

1990

La crónica del niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados

Marta Bermudez-Gallegos

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Bermudez-Gallegos, Marta (Otoño 1990) "*La crónica del niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA CRONICA DEL NIÑO JESUS DE CHILCA: CISNEROS Y LA EPICA DE LOS MARGINADOS¹

Marta Bermúdez-Gallegos
Rutgers University

La individualidad lírica y el papel del poeta como ente ensimismado que utiliza el lenguaje para desentrañar lo más íntimo de sus emociones es probablemente lo opuesto a la función que el poeta latinoamericano actual otorga a su poesía. Antonio Cisneros es ejemplar en este sentido².

El itinerario compartido por algunos miembros del modernismo, de la vanguardia, y la posvanguardia, consciente o inconscientemente tenía la meta de abrir el lenguaje poético, objetivizarlo y por último colectivizarlo para brindar un mensaje comprometido con la realidad social, no siempre con buenos resultados estéticos. Otra vertiente poética se concentraba en la creación de una expresión simbólica, etérea, que expresara el vínculo entre el poeta y su espiritualidad. Para este grupo, la actividad metafísica construía un lenguaje monolítico, subjetivo concentrado en la pureza de la palabra trascendente de la realidad cotidiana. Las dos perspectivas poéticas creaban una brecha aparentemente irreconciliable. Sin embargo, toda una generación de poetas latinoamericanos logró las metas del grupo comprometido con la realidad social sin sacrificar el mensaje estético en el proceso. Con el ejemplo de la poesía angloamericana de este siglo y las pautas sentadas por Bertold Brecht para la construcción de un objetivismo narrativo y de un realismo grotesco que desmitificará tanto la realidad como el lenguaje, surgirá un modo de expresión de dimensión latinoamericana que se hará portavoz de los acontecimientos de la Revolución Cubana y de la realidad social que se crea alrededor de ésta. En el año 1965 en el Perú, aparece un grupo de jóvenes poetas, casi todos nacidos entre los años 1940 y 1950. Este grupo de poetas, más tarde será denominado como "Los nuevos" a raíz del reportaje llevado a cabo por Leónidas Cevallos publicado en forma de libro³. Entre estos poetas se encuentra, además de

Antonio Cisneros, nombres como César Calvo, Marco Martos, Mirko Laufer, Rodolfo Hinostroza, Winston Orrillo, Carlos Henderson, Reynaldo Naranjo, Julio Ortega y, el desaparecido Javier Heraud. Estos jóvenes poetas sintetizaron la polémica de la poesía pura y social dentro de la tradición peruana al replantear desde el texto poético la condición del ser peruano en el siglo XX. Desde el sistema poético destruyeron mitos, cuestionaron la dependencia cultural y económica y, más importante aún intentaron reescribir la historia peruana desde una perspectiva universal y presente⁴.

En "los Nuevos" sobrevive intacta una conciencia histórica no de valor objetivo sino testimonial y personal. La experiencia vital del poeta transparente en el texto poético una conexión directa con la realidad histórica y social en que se mueve. La preocupación central de los escritores de esta generación, que a la vez los liga a otros poetas latinoamericanos de la misma época es la existencia dentro del neocolonialismo. Junto a esta preocupación, el poder hegemónico que constituye Lima frente al resto del Perú y el rechazo de la cultura oficial marcaron las pautas de la poética de "los nuevos". Por lo tanto, la invalidación del pasado peruano por la historia oficial es uno de los motivos que aparecen con frecuencia junto con la superación de los mitos compartidos por instituciones como la religión y la academia. La revelación cada día más consciente del presente que no brinda ningún signo real de cambio, la condición de la poesía, ligada a la situación marginal de la literatura dentro del contexto depresivo de una sociedad y economía sometidas por el colonialismo son también inquietudes que mueven a esta generación, y en especial a Cisneros.

