

ALEPH

número 20
(enero de 2006)



Jornada del sábado 5 de marzo de 2005 organizada por ALEPH
con el apoyo del FNRS y de la UCL

Coordinadoras de este número
Genevieve Fabry y Yolanda Montalvo Aponte

Para citar este artículo: Le Corre, Hervé. “*Crónica del Niño Jesús de Chilca* de Antonio Cisneros (1981), un memorial mínimo de la especie”. *Tradición y ruptura en la poesía hispanoamericana del siglo XX*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 20, Fabry G. y Montalvo, Y. (coord.). 2006, pp. 41-56. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

***Crónica del Niño Jesús de Chilca* de Antonio Cisneros (1981), un memorial mínimo de la especie**

Hervé LE CORRE
Université de La sorbonne
nouvelle-Paris III

Antonio Cisneros (Lima, 1942) forma parte de la llamada generación del 60 entre cuyos componentes peruanos destacan Javier Heraud y Luis Hernández (ambos tempranamente desaparecidos), Carlos Henderson, Marco Martos, Hildebrando Pérez y Rodolfo Hinostroza. Los años 60 constituyen, en el ámbito de la poesía hispanoamericana, un momento de profunda renovación poética, que entronca con las vanguardias históricas de los años 20 y tiene antecedentes evidentes en los años 50. Así, para dar un solo ejemplo, la actitud desmitificadora, el tono guasón e irónico, se verifican en *Poema y antipoemas* (1954), donde el chileno Nicanor Parra arremete contra la figura del vate, prestigiada por el *Canto general* (1950) nerudiano.

La poesía del 60 (si cabe hablar en singular de un conjunto obviamente disímil) profundiza esa crisis de la figura del poeta, prosiguiendo también la desprivatización del sujeto (inaugurada, por ejemplo, en la poesía de Vallejo: "César Vallejo ha muerto"...), en aras de una enunciación heterogénea, multifocalizada, que rompe con los límites del sujeto unario y habla desde un presente conflictivo, desde la inmediatez de un contexto requeridor (como el de la revolución cubana o de la guerra del Vietnam). El sujeto se textualiza transformándose en un teatro donde se cruzan las voces y los discursos, como en el exteriorismo de Cardenal y Coronel Urtecho, que facilita la inclusión en el poema, en el ritmo poético, de elementos procedentes de otros contextos discursivos o semióticos. La poesía conversacional, tal como la define uno de sus

representantes cubanos, Roberto Fernández Retamar,¹ utiliza la lengua cotidiana, los giros coloquiales, tratando de diseñar un territorio de mayor proximidad entre los actantes de la comunicación poética y de propiciar un diálogo múltiple, una *praxis* poética / política de complejos contornos.²

Descentrado (idealmente) el sujeto poético, pluralizado el lenguaje poemático, se hacen más fluidas las prácticas y se multiplican las experimentaciones a lo largo de dos decenios. Así, el salvadoreño Roque Dalton "compone" un poema a partir de fragmentos de conversaciones escuchados en una taberna de Praga (*Taberna y otros lugares*, 1969)³. El propio Cisneros, en "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes" (*Agua que no has de beber*, 1971), construye también un poema enteramente citacional (oral/escrito). El mexicano José Emilio Pacheco, ya en los 80, hace otro tanto ("¿Qué tierra es ésta? Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras", *Los trabajos del mar*, 1983), al tiempo que utiliza varios heterónimos y reúne en un solo conjunto poemas propios, traducciones ("versiones") y "adaptaciones" (así, en el mismo poemario, sus Sátiras, inspiradas en Juvenal).

Este último ejemplo —el entronque con la literatura latina— muestra a las claras una actitud generacional que supera al rupturismo vanguardista en pro de la elaboración de una poesía que construye su contexto de enunciación, de manera pragmática y dialogal. Esa postura enunciativa y poemática, trasunto de la poesía de Pound (*Hommage to Sextus Propertius*, 1913), caracteriza también los *Epigramas* de Cardenal (1961) y la serie de textos titulados "Imitación de Propertio", del ya mencionado Rodolfo

¹ Roberto Fernández Retamar, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, págs. 11-26.

