Leichen rochen durch das Haus / da weinte Jakob und war krank davon. / Und Jakob Apfelböck zog weinend aus / und schlief von nun an nur auf dem Balkon. / Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam: / Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank. / In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck: / Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank. / Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam: / Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt! / In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck: / Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdibt” (Brecht, 1988: 11/42ss, vv. 33-46). La lechera y el diarero refuerzan su carácter doméstico, por la repetición de rutinas: ambos aparecen cotidianamente, una vez al día (vv. 38, 43) y formulan la misma pregunta sobre la fetidez que perciben (vv. 39, 44). Las respuestas de Jakob llegan “al atardecer” (vv. 40, 45), hora en que el personaje entra en funcionamiento (es la hora en que asesina a sus padres), en desfase con respecto al horario de los otros dos personajes, con actividades matutinas.

Luego de que Jacob es interrogado, una frase de la lechera cierra el poema. En ella, se produce el giro irónico: “Die Milchfrau aber sprach am Tag danach / ob wohl das Kind einmal, früh oder spät / ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch / zum Grabe seiner armen Eltern geht?” (ibíd.: 11/42s, vv. 53-56). Frente a la dimensión del crimen, el acto ritual de visitar una tumba marca una ilusión burguesa que pretende una restitución y continuidad. La convención doméstica, aún en sus aspectos más superficiales, ordena el sistema social. La figura de la inocencia perdida es reforzada por la lechera al referirse a Jakob como “das Kind” (el niño o el muchacho).

En un nivel macrohistórico, la apatía de los personajes Apfelböck y Farrar sugiere un posicionamiento ante el clima posterior a la derrota alemana en la I Guerra Mundial y cómo la vida cotidiana se ve forzada a continuar con la simulación de que nada ha ocurrido. Fueron escritos, además, como preludeo de la ‘primavera democrática’ de la República de Weimar, en los años veinte: “La República de Weimar nació de la derrota de la guerra y fue identificada con ella por amplios círculos de la población. Cargó con la responsabilidad de las consecuencias de una guerra que no había provocado” (Möller, 2012: 330).

En «Schlechte Zeit für Lyrik», famoso poema escrito en 1939 (justo antes de su forzada mudanza de Dinamarca a Suecia), aunque no incorporado en ninguna de las antologías más célebres, la desmitificación recae sobre el lirismo y los cánones estéticos, para redondear una idea sobre el compromiso del artista y las posibilidades del arte en los momentos más horribles de la historia, como la consolidación del nazismo.

Los primeros versos proyectan una conjunción armónica entre alegría y belleza: “Ich weiß doch: nur der Glückliche / ist beliebt. Seine Stimme / hört man gern. Sein Gesicht ist schön” (Brecht, 2012: 148s, vv. 1-3). Luego, los cánones estéticos quedan desmitificados y estas desmitificaciones adquieren un carácter dialéctico: “Der verküppelte Baum im Hof / zeigt auf den schlechten Boden, aber / die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel / doch mit Recht. // Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sunders / sehe ich nicht. / Von allem / sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz. / Warum rede ich nur davon / daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht? / Die Brüste der Mädchen / sind warm wie ehedem” (ibíd.: 148s, vv. 4-15). La deformidad actual de un árbol se opone al concepto de proporción estética y de competencia física forzada, siendo este último uno de los ejes de la prédica nacionalsocialista, que consideraba a los lisiados, mutilados o enfermos como un gasto y desperdicio social. El paisaje marino, que denota cierta placidez (inclusive, es proyectado como una estampa pictórica) se contrapone al rigor de un trabajo en condiciones adversas. El erotismo, por su parte, se asimila como perteneciente a un canon indiscutible que privilegia la juventud y los privilegios socioeconómicos.

Cabe reparar, además, en el hecho de que el contraste también reside en la distancia geográfica: mientras las imágenes hostiles o tristes provienen de la Alemania nazi, los paisajes armoniosos que Brecht describe son los de su exilio danés, donde “alle Schönheiten sind vorhanden –die Stimme des Glücklichen (Lyrik), der blühende Apfelbaum (Natur), die Brüste der Mädchen (Liebe)– und könnten gesagt, gesehen und gelebt werden” (Knopf, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/324).

Posteriormente, dos versos reubican al Yo, a la distancia, frente a su país de origen y encauzan una conclusión sobre la arrogancia que constituye el lirismo en aquel contexto: “In meinem Lied ein Reim / käme mir fast wo wie Übermut” (Brecht, 2012: 148s, vv. 16-17). El desenlace reconfigura el papel de la poesía y del arte en contextos totalitarios: “In mir streiten sich / die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum / und das Entsetzen über die Reden

des Anstreichers. / Aber nur das zweite / drängt mich zum Schreibtisch” (ibíd.: 148s, 18-22). La belleza, en tiempos así, no puede ser el motor de la creación, sino los acontecimientos latentes. El sujeto enunciativo, asimismo, incorpora al escritorio (que es su campo de batalla, pero, a la vez, un terreno de inmovilidad) como una forma irónica de autoproyección doméstica del poeta combativo. Resucita, también, la parodia brechtiana de Hitler como “Anstreicher”. El giro irónico de este final, como en otros casos ya estudiados, involucra una actualización al presente, que ya era explícita en el título.

No obstante, la idea central del poema no gira en torno a un conflicto ético del poeta, sino sobre la posibilidad objetiva de producir arte, en medio de tanto horror. El poema se anticipa, de alguna manera, a la célebre y polémica frase de Theodor Adorno sobre la inconsistencia de hacer poesía después de Auschwitz³⁴. Como refiere Knopf, la verdadera contradicción acentúa el dilema en que todos los artistas (no sólo Brecht) se encuentran: “Den barbarischen Brutalitäten, die eben ihrer Beschreibung spotten, kann mit Dichtung nicht mehr begegnet werden” (Knopf, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/324).

Auf dem Lesebuch für Stadtbewohner es un libro que consta de una serie de diez poemas que traducen el carácter polifónico de distintos individuos de la sociedad; más precisamente, de la gran ciudad o de la metrópoli (*Großstadt*). Fueron escritos entre 1926 y 1930. El carácter polifónico también se vincula con una visión crítica sobre la alienación: como subraya Möller, “el joven Brecht encuentra en la metrópoli moderna la expresión extrema del concepto de alienación de Karl Marx” (Möller, 2012: 290).

Aunque la temática gira en torno a las relaciones cotidianas en medio de las transformaciones políticas y sociales del período de entreguerras, son tres los poemas de esta serie que permiten explorar, de manera más enfática, la dialéctica de lo doméstico y privado frente a lo histórico y ciudadano, confrontados ideológicamente.

El poema I, «Trenne dich von deinem Kameraden auf dem Bahnhof...», remite a la renuncia de la individualidad al insertarse en una ciudad que se está transformando: “Trenne dich von deinem Kameraden auf dem Bahnhof. / Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfer Jacke. / Suche dich Quartier und wenn dein Kamerad anklopft: / Öffne, o öffne die Tür nicht. / Sondern / verwisch die Spuren!” (Brecht, 1988: 11/157, vv. 2-7). No es casual

³⁴ “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

que el primer verso refiera a un acceso a la ciudad, como la estación de trenes; el repliegue es progresivo hasta cerrar la propia puerta, para que nadie ni nada ingrese. La vestimenta constituye un reconocimiento iconográfico: abrocharse la chaqueta para infiltrarse entre los burgueses. En la renuncia a los afectos y lealtades cercanas, se plantea esquivar un encuentro con los padres, es decir, con la genealogía: “Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg / oder sonstwo / gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht / zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten. / Zeige, o zeige dein Gesicht nicht / Sondern / verwisch die Spuren!” (ibíd.: 11/157, vv. 8-13). La evasión involucra un trayecto (doblar la esquina) y, nuevamente, una vestimenta (sombrero) que oculta el rostro: ambos elementos reproducen el accionar cotidiano de cualquier urbe, en la que personas desconocidas entran en contacto todo el tiempo, sin que afecte sus existencias. La siguiente estrofa plantea el ocultamiento de la propia ideología y la negación de la propiedad intelectual: “Was immer du sagst, sag es nicht zweimal. / Findest du deinen Gedanken beim einem andern: verlugne ihn” (ibíd.: 11/157, vv. 19-20). La renuncia a la identidad se consolida en el final, cuando el sujeto exhorta a no perpetuar un nombre en la lápida al morir: “Sorge, wenn du zu sterben gedenkst / daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst / mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt / und dem Jahr deines Todes, das dich überführt” (ibíd.: 11/157, vv. 25-28).

Todas estas negaciones se conducen a partir de una exhortación eufórica, que se presenta cinco veces en el transcurso del poema: “¡Borra toda huella!”. Esta exhortación remite a la cita que Benjamin (I 7a, 3) extrae de *The Shadow Line*, de Joseph Conrad:

Wie Phantome mußten wir ihm vorkommen! Bloße Nummern, die nur dazu da waren, um in gewaltige Bücher und Register eingetragen zu werden, ohne Gehirn und Muskeln und Lebenssorgen, etwas, was kaum nützlich und entschieden minderwertig war (Conrad, en Benjamin, 1991: 5/299).

Las huellas del individuo se extravían en la ciudad y este anonimato lo trastorna. La literatura policial (que influye en los poemas sobre Farrar y Apfelböck) es una respuesta a esta pérdida, pues los crímenes suelen ejecutarse y resolverse en espacios cerrados (o que están abiertos y se cierran) y con personajes que refuerzan una identidad (el asesino desenmascarado, por ejemplo). El poema culmina, sin embargo, con una sentencia serena: “Das wurde mir gesagt”. El cambio de voz de la segunda a la primera persona es disfórico, pues la sensibilidad de quien debe borrar sus huellas mantiene una vacilación. Vaßen identifica en este ejercicio de

división, que se repite en seis de los diez poemas de la serie, una línea distanciadora similar a una observación externa, con cierta raíz didáctica: “In dieser demnach dreigeteilten komplexen lyrischen Kommunikation endet *Gedicht I*, in dem ein Ich ein Du anspricht und es zu einem bestimmten Verhalten auffordert, mit der distanzierenden Zeile: [Das wurde mir gesagt]” (Vaßen, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/186). Estos cambios discursivos, de la euforia a la disforia, marcan un procedimiento de ruptura, semejante al que ejerce la parábasis frente a la ilusión dramática. Es significativo observar cómo el aspecto burgués y doméstico (encarnado en la familia) se contrapone con la norma ideológica que quiere asumirse. La biografía personal y la individualidad son secundarias frente a las transformaciones sociales que ocurren.

El poema II, «Wir sind bei dir in der Stunde...», subraya que el individuo, por sí mismo, es innecesario y superfluo: “Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst / daß du das fünfte Rad bist / und deine Hoffnung von dir geht. / Wir aber / erkennen es noch nicht” (Brecht, 1988: 11/158s, vv. 2-6). El lugar común de la quinta rueda del coche desplaza la importancia de la individualidad a un segundo plano y plantea el alejamiento de lo doméstico como un aprendizaje: existe un momento en que alguien debe reconocerse como una quinta rueda. El espacio doméstico, que incluye las relaciones con familia o amigos, por ejemplo, sería la construcción ilusoria del sujeto burgués para no sentirse desplazado.

Como subraya Vaßen, la lírica de Brecht, y esta serie poética en particular, configura un nuevo tipo de poesía sobre la metrópoli, con personalidades específicas que, si bien tienen una voz enfática, no poseen identidad: “einen neuen Typus von Großstadtgedichten handelt, in dem die äußersten Feinfühligkeit für die spezifischen Reaktionsweisen des Städtes als grundlegende gesellschaftliche Erfahrung und Verhaltensweise zum Ausdruck kommt” (Vaßen, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/187).

