

METÁFORA DE LA EXPERIENCIA:

LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS
ENSAYOS, DIÁLOGOS Y COMENTARIOS

Miguel Ángel Zapata

Capítulo 17



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1998

Primera edición: noviembre de 1998

Editor : Miguel Angel Zapata
Carátura : Luis Valera
Ilustración : Alejandra Cisneros

Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros

Copyright ©1998 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel. - Lima, Perú.
Telfs. 460-0872 y 460-2291 - 460-2870 Anexo 220 y 356.

Derechos reservados.

ISBN 9972-42-146-5

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

LAS RELACIONES DEL PODER EN CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA

Jill E. Albada-Jelgersma

Mi lectura del conjunto de poemas que forman la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, del poeta peruano Antonio Cisneros, sugiere la función de las relaciones del poder en el desplazamiento de la cultura de una comunidad en la costa del Perú, Chilca. En esta "crónica" poética, los diferentes poemas corresponden a las diversas voces poéticas que construyen la comunidad de Chilca en un estado de crisis y cambio. Propongo que los textos de las voces testimoniales muestran las estrategias de las relaciones del poder, frente a la crisis que sufren los comuneros.¹ Esta crisis emerge en el cruce entre el eje diacrónico de la praxis tradicional de su cultura y el eje sincrónico de la serie de desastres en su momento histórico.

El primer desastre es el azar natural de la tempestad que inunda las salinas donde trabajan los comuneros chilcanos, y rompe el acuerdo con el ayllu de las alturas de Huarochirí, por el cual se cambia la sal del mar a trueque del agua dulce que pasa por los canales. A consecuencia de este desastre, se resecan los terrenos sembrados de Chilca y se inician las manipulaciones cínicas de las autoridades, representada por la "Urbanizadora" anónima, símbo-

¹ Empleo el término "las relaciones del poder" según el pensamiento de Michel Foucault, para significar las estrategias de resistencia en las cuales "todo un campo de respuestas, reacciones, resultados y posibles invenciones podría abrirse" ("The subject and Power" 789). Foucault admite que las relaciones del poder no pueden ejercerse en un estado de dominación total: por ejemplo, "la esclavitud no es una relación del poder cuando un hombre se encuentra encadenado." Sin embargo, la lucha por el poder en cualquier sociedad no se reduce a una oposición binaria entre el uno y el otro, el agresor y la víctima: en cambio, formar una red compleja de relaciones "arraigadas profundamente en el nexo social, no reconstruidas 'por encima' de la sociedad, como una estructura suplementaria cuya desaparición radical podía ser soñada ... una sociedad sin relaciones del poder no puede ser sino una abstracción" (790-791. Todas las traducciones de las citas de Foucault son mías).

lo del progreso económico en su apropiación neocolonizadora de las salinas y de la costa de Chilca para el turismo.

Estos momentos críticos se acumulan para causar el desplazamiento catastrófico del espacio cultural de Chilca, pero asimismo provocan las estrategias de la sobrevivencia. En el nivel discursivo de los poemas, es la crónica de los comuneros chilcanos que traza las relaciones del poder en la creación de una nueva identidad cultural, dentro de otro espacio.

El "Niño Jesús" que figura en el título del poemario se refiere al patrono religioso del pueblo de Chilca. La muerte del Niño Jesús simboliza la muerte de la comunidad y a la inversa, cuando se descompone el centro social y espiritual, los chilcanos dudan de su fe. Las referencias socioculturales del libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, publicado en 1982, surgen del deseo del poeta de "fabricar todo un mundo sobre una cosa peruana" y se restringen "a un solo período, a una sola región que yo conocía muy bien," (Entrevista 1987-88,36).

Para este trabajo, he seleccionado los poemas que corresponden a las siguientes voces poéticas: primero, la voz de la memoria colectiva en el poema "Y antes que el olvido nos," segundo, las voces masculinas y femeninas de los comuneros que se presentan en los poemas "Una muerte del Niño Jesús" y "Otra muerte del Niño Jesús" respectivamente, tercero, la voz de la madre chilcana en "Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)" y, por último, la voz poética que parece resonar con la voz narrativa del Prólogo en el poema final, "Entonces en las aguas de Conchán (Verano 1978)."