² Homogeneizar la poesía del sesenta no puede ser sino un punto de partida: habría que llevar a cabo un proceso de revisión del conjunto de la poesía de la época y de sus instancias de legitimación, como Casa de las Américas. Una vez hecho ese trabajo vasto, tal vez podamos apreciar mejor las voces disidentes, las que quedaron fuera del círculo, llamémoslo "conversacional" o "antipoético" o, sencillamente, dicha revisión permitiría apreciar mejor las diferencias, la pluralidad de las voces epocales y marcar los límites históricos e ideológicos de los proyectos sesentistas.

³ Apollinaire había hecho lo propio en "Lundi rue Christine" (1a. publicación en diciembre de 1913).

Hinostroza (*Contra natura*, 1971). En todos esos casos, el lenguaje poético se yergue contra el lenguaje del poder, construye un anti-discurso, menor (contextual, breve) y subversivo.⁴

La implicación política se manifiesta igualmente en las revisiones de la historia oficial a las que proceden muchos de esos poetas, también desde los márgenes. Este es el caso de los *Comentarios reales* (1964) de Cisneros que, a partir del ejemplo garcilasiano, hace emerger las voces silenciadas de la historia, diversificando los contextos enunciativos y las voces locutoras, por ejemplo en el texto titulado "Tres testimonios de Ayacucho", dividido en tres fragmentos ("De un soldado", "De una madre", "De la madre, otra vez"), que intersecta los discursos y construye perspectivas alternativas a la glorificación oficial de la gesta emancipatoria.

El poemario más conocido de Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968, premio Casa de las Américas), se escribe desde el presente inmediato. Julio Ortega resume así la postura adoptada por el poeta en el libro:

Cisneros se encuentra hablando desde el no-centro de la poética posmoderna, aquella que no cree ya en la obra totalizante ni en el poeta oficiante sino que practica el texto operativo, hecho por nuevas voces y preguntas, de ironía reductiva, de hablantes permutables, de sensibilidad desasida en la condición vulnerable del sujeto transitivo⁵

Esas poesías "altamente legibles y compartibles"⁶, para aplicar al poemario otras palabras del mismo crítico, escriben, según María Luisa Fischer "la historia del presente" haciendo convivir "el diario de viaje, la crónica del presente y la autobiografía íntima del poeta".⁷ El recuento humilde del quehacer diario, el discurrir conforme camina

⁴ Remito el animoso lector a Hervé Le Corre, "Poésie latine, poésie latino-américaine: nouveaux dialogues" en *A propos de frontière (Variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage)*, *Leia*, vol. II, Peter Lang, Bern, 2003, págs. 151-176.

⁵ Julio Ortega, "La poesía de Antonio Cisneros", en Antonio Cisneros, *Poesía reunida*, Lima, editora Perú, 1996, pág. 12. De aquí en adelante las citas de Cisneros se harán según esa edición. El número de página figura entre paréntesis.

⁶ *Ibid.*, pág. 9.

⁷ María Luisa Fischer, *Historia y texto poético (La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn)*, Concepción (Chile), Lar, 1998, págs. 52-53.

azaroso el transeúnte se compaginan, en efecto, con un fraseo amplio, abarcador, que plasma la experiencia de una generación.

Tres poemas del *Canto ceremonial* llevan en su título la palabra "crónica" ("Crónica de Lima", "Kensington, primera crónica", "Crónica de Chapi, 1965") y hacen converger lo autobiográfico y lo mínimo de la experiencia personal con la ambición de una dicción colectiva, pendiente de una Historia en proceso. El último poema es un magnífico homenaje a la guerrilla peruana, basado en una épica humilde y grandiosa, que oscila entre la meditación introspectiva y la imprecación rabiosa, construyéndose con materiales diversos (momentos de narración, fragmentos de diálogos, de monólogos o ecos de canciones). Apelando a la memoria colectiva, como victoria sobre la muerte y celebración de una gesta marginada, el poema se nutre de lo que Enrique Foffani caracteriza, desde una perspectiva continental, como las

voces de una memoria cultural siempre heterogénea [...] por las que se construye la subjetividad en la poesía de los sesenta, contra la prepotencia de las cosas, es decir, contra el poder que somete y olvida.⁸

El lenguaje poético de los sesenta, hasta en sus momentos de mayor cotidianeidad, es expansivo, contradictorio y jubiloso. Viene marcado por una confianza en sí, en el (anti)poder de la palabra, por un empuje utópico basado en la construcción de un espacio poemático compartido y batallador —el empuje de la contra-dicción.