Por su parte, el poema III, «Wir wollen nicht aus deinem Haus gehen...», focaliza este desencuentro doméstico-ideológico: “Wir wollen nicht aus deinem Haus gehen. / Wir wollen den Ofen nicht enreißen. / Wir wollen den Topf auf den Ofen setzen. / Haus, Ofen und Topf kann bleiben. Und du sollst verschwinden wie der Rauch im Himmel / den niemand zurückhält” (Brecht, 1988: 11/159, vv. 2-7). Lo doméstico irrumpe en los objetos de la vida burguesa cotidiana, como la olla y el horno. Estos refieren que, en medio de la transformación social, algunas cosas pueden cambiar, sin embargo, otras deben desaparecer; alienta, por ello,

un parricidio simbólico. La tradición se proyecta como lo más opresor de la humanidad: “Den Steinen wollen wir zureden / aber dich wollen wir töten. / Du mußt nicht leben” (ibíd.: 11/159, vv. 18-20). El parricidio se perfila como la liberación individual: “Befreiung von dem Kinder fressenden Vater (-Gott) Kronos, um die Zerstörung von bedrückender Tradition und den Anbruch einer neuen Zeit” (Vaßen, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/188).

Los poemas reorganizan la ciudad, para convertirla de escenario burgués a escenario de la lucha de clases, pues tienen el atributo de invisibilizar a quien combate. En dicho tránsito, los escenarios domésticos (o micro-burgueses) también se transforman. Los pasajes de este poema sugieren la necesidad de asumir la clandestinidad (es decir, la invisibilidad); por ello, constituyen una anticipación al destierro que Brecht habría de experimentar, años después, como exiliado. Benjamin denomina a este fenómeno como una “cripto-emigración”:

Man soll aber nicht vergessen: der Kämpfer für die ausgebeutete Klasse ist im eigenen Lande ein Emigrant. Das letzte Lustrum seiner politischen Arbeit in der Weimarer Republik bedeutete für den einsichtigen Kommunisten eine Krypto-Emigration. Brecht erfuhr es als eine solche. (...) Die Krypto-Emigration war die Vorform der eigentlichen; sie war auch eine Vorform der Illegalität (Benjamin, 1991: 2/556).

El famoso «Vom armen B.B.», escrito en 1921 y publicado en *Hauspostille*, constituye un ejercicio de autoproyección, que enlaza al autor con el Yo lírico en su vínculo cotidiano con la metrópoli y el mundo burgués: “Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern. / Meine Mutter trug mich in die Städte hinein / als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder / wird in mir bis zu meinem Absterben sein” (Brecht, 1988: 11/119s, vv. 3-6). Es uno de los poemas que mejor expresa el nihilismo temprano de Brecht. Como remarca Ronald Speirs, relata “der Lebenslauf des Verfassers als eines armen Sünders, der sein Leben als exemplum der menschlichen Heilsbedürftigkeit und der unverdienten Gnade vorstellt” (Speirs, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/104). Brecht sostiene que el individuo proviene de un ámbito natural (expresado en la Selva negra) y se transforma en el contacto con la metrópoli. La dialéctica social-natural plantea un desarraigo existencial, una forma de exilio interior que formula un modelo distinto de conciencia doméstica.

Brecht trabaja la autoproyección irónica de sus rasgos burgueses, y se perfila en el interior de un entorno que retrata los aspectos más frívolos de la placidez, como fumar, beber

o leer las noticias: “In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang / versehen mit jedem Sterbsakrament: / Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein. / Mißtrauisch und faul und zufrieden am End” (Brecht, 1988: 11/119s, vv. 8-11). Luego, incurre en detalles como la estandarización de una vestimenta para el hombre de ciudad, con la cual pierde la identidad individual y la visibilidad en la metrópoli. La relación con el prójimo se destaca por una cortesía impersonal: “Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze / einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch” (ibíd.: 11/119s, vv. 13-14). La placidez recae también en una sexualidad sin compromiso, en la que el hombre se posiciona en estado de dominio: “In meine leeren Schaukelstühle vormittags / setze ich mir mitunter ein paar Frauen / und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen: / In mir habt ihr einen, auf der könnt ihr nichts bauen” (ibíd.: 11/119s, vv. 18-19). Sin embargo, los pecados que enumera (blasfemia, pereza, gula) no deben ser interpretados literalmente, sino como rasgos de una personalidad anclada en lo terrenal:

Überhaupt werden die in dieser vita beiläufig erwähnten Sünden nicht als solche begriffen, sondern als Gegebenheiten einer Persönlichkeit, die mit dem endlichen Leben in einer endlichen Welt ohne irgendwelche Aussicht auf göttliche Erlösung oder Strafe zurechtkommen muss (Speirs, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/105).

Aquellos placeres, incluso en su representación más cruda, y aunque desafiantes a la moral burguesa, se asimilan a esta nueva forma de conciencia, que vacila entre lo doméstico (que goza de los placeres burgueses) y lo ciudadano (que autocritica, aunque de manera irónica, esta actitud): “Su repulsión por el sentimentalismo toma la forma de una obscenidad brutal y deliberada, casi una apelación al libertinaje. Pero también representa un desafío a la moral burguesa, autosuficiente y orgullosa” (Ewen, 2001: 58). El tono del poema es deliberadamente distanciador, sin demasiadas expresiones de dolor o de alegría. Reitera pasajes estandarizados de la ciudad, y la enunciación adopta rasgos del realismo grotesco: “Gegen Morgen in der graue Frühe pissen die Tannen” (Brecht, 1988: 11/119s, v. 23). Posteriormente, la voz sufre una ruptura y abandona la enunciación grotesca para iniciar una reflexión apocalíptica: “Wir sind gesessen ein leichtes Geschlechte / in Häusern, die für unzerstörbare galten / (...) / Von diesen Städten wird bleiben: die durch sie hindurchging, der Wind!” (ibíd.: 11/119s, vv. 33-34, 38). Con la mirada del *flâneur* de Baudelaire, observa que los ciudadanos no se movilizan en el contacto cotidiano de la urbe, a diferencia del viento (aquí reaparece la dialéctica entre lo social y lo natural). La máxima esperanza, en

consecuencia, se reduce a no perder lo doméstico (donde el Yo se reafirma, ante la frustración de no poder hacerlo en la ciudad)³⁵ y los placeres cotidianos: “Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich / meine Virginia nicht ausgehen Lassen durch Bitterkeit” (ibíd.: 11/119s, vv. 43-44).

La revolución, en cambio, se proyecta como antítesis de lo doméstico. Por ello, el poema abre y se cierra con la referencia al vientre de la madre como un universo inmediato: “Die kindliche Schicht der Persönlichkeit ist so wichtig für das Erlebnis des armes B.B., dass die erste und letzte Strophe des Gedichts vom Bilde des im Mutterschoß liegenden Fötus beherrscht sind” (Speirs, en Knopf & Lucchesi, 2001: 2/106). Se presenta una dialéctica entre lo interno y lo externo: el Yo lírico parece vivir en un estado intermedio, casi límbico, entre las transformaciones sociales y la placidez doméstica. Por las referencias explícitas a los bosques y la Selva negra, la madre es entendida también como la “Erdmutter”, es decir, como la madre tierra³⁶.

En los *Comentarios reales*, de Antonio Cisneros, el potencial histórico del presente no es explícito hasta los últimos poemas, que ya no articulan el mundo andino del pasado, sino el mundo burgués del presente, de donde proviene el sujeto lírico. El protagonista de éstos es el poeta y guerrillero Javier Heraud, de la misma generación de Cisneros, quien falleció en combate en 1963, con apenas 21 años de edad. No se trata de los poemas más logrados de la obra cisneriana, pero resulta significativo que, en ambos, la figura del cadáver (la corporalidad muerta) ya no se articule con la descomposición o la putrefacción, sino que la representación favorece una descripción armónica.

³⁵ Que el poema se titule con las iniciales B.B. tiene una cualidad irónica, pues no parecen expresar humildad, sino soberbia; la idea de que serán inmortales, como subraya Speirs: “(...) könnten die Initialen B.B. als Steigerung der traditionellen Selbstbescheidung verstanden werden (...) Die Buchstaben drücken keineswegs humilitas aus, sondern superbia, die sich zutraut, ihren Besitzer auch an diese Chiffre erkennbar werden zu lassen” (Speirs, en Knopf & Lucchesi.: 2/104).

³⁶ Estas referencias remiten a la teoría de Jakob Bachofen sobre las sociedades matriarcales, según la cual, y de acuerdo con una construcción histórica-mítica del pasado, el rol de la mujer fue fundacional en las sociedades antiguas. Esta teoría fue actualizada por diversas corrientes y autores, entre ellos Benjamin y Bloch, quienes la reinterpretan como un antecedente del comunismo y una sociedad más justa.

En «Javier Heraud», por ejemplo, la imagen del difunto se relaciona con la tierra y la naturaleza, pero ya no de forma material, con los cuerpos en manada, sino poetizada: “Ahora, sólo puedo / buscar alguna cosa parecida / a nuestro hermano, entre la tierra / mojada por el río. Su cuerpo / ha cambiado de pieles y colores / en estos meses duros” (Cisneros, 2004: 55, vv. 14-19). En otros poemas de este libro, analizados en el apartado 2.3.1., el cuerpo grotesco promueve un cuestionamiento a la perfección de la creación divina. En el personaje de Heraud, por el contrario, la armonía de la descripción corporal lo asemeja a una figura más cercana a lo divino; es uno de los pocos poemas de Cisneros donde el efecto es inverso, pues el heroísmo del personaje no es disminuido, sino reforzado por la belleza de su figura³⁷.

Es significativo que la acentuación del mito entre en contacto con una acentuación de lo doméstico. La referencia familiar está, precisamente, en la forma en que Cisneros lo nombra: “Nuestro hermano” (v. 16). La intencionalidad es separar, e incluso contraponer, a la figura pública de la persona privada, lo ciudadano de lo doméstico. Cuando, en el poema, se describen los ojos de Heraud, se revela que el sujeto enunciativo busca subrayar que conocía al personaje: “Sobre sus ojos, os diré / que estaban llenos / de ciudades. (No escribo / estas cosas porque ha muerto. / En verdad, se hundían / en su cara, demasiado / marrones y profundos)” (ibíd.: 55, vv. 7-13). Con el coloquialismo “en verdad”, el Yo lírico quiere presentarse como testigo de la vida de Heraud y aproximarle a él, en su variable más terrenal. Describe cómo se hundían sus ojos; en su rostro, los detalles secundarios refuerzan la faceta privada del personaje, la cual sólo quienes convivieron con él, a nivel doméstico, pueden atestiguar. La intencionalidad de Cisneros es adherir al personaje privado de Heraud a un espacio que, podría denominarse, de pertenencia tribal.

La composición del heroísmo doméstico se traduce en «Héroe de nuestros días», donde se destaca el carácter contemporáneo del héroe. Por esta razón, la descripción prescinde de las marcas de la guerra y la muerte, y la ubicación se define en la casa, el más doméstico de los escenarios: “Tener un héroe entre la casa / es como si una noche / por buscar nuestros zapatos bajo el lecho / tocásemos un cuerpo limpio y fuerte, con el cabello / recién

³⁷ Cabe discrepar con la lectura de Enrique Russel Lamadrid, quien, sobre este poema, sostiene que “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” (Russel Lamadrid, en Zapata, 1998: 106). A nuestro parecer, la descomposición del cuerpo, en este poema, es sugerida con imágenes armónicas, lejanas de cualquier fórmula del grotesco o percepción de asquerosidad.

cortado” (ibíd.: 56, vv. 1-5). Resulta revelador comprobar que el carácter subterráneo del difunto persiste, pero ya no en la tierra (la condición pública de ser enterrado junto a otros), sino debajo de una cama (espacio doméstico y privado), confundido entre los zapatos (cuya búsqueda es un acto-reflejo cotidiano en cualquier ser humano, además de la búsqueda vital de un espacio íntimo); la limpieza, fortaleza y pulcritud repliegan las imágenes cadavéricas de la muerte. La sublimación de estas imágenes distingue la heroicidad del presente de la heroicidad histórica, de una épica acartonada. La incomodidad no radica, en consecuencia, en la descomposición de la muerte, sino en la conciencia del sujeto enunciativo, que es una conciencia doméstica: “Acostumbrarnos a su presencia / es molesto al principio, pero el resto / de los días nos da sombra, y sólo puede / entristecernos no haber fortalecido / nuestros brazos a tiempo, ni saber / dónde ensayaba sus amables canciones” (ibíd.: 56, vv. 5-10). El cargo de conciencia y el sentido de responsabilidad que dejó la muerte de Heraud fue vital en su generación poética, como refiere Higgins: “La muerte de Heraud hubo de significar la muerte del sueño revolucionario, sofocado, no por el enemigo, sino por la timidez de los que lo inspiraron” (Higgins, en Zapata, 1998: 230). Es por esta pertenencia tribal, que su corporalidad resulta tan distinta de la de los difuntos que Cisneros retrata en masa, como entidad colectiva: “Cada muerto es alguien que ha sido sobrevivido. (...) La muerte aislada se desarrolla de manera que un hombre es arrancado a su familia y a su grupo” (Canetti, 1997: 257s). La corporalidad de Heraud, paradójicamente, se asemeja a la proyección armónica de la iconografía historiográfica sobre personajes como San Martín y Bolívar, que Cisneros desbarata en «Túpac Amaru relegado» (cf. apartado 2.3.1.).

