

Otredad y *acentricidad* urbana en la escritura de Cronwell Jara Jiménez

Luis Abanto Rojas

Este artículo intenta comprender los ejes semánticos de la novela corta *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara Jiménez, dentro del contexto de reconfiguración espacial y sociocultural de la Lima de la segunda mitad del siglo XX. Desde su experiencia personal, y a partir de una postura más acorde con los sectores populares, Jara explora la fragmentación de los espacios urbanos y los nuevos sujetos que los habitan y los alteran. De ahí que *Montacerdos* no sea una celebración de la marginalidad, sino una recreación de la dimensión heterogénea, escatológica y conflictiva de la parte más poblada de la ciudad, con la intención de proponer una comprensión más amplia de sus problemáticas y sin caer en estereotipos ni valoraciones sujetas a binarismos tradicionales. El objetivo de este artículo será, pues, mostrar cómo Jara reconfigura la otredad de sus personajes y cómo se inserta a través de su oficio literario dentro del debate sobre la condición urbana de la Lima contemporánea, una problemática que por su constante flujo y crecimiento ha sido un desafío mayor la representación.

Montacerdos, además de ser el título de relato, es también el nombre de la barriada en donde tiene lugar la historia, un espacio que dentro del contexto peruano está cargado de significaciones por ser la forma más preponderante de crecimiento urbano de las ciudades peruanas, y cuya particularidad consiste en la renovación del espacio a través de la pobreza. Según Nugent, resulta paradójico que en «el caso de Lima y otras ciudades importantes del Perú, la parte nueva de la ciudad [sea], en realidad, la más carente de recursos humanos» (1992: 33). La evocación literaria de esta parte problemática de la ciudad tiene que ver con el intento de cartografiar la otredad, pues, como indica el crítico franco-canadiense Pierre Ouellet,

[...] la topografía imaginaria de una obra poética no corresponde necesariamente a la localización en el sentido propio. Ésta es también el correlato espacial de los procesos de identificación y de diferenciación que permite al sujeto (individual o colectivo) situarse como 'yo' o como 'otro' en relación a la más o menos homogeneidad o heterogeneidad del espacio que ocupa (2003: 39).

Este aspecto constituye el punto de encuentro entre lo urbano y lo literario; después de todo, el espacio no solo está vinculado a la residencia que ocupamos, sino también a los lugares de enunciación y producción de significados valorativos, lo cual repercute en los patrones culturales y simbólicos de sus ciudadanos.

En el caso de Lima, pese a su esfuerzo de recurrir al heráldico pasado colonial para justificar su coherencia identitaria y cultural, la propagación de barriadas en estos últimos cincuenta años ha hecho de ella un lugar acéntrico, carente de demarcación estable. Para el limeño «tradicional», tal *acentricidad* —perdonen el neologismo— no solo ha representado una transgresión contra su obsesión por la jerarquía y las fronteras espaciales, sino también contra los múltiples privilegios derivados de su hegemonía letrada, afincada físicamente en los perímetros de la ciudad. Entre los muchos factores que pueden explicar tal condición se encuentra su carácter escatológico que la caracteriza. Apelando nuevamente a

Ouellet (2002), quien desarrolla esta categoría crítica, la vieja acepción griega de *skatós* griego tenía relación con significados como extremidad, mundo lejano, territorio de lo raro, bizarro, opuesto a la idea de urbe-civilización. Hoy en día, en cualquier gran ciudad globalizada, el *skatós* ha reducido sus distancias espaciales y se encuentra en el corazón de la ciudad, en los «lugares comunes» de la urbanidad y de la civilidad, como producto de numerosas migraciones y nuevas configuraciones demográficas. Ya sea en su forma de extranjero, extraño o anormal, el otro reside en los parajes de la urbe, la cual ha interiorizado sus entornos, sus zonas heterogéneas, al igual que sus suburbios más marginales (2002: 70). En el contexto de la evolución limeña de la segunda mitad del siglo XX, la *skatós* puede rastrearse en la emergencia de suburbios informales, llámense barriadas, que en un par de décadas transformaron sustancialmente no solo el aspecto físico de la ciudad, sino también sus valores y prácticas socioculturales. En esas periferias convergieron migrantes de todos los rincones del *hinterland*, al igual que ciudadanos urbano-marginales, antiguos vecinos de viejas casas señoriales tugurizadas, callejones, corralones, etcétera. Antiguamente distante, el *skatós* pronto hubo de convertirse en un espacio adosado y, cuando no, fundido a la ciudad oficial. En ese sentido, su surgimiento como nueva adición de la fisonomía urbana no constituye la prolongación del centro a la periferia, sino el movimiento de la periferia (antes lejana) hacia el centro, fundiendo ambos espacios en un cuerpo amorfo con demarcaciones híbridas.