Desde el desierto

Este hecho se verifica en una escala mayor, como lo sugieren Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti quienes, en un reciente número de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, relacionan "el marco referencial de las utopías políticas y sociales" con "los 50, 60 y tempranos 70", produciéndose después, y sobre todo a finales de los 80, un progresivo deslizamiento hacia formas

⁸ Enrique Foffani, "Contra la prepotencia de las cosas: la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica", *Al borde de mi fuego (poética y poesía hispanoamericana de los sesenta)*, Murcia, Universidad de Alicante-Casa de las Américas, 1998, pág. 22 (ed. Jorge Fornet).

todavía más heterogéneas (una "gran diversidad de poéticas") y desvinculadas, en parte, de las teleologías anteriores.⁹

Es precisamente en esa encrucijada donde, en mi opinión, debe situarse el poemario de Cisneros en que vamos a centrar la reflexión, *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981). El libro, que ha merecido ya algunos comentarios críticos,¹⁰ se basa en la historia de una comunidad cercana a Lima, resumida por el autor al principio en una nota introductoria :

La comunidad de Chilca es —o fue— una comunidad de pescadores y agricultores. En medio del desierto costero del Perú gozaba de un verdor extraordinario. Hasta hace medio siglo. Unos canales incaicos traían el agua desde las alturas de Huarochirí —a cuatro mil metros. La comunidad era dueña, también, de las salinas. Mas el mar sepultó las salinas. Así, sin moneda de comercio, se hundieron abandonados los canales. Y Chilca fue un desierto. La comunidad, consagrada al Niño Jesús, inició su proceso de miseria y dispersión. Los peces no bastaban. Las gentes emigraron de la tierra.

Años después, con diques y capital —no del común— volvieron las salinas. Se urbanizó el territorio —para playas de lujo. La hermandad del Niño había desaparecido. Y apenas unos cuantos defendieron los fueros comunales. Reseca y despoblada era —o es— un pozo de arena en el desierto.

A ese texto le siguen once poemas, nueve de los cuales son directamente atribuibles a locutores, colectivos o individuales, relacionados con la historia de la comunidad. En ese sentido, el poemario se asemeja a una colección de testimonios marcados por la oralidad, un fluir de la palabra sabiamente vertebrado por un intenso trabajo rítmico y simbólico. El dispositivo adoptado comparte con el de los *Comentarios reales* la actitud denunciadora y la asunción de las voces silenciadas de unos seres también expulsados de la historia oficial y del "progreso". Sin embargo, esta vez se restringe a un contexto mucho más marginal e intrahistórico: no se trata de reescribir, siquiera parcialmente, una historia nacional

⁹ Luis Cárcamo-Huechante, José Antonio Mazzotti, "Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, Año XXIX, n° 58, 2do. sem., 2003, págs. 9 y 14.

¹⁰ María Luisa Fischer, por ejemplo, le dedica algunas páginas de su libro (*op. cit.*, págs. 43-50).

alternativa, sino de hablar desde un territorio mucho más reducido y desde la perspectiva elegiaca de un presente desértico / desertado.¹¹

En efecto, si el dispositivo testimonial parece remitir a la parte VIII del *Canto General* —en la que se expresan varios locutores pertenecientes al pueblo—, a diferencia de los poemas de Neruda, en los que la figura del poeta recogía y daba sentido a los testimonios a partir de una esperanza histórica, los testigos de Cisneros hablan desde una historia clausurada de antemano, como lo deja claro el texto de introducción. El primer poema confirma el desgaste sufrido por la palabra y el hablante poéticos. El afán (con)memorativo enunciado por el locutor —"Lo que quiero es recordar una calle [...] / Y recordarla antes que se hunda en todas las memorias así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50"— parece condenado al fracaso, desde el título trunco ("Y antes que el olvido nos") al final desengañado: "Lo que quiero es recordar una calle. No sé ni para qué" (235). La palabra evidencia así su impotencia, mediante la doble desaparición de la memoria oral y escrita (las calles cubiertas de arena, polvo y piedras, son otros tantos signos que se borran, invadidos por el arenal, el silencio del desierto) conformando asimismo una escritura de la catástrofe, modalidad compartida por otros poetas, en particular a partir de los años 80 (José Emilio Pacheco, en el poemario ya citado, *Los trabajos del mar*, por ejemplo).¹²

La poesía, mejor dicho el poema, exhibe así su precariedad extrema en medio de los discursos del poder y de la inexorable devastación del universo social y ecológico. Quisiera aquí estudiar brevemente el poemario de Cisneros como historia de esa pérdida y escritura de la catástrofe.