Las voces comuneras de Chilca son enlazadas por tres recursos poéticos: la primera persona singular y plural de su discurso, la función intertextual de los nombres de personas, lugares y sucesos históricos y el uso del dialecto oral de la región, "chilcano, como habla la gente," según Cisneros (Entrevista 1984,33).² El habla

² El recurso de entretejer elementos de la lengua vernacular en estos poemas funciona en forma metonímica, "as a linguistic variant to signify the insertion of the outsider into the discourse," según Ashcroft et al. en su estudio *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Pero también debemos recordar que la variante en sí no pretende captar ni encarnar la esencia pura ni estática de una cultura:

chilcana en "las frases del lenguaje popular" proviene de su diálogo con los ancianos del lugar, como parte del "trabajo de campo" en la región (Entrevista 1987-88, 35).

La crónica poética de las voces de los chilcanos muestra la función familiar y social de la praxis de su vida cultural. La rutina de su trabajo laboral y de sus quehaceres cotidianos no son sólo facetas de la fuerza colectiva, sino elementos que vinculan el individuo y su familia con la comunidad. Con el derrumbe de Chilca, los chilcanos enfrentan la crisis de "un mundo que se disuelve," según Cisneros (Entrevista 1984, 33). Aunque la solidaridad consensual del pueblo liga los poemas en la *Crónica*, las voces trazan su individualidad en los recursos de resistencia que marcan las relaciones del poder: la nostalgia se convierte en la memoria reconstruida, la ira vengativa o frustrada en la tenacidad, la vergüenza en la acomodación resignada, la entrega impotente en la esperanza vislumbrada.

El primer poema del poemario corresponde al discurso en primera persona, de la voz de un chilcano que se extiende al nosotros de la comunidad.³ El título truncado "Y antes que el olvido nos" carece de puntuación final. Este rasgo del habla oral intriga al lector, mientras que sugiere la autorreflexividad pausada del sujeto.

El hablante apela a la memoria de las experiencias de su niñez en el pueblo de Chilca. Su crónica personal gira sobre una referencia del marco sociopolítico en el declive de la comunidad: la inundación de las salinas en las playas de Chilca coincide con la inundación en escala mayor "bajo la arena del gobierno de Odría

en cambio, su coincidencia parcial con el lenguaje escrito "standard" crea un espacio móvil y productor, poniendo en juego "the dynamic possibilities available to writing within the tension of 'centre' and 'margin'" (52-59).

³ Cabe mencionar aquí que el uso de los pronombres es un recurso lingüístico, no una referencia extratextual transparente. En su reseña del libro, *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, Antonio Cornejo-Polar se refiere al uso del "nosotros" como "la expresión de la conciencia popular ... que no necesariamente engloba el autor ... Naturalmente es una convención, y hasta si quiere un artificio, pero en ningún caso tiene menos validez que la que es normal y legítima en el lenguaje dialógico de las obras narrativas o en la amplia gama de monólogos que desarrolla el relato contemporáneo" (167. El énfasis es mío).

en el año 50." El período es específico. El General Manuel Odría, dictador, y luego presidente del Perú (1948-56), es la figura política cuyo lema, "Orden y Progreso," parece encarnarse en el emblema poético de "la Urbanizadora" anónima.

El esfuerzo del comunero por evocar los recuerdos no surge de la nostalgia, puesto que en este caso resultan amargos. Aquí, la memoria funciona en forma testimonial, función de las relaciones del poder que luchan contra el peligro de ser borrado en el espacio y el tiempo, como se ha borrado el dispositivo sociocultural de Chilca. El hablante poético recrea su ser juvenil desde la perspectiva del testigo maduro que representa la voz "del común."

Esta intención mnemotécnica se anuncia claramente en el primer verso: "Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por no nombrar el tambo de Gabriel." La calle funciona como la metonimia concreta que representa a la integridad del pueblo de Chilca en el pasado y lo recompone en los recuerdos del presente.

Los recuerdos entran en la página en paradigmas que puntúan los largos versos en el uso de la cesura. Las rupturas tienen las características del habla oral: la recolección desorganizada y fortuita, marcada por el juego entre el ritmo y la sintaxis. Es un juego que señala "las pautas mnemotécnicas" notadas por Walter Ong, "pues el ritmo ayuda a la memoria" (41):

Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por
no nombrar el tambo de Gabriel
y el pampón de los perros y el pozo seco de Clara Vallarino
y la higuera del diablo.
Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memo-
rias
Así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría
en el año 50.