En el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, la desmitificación asoma en torno a una reflexión más genérica sobre las formas modernas del colonialismo occidental. Es una reflexión que irrumpe desde la figura del emigrante latinoamericano en la Europa de los años sesenta. Se distingue claramente del exiliado de Brecht, que convive con la huida y la ilegalidad, incluso desde el exilio personal que Benjamin, como vimos, denomina “Krypto-Emigration”. En Cisneros, el Yo del exilio promueve también una reflexión, pero desde un tiempo que sugiere la apertura de nuevos valores de libertad: el auge de la contracultura hippie, el fenómeno del rock, el consumo de drogas, la libertad sexual y la crítica de las tradiciones familiares. Son valores cuya difusión, irónicamente, está condicionada también

por las estructuras jerárquicas, ya que nacen y se propagan, en un principio, desde los países que ostentan la dominación cultural y económica. El emigrante de Cisneros reflexiona sobre el contacto con estos nuevos valores desde una posición tercermundista.

En «Kensington, primera crónica», el sujeto enunciativo se posiciona como un emigrante deslumbrado por los atractivos del Primer Mundo, feliz y burlón al caminar por las calles de Kensington (en Londres) y se compara irónicamente con Cristo, cuya figura desacraliza mediante técnicas del grotesco: “Yo caminé por estas mismas calles con la comodidad de un buey, ufano / como el más alto de los olmos, y los dioses / eran conmigo, alegre peatón / sobre los cráneos de los ingleses muertos en la guerra, mesador de las barbas / y brillaba / como un árbol de moras en medio del verano, Cristo sobre las aguas, glorioso, / cerdo feliz” (Cisneros, 2004: 74, vv. 1-7). A través del Yo, proyecta a un emigrante desafiante, con dosis de arrogancia; la voz satírica, siguiendo el esquema de Schiller, transita entre los tonos burlescos e idílicos. Es un Yo lírico que se reafirma como opuesto a la representación más difundida del poeta peruano emigrante en Europa: al igual que César Vallejo, es un Yo lírico-vivencial, pero, a diferencia de Vallejo, pobre y enfermo en París, el escritor emigrante de Cisneros “brilla” (v. 5) y se muestra imponente frente a la tradición europea (“los cráneos de los ingleses muertos en la guerra”).

En cuanto al cuestionamiento religioso, éste se dirige también contra la tradición católica más que contra las autoridades eclesiásticas (como sí ocurría con el obispo en *Comentarios reales*). La blasfemia, en el grotesco, implica la mortificación, pero también la renovación de los dioses. “Cristo sobre las aguas” (v. 6) y “cerdo feliz” (v. 7) generan una dialéctica de limpieza y suciedad. En este poema, el concepto de felicidad es animalizado; se le rebaja al regocijo instintivo que experimentan los puercos cuando se revuelcan en el lodo. De esta forma, plantea un nuevo modelo de individuo, guiado más por sus instintos que por las ceremonias y, del cual, la figura religiosa (Cristo) no queda desligada; es una nueva época, que requiere a un Cristo más terrenal e instintivo.

La sacralidad de otras instancias de la tradición queda también en cuestionamiento: “Y fue el tiempo de tratados y de alianzas con los jefes de las tribus: / Hombres de Australia, hombres del Canadá, hombres de Irlanda / todos los bárbaros / metiendo lagartijas en el culo de la reina, jubilosos y sin / remordimiento” (ibíd.: 74, vv. 8-12). La corporalidad de los soberanos, que tiene el carácter de sagrada, es vulgarizada por los emigrantes, que, siguiendo

la premisa bajtiniana, asumen el papel de renovadores: la alusión a una penetración anal desmitifica el pudor, el espacio más íntimo de la reina, quien es la encarnación más simbólica de lo oficial. La desmitificación se refuerza con la aparición de otro animal rampante, la lagartija: es un animal que se distingue por su flexibilidad, que caracteriza también los valores que entran en el juego carnavalesco.

El proceso de renovación frente a lo tradicional se consuma en el cierre de este poema mediante la superposición del tiempo: “(...) lejos de las camas / donde las muchachas guerrear con los reyes normandos, de los baños / donde los muchachos se drogan a la sombra de su viejo prestigio: / Dios salve al Rey” (ibíd.: 74, vv. 16-19). El estatus de la guerra queda desacreditado ante una época (los años sesenta) que instala nuevos valores, que incluyen el sexo y las drogas. Es en estos ejercicios donde se plantean los encuentros y desencuentros entre el presente y la tradición.

La confrontación dialéctica a lo largo del *Canto ceremonial* es elocuente. Cisneros introduce la perspectiva del emigrante, en forma de autoproyección, ya que, durante la escritura de este libro, se encontraba viviendo en Londres³⁸. Es manifiesto el contacto del autor y el sujeto lírico. La dialéctica consiste en la renovación dentro y frente a una cultura (occidental y europea) que muestra rasgos exteriores de modernidad (frente al ‘primitivismo’ latinoamericano), pero que, en realidad, tiene fundamentos anacrónicos. Como remarca Julio Ortega,

Sobre ese escenario es el testimonio de una sensibilidad del Tercer Mundo que confronta en Londres, uno de los centros del capitalismo mundial; y esta perspectiva es una de crítica, pero también de reafirmación, porque el sujeto anticipa para su comunidad dialógica el turno histórico propio (Ortega, 2009: 86).

La voz del sujeto lírico, que se posiciona desde la emigración, es periférica ante los acontecimientos que ocurren en ese presente. No es ideológicamente partícipe, como el Yo brechtiano del destierro. Por ello, esta voz cisneriana calza tan fácilmente con el espíritu de época. En dicho posicionamiento, fortalece la personalidad de este sujeto irónico, con una apropiación divina que se observa en «Dos soledades: París 5e»: “Y nada tuvo la apariencia

³⁸ Cisneros viajó a Londres en 1966, donde vivió durante cinco años gracias a una beca de estudios.

engañoso de un lago en el desierto. / Mas mis dioses son flacos y dudé” (Cisneros, 2004: 79ss, vv. 30-31). Las deidades occidentales, en cambio, se describen robustas, pero también voraces: “Dioses lentos y difíciles, entrenados para morderme el hígado / todas las mañanas / Sus rostros son oscuros, ignorantes de la revelación” (ibíd.: 79ss, vv. 35-36). La dialéctica entre robustez y delgadez se manifiesta nuevamente, como ocurría con el diablo flaco de los *Comentarios reales* (cf. apartado 2.3.1.). Estas deidades, aunque inscritas en el contexto espiritual, se transfieren a lo terrenal como una representación del dominio cultural de Occidente. La alusión intertextual al águila devoradora del mito de Prometeo plantea que esta dominación produce una herida periódica, una condena y un suplicio eternos (míticos), inevitables, en el individuo, frente a los cuales este no puede oponer resistencia.

El poema donde mejor se expresan los encuentros y desencuentros de lo renovador y lo tradicional es «Medir y pesar las diferencias de este lado del canal». Aquí, Cisneros describe su experiencia en una universidad del Primer Mundo: “Los automóviles de los estudiantes son más numerosos que la yerba y ellos los vigilan / desde la Torre de Matemática, la Torre de Lenguas Modernas, / la Torre de Comercio, / la Torre de Ingeniería, / la Torre de las Tazas de Té, / la Torre de Dios” (ibíd.: 82s, vv. 1-9). La presencia de una torre sirve para sugerir la solidez y la inmovilidad de las tradiciones; la enumeración, para acentuar su carácter repetitivo, con dos giros irónicos que aluden a las costumbres (el té británico) y la religión (Dios). Lo social y lo natural vuelven a enfrentarse. Los automóviles, símbolo de estatus económico y social, se oponen a la naturalidad de la yerba, en un guiño, a través del doble juego del lenguaje, a la contracultura hippie.

En este poema, la realidad cultural se ubica en un primer plano y el Yo lírico, en uno segundo: “Están dramáticamente puestas en juego dos perspectivas: la de la metrópoli cultural y la del mundo colonizado” (Rowe, en Zapata, 1998: 86). Es por ello que, pese a la burla manifiesta, la voz lírica difiere de «Kensington: primera crónica»: siguiendo el esquema de Schiller, ya no configura una voz idílica (que denota alegría), sino una voz patética (que tiende a la disconformidad). El sujeto enunciativo abandona, por momentos, el tono descriptivo, para lanzar una advertencia sobre los peligros de la alienación cultural: “(...) si usted se descuida, / terminará por creer que éste es el mundo / y que atrás de las colinas sólo se agitan el Caos, el Mar de los Sargazos. / Aquí se hornean las rutas del comercio hacia las Indias / y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros” (Cisneros, 2004: 82s., vv.

10-14). La mención al Mar de los Sargazos expresa lejanía y mareas peligrosas y conflictivas. Con ello, Cisneros traduce la visión eurocéntrica sobre América y refiere cómo esa perspectiva puede ser impuesta a los colonizados si el consumo cultural se produce sin autorreflexión, como animales que pastan: “Aunque admiraba la cultura europea, (Cisneros) nunca dejó de ser consciente de que esa cultura había sido construida sobre el dominio y explotación del mundo subdesarrollado” (Higgins, en Zapata, 1998: 238). Esta explotación remite al águila prometeica mencionada en el poema anterior.

El Yo del poema se reconoce próximo a esa tradición colonizadora, de la cual no están excluidos los poetas que admira ni, incluso, aquellos que se rebelaron contra ella: “Usted gusta de Kipling, mas no se ha enriquecido con la Guerra del Opio. / Gusta de Eliot y Thomas, testimonios de un orden y un desorden ajenos. / Y es manso bajo el viejo caballo de Lord Byron. / Raro comercio éste. / Los Padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus dioses” (Cisneros, 2004: 82s, vv. 15-19). El traspaso transcultural desde la tradición eurocéntrica se sostiene, incluso, en los agentes que la cuestionan. El sujeto plantea el lamento a través de imágenes ajenas, pero, paradójicamente, de la propia tradición cultural, que tienen un potencial irónico y desestabilizador, como demuestra Higgins:

La alusión al viejo caballo de Lord Byron evoca a la vez una estatua ecuestre y el caballo de Troya para sugerir el insidioso dominio ideológico que el imperialismo ejerce sobre los países subdesarrollados mediante la difusión de su cultura (Higgins, en Zapata, 1998: 240).

En el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, la dialéctica entre el universo histórico y el universo doméstico/burgués se ve fortalecida por el uso del verso largo, rasgo que distingue a esta obra de su predecesora y contribuye a la fragmentación de universos. A nivel de enunciación, el Yo vivencial de este poemario es un modelo ejemplar del concepto de *Erlebnislyrik*, que desarrolla Hamburger (cf. 2.1.). Constituye, a los fines, una aproximación distinta del abordaje histórico especulativo.

«Karl Marx died 1883 aged 65», poema que inaugura el libro, es el ejemplo más representativo de este contrapunto, desde el título, escrito intencionalmente en inglés³⁹. Todo el poema despliega un registro histórico que comienza con los cuadros de la familia: “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.* / Días en que ya nada malo podía ocurrir. Todos llevaban su pata de conejo atada a la cintura” (Cisneros, 2004: 61s, vv. 1-3). Como se observa, el entorno doméstico introduce el discurso histórico a partir de los grabados de la familia, que persisten de generación en generación. Incluye la pata de conejo como un elemento de superstición que cohesiona el mundo burgués, a la manera de la religión.