¹¹ El lector no puede dejar de pensar en el "cementerio" desde donde hablan los locutores del poemario de Edgar Lee Master contándonos las historias mínimas del pueblo de Spoon River (*Spoon River Anthology*, 1915).

¹² Léase al respecto Myrna García-Calderón, "José Emilio Pacheco y la poesía del desastre", *Al borde...*, *op. cit.*, págs. 117-127.

Historia de una pérdida (palabra, memoria)

Como hemos visto, la "crónica" de Cisneros parece situarse a mitad de camino entre la Historia y unas cuantas autobiografías ficticias. El paratexto se limita al texto introductorio por el que, precisamente, la proyección textual de la figura autorial parece negarle toda eficacia a la palabra. No aparece ninguna figura autoritaria (ningún cronista legítimo), lo que podría constituir quizá, dicho sea de paso, una primera forma de resistencia a la captación del discurso por el poder, pero desde un territorio que no compite por ese poder.

El orden de los hechos parece presidir a la ordenación poemática, excepto, obviamente, el primer poema, cuyo locutor habla desde el tiempo de la desposesión y de la carencia, repitiendo, esta vez en el texto, el efecto de clausura histórico: "Los viejos que jugaban dominó ya no eran ni recuerdo. / Nadie jugaba y nadie se apuraba en esa calle, ni aun los remolinos del terral pesados como piedras" (235). El efecto de alejamiento viene duplicado por la lejanía de los hechos evocados, que se remontan a la infancia del locutor, marcada ya por la ausencia. En ese sentido, la figura autorial *podría* ser ese locutor, aproximándose así a los locutores del poemario, igualando su voz a la de ellos.

Los tres poemas siguientes se enuncian mediante un *nosotros* comunitario, aun cuando sólo el primero de ellos lo hace desde un presente de plenitud: "Aquí todos somos de la Hermandad del Niño. / Pocos son los gentiles" (236). El segundo poema, enunciado desde un presente separado de la plenitud anterior por la distancia del imperfecto ("No era maná del cielo pero había comida para todos y amor de Dios", 237), se caracteriza sin embargo por la misma enunciación colectiva vivificada por una memoria todavía activa ("los arrieros de la sal —sobrinos de los Incas", 237). En los tres poemas, enunciación y memoria colectiva coinciden con una palabra (oral) también plenamente significativa "Aquí hablan por su boca los hombres y mujeres del valle y de la playa. / Y todos tienen nombre" (236) y portadora de una tradición: "como entonces decían los antiguos arrieros de la sal" (238).

Contar la historia de una pérdida, desde la perspectiva del poema, será contar, entonces, la destitución de la palabra y de sus locutores. El grupo compacto constituido en los primeros poemas se resquebraja en el quinto ("Mi hermano"), enunciado ya por un locutor que refiere la separación simbólica entre su hermano, su padre y la comunidad. Lo que caracteriza al hermano "descarriado" es, precisamente, la carencia de memoria ("Pobre, mi hermano, hecho una uva andaba y sin memoria", 239) y la degradación de la lengua ("mi hermano maldecía", "hasta que nos maldijo y se largó") que impregna toda la estructura del poema con el paradigma *mal* ("malagua", "mal brillo", "fruto malo", "mala tarde"). El resto del poemario alterna entonces los diferentes locutores, en un proceso ininterrumpido de disgregación signado por la emigración (iniciada en el sexto poema, "Una muerte del niño Jesús") y la desesperación de los que se quedan, hechos testigos impotentes del cambio radical ("Era la cuarta semana de los lenguados", "Las salinas"). Esa dispersión de la palabra, que acentúa su fragilidad, la falta de interlocutores también (los poemas son, en muchos casos, monólogos), coinciden con la pérdida de la memoria personal y colectiva, visible ya en "Mi hermano". En "Era la cuarta semana de los lenguados" en particular:

Al principio sólo las gaviotas y el viejo gallo —Don Ramiro llamaban.
No. Don Blas
[...]. Don Blas llamaban. No. Era Ramiro. (No recuerdo su nombre) (242).