La singularidad de la poesía de Cisneros ante la de sus coetáneos, radica en su adhesión al modelo brechtiano en cuanto estrategias de transformación formal y el uso del humor grotesco y la ironía⁵. El poeta mismo sugiere, durante su entrevista en *Los nuevos*, que el ejemplo de Brecht es básico para la comunicación de la realidad latinoamericana debido a que un arte revolucionario requiere formas revolucionarias: "Bertold Brecht tuvo que ver con mi manera de escribir y entender la poesía, lo que llegó al descaro en *Comentarios reales*" (Cevallos, 16).

En los años sesenta y setenta, Cisneros, unido a toda una generación de poetas, se inscribe a este contexto hispanoamericano y dialoga fluidamente con poetas como Cardenal o Dalton; Lihn o Pacheco; Gelman o Benedetti y consigo mismo. El diálogo no se agota: el poema ha quedado abierto, el lenguaje objetivado y la voz no se reducirá ya a la individualidad del poeta. En este espíritu de diálogo, ya en los ochenta, surge la obra más lograda de Antonio Cisneros: *La crónica del niño Jesús de Chilca*. Siguiendo la estructuración de las crónicas primeras de América, el texto se plasma desde diversas instancias enunciativas estableciendo un diálogo interno y externo. El diálogo interno, "actualiza no menos de tres perspectivas"⁶ que narran el fin de una comunidad: 1) La del poeta cronista, que ofrece un testimonio emotivo y asume sus

limitaciones; 2) la que expresa objetivamente, mediante múltiples voces de personajes diversos, la nostalgia y el recuerdo de las experiencias vivenciales de los comuneros; y 3) la que formaliza el conocimiento objetivo de la relación y la cual busca aquel lector que comparta la experiencia cognoscitiva de las ciencias sociales (621). El diálogo externo, múltiple, crea nexos entre la historia colonial y la historia actual del Perú.

Cisneros libera las voces de un pueblo paradigmático en la historia del avasallamiento del neocolonialismo fomentado por Lima en el Perú contemporáneo. Tomando como medio su propia versión poética del género testimonial, Cisneros, después de entrevistarse con los últimos testigos del gran éxodo de Chilca, les cede a éstos la palabra para que graben en la memoria del oyente el paso trágico de la comunidad-huerta al “pozo de arena en el desierto” (7). Es necesario, por lo tanto, describir en términos teóricos cómo en la *Crónica* el texto poético adquiere las características básicas del género testimonial sin perder por eso su “poeticidad”. En el caso de la narrativa, el problema fundamental en cuanto al carácter marginal que supone el género testimonial se centra en su legitimidad histórica debido al papel que juega la ficción en el cuento y la novela. La oposición, entonces, testimonio/fábula (novela, cuento, ficción) implica una serie de complejas operaciones semiótico-cognitivas en cuanto a la historia a que se derivan del carácter referencial del lenguaje que obviamente predomina en el género narrativo. Sin embargo, el predominio del lenguaje emotivo-subjetivo, natural en el discurso lírico construye un “sujeto colectivo épico” cuya veracidad, el lector no disputa debido a la función conativa de dicho lenguaje⁷. El tejido poético le asegura credibilidad. Por lo tanto, el problema de verosimilitud genérica que se presenta en la narrativa testimonial no es aparente en el discurso lírico. En el caso particular de la crónica (en este caso, género retórico) de Cisneros se encuentra al autor del enunciado, (el productor) el cronista, como interlocutor del denominado sujeto épico-testigo con el cual se ha de establecer un diálogo que responderá a la heterofonía, dado el carácter colectivo de este sujeto, y a la heterología que resultará de las diferentes voces que “relatan”⁸. Conviene recordar que en la teoría de Bajtín, existe además del destinatario (que es el segundo en el diálogo), el autor de cualquier enunciado (sea o no literario) que presupone siempre “la existencia de un destinatario superior (el tercero)”, aquel que sea capaz de comprender incluso en un diálogo entre sordos y “cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico o bien en un tiempo históricamente lejano” (p.317). En el caso de la poesía-testimonio, y particularmente en la crónica de Cisneros, el tercer destinatario casi omnipresente, que deja una huella silenciosa, pero que genera empatía y que escucha en lugar de ser el tercero ausente de Bajtín, se vuelve el receptor del diálogo que promoverá la difusión de la verdad⁹. Los sujetos discursivos apelan al interlocutor (y al mismo tiempo a sí mismos) a guardar memoria de la realidad que hasta el momento enunciativo habíase sumido en el olvido. En consecuen-