Luego, conjuga una representación familiar no-nuclear (pues no se trata de padres, hermanos o hijos, sino de un pariente en segundo grado) de las costumbres de su tiempo con los cambios sociales que, paralelamente, se desarrollan: “También mi tía abuela –veinte años y el sombrero de paja bajo el sol–, preocupándose apenas / por mantener la boca, las piernas bien cerradas. / Eran los hombres de buena voluntad y las orejas limpias. / Sólo en el *music hall* los anarquistas, locos barbados y envueltos en bufandas. / ¡Qué otoños, qué veranos!” ibíd.: 61s, vv. 4-9). Estos fragmentos se despliegan a través de la corporalidad, que asimila la vestimenta, para ubicar a los personajes en una época y posición en medio de los contrastes sociales. La boca y las piernas de la tía abuela inducen el primer registro de género del poema: las mujeres conviven sin expresar su opinión y reprimen su erotismo; los hombres de “buena voluntad”, en tanto, se perfilan como aristócratas por las orejas limpias, pulcritud opuesta a las barbas y bufandas de los anarquistas, que son intuitos como una amenaza⁴⁰. A nivel de lenguaje, reaparece el uso del inglés, que denota los cambios en la influencia cultural: el *music hall* se vincula a la sociedad del espectáculo, con espacios de ocio que se transforman en espacios de consumo. En línea con esto último, irrumpe uno de los símbolos arquitectónicos del capitalismo: “Eiffel hizo una torre que decía ‘hasta aquí llegó el hombre’”

³⁹ La lápida de Marx se encuentra en inglés, pues sus restos fueron enterrados en el cementerio de Highgate, en Londres, donde Cisneros escribió este poemario. Sin embargo, el título sugiere también el predominio cultural anglosajón, que Cisneros parodia para contextualizar a la figura más antagónica del capitalismo mundial.

⁴⁰ La mención a aristócratas en lugar de burgueses no es gratuita en el Perú. El término remite al periodo conocido como la República Aristocrática (1895-1919), que se caracterizó por el dominio de las élites políticas y económicas en diversos aspectos de la vida en sociedad.

(ibíd.: 61s, v. 10). Como remarca Benjamin en *Das Passagen-Werk* (F 2,9) respecto de la Torre Eiffel como estructura urbana de hierro, “das Eisen verbindet sich mit funktionalen Momenten im Wirtschaftsleben. Aber was damals funktional und transitorisch war, beginnt heute in verändertem Tempo formal und stabil zu wirken” (Benjamin, 1991: 5/216).

La dialéctica del poema se configura entre estos dos universos, pero posteriormente, en el despliegue de los cambios, se introduce a Marx como personaje; en primer lugar, y como en otros personajes cisnerianos, en el papel de cadáver subterráneo: “Y eso que el viejo Marx aún no cumplía los veinte años de edad bajo esta yerba / –gorda y erizada, conveniente a los campos de golf–” (Cisneros, 2004: 61s, vv. 12-13). Como en el título, Marx nuevamente entra en contrapunto con una imagen antagónica: el golf, deporte vinculado a las elites económicas, que, además, exige escaso esfuerzo físico, lo que anticipa la temática de la placidez burguesa, también observada en Brecht en «Vom armen B.B.».

Versos más adelante, Marx aparece descrito en un universo familiar de ficción: “Ah el viejo Karl, moliendo y derritiendo en la marmita los diversos metales / mientras sus hijos saltaban de las torres de Spiegel a las islas de Times / y su mujer hervía las cebollas, y la cosa no iba, y después sí (...)” (ibíd.: 61s, vv. 17-19). Caracterizan a esta parte la voz coloquial del sujeto lírico en el tratamiento del personaje (“el viejo Karl”), con confianza y sin ninguna reverencia. Como en Heraud, el sujeto lírico busca proyectar una cercanía con el personaje: reforzar lo doméstico desde lo secundario: “El héroe del poema está evocado, no con una solemnidad reverencial, sino con un humor cariñoso, como si se tratase de un viejo compañero que tiene la genialidad de fastidiar a la burguesía” (Higgins, en Zapata, 1998: 212). Una nueva dialéctica reincorpora los registros de género: mientras Marx trabaja los metales (símbolo del dinero) en la marmita, su esposa hierve las cebollas en la cocina; se observan, en consecuencia, dos modalidades de alquimia⁴¹.

Cisneros estructura, en este poema, la dialéctica entre un sujeto que reconoce que las transformaciones sociales son no sólo inevitables, sino favorables para la humanidad, pero que, en paralelo, resiente la desaparición de un universo criollo-burgués al que pertenece.

⁴¹ En el tercero de sus manuscritos económico-filosóficos (1844), Marx pondera la condición alquímica del dinero, que “vuelve lo blanco en negro, lo feo en hermoso”. Lo define como “el objeto por excelencia”, pues es capaz de transformar los atributos de belleza, honestidad o ingenio: “Si el dinero es el vínculo que me une a la vida humana, que me une a la sociedad, que me une con la naturaleza y con el hombre, ¿no es el dinero el vínculo de todos los vínculos?” (Marx, 2011: 148ss).

Para conseguirlo, el sujeto lírico abre una estructura dialógica dentro del poema, que conecta ambas perspectivas de forma irónica, en sucesivos contrastes.

Por ello, el tramo final de este poema es el más intenso. Es revelador cómo el lenguaje asume el vértigo de los cambios sociales y temporales, que incluyen revoluciones, transformaciones en las relaciones de trabajo e, incluso, el surgimiento del feminismo. Todos estos cambios, sin embargo, son proyectados en su modalidad más prosaica: “y entonces / vino lo de Plaza Vendome y eso de Lenin y el montón de revueltas, y entonces / las damas temieron algo más que una mano en las nalgas y los caballeros pudieron sospechar / que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la felicidad universal” (Cisneros, 2004: 61s, vv. 19-22). El discurso estimula la sensación de que lo doméstico intenta perdurar, mientras lo histórico, en la idea de un progreso irrefrenable, se activa de forma acelerada. El registro de género redondea su funcionamiento: se actualizan las convenciones sociales de lo sexual (mujeres acartonadas que le temen a las transformaciones tanto como al sexo) y de lo económico (hombres de la clase dirigente que tienen que lidiar con la conciencia de clase que nace en los trabajadores). Como en el caso de los metales y las cebollas, la dialéctica reafirma una presencia de la femineidad opuesta a lo político y a lo serio, que se proyecta como patrimonio de lo masculino.

El verso final introduce una nueva familiaridad entre el Yo lírico y el personaje retratado: “Así fue, y estoy en deuda contigo, viejo aguafiestas” (ibíd.: 61s, v. 23). Redondea la idea de una burguesía que es testigo de cómo se remecen sus cimientos:

Así, el verso final insinúa que, al aguar la fiesta de la burguesía, Marx ha propiciado la fiesta de la humanidad, en cuanto el proceso que ha venido socavando el poder de la burguesía capitalista ha acarreado no sólo la paulatina creación de una sociedad más igualitaria, sino también una liberalización de las costumbres” (Higgins, en Zapata, 1998: 213).

Lo significativo del desenlace, sin embargo, reside en el tono, que semeja al que un nieto le dedicaría a un abuelo cascarrabias, con una mezcla de burla y de ternura. La familiaridad es intencional, como en los poemas examinados sobre Heraud, lo que permite trazar una hipótesis sobre el tratamiento de cercanías y lejanías: queda, como una clave de la ironía cisneriana, que las figuras que heroíza se sitúan cerca del Yo lírico gracias al lenguaje

(vocativos, diálogos, descripciones concretas); las figuras que parodia, por el contrario, son alejadas.

En «Crónica de Lima», la dialéctica entre lo doméstico y lo histórico incorpora una mayor cantidad de registros, como la fisonomía de la ciudad, la tradición musical y la arquitectura. El árbol genealógico constituye, nuevamente, el mecanismo de apertura, con una dialéctica entre la muerte (abuelos) y la vida (hijos): “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” (Cisneros, 2004: 66ss, vv. 1-3).

Esta dialéctica (vida/muerte) se transfiere, a lo largo del poema, a la perspectiva del poeta frente a Lima. La mención a los abuelos inscribe al Yo lírico como partícipe de la tradición de esta ciudad; tradición que, además, ha quedado “escrita” en actas de bautizo, de matrimonio y de defunción. La tradición involucra ciclos históricos y familiares. Las actas, como los partes policiales del poema de Brecht sobre Marie Farrar, se inscriben como representación de lo oficial.

La descripción de sucesos, monumentos y personajes históricos está envuelta en un discurso pesimista, donde incluso el acto de nacer implica una salida hacia lo ya extinto, el inicio de la corrosión: “Este aire –te dirán– / tiene la propiedad de tornar rojo y ruinoso cualquier objeto al más leve contacto. / Así / tus deseos, tus empresas / serán una aguja oxidada / antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza” (ibíd.: 66ss, vv. 50-55).

Lo histórico, asimismo, involucra el despliegue de lo arruinado; el *leitmotiv* de lo histórico reside en la mención a los gobernantes, que son padecidos y burlados: “Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra el Rey de los Enanos / (...) / 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 en estas aguas. / Trato de recordar los nombres de los Héroes, de los Grandes Traidores” (ibíd.: 66ss, vv. 4, 9-13). Cisneros parodia como el “Rey de los Enanos” a Manuel Prado Ugarteche, quien fue el representante más visible de la oligarquía en la política peruana del siglo XX; su segundo gobierno coincidió con el inicio de la militancia política de un Cisneros adolescente⁴². Los héroes y los traidores son nombrados

⁴² Manuel Prado Ugarteche gobernó el Perú entre 1939 y 1945, y entre 1956 y 1962. Para la asunción de su segundo mandato, en 1956, se trasladó a Palacio de Gobierno en calesa, vestido con frac y sombrero de copa; la revista socialdemócrata *Caretas* parodió esta escena en su portada con el título “Empezó el circo”. Es

en mayúsculas, un nuevo registro del texto historiográfico que busca enfatizar la importancia de lo político. El sujeto enunciativo, como remarca Fernández Cozman, procura “reescribir la historia desde una posición periférica (...) y busca destruir el prestigio que ciertos personajes tienen en el ámbito de la historia oficial” (Fernández Cozman, 2009: 63). No es arbitrario, además, que, en el poema, se mencione a Prado Ugarteche y a los “Grandes Traidores”, pues, en la historia política peruana, el personaje más simbólico de la traición es Mariano Ignacio Prado, su padre⁴³.

La genealogía es intencional y busca promover la sensación de circularidad en la historia: se explicita el contacto pasado-presente en dicha genealogía y el hecho de que la herencia proviene de un pasado aún más remoto, el de la Colonia, con el gobierno de los reyes españoles, “los más torpes y feos”. Este contacto también se advierte en la arquitectura urbana, en el contrapunto de la metrópoli moderna y la vieja ciudad colonial: “Has de ver / cuatro casas del siglo XIX. / Nueve templos de los siglos XVI, XVII, XVIII. / Por dos soles cincuenta, también, una caverna / donde los nobles obispos y señores –sus esposas, sus hijos– / dejaron el pellejo. / Los franciscanos –según te dirá el guía– / inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron / las robustas costillas en dalias, margaritas, nomeolvides / –acuérdate, Hermelinda– y en arcos florentinos las tibias y los cráneos. / Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida / bajo el semáforo rojo” (Cisneros, 2004: 66ss, vv. 32-42). En esta parte, alude los encantos turísticos de la ciudad, al precio de “dos soles cincuenta”, que comunica a este poema con «Merkwürdig» de Brecht, donde el cuerpo de Tilly era expuesto por dos marcos en un museo. El presente está en dicha oferta económica y en el tránsito caótico y animalizado, comparable a un reptil; el pasado, en las anécdotas periféricas, como las transgresiones sexuales de los obispos que “dejaban el pellejo”. Este anecdotario arquitectónico de la ciudad deja un registro histórico-vivencial, como sostiene Benjamin (N 1a,7): “den Ausdruckscharakter der gleichzeitigen materiellen Erzeugnisse” (Benjamin, 1991: 5/574).

probable que esa idea haya calado en Cisneros para bautizarlo como “El Rey de los Enanos”, debido a su baja estatura.