El ritmo suave de la oralidad es marcado por las cadencias orales del uso acumulativo de la conjunción "y," típico del habla oral y la aliteración de la vocal en "p" del segundo verso: "y el

pampón de los perros y el pozo seco de Clara Vallarino y la higuera del diablo." Hay un juego entre la inmediatez del lenguaje oral y la recolección incierta, en el cual se entretajan los recuerdos que se borran en la neblina del olvido y el espacio de Chilca que se borra en la neblina de la arena y la sal, cuando se inundan las salinas:

Los viejos que jugaban dominó ya no eran mi recuerdo.
 Nadie jugaba y nadie se apuraba en esa calle, ni aún los
 remolinos del terral pesados como piedras.
 Ya no había hacia dónde salir ni adónde entrar.
 La neblina o el sol eran de arena.

Hay un recuerdo que no se borra, sin embargo, en el enlace entre el niño, sujeto del discurso sincrónico, y la comunidad en su continuidad diacrónica. Este enlace, ya indicado en el uso del "nos" reflexivo en el título, reaparece en el segundo indicio, ahora más específico, del nosotros en el octavo verso: la sed que sufren los perros es compartida por los muchachos en la colectividad de Chilca:

Apenas los muchachos y los perros corríamos tras el camión
 azul del abuelo de Celia.
 El camión de agua dulce, con sus cilindros altos de Castrol.

Otro recuerdo agudo y penoso que irrumpe en el texto y sacude la memoria es el choque del dolor físico que sacude al niño cuando pisa "una botella rota":

Yo pisé entonces una botella rota. Los muchachos (tal vez)
 se convirtieron es estatuas de sal.

La imagen de los compañeros del hablante en la postura de la naturaleza muerta congela el momento en el signo amargo de la sal, que intenta fijar la presencia efímera de la juventud, a pesar de la ironía del comentario parentético. El signo de la muerte

estática conduce al verso siguiente, que afirma en el comentario compasivo entre paréntesis el nexo entre los perros y los chicos, víctimas inocentes de la "Urbanizadora":

Los perros (pobres perros) fueron muertos por el guardián de la Urbanizadora.

En los últimos versos, el nosotros se hace explícito, en contraste con la anónima otredad de la "Urbanizadora," que invade y se apropia de las tierras comunales en la acción simbólica de darles nombres:

Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso los cordeles y nombró como
calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado.
(También son sólo olvido).

El agregado parentético es muy significativo: es el recurso poético que señala un momento de autorreflexividad crítica, porque el hablante ha olvidado los nombres puestos por "la Urbanizadora," que han cedido a la urgencia de traer a la memoria el recuerdo más clave, el espacio que representa la cultura de la comunidad de Chilca:

Lo que quiero recordar es una calle. No sé ni para qué
(CNJC 11)

El poema se hace una totalidad en la repetición anafórica del primer verso. Irónicamente, el discurso se apaga en la elisión del punto final, que corresponde al mismo recurso en el título. Las elisiones sugieren que el hablante chilcano también se diluye poco a poco en el olvido, como los ancianos a que alude en el quinto verso: "Los viejos que jugaban dominó ya no eran ni recuerdo". El hablante del poema " Y antes que el olvido nos," lucha por verbalizar sus recuerdos, porque lo conduce a la reconstrucción, filtrada por la nostalgia y el olvido, del espacio cultural perdido. Según Ong, en las culturas donde predomina la oralidad, "Expre-

sar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo" (42). El texto que teje el hablante es la estrategia vital del discurso que funciona dentro de las relaciones del poder, frente al presagio de la desintegración del nexo entre el chilcano y su comunidad.

Este presagio se realiza en el testimonio de los poemas sexto y duodécimo, titulados "Una muerte del Niño Jesús" y "Otra muerte del Niño Jesús." En los dos poemas, el yo dislocado de una voz aparentemente masculina, y otra femenina, respectivamente, lamentan la muerte del Niño Jesús, símbolo de la consiguiente e inmanente dispersión del "nosotros" de la comunidad de Chilca. Ambos chilcanos reflexionan sobre la ruptura tanto de la relación que tienen con el mundo natural como de las costumbres que afirman su identidad cultural. Ambos hablantes vacilan entre las reacciones inmediatas de la entrega impotente y la ira vengativa, antes de llegar a la resolución tenaz de emprender otro camino en otro espacio.