cia, el primer recuento enunciativo se titulará “Y antes que el olvido nos”. Esta primera voz reiterará el motivo del recuerdo y nombrará activamente la realidad que aún permanece “antes que se hunda en todas las memorias”... (11).

El poemario comienza con una explicación histórica por el poeta- cronista acerca de la comunidad de Chilca que ha de determinar su estructura. La historia se construye a base de desplazamientos temporales y se divide en tres partes. La comunidad de Chilca “es — o fue —” una comunidad de pescadores y agricultores, una especie de oasis en el desierto costero del Perú: “gozaba de un verdor extraordinario”. Este segmento temporal dura hasta hace cincuenta años y es representativo de una etapa que reclama el Perú antiguo, anterior a los conquistadores. El verdor de la zona surgía de su relación con la sierra: Huarochirí y Chilca subsistían a base de una experiencia colectiva aún no contaminada por la asociación con “el mar”, con aquello que viene de “afuera”. Pero (y aquí viene el segundo desplazamiento) “el mar sepultó las salinas” quebrando así la relación de intercambio entre la sierra y la costa: “se hundieron abandonados los canales... y Chilca fue un desierto”. Comienza así el proceso de emigración de los comuneros consagrados al Niño Jesús dejando tras de ellos sólo miseria porque el mar no brindaba lo suficiente: “los peces no bastaban”... (11). Aquí la implicación es más amplia, y el lector precisa llenar las brechas que el texto sugiere. El sustrato de la *Crónica* contiene un vasto repertorio de conocimientos histórico-sociales que deben ser actualizados por la lectura: el colectivismo representado por las relaciones entre el ayllu primitivo y la comunidad indígena moderna; el sistema de trueque de productos naturales sin uso de moneda; la cofradía (la hermandad del Niño) que se inscribe en el sincretismo religioso establecido entre los indígenas después de su cristianización y que unifica la visión comunal de la realidad con la fe católica; y el proceso migratorio que concluye en la urbanización acelerada de la sociedad peruana. Por último, Cisneros-cronista retoma el presente haciendo uso de la ironía y hace hincapié en la urbanización limeña del territorio como playas de lujo al decir: “Años después, con diques y capital — no del común — volvieron las salinas” eliminando a los comuneros e instituyendo la explotación capitalista de la zona que dejó “un pozo de arena en el desierto” (7).

En el primer poema la voz de un comunero desea recordar una calle devorada por la arena al igual que todo el poblado que la surcaba. Es necesario recordar antes que la arena sepulte también así el recuerdo. Como dice Abelardo Oquendo en su reseña del libro de Cisneros, “la sola mención convoca la calle [nominada succionando rasgos fugaces de un tiempo terminado] (155): “Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias/así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50” (7). La nostalgia sólo sirve como intento de restaurar el deterioro, pisar la misma botella rota que lo hirió cuando niño, imaginando otra vez los camiones de “la Urbanizadora” que arrasó hasta con los predios de la memoria, culpable de “nombrar como calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado”. Las tierras violadas que “también

son sólo olvido” introducen la rememoración de una utopía ya lejana... y la voz que las invoca no sabe “ni para qué” (11). El primer poema, abierto por la falta de puntuación del último verso, invita al lector a conocer el paraíso perdido.