⁴³ Mariano Ignacio Prado fue, como su hijo, dos veces presidente del Perú. El fin de su segundo mandato coincidió con el inicio de la Guerra del Pacífico, en 1879, en la cual el Perú fue derrotado por Chile, en el episodio más devastador de su historia republicana. Tras las primeras batallas perdidas, Prado viajó a Europa con la excusa de comprar armamento y no regresó, lo cual fue interpretado como una huida. En ausencia, fue derrocado por Nicolás de Piérola, quien asumió el poder.

El sujeto lírico cambia de plano constantemente: combina una primera persona introspectiva con una segunda persona interpelativa, desplegada hacia afuera. Asimismo, exagera ciertos rasgos de lirismo (“Oh ciudad”), pero sin renunciar a su subjetividad enunciativa. La introspección de la primera persona marca a un Yo enunciativo que convive con el remordimiento y que proyecta la ciudad de Lima como un espacio de mediocridad:

(...) conciencia de que los sueños e ilusiones de la adolescencia han quedado sin realizarse a medida que el poeta ha sucumbido a la mediocridad que impera en su ciudad natal. Esta mediocridad la atribuye a una herencia colonial, a un espíritu acomodaticio que se remonta a los tiempos de cuando Lima era corte de los virreyes (Higgins, en Zapata, 1998: 214).

El uso de la segunda persona, en cambio, parte de un enunciador vocativo, cuyos mensajes no parecen tener una destinataria precisa (sólo se sobreentiende que es mujer), pues se juega con la frase “acuérdate, Hermelinda” (v. 14, 19, 39, 56, 68), que proviene de un verso del vals criollo *Hermelinda* (“Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí”). Esta canción, con los tonos lastimeros de la música criolla limeña, narra una desventura amorosa en la cual el amante ruega no ser olvidado para seguir viviendo. Esta intertextualidad con la cultura popular funciona como un llamado que el poeta le hace a su país desde el extranjero, con el fin de neutralizar el olvido mutuo. Funciona, asimismo, como un elemento conciliador entre lo histórico y lo doméstico. La música popular constituye una bisagra entre las dos visiones planteadas, cuyo contacto dialéctico es permanente. Bermúdez resalta que este vals se articula también “para parodiar la idealización de la ciudad a través de la cultura popular” (Bermúdez, en Zapata, 1998: 311).

El cierre retoma la primera persona que rememora, esta vez con una voz vitalista, que proviene de una nostalgia, de paraísos infantiles perdidos del entorno criollo-burgués: “Mas yo estuve en los muelles de Barranco / escogiendo piedras chatas y redondas para tirar al agua. / Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas. Y un oficio. / Y esta memoria – flexible como un puente de barcas– que me amarra / a las cosas que hice / y a las infinitas cosas que no hice / a mi buena o mala leche, a mis olvidos” (Cisneros, 2004: 66ss, vv. 60-66). Allí reside el énfasis irónico en cuanto al contenido del poema: el desencanto respecto de lo que el Yo lírico consideraba un paraíso perdido. La melancolía funciona como una crítica del presente y el mar (que es, además, el mar de Barranco, uno de los suburbios de la

clase media acomodada de Lima) denota la placidez burguesa frente a circunstancias cotidianas. Esta irrupción, presente a lo largo de este libro, paradójicamente, se asocia más al mar (la salida de Lima hacia el exterior) que al río (la conexión de Lima con el interior del país, sobre todo con el mundo andino). El mar implica expansión y apertura frente al mundo occidental; el río, repliegue en las tradiciones más ancestrales. El poema, de este modo, plantea los encuentros y desencuentros de la vieja Lima criolla con una cultura andina (replegada y despreciada por las élites burguesas) que, en los años venideros, debido a los intensos procesos migratorios del campo a la ciudad, transformaría la capital peruana en una metrópoli muy diferente.

El entorno aristocrático, por otra parte, es objeto de burla y negación en el poema que da nombre al poemario, «Canto ceremonial contra un oso hormiguero». Aquí, el sujeto lírico realiza una descripción, en segunda persona, de un personaje de la antigua oligarquía limeña, al que caricaturiza como un homosexual avejentado y obeso. El personaje incorpora los disfraces de la aristocracia limeña, su hipocresía y la decadencia de sus convenciones, pero con un énfasis grotesco que tiene, como fin, deformar la imagen armónica que esta clase, tradicionalmente, ha promovido. Para crearlo, Cisneros recupera imágenes del grotesco rabelaisiano: “aún te veo en la Plaza San Martín / dos manos de abadesa / y la barriga / abundante / blanda / desparramada como un ramo de flores baratas / olfateas el aire / escarbas algo / entre sus galerías y cavernas oxidadas” (ibíd.: 63ss, vv. 1-9).

El oso hormiguero se constituye en una especie de corporalidad insólita y adquiere cierto aire prehistórico, con el fin de recalcar el carácter arcaico de la oligarquía, como una especie representada en extinción; se proyecta como un rezago de los hábitos coloniales que persisten en la vida republicana: “Cisneros lo representa como una especie de monstruo antediluviano que, inexplicablemente, ha sobrevivido los cambios históricos que debían haber señalado su extinción” (Higgins, en Zapata, 1998: 228). La corporalidad exacerbada y deforme rodea el poema. El inicio denota la gordura del personaje y se describen, de inmediato, las cavidades del cuerpo y cómo el personaje se regocija al hurgar en ellas, pese a estar oxidadas; el personaje se asemeja a un representante de la vieja casta dirigente, pero incluso ha perdido su estética y las formalidades exteriores de su clase, como los modales. La corporalidad del personaje no parodia a un individuo aislado, sino que encarna a todo un

colectivo: “Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico” (Bajtín, 1994: 24).

La lengua, iconográfica de la voracidad y lujuria del protagonista, alegórica de las habladurías de la aristocracia, se vincula con animales roedores y rastreros, que, como se vio, son figuras habituales en toda la lírica cisneriana: “y ya aprestas las doce legiones de tu lengua / granero de ortigas / manada de alacranes / bosque de ratas veloces / rojas / peludas / el gran mar de las babas” (Cisneros, 2004: 63ss, vv. 16-22). La lengua manifiesta una sexualidad no convencional, hipócrita y, sobre todo, clandestina:

Las grandes familias limeñas (...) están personificadas por un viejo homosexual, representado como un oso hormiguero, cuya lengua voraz simboliza la insaciable codicia de la alta burguesía. La hipocresía moral de esa clase está plasmada en la antigua cama donde practica sus actividades homosexuales, ya que ostenta los símbolos de una religiosidad que es puramente externa (Higgins, en Zapata, 1998: 227).

Además, la lengua se deforma en la descripción para enfatizar un carácter epidémico, transversal a toda la sociedad, e incluso plantea un doble sentido con la tradición católica (vírgenes y arcángeles) que, además de ser figuras iconográficas de los materiales y texturas más baratas (lata, en vez de porcelana), podrían entenderse como menores de edad corrompidos sexualmente por el personaje: “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 / (...) tu gran lengua en la cama / con vírgenes y arcángeles / de lata” (Cisneros, 2004: 63ss, vv. 23-28, 51-53).

En ese mismo poema, sin embargo, el personaje también es situado en su pasado y, en este paréntesis de nostalgia, la corporalidad adquiere una dimensión de purificación: “tú / que en 1900 fuiste lavado por tu madre en el mar de / La Punta / despacio, / muy despacio / sin descuidar las ingles / las orejas / el trasero / la planta de los pies” (ibíd.: 63ss, vv. 30-38). Parece aludirse, de manera nostálgica, a los años ‘dorados’ de la República Aristocrática, período de posguerra (de la Guerra del Pacífico⁴⁴) que es retratado, desde la cosmovisión de

⁴⁴ La Guerra del Pacífico fue el conflicto bélico que enfrentó al Perú y a Bolivia contra Chile entre 1879 y 1883. Es considerada, por el nivel de destrucción humano y económico, así como las pérdidas territoriales, como el episodio bélico más traumático que vivió el Perú en su vida republicana.

las élites dirigentes del Perú, como una época de prosperidad económica y escasos conflictos sociales. Luego, el giro irónico focaliza la decadencia del personaje, que sobrevive, pero sufre las consecuencias de las transformaciones, que lo dejan en estado de orfandad: “puedo ver tu gran lengua / ay sin madre / ay sin abuela / (...) y ahora / no más tu madre / no más tu abuela / no más tu arcángel de la guarda / y ahora / océano de babas / vieja abadesa” (ibíd.: 63ss, vv. 44-46, 67-73). Los versos finales operan a modo de conjuro, para terminar finalmente con una lengua lenta y moribunda: “escucha / escucha mi canto / escucha mi tambor / no dances más” (ibíd.: 63ss, vv. 74-77).

Las postales familiares más explícitas de Cisneros se encuentran, como se había señalado al comienzo de este capítulo, en la serie «*Animales domésticos*». «Poema sobre Jonás y los desalienados», que abre esta serie, reconstruye la historia bíblica del profeta Jonás⁴⁵, para adaptarla a un contexto doméstico y contemporáneo. El poema describe la incertidumbre ideológica del sujeto lírico: éste oscila entre sus convicciones políticas, que encuentran un despliegue vital (con la Revolución Cubana en apogeo) y un entorno burgués al que reconoce como propio, descubriendo los miedos y reacciones de clase frente a estas transformaciones.

Lo doméstico se reúne en el interior del estómago de la ballena, que limita las experiencias sensoriales y promueve una visión en torno a lo repetitivo: “Si los hombres viven en la barriga de una ballena / sólo pueden sentir frío y hablar / de las manadas periódicas de peces y de murallas / oscuras como una boca abierta, y de manadas / periódicas de peces y de murallas / oscuras como una boca abierta / y sentir mucho frío” (ibíd.: 84, vv. 1-7). Higgins desmenuzó los elementos simbólicos de este fragmento: “El frío constante simboliza los apuros del subdesarrollo, las manadas de peces los periódicos booms económicos que ofrecen un alivio pasajero, y las murallas oscuras la represión política” (Higgins, en Zapata, 1998: 235). La hipótesis de Higgins tiene asidero, sobre todo, si se advierte que, en la época en que se escribió este poema (los años sesenta), el Perú vivió un auge económico sustentado

⁴⁵ La historia refiere que Dios encomendó a Jonás predicar en la ciudad de Ninive, pero éste desvió su viaje. Como castigo y para probar su fe, Dios envió una tempestad que dobló su embarcación, por lo que Jonás tuvo que sobrevivir, entre muchas desventuras, tres días dentro del vientre de una ballena. El título de la serie se comunica intertextualmente con la historia bíblica, cuando Dios se apiada de Ninive y le dice a Jonás: “¿No debería yo sentir lástima por Ninive la gran ciudad, en la cual existen más de ciento veinte mil hombres que de ningún modo saben la diferencia entre su mano derecha y su izquierda, y además de muchos animales domésticos?” (Jonás 4:11).

en el comercio de harina de pescado. Cabe reparar también en una técnica interesante que el análisis de Higgins pasa por alto: los dos últimos versos se repiten de forma intencional⁴⁶, con el fin acentuar la monotonía por la reiteración de lo doméstico.

El poema enfatiza la noción de que la realidad social está afuera, en las mareas caóticas, que simbolizan el potencial revolucionario y con las cuales, por la pertenencia de clase, el contacto sólo puede ser limitado. El entorno al que pertenece el Yo, lo frena y lo obliga a contemplar esta realidad desde una posición oculta, desde un periscopio que ofrece lejanía y discreción: “Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo / tratarán de construir un periscopio para saber / cómo se desordenan las islas y el mar / y las demás ballenas –si es que existe todo eso” (Cisneros, 2004: 84, vv. 8-11). El periscopio se plantea como un mecanismo de control, de ser testigo de todo desde la distancia, y transfiere su condición instrumental en algo orgánico. Todo contacto, además, es determinado desde la posición de origen del individuo, es decir, desde el mundo burgués; éste plantea restricciones y dilemas que se proyectan en el interior de lo corporal, es decir, el lado más íntimo, orgánico, y que no se encuentra visible: “Y el aparato ha de fabricarse con las cosas / que tenemos a la mano y entonces se producen / las molestias, por ejemplo / si a nuestra casa le arrancamos una costilla / perderemos para siempre su amistad / y, si el hígado o las barbas, es capaz de matarnos” (ibíd.: 84, vv. 12-17). Cisneros advierte los peligros de enfrentarse a su origen; puede quedar mutilado (sin una costilla) y desatar un rencor que podría llevarlo a una muerte metafórica, a la negación de sí mismo: “Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena / con mi mujer y Diego y todos mis abuelos” (ibíd.: 84, vv. 18-19). En estos dos versos finales, el sujeto enunciativo se distancia de la soledad de Jonás dentro del vientre de la ballena y se proyecta como un individuo con lazos genealógicos (esposa, hijo, abuelos) que resultan también problemáticos.