En "Una muerte del Niño Jesús," el hablante chilcano se coloca en el espacio del hogar, pero confiesa su ceguera ante la crisis que hace impotente la rutina cotidiana de su vida cultural:

No he prendido el lamparín de kerosene desde hace cuatro noches.

Mis ojos sin embargo están clavados en la mecha reseca.
Ciego ante las tinieblas como es ciega la polilla ante la luz.
Mis ojos de carnero degollado. Pobre mierda: lechuzas de las dunas.

La praxis falla porque la fe en el Niño Jesús, símbolo que une la comunidad, se convierte en la aceptación resignada de su ausencia, tan segura como el conocimiento instintivo del mundo natural de la región, que perdura, a pesar de la ceguera. El paralelo entre los elementos opuestos se presenta en la anáfora:

Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios.
Y sé que hay luna llena pues me duelen las plantas de los pies.

Luna que en un par de horas ya será más oscura que este cielo.

Aguas y vientos color de uva rosada.

Y otra repetición anafórica lamenta irónicamente la fe mal recompensada y patética que perdura entre algunos de los comuneros:

Y los devotos entonces a la mar - por unos pocos peces.

Y las devotas entonces a los campos - por unos pocos higos.

Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico.

El proceso diacrónico de la tradición que liga las generaciones en el trabajo de las saleras se ha estancado en el momento sincrónico de la crisis que sufre Chilca:

Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda.

Somos hijos de los hijos de la sal.

Perdida la tradición de las generaciones, el hablante chilcano llega a la resolución de la crisis en el nivel individual, en un momento crítico indicado en el hiato de la cesura y en el uso del tiempo verbal del futuro:

No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos...

El chilcano recurre a la estrategia de buscar su futuro en la transición ineludible desde las costumbres de pescar los productos del mar y cultivar los de la tierra hasta el "negocio" de explotar sus productos en otro espacio, la capital, Lima, subrayada en los ritmos del asinetón y en la repetición, típicos del habla oral:

.....Después

por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré
El Niño está bien muerto. El aire apesta.

La acción resuelta de apartarse de la cultura conocida es marcada en los tres gestos finales que corresponden a los verbos de los tres últimos tres versos truncados del poema:

Clavo la puerta.
Entierro la atarraya.
Enciendo el lamparín. (CNJC 33)

El chilcano cierra la puerta de la praxis cultural de ayer, y entierra la atarraya, inútil para evitar el desastre social en escala mayor. Sin embargo, el gesto final de volver a encender el lamparín es un indicio de la apertura y la esperanza en la empresa nueva, dentro de las relaciones del poder.

El poema correspondiente, "Otra muerte del niño Jesús," es la voz explícitamente femenina de una chilcana que ofrece su texto a la crónica, al principio con cierta vacilación, trazada en el uso del subjuntivo y del condicional en los verbos, luego con la afirmación, en la cual faltan los verbos, de su función dentro de la tradición cultural de Chilca:

Si yo supiera por dónde comenzar comenzaría con el corazón en la mano.

Hija y madre de pescadores y agricultores, servidora del Niño.

El momento en que lo diacrónico de la tradición cultural cruza lo sincrónico de la crisis de Chilca, la voz de la mujer cede a un momento de frustración que coincide con el del hablante del poema anterior: su identidad como chilcana se reseca y se hunde, de igual manera que los canales que llevan el agua dulce, y por lo tanto la vida, a la comunidad desde las alturas de Huarochirí:

Aquí de pie con el puño cerrado y las espinas de la tuna más seca.

(Los canales de piedra hundiéndose en la arena como una rata entre los matorrales).

El centro de la comunidad, la casa de los comunes, se ha dispersado, y la hablante confiesa en términos concisos que ya no tiene el apoyo de los otros comuneros para verbalizar y manejar su situación, dentro de la red de las relaciones del poder:

Ni a quién quejarme ahora.

La colectividad perdura, irónicamente, sólo en el abandono de la praxis de las costumbres que respetan a los muertos, que ahora se pudren en el olvido:

Hemos abandonado a nuestros muertos (puedo oírlos crecer bajo el carbón).

El Niño me perdone.

Sin embargo, para la voz femenina y maternal, el mundo natural, tanto vegetal como animal, merece el respeto en la despedida personal y tierna, evidente en el agregado diminutivo:

Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita del rocoto.
Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes.