Estará a cargo de múltiples voces comuneras convocar la existencia de aquello que fue “la hermandad del Niño”. Desplazadas las voces en varias instancias temporales, éstas van introduciendo al lector a una realidad totalmente contradictoria a la de la actualidad. Las paradojas históricas serán reveladas así como la soledad y la alienación, productos de un sistema perpetrado por el individualismo y la codicia. El contraste entre el pasado paradisiaco y el presente de la destrucción se va vislumbrando lentamente por el lenguaje que se apropia del habla popular, ingenuo en su apariencia, pero que comunica de un modo irónico y caústico la tragedia del proceso. Comienza el relato en la plenitud de la comunidad desde una voz colectiva que declara: “Aquí todos somos de la Hermandad del niño/Pocos son los gentiles... y nadie va a la siembra solo como un ladrón”... (15). Se desarrolla el tránsito de ésta hasta el descalabro final. La fecundidad del arenal era fruto de la doble alianza establecida con Dios y con el ayllu de la sierra, Huarochirirí. “No era maña del cielo pero había comida para todos y amor de Dios...” destaca otra voz que describe la esencia del vínculo establecido por las dos comunidades: la sal a cambio del mantenimiento en buen uso de los acueductos incaicos (19). La edad dorada de Chilca parece haber sido más bien de un esplendor modesto. El intercambio natural de dos nichos ecológicos y el trabajo de la comunidad por el trabajo del ayllu, un bien por otro, sustraían la base de la felicidad de ambos “Por ellos nos venían las lluvias de la Sierra entre las lomas y así honraban al Niño/Nosotros los honrábamos con la sal. Dos cosechas de sal de las salinas”. Más que una alianza comercial, la relación se define como un sacramento: “Era un casorio bueno, con uva y chirimoya”. El pacto, divino, entre las dos comunidades tenía la función de encauzar la vida en la alegría de la fraternidad, el bien común y la justicia. El acto de gobernar también era una tarea comunal, religiosa y compartida por todos como el trabajo: “En casa de los comunes se gobiernan los destinos del agua / y de todas las almas de este mundo... Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle y de la playa / Y todos tienen nombre” (16). Estos no necesitan representantes que hablen por ellos. La casa de gobierno no es un ámbito privado donde existe lugar para que reinen las abstracciones ni despachos individuales: “En la casa de los comunes cada asamblea es como una palmera. / Todos la pueden ver” (16). Todas las tareas que se comparten en las vivencias cotidianas son dedicadas al Niño, el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza son todas maneras de honrar a su Señor. La vida es una forma de comunión y aquel que trabaja para sí solo es excomulgado por la colectividad: “Quien va a hacerse a la mar sin un palmo / de esa arena morada, la de Chilca / (también de Punta Negra). La arenilla del Niño. / Y nadie va a la siembra sólo como un ladrón” (15). El trabajo aislado se percibe como pecado cuando se contrasta al que se hace en común, insiste la voz de un

comunero acerca de otro que no obedeció las leyes: “Fruto malo de la Hermandad del Niño, muerto insepulto / que ninguno lloraba... *Trabaja por su cuenta*” (29). El aislamiento es sinónimo del fruto individual, un intento más de legitimar el despojo.

La religión entretrejida con la vida cotidiana y sus quehaceres no se presenta como dogma maniqueo sino como un pantefismo asociado a la experiencia feliz y saludable de la unión del ser humano con la naturaleza: “Los plátanos de la Isla, / el algodón, los membrillos / las uvas de Borgoña, / el girasol, las abejas, / los muchachos, las muchachas / haciéndose el amor / entre los maizales” (50). La unión pura, bucólica del pantefismo religioso se contrasta, indirectamente, a la imposición de la jerarquía de la iglesia católica que es la que tiene verdadero poder y es cómplice del colonialismo.

El poeta-cronista Cisneros va dictando las pautas de estructuración del poemario y hasta aquí, se presenta una utopía social, aunque esto ha sido solo en tres poemas. En los siete siguientes se comenzará a relatar el deterioro y el comienzo de la desdicha. Se debe subrayar que desde el principio se distingue el centro, lo bueno, como lo de adentro y lo periférico, lo de afuera, como introductor de todo lo negativo. El agua que viene que Huarochirí, como elemento purificador, llega desde dentro y la arena, que significará la destrucción, vendrá de afuera; así como la diferencia de actitud hacia la realidad, la visión comunal de repartición colectiva vs. la visión individual de codicia personal. Así como los colonizadores...