Como señala Rowe, a diferencia de Brecht, que procura asumir la voz de los individuos de una colectividad popular, Cisneros explora en la propia psiquis para expresar la perspectiva burguesa. Así, si la ciudad y lo doméstico proyectaban la criptoemigración en

⁴⁶ Muchas ediciones reproducen esta repetición de forma errónea, o, incluso, la consideran un error y la suprimen. La edición que se cita, por ejemplo, la reproduce así: “Si los hombres viven en la barriga de una ballena / sólo pueden sentir frío y hablar / de las manadas periódicas de peces y de murallas / oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío. / oscuras como una boca abierta y de manadas / periódicas de peces y de murallas / oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío” (Cisneros, 2004: 84, los errores en subrayado).

el Yo lírico de Brecht, en Cisneros se enfatiza, por el contrario, la dificultad para despegarse de lo propio:

Cisneros logra su mayor éxito en explorar las contradicciones dentro de la conciencia de la clase dirigente, más que cuando enfrenta a ésta con la conciencia del pueblo (como hace Brecht, por ejemplo). Los poemas que expresan la conciencia popular carecen de genuinidad (Rowe, en: Zapata 1998: 82).

El sujeto de esta serie poética queda anclado en un Yo tan individualizado, que hace imperceptible cualquier distinción entre el autor y la voz enunciativa. Los otros poemas de la serie refuerzan la puesta del sujeto lírico como una conciencia de clase. Esta subjetividad se profundiza a través del concepto de placidez: Villena señala que, en esta serie, se observa “la autorepresentación de una conciencia lírica que se acomoda en el espacio pequeñoburgués” (Villena, 2012: 9). En realidad, pese a que los poemas giran en torno a la placidez, se trata de una comodidad burguesa provista de autocritica. El sujeto lírico ejerce un contacto casi metamórfico, a partir de una reminiscencia que conduce a universos domésticos kafkianos, con cangrejos, lombrices y arañas, entre otros animales pequeños y rastreros; a través de ellos, posiciona y moviliza su voz dentro del entorno burgués.

En «Entre los cangrejos muertos ha muchos días», el sujeto emprende la descripción de un objeto doméstico: “Mi cama tiene cinco kilómetros de ancho –o de largo– y de largo / –o de ancho, depende si me tumbo con los pies / hacia las colinas o hacia el mar–unos catorce” (Cisneros, 2004: 86, vv. 1-3). La cama es también una propiedad del individuo. La corporalidad permite que el ego subjetivo se construya en posición de retozo: está echado, en dirección de la naturaleza (las colinas o el mar), en una imagen contraria a la ciudad y al trabajo urbano (conciencia del proletariado). La comodidad corporal se refuerza con la semi-desnudez: “Iba a decir ‘ahora estoy desnudo’ y no es verdad / llevo un traje de baño, de los viejos, con la hebilla oxidada” (ibíd.: 86, vv. 4-5), que parece sugerir que el mundo oligárquico reprime la naturalidad (desnudez) y prefiere cubrirse aún con objetos decadentes o corroídos (una hebilla oxidada). Los movimientos, por último, son lentos y circulares, alegóricos de una comprensión repetitiva de lo histórico: “Y cuando el lomo de la arena se enfría bajo el mío / ruedo hacia el costado / donde la arena es blanda y caliente todavía, y otra vez / sobre mi largo pellejo rueda el sol” (ibíd.: 86, vv. 6-9). La idea de que sobre su

cuerpo gire el sol, involucra la percepción burguesa de sentirse el centro del universo, y no “la quinta rueda del coche”, como en *Auf dem Lesebuch für Stadtbewohner*.

«Soy el favorito de mis cuatro abuelos» reúne la nostalgia, también reinterpretada en forma de descanso burgués. Los movimientos del cuerpo son, otra vez, aletargados: “Si estiro mi metro ochentaitantos en algún hormiguero / y dejo que los animalitos construyan una ciudad sobre mi barriga / puedo permanecer varias horas en ese estado y corretear / por el centro de los túneles y ser un buen animalito” (ibíd.: 87, vv. 1-4). Los animales rastreros, esta vez, adquieren un valor positivo de libertad, que queda restringida dentro del ámbito doméstico, a partir del ritual de la cena: “Pero he de sentarme a la mesa / y comer cuando el sol esté encima de todo: hablarán conmigo / mis cuatro abuelos y sus 45 descendientes y mi mujer, y yo debo / olvidar que soy un buen animalito antes y después de las comidas / y siempre” (ibíd.: 87, vv. 6-10). La cena involucra una serie de costumbres ritualizadas, que reafirman la genealogía (abuelos y descendientes) e introducen modales intrascendentes (el arte de la conversación se banaliza al practicarse con 45 personas). Higgins analiza minuciosamente este poema, en el que la familia despoja la espontaneidad y neutraliza los rasgos innatos del ser: “(...) dos verbos de obligación (he de / debo) y otro en tercera persona plural (hablarán conmigo) destacan la sujeción de la voluntad personal del poeta a la presión del grupo (...) Queda sugerido que la burguesía delata la instintividad en el mismo acto de negarla” (Higgins, en Zapata, 1998: 234s). La misma idea es redondeada por Rowe, quien explica por qué Cisneros metamorfosea al sujeto enunciativo con un animal, ya que “dentro del contexto de costumbres burguesas, la animalidad es inadmisibles” (Rowe, en Zapata, 1998: 83).

«Y me alejaré unos treinta kilómetros hacia la costa» acentúa las tentaciones del mundo burgués por anular la corporalidad: “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 / estos pastos tocándome las orejas serán mi alegría, / y estas aguas que no exigen rigores serán mi bien” (Cisneros, 2004: 88, vv. 1-6). Lo espontáneo y lo alegre requieren un alejamiento breve y cauto del espacio burgués (apenas treinta kilómetros) para desatarse; la corporalidad recibe las caricias de yerbas crecidas y oscuras, distintas del césped de cualquier jardín de suburbio limeño. El descanso pierde el carácter ceremonial: “tenderse apenas en la arena mojada, sin zapatos / y cerrar el corazón, cerrar los ojos / como los caracoles marinos, los duros / los más

enrojados” (ibíd.: 88, vv. 7-10). El ritual del descanso exige una estructura cerrada que suprima tanto la perspectiva (ojos) como el sentimiento (corazón) que podrían aflorar. Esto requiere una coraza, como la que encuentra el burgués en lo doméstico, frente a la realidad que lo circunda.

El poema que cierra la serie, «La araña cuelga demasiado lejos de la tierra», rompe con los anteriores, pues el sujeto lírico da un salto y promueve una autorreflexión: “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra, / tiene ocho patas peludas y rápidas como las mías / y tiene mal humor y puede ser grosera como yo / y tiene un sexo y una hembra –o macho, es difícil / saberlo en las arañas–, y dos o tres amigos” (ibíd.: 89, vv. 1-5). Como se observa, ya no se proyecta letargo en la acción y los movimientos se describen ligeros. El Yo lírico se reconoce animalizado: peludo, malhumorado, grosero y sexualizado. Como subraya Rowe:

Los insectos son los animales menos ‘humanos’: al figurarse como una araña, Cisneros logra dejar de lado concepciones racionalistas sobre el Hombre o la Naturaleza Humana. (...) Es inequívoco el análisis del problema de no poder estar en el mundo y gozarlo simplemente (...) Si presenciamos nuestra enajenación, como sucede en *La metamorfosis* de Kafka, también adquirimos conciencia de que no nos corresponde” (Rowe, en Zapata, 1998: 83).

Este poema reinserta, asimismo, la figura grotesca de la masticación: “desde hace algunos años / almuerza todo lo que se enreda en su tela / y su apetito es casi como el mío, aunque yo pelo / los animales antes de morderlos y soy desordenado / la araña cuelga demasiado lejos de la tierra / y ha de morir en su redonda casa de saliva” (Cisneros, 2004: 89, vv. 6-11). No es gratuito que el acto de masticar reaparezca aquí y no en los poemas anteriores, que incluso montaban una cena familiar, donde, curiosamente, nadie comía; como refiere Bajtín, “el encuentro del hombre con el mundo se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca” (Bajtín, 1994: 253). El sujeto lírico, pese a la animalización, marca límites: en el ritual de la cena, pela los alimentos. El encierro y la circularidad reaparecen en la casa de saliva, pero aparece una vía de escape en la autorreflexión: “y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra / pero eso me preocupa: quisiera caminar alegremente / unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos / antes de que me entierren / y esa será mi habilidad” (Cisneros, 2004: 89, vv. 12-16). Luego de que el individuo ha despertado y se ha preocupado, el poema se cierra con un afán superador: la astucia de la araña plantea una salida para trascender las barreras de lo

doméstico. Y, a partir de esta superación, construir una identidad con su naturaleza innata (que no reprime) y ya no desde su entorno, sino desde una ideología que, precisamente, lo cuestiona.

CONCLUSIONES

La presente tesis se planteó, como objetivo principal, evaluar cómo la ironía, a partir de la ruptura de las representaciones heroicas de la historia en las obras poéticas de Brecht y Cisneros, despliega funcionalidades que actualizan y renuevan las nociones de ironía romántica e ironía dialéctica.

El examen comparatístico abordó dos ejes temáticos, que permitieron identificar modalidades irónicas que se adaptan a un discurso más contemporáneo e, incluso, se conectan con otros géneros.

El primer eje temático fue la representación antiheroica de lo histórico a través de diversas instancias. En cuanto a los personajes, se vio que la ironía procura posicionarlos en su condición terrenal. Recurre, para este fin, a los elementos más prosaicos de su naturaleza o de su carácter: el elemento irónico focaliza aspectos muy íntimos de los personajes, como el ejercicio de la sexualidad o de los actos fisiológicos; la sutileza irónica es fundamental para que estas descripciones no queden encriptadas en el anecdotismo, y que los elementos secundarios no se reduzcan a ser meramente pintorescos. El ingenio de la ironía le otorga, precisamente, la sustancialidad. Uno de los ejemplos más representativos es el apelativo con que Brecht inscribe a Hitler en su lírica, “Anstreicher”: puede comprobarse, en el análisis, que aquella burla, que, a simple vista, parece reducirse al panfleto, tiene, en realidad, sentidos múltiples y complementarios. En ese caso, la ironía renueva y vitaliza el ejercicio de la blasfemia, frecuente en el realismo grotesco; se posiciona, asimismo, como conjuro contra la tragedia, el terror, el poder y la imposición oficial que la figura de Hitler despliega.

La fuente de terror es conjurada, asimismo, en el tratamiento vocativo, ya sea asumiendo la voz del ironizado como sujeto enunciativo, o siendo interpelado a través del tuteo, como ocurre con Cisneros y el personaje de Diego de Almagro, en «Cuestión de tiempo». Estos tonos coloquiales son artificios deliberados, al igual que las reverencias que un Yo, sea individual o comunitario, despliega frente a un personaje tiránico. De estas voces, surgen identidades configuradas a través de la ironía, que facilita la verosimilitud de la dramatización. La sustancia de la ironía recae sobre la corporalidad escénica que se proyecta en estos personajes; muchos de estos, además, son secundarios o anónimos, por lo cual

aportan una posición periférica sobre los episodios históricos y operan como un complemento de la enunciación.

Otras instancias las configuran las representaciones antiheroicas de la arquitectura, el discurso y la cultura, donde la ironía promueve el repliegue de la identificación afectiva con el objeto histórico oficial. Esta oficialidad involucra lo glorioso, épico, poderoso y triunfador. Los valores de la fuerza son debilitados a través del procedimiento irónico, que parodia su contenido, así como su composición y estética. Consiste en un procedimiento pendular: el sujeto enunciativo entra y sale del objeto ironizado, ya sea a través del ridículo o de una relativización de su poder. La relativización irónica (a través de variantes prosaicas de los ritos) es, en estas instancias, el recurso más combativo, pues el monumentalismo y la tradición son instancias que buscan la perdurabilidad de lo histórico. La profanación irónica sobre estas instancias simbólicas es distinta a la del humor burlesco. Si bien el sujeto irónico desmonta la solemnidad de los objetos, también se disfraza de éstos: en el discurso, por ejemplo, la enunciación se desdobra polifónicamente en diferentes Yoes que entran en conflicto, cuestionan la linealidad y generan rupturas dentro del texto, como los efectos de la parábasis. Como se vio en el examen comparatístico, resulta significativa la dialéctica que Cisneros realiza entre el habla culta y el habla popular.