Esta despedida sencilla e íntima anticipa el gesto paralelo en el plano personal, de recoger los cabellos y abandonar el espacio de la cultura agotada por la fuerza natural invencible:

Me recojo los cabellos y trato de dormir mientras escucho
Las sombras en las dunas una última vez.

En el discurso (Al desierto lo que era del desierto. Al mar lo que era del mar) de la chilcana, la acomodación a la crisis de Chilca es sugerida en el último verso entre paréntesis, no documentada con referencias al otro espacio que se abre, como en el caso del chilcano en el poema anterior. Sin embargo, el momento de autorreflexividad sugerido por la ambigüedad del verso final no atenúa, sino enfatiza, la enormidad de la opción tomada por la

mujer chilcana de desprenderse de un centro cultural que se descompone.

En el penúltimo poema, "Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)," la voz maternal construye su relación afectiva y maternal con su hijo, "el menor," los dos sobrevivientes de la comunidad chilcana. Bajo la sombra abrumadora de las máquinas, las grúas y los tractores, signos de "la Urbanizadora" deshumanizante, madre e hijo luchan contra los efectos del progreso material e irrefrenable en las relaciones del poder.

La chilcana se retrata en la función de la madre, orgullosa de ver los signos de la fisonomía que trazan el enlace entre las generaciones, a pesar de no conformarse a la belleza convencional:

Es mi hijo el menor. El que tenga ojos de ver no tenga
duda.

Las pestañas aburridas, la boca de pejerrey, la mismita
pelambre del erizo.

No es bello, pero camina con suma dignidad y tiene catorce
años.

El enlace generacional ha sido cortado, sin embargo, por el efecto de la desertización de Chilca que sigue la inundación de las salinas y la industrialización de la región que las reemplaza, marcada por la aliteración de las consonantes "c" y "f":

Nació en el desierto y ni puede soñar con las calandrias en
los cañaverales.

Su infancia fue una flota de fabricantes de harina de pescado
atrás del horizonte.

En la brecha entre lo tradicional-diacrónico y lo presente-sincrónico, la madre lamenta que el centro simbólico de la comunidad de Chilca, que se pierde en el olvido de los viejos, se haya vuelto el objeto del desdén de parte de los jóvenes:

Nada conoce de la Hermandad del Niño.

La memoria de los antiguos es un reino de locos y difuntos.

Igual como el chilcano que ya no cultiva, sino vende los productos de la tierra, su hijo es trazado por la opción reducida de ganarse la vida en la función de atender a los turistas, en la nueva industria impuesta sobre la región costera:

Sirve en un restaurante de San Bartolo (80 libras al mes y dos platos calientes cada día).

Lo despido todas las mañanas después del desayuno.

Pero en los detalles documentados del sueldo de su hijo, junto con la recompensa de la comida gratis, podemos leer otro indicio de la acomodación tenaz de los comuneros que se quedan, para enfrentar la nueva realidad en el desplazamiento cultural.

En esta realidad, sin embargo, la naturaleza ha sido encubierta por la presencia dominante de la "Urbanizadora" anónima e impersonal, vigilada de modo neocolonista por los "mastines" que han reemplazado a los "pobres perros" de Chilca que recuerda el hablante del primer poema de *Crónica*:

Cuando vuelve, corta camino entre las grúas y los tractores de la Urbanizadora.

Y teme a los mastines de medianoche.

El discurso de la madre chilcana asume las estrategias de la resistencia que muestra su hijo, en desafiar a los perros de guardia:

Aprieta una piedra en cada mano y silba una guaracha. (Ladran los perros.)

Lo nuevo de la cultura desplazada de Chilca, representado por el chico en su trabajo de mesero, y lo antiguo, representado por su madre, se entretrejen en el verso final:

Entonces le hago señas con el lamparín y recuerdo como puedo las antiguas oraciones.

(CNJC 71)

La madre chilcana acude a las dos estrategias de defensa que surgen de la tradición: el uso del lamparín, tanto pragmático como simbólico como signo de la esperanza, y la fe que continúa en el centro religioso del Niño Jesús de Chilca, sugerida por la acción de rezar. En el discurso de la madre, la familia no cede al compromiso total, sino entra en las relaciones del poder, al decidir permanecer en la región de Chilca, y forjar otra vida cultural, a pesar de los límites reconocidos.