Aunque el origen del desastre consiste en un fenómeno de tipo natural, éste viene desde afuera, como maldición del mar que invade las salinas y en vez de retroceder decide que sus aguas permanezcan allí: “para tiempos / y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal” (53). Al no poder continuar el intercambio con los arrieros de Huarochirí, los canales acaban “hundándose en la arena como una rata entre los matorrales” y las huertas se secan hasta morir cubiertas también por la arena (57). A pesar de las plegarias, especialmente de los más viejos del pueblo, las aguas no se retiran: “Los antiguos rodean el altar / como a un lomo de res / Nada celebran. Esperan un milagro” (45). Es la voz de una jovencita del pueblo la que narra mientras observa en la vejez su propio futuro: “¿Algún día seré cuervo que espera / lluvias en el altar / y un amante pasados los 50?” (45). La supresión del oyente en el caso del autodiálogo de la muchacha brinda un ejemplo del predominio de la ambigüedad del discurso que es común a todo el libro como también lo es la tendencia a liberar los enunciados del dominio de un enunciador y / o un destinatario. A medida que se desarrolla más el deterioro de la comunidad, las voces y los oídos dentro del texto aumentan y se multiplican definiéndose únicamente por pautas enunciadas en poemas previos. El primer poema, por ejemplo, la voz que recuerda vuelve a aparecer en el poema denominado “Mi hermano”. Esta vez contado por otra voz, la de su hermano. Los únicos indicios de este hilo temático serán la botella rota que aparece en el primer poema y el motivo de la memoria. En el primer

poema la voz quiere recordar una calle y no puede ya que “todo es olvido” y en el segundo poema “Pobre, mi hermano, hecho una uva andaba y sin memoria” (29). Otro ejemplo de esta técnica se encuentra en el mismo poema, el verso final dice: “Mi padre tomó su lámpara y se sentó en las rocas y esperó”. La próxima enunciación comienza: “No he prendido el lámpara de kerosene desde hace cuatro noches...” (33). Desde el primer desastre, todo el resto de la Hermandad experimentará una muerte lenta y la única opción ante esa muerte será la emigración y con cada una de estas partidas del lugar común, el Niño vive muchas muertes ya que se desmembra la comunidad. La primera de estas muertes se da en un poema, “Una muerte del Niño Jesús”, que comienza con múltiples voces que hablan en primera persona (33). La gente ha llegado al colmo de la desesperanza, comienza a flaquear a desesperarse y con la desesperanza se desmembra la unión original. Cada voz que enuncia en primera persona representa la desintegración de la vida comunal. “Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios... 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. / Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda. / Somos hijos de los hijos de la sal / No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré, / por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos. / Después / por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré / El Niño está bien muerto. El aire apesta” (33).

Con la muerte de Dios, llega un mal mayor. La empresa privada hace su entrada y donde antes todo era del común ahora todo será de la Urbanizadora. Retirado otra vez el mar, explota las salinas con máquinas modernas: “Unas grúas y unas torres que separan los ácidos del cloro” y las protege con perros que impiden acercarse a esa zona ahora exclusivísima. Los pocos que quedan en el pueblo se comentan: “Si parece mentira. / Mala leche tuvieron los hijos de la sal. / Puta madre / Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos donde el mar no termina y la tierra tampoco. / Qué de perros, Señor, que oscuridad” (54).