El segundo eje temático involucró la representación antiheroica de lo doméstico y lo burgués, donde lo histórico se actualiza como una crítica a los sistemas y convenciones sociales vigentes. El papel de la ironía sintoniza, aquí, con el concepto brechtiano de *Verfremdung*: configura una modalidad que proyecta, de manera irónica, el lado desfamiliarizado de lo próximo. Desmorona, en otras palabras, lo doméstico y cercano.

Como característica común de este tipo de representación de lo doméstico, en las obras de Cisneros y Brecht se conforma la autoproyección de un Yo como poeta y ciudadano. Este despliegue de la ironía ubica, como la premisa romántica, a un Yo en la realidad: en Brecht, el Yo se sitúa en la dialéctica entre el individuo y la metrópoli que lo envuelve en un anonimato asfixiante, para el cual no hay otra salida que la renuncia a la legalidad (como en los casos de Apfelböck o Farrar) o el cinismo (el “pobre B.B.” que fuma cigarrillos Virginia con dejadez y frivolidad); en Cisneros, en una dialéctica entre cercanía y lejanía, donde lo heroizado se acerca (como en los poemas sobre Heraud) y lo ironizado se aleja (como las autoridades virreinales o los héroes de la independencia).

Luego de examinar el ejercicio primordial de la ironía dentro de ambas temáticas, pudieron descubrirse algunas funcionalidades novedosas y más específicas.

a) La generación de relaciones antagónicas o complementarias, en distintos estratos, es el rasgo más significativo que tienen en común las ironías brechtiana y cisneriana. Puede observarse, por ejemplo, la relación de la ironía con el registro de género, donde lo masculino representa la heroicidad, la seriedad y la política, siendo lo femenino, precisamente, el elemento que perturba estos valores canónicos. La solidez de las piedras contra la fluidez del agua, en «Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration», desprende una dialéctica semejante a la anterior, en la cual el liderazgo (en este caso, de Lao Tsé) no se sostiene en los caracteres masculinos de fuerza y violencia, como en el Nacionalsocialismo. En «Karl Marx died 1883 aged 65», en tanto, se observa en función de la economía y dos tipos de alquimia: una versión prosaica de Marx y su esposa, en la cual el primero se ocupa de las monedas y la segunda, de los quehaceres de cocina.

b) La ironía plantea innovaciones en la enunciación lírica, a partir de la configuración de un Yo irónico. En las obras analizadas, los encuentros del poeta y el sujeto enunciativo se determinan a través de la ironía, como una forma de representarse en un péndulo intrigante entre el ser y el parecer; la ironía, precisamente, mantiene un acervo de apariencia, de doble sentido, o de un sentido adicional, que queda por completar. Aquel Yo irónico asume, como cualidad innovadora, una naturaleza fragmentada. Por lo general, esta identidad, más dramatizada que el común de voces enunciativas, se sostiene en el coloquialismo, que refuerza la sensación de proximidad subjetiva tanto en Brecht como en Cisneros: “In mir habt ihr einen, auf der könnt ihr nicht bauen”, refiere el cínico e impersonal Yo de «Von armen B.B.», mientras que, en Cisneros, el coloquialismo asienta que existe un Yo que quiere enunciar y mostrarse como partícipe y testigo. En cierta instancia, dado el realismo vivencial que proyecta, pareciera que este sujeto enunciativo no estuviera ficcionalizado.

c) Este Yo irónico logra también transferirse a otros Yoes de carácter comunitario; esta transferencia forma parte de las preocupaciones estéticas de ambos autores, la de asumir la voz de las colectividades de una manera pragmática. El Yo comunitario, en Brecht, demuestra cohesión: el mensaje se transmite desde una voz colectiva, pero preferentemente homogénea, como ocurre en «Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin». El Yo comunitario de Cisneros, en cambio, incorpora dinamismo a partir de la pluralidad

polifónica: voces que compiten, se contradicen o asienten para contar algún episodio de la historia, que adquiere una variedad de perspectivas desde los márgenes; en otras palabras, una aplicación práctica de la microhistoria. La plasticidad de la ironía otorga, precisamente, la posibilidad de alterar una misma voz enunciativa.

d) La ironía abre, para la poesía, un abanico de recursos discursivos, ya que su flexibilidad permite incorporar diversos registros. El parte policial, en «Von der Kindesmörderin Marie Farrar», constituye no únicamente una modalidad de distanciamiento, sino que inserta el poema en los registros del género policiaco. Éste, a su vez, se comunica intertextualmente con el concepto de identidad burguesa, una identidad que no se afirma en el despliegue de la metrópoli (que, por el contrario, la oculta a través del anonimato), sino en el ámbito interior burgués: allí, la identidad florece sólo cuando ocurre un suceso límite (en este caso, un crimen). Por su parte, el registro de la canción popular-amorosa se asimila, en «Crónica de Lima», para ubicar al sujeto enunciativo en un contexto de desarraigo frente al entorno burgués en el que ha crecido. Otros registros que aparecen son los tonos escolares, de preguntas y respuestas, como en «Fragen eines lesenden Arbeiters», para afianzar una enunciación didáctica; estos contenidos escolares, asimismo, pueden ser recreados y cuestionados, como en «Túpac Amaru relegado», que propone una nueva iconografía para la enseñanza de lo histórico.

La ironía constituye un puente entre una poesía desgarradoramente subjetiva y una poesía que neutraliza todo sentimentalismo en la objetividad. Si la novela o el cuento recurre a modalidades de ficcionalización para ocultar al autor a lo largo de una trama, la ironía le ofrece a la poesía los artificios para desligar a quien escribe de quien enuncia.

e) En Brecht y Cisneros, la ironía no sólo reproduce características de la tradición grotesca; más bien, la renueva. Las correspondencias más evidentes se vinculan con el grotesco rabelaisiano, estudiado pormenorizadamente por Bajtín. El vínculo se traza desde la premisa de degradar a las divinidades, aunque, en el grotesco, este proceso involucre una regeneración posterior. La dialéctica entre la vida material y la espiritual, la corporalidad pragmática, la mortificación coprolálica y la polisemia de lo escatológico son emblemáticas del género grotesco, pero están plenamente desplegadas en los procedimientos irónicos estudiados. La ironía, sin embargo, complementa esta tradición con formas estilizadas en su abordaje: si el grotesco exagera la parodia, como hacen Brecht (con Hitler) y Cisneros (con

el virrey Toledo), la ironía reorganiza estas fórmulas de provocación y sustituye el carácter alegre del carnaval rabelaisiano por una ambigüedad constitutiva. Con las imágenes heredadas del grotesco, la ironía ataca las figuras de poder: emplea la burla mordaz, la agresión oculta o los dobles y múltiples sentidos.

El carnaval rabelaisiano se conecta con las concepciones benjaminianas de la historia, si se bosqueja el tratamiento del pasado como una autoridad. Las imágenes entran en desorden y multiplican sus conexiones. De acuerdo con el examen comparatístico realizado, la ironía es uno de los procedimientos que, en la literatura, facilita lo que Eagleton denomina “la liberación de la imagen a la polivalencia” (cf. 1.2.3.).

f) De lo anterior, se desprende la funcionalidad más enriquecedora que tiene la ironía en el tratamiento literario de lo histórico: la flexibilidad de sus conexiones temporales, que involucra los cambios de tiempo, los saltos de época, la transversalidad de episodios y personajes; en suma, la desarticulación del tiempo histórico.

La actualización al presente implica transferir, desde la imaginación, el conocimiento histórico a lo contemporáneo, pero no con el fin de generar una interpretación asentada en lo especulativo, sino en lo vivencial. Esta metodología recorre las líricas de Brecht y Cisneros. Los ejemplos más explícitos son, en el caso del alemán, «Besuch bei den verbannten Dichtern» y otros poemas con contenidos más legendarios que históricos; en el caso del peruano, destaca en «Cuestión de tiempo» y en otros poemas de *Comentarios reales...*, aunque también en aquellos del *Canto ceremonial...* que involucran el ritual familiar y la penetración dialéctica en los recuerdos domésticos. El procedimiento irónico sintoniza con la figura de la constelación, con conocimientos latentes del pasado (lo que no ocurrió, o lo que no se supo si ocurrió) que invaden el presente; lo que Benjamin considera como fisuras de la historia, que son recuperadas ‘constelativamente’, con una intensidad semejante a la de un niño que se aproxima al descubrimiento del mundo. La ironía permite completar la experiencia inconclusa de la historia gracias a la pluralidad de voces, la fragmentación de sentidos, la transferencia de estratos de interpretación (lo espiritual a lo material, o viceversa, por citar un ejemplo) y los artificios deliberados para disfrazar, encubrir o sugerir. Con ello, genera un fenómeno de carácter dialéctico, que la comunica al mundo y clausura cualquier acusación de arbitrariedad o de subjetividad exacerbada, tan frecuente cuando los románticos comenzaron a teorizarla.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Brecht, Bertolt. *80 poemas y canciones*. Trad. de Jorge Hacker (edición bilingüe). 4ta. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- Brecht, Bertolt. *Gedichte*, vv. 11-15. Ed. por Jan Knopf y Gabriele Knopf. Berlín: Aufbau-Verlag, 1988.
- Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*. Trad. de Jesús López Pacheco y Vicente Romano. 13ra. ed. México: Alianza Editorial, 1984.
- Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos: Poesía 1961-1986*. 2da. ed. México: FCE, 2004.
- Cisneros, Antonio. *Postales para Lima: Antología poética*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Bibliografía teórica

- Arce Gimeno, Amparo. “La ironía y su definición: sobre la distancia irónica”. En: *Thémata* 25 (2000), pp. 95-100.
- Aristófanes. *Las nubes*. Trad. de Lena Balzaretto y Marcela Coria. Buenos Aires: Losada, 2012.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. de Eduardo Sinnot. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994 [1941].
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: FCE, 1993 [1929].
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco. 10ma. ed. México: Siglo Veintiuno, 1991 [1966].
- Beiser, Frederick. *The Romantic imperative: The concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 431-508.
- Benjamin, Walter. “Das Passagen-Werk”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter. “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 7-122.
- Benjamin, Walter. “Johann Jakob Bachofen”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 963-976.
- Benjamin, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 691-708, 1223-1266.
- Bergson, Henri. *La risa: Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Trad. de Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada, 2009 [1904].
- Bloch, Ernst. *Naturrecht und menschliche Würde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 [1961].
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. 2da. ed. Madrid: Taurus, 1986 [1974].

- Canetti, Elías. *Masa y poder*. Trad. de Horst Vögel. Madrid: Alianza Editorial / Muchnik, 1997 [1960].
- Casas, Rosario. *Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Trad. de Margarita Polo. Barcelona: Gedisa, 2007.
- De Man, Paul. “El concepto de ironía”. En: *La ideología estética*. Trad. de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 231-260.
- Despoix, Phillipe. “Ironisch/Ironie”. En: Barck, Harlhein (ed.). *Ästhetische Grundbegriffe*, v.3. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 196-244.
- Didi-Huberman, George, “Cuando las imágenes tocan lo real”. 2008, pp. 1-10. Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Eco, Umberto. “Achille Campanile: Lo cómico como extrañamiento”. En: *Entre mentira e ironía*. Trad. de Helena Lozano Miralles. Buenos Aires: Sudamericana, 2013 [1998], pp. 63-117.
- Frank, Manfred. “On Schlegel’s role in the genesis of early german romantic theory of art”. En: *The philosophical foundations of Early German Romanticism*. Trad. al inglés de Elizabeth Millán-Zaibert. Nueva York: State University of New York Press, 2004, pp. 201-219.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconciente*. Trad. de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2000 [1905].
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. de Edison Simons. 2da. ed. Caracas: Monte Ávila, 1991 [1977].
- Frye, Northrop. *La escritura profana: Un estudio sobre la escritura del romance*. Trad. de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1980 [1976].
- Gadamer, Hans-Georg. “Hegel y la dialéctica de los filósofos griegos”. En: *La dialéctica de Hegel: Cinco ensayos hermenéuticos*. Trad. de Manuel Garrido. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 11-48.
- Gay, Peter. *La cultura de Weimar: Una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX*. Trad. de Francisco Martín Arribas. Madrid: Paidós, 2011 [1968].
- Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas: Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Trad. de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010 [2006].
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia*. Trad. de Carlos Catroppi. 2da. ed. Barcelona: Gedisa, 2008 [1986].
- Hamburger, Kate. “El género lírico”. En: *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995 [1957], pp. 157-195.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces. 2da. ed. Buenos Aires: FCE, 2007 [1807].
- Hegel, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 [1821].
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik: Erster und zweiter Teil*. Stuttgart: Reclam, 1995 [1835].
- Hyppolite, Jean. *Génesis y estructura de la fenomenología del espíritu de Hegel*. Trad. de Francisco Fernández Buey. 2da. ed. Barcelona: Península, 1991.
- Japp, Uwe. *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.