La voz poética del último poema, "Entonces en las aguas de Conchán (verano 1978)," presenta la otra alternativa a la opción de acomodarse a los cambios en la región de Chilca, tomada por la madre chilcana, y remite a otro momento histórico: la diáspora de migrantes pobres, como los de Chilca, que huyen a la región de Conchán, a consecuencia de la dispersión de sus comunidades. Para Cisneros, el poema "es un agregado, no tiene que ver con la comunidad porque tiene que ver con la zona, con la región" (Entrevista 1987-88, 36).

Ciertos indicios intertextuales conducen a la lectura de este poema como epílogo a la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. En primer lugar, la voz poética, en tercera persona, parece vincularse con la voz narradora del prólogo, en el cual se anuncia la nueva forma de crónica lírica del poemario, tejida de las referencias documentales del "trabajo de campo." En la primera lectura, los dos breves párrafos de este preámbulo parecen captar, en términos imparciales, el suceso que predica el poema. Sin embargo, debemos concluir que la metavoz del prólogo no narra el episodio histórico, lo construye y lo moldea. El poeta Cisneros reconoce esta subjetividad inevitable en relación con su libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*: "prefiero objetivar a través de la poesía un sector concreto de la realidad peruana poniéndome yo al margen: al margen entre comillas, no hay poeta que esté al margen de lo que escribe" (Entrevista 1984, 332). La "realidad" propuesta por el poeta se anuncia en los datos espaciotemporales documentados en el título del poema.

En este poema, la voz poética asume la tercera persona del fabulista, dentro del tiempo verbal del pretérito histórico. Aunque

el hablante no emplea el pronombre colectivo "nosotros" para hacer explícito su lazo con los pobres, lo implica en la proyección del "ellos" de los adversarios, designados bajo la colectividad anónima de "Las autoridades" y "Los veraneantes." Es notable que el discurso poético muestra indicios de la redundancia del habla oral en las repeticiones rítmicas, que marcan los recuerdos:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y
era azul.

El hablante abre su crónica a las múltiples dimensiones del mito, acumuladas por los diversos comentarios de las voces testimoniales de los "quien" y los "otros" anónimos, que se intercalan entre paréntesis:

Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que hay muchas).

Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y habitan los leones).

Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas de ruda.

Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los pobres.

Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena: Gentes como arenales en arenal.

En un paralelismo que vincula Chilca y Villa El Salvador, estas gentes son "los pobres entre los pobres" que viven "como arenales en el arenal," que comparten con Chilca la pérdida de los lazos estrechos con el elemento vital que es el mar: "(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huelen en el viento)" - y hay "pocos nadadores" que conservan su habilidad de gente costeña. Estos indicios nos llevan a suponer que la nueva comunidad, "las gentes de Villa El Salvador," incluya a los migrantes de Chilca, que optan por huir a la capital, Lima.

La comunidad de migrantes que se compone en Villa El Salvador enfrenta otra crisis natural, parecida a la de las inundaciones que sufre la población de Chilca: la varada de la ballena. De modo semejante, las autoridades se muestran indiferentes ante el peligro que representa este suceso:

Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre las
playas de Conchán.

La voz poética astuta, intercalada entre paréntesis, insinúa la complicidad entre los dos grupos de privilegiados:

La gran ballena muerta.
(Las autoridades protegen la salud del veraneante.)

Esta complicidad se hace más obvia en los versos paralelos que señalan los intereses propios de ambos grupos:

Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.
Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las
malaguas de la arena mojada.

A diferencia de los privilegiados, que explotan la naturaleza para sacar el provecho económico o pasar sus momentos de ocio, los pobres se unen en una estrategia pragmática, marcada por el cambio verbal del presente al pretérito: la de aprovechar la carne de la ballena varada:

se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del maestro
carnicero.

Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.

El consenso de las voces comunales es subrayado por el uso del pasivo impersonal en "se afilan," junto con la referencia a la función simbólica del "maestro carnicero," símbolo de la unidad del nuevo grupo cultural.

Los tres últimos versos, en letra cursiva, dibujan en líneas más seguras la relación, sólo sugerida en los versos anteriores, entre los comuneros de Villa El Salvador y los de Chilca. Ciertos elementos intratextuales unifican el terceto con los dos últimos versos del tercer poema, "En las tierras más verdes," que remite a Chilca en su época productora, ya pasada, de la suficiencia de la labor del campo, y sus frutas:

Sean las tierras de Santa María Baja destinadas al cultivo de la vid y a la gloria del Niño Jesús.