La *Crónica* establece un diálogo con un proyecto anterior de Cisneros, el de *Los Comentarios reales*, aunque aquí el proyecto histórico es menos ambicioso. En ese libro era el poeta quien hablaba y su visión la que se transmitía aunque también la perspectiva era la de los marginados por la historia oficial pero era el poeta quien les prestaba su voz. En la *Crónica*, los actores son los miembros de la comunidad que dialogan y cuentan la historia de su pueblo en su lenguaje aunque existen también la voz del poeta-cronista y la de la supraconciencia que formaliza el conocimiento objetivo de la situación histórica. Los personajes en ambas obras tienen un denominador común, todos son seres representantes del pueblo oprimido y de ahí que lo que relatan esté en permanente contradicción con el sector oficial y que sus experiencias sean siempre desmitificadoras. El nivel ideológico remite a opciones muy específicas pero el texto Cisneriano no se agota en ese nivel, la polifonía que se escucha

en éste demuestra que el yo del poeta se ha objetivizado y se ha socializado demostrando un ámbito de representatividad superior al del individuo creador. El procedimiento compositivo utilizado por Cisneros en su *Crónica* abre el discurso poético y lo que es más lo colectiviza permitiendo visiones alternativas que subvierten el discurso oficial.

El modo de expresión de dimensión latinoamericana que se hizo portavoz a los acontecimientos de la Revolución Cubana en los sesenta y al que Cisneros se unió junto con toda una generación de poetas se inscribe después de los ochenta a una vertiente ya lograda en la narrativa, a un género en los márgenes de la ficción y la realidad: el testimonio. Chilca es paradigma del éxodo a la capital que comienza, como se vio en el primer poema, con la dictadura de Odría en el cincuenta y las voces de esa comunidad luchan desde *La Crónica* por ser escuchadas desde su miseria.

NOTAS

1 Esta es una versión revisada de un trabajo leído en la convención anual de Nemla en Toronto, en abril de 1990.

2 La obra poética de Cisneros, nacido en 1942, incluye los siguientes libros: *Destierro* (1961), *David* (1962), *Comentarios reales de Antonio Cisneros* (1964 - Premio Nacional), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968 - Premio Casa de las Américas), *Agua que no has de beber* (1971), *Como higuera en un campo de golf* (1972), *El libro de Dios y de los húngaros*, *Crónica del niño Jesús de Chilca*, (1981 - Mención Especial en el concurso Rubén Darío de Nicaragua, 1979), *El monólogo de la casta Susana* (1986), una amplia antología, preparada por él mismo, con el título de *De paladín Roman* y varias traducciones de su poesía en otros idiomas, entre ellas la antología denominada *At Night the Cats*, (traducción inglesa de Maureen Ahern, William Rowe y David Tipton), 1985.

3 El libro aquí citado es de Cevallos Mesones, Leónidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967. Para mayor detalle acerca de la obra de Cisneros y su generación véase, Bermúdez-Gallegos, Marta, tesis doctoral 1987, Universidad de Arizona.

4 Cisneros, por ejemplo, en sus ambiciosos *Comentarios reales* se propuso esa tarea heroica de plasmar una nueva versión de la historia en el texto poético que opusiera la versión oficial.

5 Los cuales de acuerdo a Bajtín se remontan a la tradición medieval carnavalesca (Bajtín 1965, trad. 1971, pp. 47-57).

6 Según las palabras de Antonio Cornejo Polar en su artículo, "La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación", *Revista iberoamericana*, 1987, July-Sept.

v. 53(140), pp. 615-623.

7 Nos referimos a las funciones del lenguaje según Roman Jakobson, específicamente a la característica más básica del lenguaje lírico que es su apelación al emisor mismo.

8 Para establecer las diferenciaciones teóricas acerca de los conceptos de voz, diálogo, heterofonía (diversidad de voces) y heterología (diversidad discursiva) al igual que el concepto de dialogismo, hemos tenido que remitirnos a Bajtín, Mikhail, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

9 Bajtín alude a Thomas Mann e imagina la situación dantesca en que “uno no es escuchado por nadie” donde hay “una ausencia absoluta del tercero” (319). En el poema testimonio de Cisneros, el tercero, el cronista captura el sentido más íntimo del recuerdo para difundirlo sin dejar que se pierda en la versión oficial.