- Jitrik, Noé & Hutcheon, Linda. *Para leer la parodia*. Ed. de Celina Manzoni. Buenos Aires: FFyL, 2006.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de Bruggen. Buenos Aires: Nova, 1964 [1957].
- Kierkegaard, Søren. “Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates”. En: *Escritos de Søren Kierkegaard*, v.1. Ed. de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez. Trad. de Darío González. Madrid: Trotta, 2000 [1841], pp. 81-342.
- Kracauer, Siegfried. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Trad. de Guadalupe Marando y Agustín D’Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010 [1995].
- Lang, Candace. *Irony/Humor: Critical paradigms*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1988.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin, aviso de incendio: Una lectura de las tesis «sobre el concepto de la historia»*. Trad. de Horacio Pons. 2da. ed. Buenos Aires: FCE, 2012 [2001].
- Malte Fischer, Jens. “Groteske”. En: Borchmeyer, Dieter (ed.). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1994, pp. 85-88.
- Martínez, Matías & Scheffel, Michael. *Introducción a la narratología: Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Trad. de Martín Koval. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011.
- Martínez Montalbán, Miguel Ángel. *El camino romántico a la objetividad estética*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Trad. de Christian Castillo. La Plata: De la Campana, 2011 [1932].
- Mason, Paul. *La farsa en Aristófanes y el origen de la comedia en Grecia*. Buenos Aires: Raigal, 1953.
- Millán-Zaibert, Elizabeth. “The aesthetic consequences of antifoundationalism”. En: *Friedrich Schlegel and the emergence of romantic philosophy*. Nueva York: State University of New York, 2007, pp. 159-174.
- Möller, Horst. *La República de Weimar: Una democracia inacabada*. Trad. de Paula Sánchez de Muniain Cidranes. Madrid: Antonio Machado Libros, 2012 [1985].
- Oyarzún, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”. En: Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: ARCIS y COM, 1996, pp. 07-44.
- Pivetta, Carola Inés. *Walter Benjamin, reflexiones en torno al género policial*. Texto presentado en el III Seminario Internacional «Políticas de la Memoria». Buenos Aires, 2010.
- Polák, Petr. “El arte grotesco a través de los siglos”. En: *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Tesis de Magister en Literatura Española. Brno: Universidad Masaryk, 2009, pp. 44-74.
- Ricoeur, Paul. “El entrecruzamiento de la historia y de la ficción”. En: *Tiempo y narración*, v. 3. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996 [1985].
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. de Agustín Neira. 2da. ed. Buenos Aires: FCE, 2008 [2000].
- Roster, Peter J. *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos, 1978.
- Rush, Fred. “Irony and romantic subjectivity”. En: Kompridis, Nikolas (ed.). *Philosophical romanticism*. Oxon: Routledge, 2006, pp. 173-195.

- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. 3ra. ed. Buenos Aires: FCE, 2007 [2000].
- Schiller, Friedrich. “Über naive und sentimentale Dichtung”. En: *Theoretische Schriften*, v. 8. 2da. ed. Ed. de Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008 [1795], pp. 706-810.
- Schlegel, Friedrich. “Fragmente”. En: *Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke*, v. 2. Ed. de Hans Eichner. München/Paderborn/Viena: Thomas-Verlag, 1967, pp. 147-272.
- Schlegel, Friedrich. “Gespräch über die Poesie”. En: *Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke*, v. 2. Ed. de Hans Eichner. München/Paderborn/Viena: Thomas-Verlag, 1967, pp. 284-351.
- Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Trad. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Madrid: Alianza Editorial, 1996 [1798-1800].
- Schlegel, Friedrich. “Über das Studium der griechischen Poesie”. En: *Studien des Klassischen Altertums*, v. 1. Ed. de Ernst Behler. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1979 [1794], pp. 217-367.
- Schlegel, Friedrich. “Über die Unverständlichkeit”. En: *Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke*, v. 2. Ed. de Hans Eichner. München/Paderborn/Viena: Thomas-Verlag, 1967 [1800], pp. 363-373.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- Scillamá, Mora. *La crítica hegeliana de la doctrina de la ironía de Friedrich Schlegel*. Buenos Aires: UNSAM, 2008.
- Serna, Justo & Pons, Anaclet. “La controversia Ginzburg-White”. En: *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Vedda, Miguel (ed.). *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: UNSAM, 2009.
- Vedda, Miguel. “La tradición de las causas perdidas”. En: Kracauer, Siegfried. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010, pp. 09-36.
- Vieweg, Klaus. “Ironía romántica como *skepsis* estética: sobre la crítica de Hegel al proyecto de una poesía trascendental”. Trad. de Carlos Emel Rendón. En: *Estudios de Filosofía - Universidad de Antioquia* 25 (2002), pp. 53-70.
- Virasoro, Mónica. “Tragedia y dialéctica en el pensamiento de Hegel”. En: *Trágico y sublime: Notas para una estética romántica*. Buenos Aires: Jorge Baudino, 2010, pp. 57-81.
- Virasoro, Mónica. “Espíritu trágico enmascarado de ironía: El caso Kierkegaard”. En: *Trágico y sublime: Notas para una estética romántica*. Buenos Aires: Jorge Baudino, 2010, pp. 99-115.
- Wahnón, Sultana. “Ficción y dicción en el poema”. En: Cabo Aseguinolaza, Fernando & Gullón, Germán (eds.). *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Ámsterdam, Rodopi: 1998, pp. 77-108.
- Weitz, Eric D. *La Alemania de Weimar: Presagio y tragedia*. Trad. de Gregorio Cantera. Madrid: Turner, 2009 [2007].
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003 [1978].
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Trad. de María Inés La Greca. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- White, Hayden. *Metahistoria: La reconstrucción histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. de Silvia Mastrángelo. México: FCE, 1992 [1973].

Bibliografía crítica

- Albada-Jelgersma, Jill Elizabeth. *Las tecnologías del ser y los sujetos poéticos de Antonio Cisneros*. Lima: El Santo Oficio, 2002.
- Arendt, Hannah. *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa de Luxemburgo*. Trad. de José Cano Tembleque. Barcelona: Anagrama, 1968 [1966], pp. 72-124.
- Benjamin, Walter. “Ein Familiendrama auf dem epischen Theater”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 511-514.
- Benjamin, Walter. “Kommentare zu Gedichten von Brecht”. En: *Gesammelte Schriften*, v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 539-572.
- Bermúdez, Martha. “Poética y política de la transgresión”. En: Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 276-323.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. de Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976 [1963].
- Brecht, Bertolt. *Schriften*, vv. 22.1-22.2. Ed. por Inge Gellert y Walter Hecht. Berlín: Aufbau-Verlag, 1993.
- Bueno, Raúl. “Antonio Cisneros: Entre las aguas del Pacífico Sur”. En: *Revista de Crítica Latinoamericana* 35 (1992), pp. 71-80.
- Cornejo Polar, Antonio. “La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación”. En: *Revista Iberoamericana* 140 (1987), pp. 615-623.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios Reales de los Incas*. Ed. de Carlos Aranibar. 4ta. ed. México: FCE, 1995 [1609].
- Eagleton, Terry. “Brecht y la retórica”. En: *A contrapelo: Ensayos 1975-1985*. Trad. de Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 2013 [1986], pp. 197-203.
- Eagleton, Terry. “El autor como productor”. En: *Marxismo y crítica literaria*. Trad. de Fermín A. Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2013 [1976], pp. 127-155.
- Eagleton, Terry. “Carnaval y comedia: Bajtín y Brecht”. En: *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. de Julia García Lenberg. Madrid: Cátedra, 1998 [1981].
- Elmore, Peter. “Antonio Cisneros: Poesía en varios tiempos”. En: *Revista de Artes y Letras USMP* 20 (2009), pp. 19-27.
- Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. Trad. de Alejandro Varela. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Fernández Cozman, Camilo. “La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros”. En: *Revista de Artes y Letras USMP* 20 (2009), pp. 59-64.
- Fisher, María Luisa. “La reescritura de las letras coloniales en la poesía de Antonio Cisneros”. En: Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 147-157.
- Hartung, Günther. *Der Dichter Bertolt Brecht*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004.
- Higgins, James. “Antonio Cisneros, maestro de la ironía”. En: *Revista de Artes y Letras USMP* 20 (2009), pp. 67-71.
- Higgins, James. “La ironía desmitificadora”. En: Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 211-243.

- Hillesheim, Jürgen. “Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 62-66.
- Ichikawa, Akira. “Notwendigkeit der Propaganda”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 292-294.
- Jameson, Fredric. *Brecht y el método*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial, 2013 [1998].
- Koopmann, Helmut. *Brechts Lyrik – neue Deutungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Knopf, Jan. *Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht / Fragwürdiges in der Brecht - Forschung*. Frankfurt am Main: Fischer Athenäum, 1974.
- Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim. *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001.
- Kuhn, Tom. “Brecht als Lyriker”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 01-15.
- Mews, Siegfried. “Vom ertrunkenen Mädchen”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 73-77.
- Moser, Viviane. “Ansprache des Bauern an seinen Ochsen”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 302-304.
- Müller, Klaus-Detlef. “Von der Kindesmörderin Marie Farrar”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 109-111.
- Neureuter, Hans Peter. “Gedichte 1933-1941”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 210-220.
- Ortega, Julio. “La poesía de Antonio Cisneros”. En: *Revista de Artes y Letras USMP 20* (2009), pp. 83-92.
- Parker, Stephen. *Bertolt Brecht: A literary life*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- Rabí do Carmo, Alonso. “Anotaciones sobre la poesía de Antonio Cisneros. En: *Postales para Lima: Antología poética*. Buenos Aires: Colihue, 1999, pp. 07-15.
- Rowe, William. “Antonio Cisneros: La mejor borrachera es la del agua”. En: *Revista de Artes y Letras USMP 20* (2009), pp. 43-47.
- Rowe, William. “Canto ceremonial: Poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros”. En: Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 79-90.
- Russell Lamadrid, Enrique. “Dialéctica de tradición y creación”. En: Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 91-120.
- Speirs, Ronald. “Vom armen B.B.”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 104-109.
- Tatlow, Antony. “Die Maske des Bösen”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 364-366.
- Tatlow, Antony. “Legende von der Entstehung des Buches Taoteking”. En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 299-302.
- Thomson, Phillip & Sacks, Glendyr (eds.). *Introducción a Brecht*. Madrid: Akal, 1998.

- Vaßen, Florian. "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner". En: Knopf, Jan & Lucchesi, Joachim (eds.). *Brecht Handbuch: Gedichte*, v.2. Stuttgart: J.B.Metzler, 2001, pp. 178-190.
- Villena Reyes, David. *Apuntes para entender una idiosincrasia: Las ironías en Antonio Cisneros o la poética del retozo*. 2012. Recuperado de www.unmsm.edu.pe/archivos/David_Villena.doc
- Wizsla, Erdmut. *Benjamin y Brecht: Historia de una amistad*. Trad. de Griselda Mársico. Buenos Aires: Paidós, 2007 [2004].
- Zapata, Miguel Ángel (ed.). *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros: Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.