Una pérdida evidenciada también en un poema más alegórico, "Los canales enterrados": "Como la esposa que ha perdido su anillo el sábado en la playa y lo busca / sabiendo que jamás ha de encontrarlo" (245).

El penúltimo poema, "Una madre habla de su muchacho (Chilca 1967)", vuelve a escenificar esa pérdida irremediable, de nuevo mediante la figura del hijo:

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.
Nada conoce de la Hermandad del Niño.
La memoria de los antiguos es un reino de locos y difuntos (251).

"Hemos abandonado nuestros muertos (puedo oírlos crecer bajo el carbón)" decía en un poema anterior otra voz femenina, "hija y madre de pescadores" (247), patentizando el doble destierro: el de los hijos idos a Lima, el de los muertos abandonados. Las últimas palabras de la locutora de "Una madre..." —"recuerdo como puedo las antiguas oraciones" (251)— me parecen mediatizar precisamente el aura perdida del lenguaje, la nostalgia por una palabra eficaz que aparece todavía en los primeros poemas del libro. Como enunciación impersonal y performativa, amalgamando palabra y acción. Una doble potencia que se verifica en "En las tierras más verdes":

Y así se dijo: *De Amorós a San Bartolito sea todo de pinos y flor-inca. De Chilca al Sur cultívese algodón: Una parte de algodón de la tierra y dos de pelo largo. En los flancos membrillos y guayabas* (237).

Los textos breves (7 epigramas, y un Epílogo) de "Los epigramas del Maestro Anselmo Hurtado" plantean un problema simétrico, esta vez desde la escritura, por una especie de *mise en abyme*, siendo también el epigrama la forma literaria más tributaria de su contexto de enunciación y una de las más cercanas al habla. "Yo no sé como hablarles a las muchachas de Lima" confiesa, en el primer poema, el epigramatista desterrado simbólicamente en otro territorio donde su poesía pierde todo poder. Todavía más significativo resulta el último texto de la sección, "Epílogo para el Maestro Anselmo Hurtado", más bien un epitafio en el que otra voz se despide del Maestro: "nadie supo / si el maestro partía para siempre o llegaba / a las tierras más verdes por primera vez" (250). Los epigramas del Maestro, que forman el archivo de Chilca, como veremos, desaparecen con él. Queda tan solo el tenue y elegiaco hilo de una voz testigo de su partida, como otro eco apenas perceptible del esplendor de la palabra.

Escritura de la catástrofe

La desagregación de la comunidad, la dispersión de sus voces, la errancia de los cuerpos sin enterrar (historia que empieza con el fantasma de "Mi hermano", "muerto insepulto", un ahogado que es velado por el padre desde la roca de una vana esperanza —"Mi

padre tomó su lamparín y se sentó en las rocas y esperó", 239), dejan al lector frente a un paisaje desolado. Un desierto, sin duda, desde donde apenas si emergen unos pocos vestigios del sentido. Así la recurrencia de algunos nombres (como el de la linda Celia, mencionada en el primer poema y por el Maestro Anselmo), o de un simple objeto (la botella rota del primer poema, que hiere al muchacho que fuera el locutor ¿no será acaso el vestigio de las borracheras del protagonista de "Mi hermano" con su "botella verde de Pomalca"?). Tal recurrencia parece sugerir la permanencia lacunaria de una red significativa. La misma que subyace en "Los canales enterrados". Una red, ya enarenada, por la que *fluyera* el sentido, la palabra compartida de una mancomunidad perdida (de ahí quizá el "anillo" inhallable, el círculo roto, la promesa incumplida).

Lo que cuenta el poemario es, pues, la historia de una pérdida irremediable. Lo que escribe —más allá de la clausura de esa historia y en el límite del sentido (palabra apenas audible, casi insensata, calcificada; memoria en retazos)— acaso sea el memorial de esa pérdida, su significancia.