Sean las tierras de Piedra León, tierras de la higuera.

Ambos segmentos sugieren los refranes de la cultura oral primaria, una *vox populi* explícita en el último verso del poema "En las tierras más verdes": "Así se dijo, pues. Dicen que sí." La oralidad que construye los recuerdos de la cultura antigua aparecen en el canto de los refranes y de las invocaciones comunales en cursiva, que liga la memoria, el pensamiento y la cultura. Ambos discursos en cursiva muestran rasgos de la invocación, en la anáfora rítmica del subjuntivo en "Sean/Sea," sugestiva de la oralidad. Sin embargo, se marca una transición en la función de la invocación: en el tercer poema, apela a la bendición del Niño Jesús sobre el cultivo, mientras que en el último, hace resaltar la praxis cultural de satisfacer a las necesidades vitales, afirmando las estrategias de la sobrevivencia colectiva de la nueva comunidad:

Sea su carne destinada a 10,000 bocas.

Sea techo su piel de 100 moradas.

Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del verano.

(CNJC 75-76)

Los signos que enlazan los dos segmentos proponen la formación de la nueva comunidad migrante, unida con la anterior por la oralidad del refrán. Se desplaza el centro de Chilca, pero no se aniquila: aún los dislocados "pobres de los pobres" manejan las estrategias de la resistencia en las relaciones del poder. Igual-

mente, por los mismos recursos tenaces, los comuneros del nuevo grupo, Villa El Salvador, se hallan capaces de reconstruirse en otro eje sociocultural, donde resisten los efectos totalizantes e individualizantes del progreso. El nombre de Villa El Salvador adquiere una nueva función esperanzadora, comentada por Cisneros: "acá existe una comunidad basada en una idea religiosa, pero no es la religión lo que me importa sino la armonía que puede haber en un pueblo, en un mundo que se disuelve, pero que tiene la posibilidad de reconstruirla también" (Entrevista 1984, 33).

El ejercicio de las relaciones del poder en el libro de poemas *Crónica del Niño Jesús de Chilca* se manifiesta en las estrategias de resistencia y acomodación que verbalizan las voces poéticas de los comuneros. Sin embargo, *Crónica* no promete una libertad utópica, a pesar del "elemento esperanzador" del conjunto de poemas que afirma Cisneros.⁴ La obstinación tenaz del pueblo de Chilca, al involucrarse en las relaciones del poder, sugiere que el desplazamiento o la migración de una comunidad cultural, forzada o voluntaria, puede ofrecer la potencialidad dinámica de crear otra, en otro espacio y tiempo.

⁴ Las estrategias que emplean los chilcanos en *Crónica* recuerdan lo que Foucault llama "La obstinación de la voluntad y la intransigencia de la libertad" ("The Subject and Power" 790). Sin embargo, el texto poético de Cisneros parece coincidir con Foucault en advertir que la liberación lleva a una libertad controlada por nuevas prácticas y nuevas relaciones del poder (Entrevista 1987, 115).

OBRAS CITADAS

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, eds. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New Accents. London: Routledge, 1989.
- Bruner, Jerome y Susan Weisser. "The Invention of Self: Autobiography and its Forms." *Literacy And Orality*. Ed. David R. Olson y Nancy Torrance. Cambridge UP, 1991. 129-148.
- Cisneros, Antonio. *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Libros del bicho, 31. México: Premiá, 1981.
- Entrevista. Por Julio Ortega. *Hispanérica* 13.37 (1984): 31-44.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Cisneros: la socialización del poema." Reseña de *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, por Antonio Cisneros. *Hueso húmero* 14 (1982): 165-169.
- Foucault, Michel. "The Ethic of the Care of the Self as a Practice of Freedom: an Interview with Michel Foucault on January 20, 1984." Por Raúl Fornet-Betancourt, Helmut Becker y Alfred Gómez-Muller. Trad. J.D. Gauthier. *Philosophy and Social Criticism* 12.2-3 (1987): 112-131.
- *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences*. New York: Random, 1973.
- "The Subject and Power." *Critical Inquiry* 8.4 (1982): 777-795.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Zapata, Miguel Angel. "Antonio Cisneros y el canto ceremonial". *Inti* 26-277, *Coloquios del oficio mayor* (1997 -88): 29-39.