Es sintomático, para tomar un primer ejemplo, que el poemario empiece, como hemos dicho, desde el destierro: no el de Lima, sino el de un Chilca que lleva inscriptas las huellas de la decadencia: el agua traída por los canales incaicos es ahora "El camión de agua dulce, con sus cilindros altos de Castrol", y la sal sólo aparece como señal de maldición: "Yo pisé entonces una botella rota. Los muchachos (tal vez) se convirtieron en estatuas de sal" (235). El tejido vivo está petrificado, es mecanizado por un Monstruo, "la Urbanizadora", que detenta el poder simbólico que le fue retirado a la libre palabra comunitaria, repitiendo la palabra autoritaria del Conquistador: "y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso los cordeles y nombró como calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado" (235).

Frente a esa palabra autoritaria, dictada desde un presente sin raíces, puramente técnico, el poemario conserva, en los tres primeros textos, las huellas de una memoria colectiva, el recuerdo

de un estadio utópico, "arcaico", representado por las comunidades / ayllus que intercambiaban el agua y la sal:

Ellos limpiaban los canales como les enseñaron desde antiguo en las tierras más altas.

Por ellos nos venían las lluvias de la Sierra entre las lomas y así honraban al Niño.

Nosotros los honrábamos con sal. Dos cosechas de sal de las Salinas (237).

La abundancia que se verifica en el mismo poema

el agua, pucha madre, todo el año venía.

A veces despaciosa y pálida como muchacha flaca.

Pero en enero cantaba más alta que los muros del canal (237),

o en el siguiente:

Cuando es cala de Dios hay más pescado que ganas de pescar. (Hasta enfermarse entonces era gracia.).

Pampanito, corvina, lenguado, pintadilla, chita, liza, mojarra, cojinova (y toyo si el buen Niño nos miraba (238),

figura la plenitud. Esa utopía, como en Cardenal, incide también de manera modélica, es decir política: la ruptura se produce precisamente cuando el hermano maldito de "Mi hermano", "*Trabaja por su cuenta*" (las bastardillas son del poema), rompe el sistema de intercambio colectivo. En el poema siguiente, "Una muerte del niño Jesús", el verbo "fiar", el sustantivo "negocio", la perspectiva del viaje a Lima, confirman el cambio de estructura social y económica. A partir de entonces, el afán de lucro destruye paulatinamente todas las estructuras comunitarias.

El equilibrio inicial, entre la costa y la sierra, materializado por el armonioso intercambio entre el agua y la sal, se rompe al verse invadidas las tierras por el agua: "Hasta que un mal verano y un invierno las aguas afincaron para tiempos y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal. / Y el mar levantó techo" (246). El impacto simbólico (en particular bíblico) de la destrucción por las aguas es evidente. Es una de las consecuencias de la ruptura con la figura paterna, en "Mi hermano", a partir de la cual se multiplican los signos negativos, consecuencias de la maldición / maledicción.

En "Una muerte del niño Jesús", el texto que sigue a "Mi hermano", la voz locutora del poema habla desde una oscuridad, una orfandad, entre edípica y crística:

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: lechuza de las dunas.
Y sé que el Niño no premia ni castiga. Aquí no hay Dios (240).

También violentísima es la escena de sacrificio figurada en "Al pavo lo embriagan con pisco", el poema inmediatamente posterior:

Al pavo lo embriagan con pisco
lo degüellan
con un cuchillo belga.

Ahora salta
como una liebre de las lomas... (241).

La pérdida se va escribiendo / inscribiendo, pues, bajo la forma de un drama metafísico, una ruptura profunda, que abarca todas las dimensiones de un poemario marcado por la male/mala-dicción.¹³

La barbarie y la monstruosidad que se apoderan del universo simbólico del libro son otras tantas manifestaciones de ese drama. En "Era la cuarta semana de los lenguados", por ejemplo, en el que lo monstruoso reside en la monstruosidad demoniaca de la abundancia:

¹³ El lector no puede dejar de percibir, en efecto, la plétora de elementos religiosos contenidos en el poemario. El poemario anterior de Cisneros, *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), así como el interés del autor por la Teología de la liberación, contribuyen a confirmar la importancia de tal discurso en la obra de Cisneros. Un poema de *El libro de Dios y de los húngaros*, "Oración" ayuda a plantear el problema desde el punto de vista de la palabra poética: "Qué duro es, Padre mío, escribir del lado de los vientos, / tan presto como estoy a *maldecir* y ronco para el canto. / Cómo hablar de amor, de las colinas blandas de tu Reino, / si habito como un gato en una estaca rodeado por las aguas. / Cómo decirle pelo al pelo / diente al diente / rabo al rabo / y no nombrar la rata" (subrayo). Mal-decir, es lo que hace precisamente el protagonista de "Mi hermano", como hemos visto anteriormente. Por otra parte el paradigma "mal", que caracteriza dicho poema, "contamina" otros textos del poemario, sobre todo el que le es inmediatamente posterior, "Una muerte del Niño Jesús".

Era la cuarta semana de los lenguados.
De las islas de Lurín a Pucusana el mar era un lenguado.
Casi no había agua por estos lares

y de la pesca realizada con dinamita:

Hace cuatro semanas que volvieron. Pero yo
de memoria conozco a los cabrones.
Noche tras noche atrás de la rompiente con la mecha en la mano.
Haciendo mierda los bancos de lenguado (carne negra contra el fondo
[del mar
y blanca contra el sol), haciendo mierda las crías de las hembras (243).

Las partes ahora parecen trastrocadas, "como si el mar Pacífico cosa
fuese del Diablo —o del Niño Jesús" (242), en un horizonte confuso.

A la abundancia superlativa, sucede la carencia absoluta,
visceral, la del alimento, el hambre, en un universo maldito. El
proceso está archivado en los epigramas de Anselmo Hurtado, a
partir de lo cotidiano ("Los camarones del río Mala") o de elementos
literarios ("Quo vadis César Vallejo"). Y se inscribe, a lo largo del
poemario, mediante la esterilidad desértica, como en "Otra muerte
del niño Jesús", donde la voz clama desde un desierto literal: "Aquí
de pie con el puño cerrado y las espinas de la tuna más seca" (247).

El poemario no se escribe, pues, ni siquiera desde una
marginalidad crítica, como pudo serla la de los años sesenta y
setenta, tampoco se define en términos periféricos (lo que supondría
un centro, una palestra común), sino que repercute las voces, mejor
dicho, el espectro de esas voces, su carencia y su ausencia. El
cuestionamiento es radical: la palabra poética (y humana) no puede
nada contra el discurso del poder, tan solo sería factible el inventario
del desastre.

El último poema del libro ("Entonces en las aguas de Conchán
(Verano 1978)" parece posibilitar, sin embargo, otra lectura,
(re)construyendo, quizá y a pesar de todo, un espacio habitable. Es
el único poema que se enuncia desde un presente que obvia
aparentemente toda nostalgia y cuya enunciación sin sujeto marcado
("dicen que"), descriptiva, se centra en una nueva colectividad,
cobrando asimismo rasgos próximos a la épica. La anécdota (sacada

de una noticia periodística real) que sirve de base a la narración es el envaramiento del cadáver de una ballena cuyos restos vienen aprovechados por habitantes de Villa el Salvador, un "pueblo joven" situado en las afueras de Lima:

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y era azul.
Hay quien la vio venida del 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 la ruda.
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los
[pobres.

La irrupción casi mítica de la ballena muerta preside entonces a una gesta colectiva: las gentes de Villa El Salvador se apoderan de esa "isla de carne aún sin dueño":

Y llegado el crepúsculo —no del océano sino del arenal—
se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del maestro carnicero.
Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador (252).

Son evidentes las resonancias simbólicas, de nuevo marcadamente judeocristianas: la figura de la ballena¹⁴ o el nombre de Villa El Salvador sugieren la prolongación, bajo otra forma (desde el destierro urbano, desde el desierto: "gentes como arenales en el arenal", 252), de la comunidad de Chilca. Otras expresiones ("pobres entre los pobres", 252) se relacionan obviamente con la reflexión política y ética de los teólogos de la Liberación (como el peruano Gustavo Gutiérrez): no se trata de una comunión abstracta, de un banquete o unas bodas de Caná imaginarias: se trata de saciar el hambre, de responder a una necesidad inmediata, repartiéndose los restos de un animal putrefacto de extraña hermosura ("La gran

¹⁴ En otros poemas anteriores de Cisneros, aparece la ballena asociada a la figura de Jonás ("Poema sobre Jonás y los desalienados", "Apéndice del Poema sobre Jonás y los desalienados", *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*). De paso, señalo que en el poema "crónica" de la peruana Blanca Varela también aparece la imagen de la ballena, relacionada con procesos históricos y digestivos. Aunque algo alejado del poemario de Cisneros, el texto de Blanca Varela, que es de 1992, ofrece una interesante perspectiva comparatista. Sobre el poema, léase el estudio de Modesta Suárez, "De sombras y destellos —ritmo y épica en "crónica" de Blanca Varela", in *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, (Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives, eds.), Madrid, Verbum, 2000, págs. 255-270.

ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos helados. Hermosa todavía", 252).

La gran ballena emerge, pues, como un signo ambiguo. Simboliza, por supuesto, la putrefacción social y, anecdótica e irónicamente, una afrenta al turismo decente —"Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre las playas de Conchán. / La gran ballena muerta. / (Las autoridades protegen la salud del veraneante)", 252). ¿Será que los pobres apestan? Al mismo tiempo restaura, aunque monstruosamente, la edad áurea de la abundancia en Chilca, no sólo la pesquera: la ballena "brotó como los hongos o las hojas de ruda", se pudre "como un higo maduro"... Colma asimismo todas las carencias inventoriadas a lo largo del poemario (la ruda aparecía en "Otra muerte del niño Jesús", los higos en los Epigramas de Anselmo Hurtado).

La ballena también es un significante remanente en el poemario. Aparece en el segundo y el tercer poema —"En la casa de los comunes [...]. Alta como dos cristianos y más grande que tres ballenas muertas y estiradas" (236), "venía el agua [...] en enero cantaba más alta que los muros del canal. / Sólo ballenas le faltaban para ser otro mar" (237). Todo empieza, pues, por la sencilla reaparición de la palabra. La imagen asociada al gigantesco mamífero —"isla de carne"— parece facilitar, por su parte, la emergencia del sueño / signo sepultado en las arenas del desierto, en la segunda parte de "Los canales enterrados":

Los plátanos de la Isla
el algodón, los membrillos,
las uvas de Borgoña,
el girasol, las abejas,
los muchachos y muchachas
haciéndose el amor
entre los maizales

son el cráneo de un perro
quemado por el sol (245).

No es una resurrección triunfal, por supuesto, no se restaura completamente el reino perdido, sino su aspecto más elemental.

¿La ballena será, pues, algo como la terca permanencia de una memoria lacunaria, involuntaria, fantasmática, que emerge lentamente de la profundidad, augurando una tenue esperanza, ligada a lo más remoto y fundamental de la especie —el hambre?¹⁵ Es lo que parecen sugerir los últimos versos del poema, con los que restablece una enunciación colectiva abocada a la restauración del poder performativo de la palabra:

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 (252).

Para concluir, quizá pueda leerse el poemario como la escenificación de una catástrofe y la tenue posibilidad de un rescate. La catástrofe es la ruptura de la lengua con su mítico origen oral (*or*, *oris*, la boca), la debilitación de su eficacia. El coro o las voces dispersas de los locutores, *origen* de los diferentes poemas, conservan la huella de esa eficacia, pero la continuidad se disgrega en el libro, conforme se deshace la red comunicativa y mnemónica. Sin Padre, rota la Promesa, la lengua no puede sino errar, desterrada, intrascendente. El poemario explora y establece el mapa de esa errancia. Si acaba por "significar", lo hace de manera oblicua, residual, desde la distancia (¿la "différance" derridiana?) instaurada por la escritura y su huella. Comiendo el cadáver de la Ballena, los Hijos celebran la muerte del Padre, por supuesto, y también la nostalgia de la Madre, pero como términos tensivos (no solo regresivos) del acto poético, como duelo productivo. La fábula hace legible el acontecimiento catastrófico, inventoriándolo, y, quizá, posibilite nuevas articulaciones históricas, conservando una mínima esperanza en el porvenir de la especie.

Ω Ω Ω

¹⁵ "La parole s'étaie sur l'instinct de conservation ; se conserver c'est se nourrir ; une pulsion langagière répète dans l'articulation de la voix ce qui se noue ailleurs entre conversation et érotisme", Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, citado en Modesta Suárez, "art. cit.", pág. 262.