Que el habitante del *skatós* ocupe masivamente los espacios públicos y privados de la ciudad criolla no es un fenómeno nuevo en la evolución de las urbes latinoamericanas. En el caso peruano, desde los años ochenta, antropólogos, economistas, historiadores, sociólogos, entre otros,¹ habían constatado en la capital la emer-

1 La bibliografía es abundante, he aquí algunos títulos significativos: *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), *El otro sendero* (1986), *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la gran Lima* (1989), *El laberinto de la choledad* (1992), *Los nuevos limeños* (1993); también numerosos artículos publicados en la revista *Márgenes*, al igual que investigaciones como las de Rafael Tapia, entre otros.

gencia de nuevas identidades, formas de consumo y prácticas culturales, políticas, sociales, religiosas, etcétera, que daban cuenta de las profundas transformaciones en el carácter social y cultural de la capital, y del Perú en general, las cuales subvertían para entonces binomios culturales tradicionales como rural/urbano o criollo/indígena, con los que se había venido planteando la cuestión identitaria peruana. Estos cambios eran patentes debido a la presencia de la otredad cultural —«desborde popular», según Matos Mar—, vertida en el *skatós* espacial al igual que en los lugares comunes de la cultura criolla dominante. Se trataba de un tránsito de una ciudad criolla y dominante a una ciudad masivamente *suburbana*, compuesta por nuevos actores sociales, como migrantes andinos, campesinos, exgamonales, intelectuales, etcétera, pero también de marginales urbanos y criollos venidos abajo.

Un hecho inapelable hoy es que el control exclusivo de la urbe ha cedido a la multiplicación de espacios suburbanos y a grados alarmantes de pobreza que, a pesar del triunfalismo económico actual, siguen dominando la fisonomía limeña contemporánea. Ya en 1992, en su liminar obra *El laberinto de la choledad*, Guillermo Nugent señalaba que la presencia de la barriada había sido desde su surgimiento tan perturbadora para la estética espacial de la capital que periódicamente se le había ido atribuyendo etiquetas más adecuadas que las anteriores: «cinturones de miseria», «cáncer social», «vergüenza nacional», «invasión», «asentamiento humano», «pueblo joven» (1992: 30), y más recientemente conos. Sin embargo, esa pobreza había tenido para sus habitantes un carácter fuertemente transicional, acepción que no significa «el posterior traslado a otro lugar de la ciudad», sino «[la transformación del] carácter del espacio ocupado, de modo que llegara a ser plenamente parte de la ciudad, e incorporarlo como vecino» (1992: 35). Así se comprende que, luego de mejorar el carácter estructural de sus nuevas viviendas, la preocupación del poblador de las barriadas fue pasar inmediatamente de la ilegalidad al reconocimiento jurídico como propietario de los terrenos ocupados. Este proceso a lo largo de medio siglo se llevó a cabo a través del dinamismo de organizaciones vecinales y de literalmente innumerables batallas callejeras, hasta convertir las barriadas en actuales distritos popu-

lares, legalmente incorporados dentro de la administración municipal central.

Que la incorporación del suburbio al casco urbano sea un hecho consumado no significa que el habitante del *skatós*, el otro, haya borrado esa imagen de amenaza y alteración que representa para el *sujeto criollo*. De hecho, hace más de dos décadas Luis Fernando Vidal advertía sobre los «abismales contrastes» de la sociedad peruana, los cuales se concentraban visiblemente en el perímetro de una sola ciudad, se debía a que en Lima

[...] se entremezclan y pugnan las diversas naciones de esta comarca plural y heterogénea. Las diferentes zonas de la ciudad capital, sus particulares configuraciones culturales, su problemático e intrincado crecimiento, la complejidad de sus instituciones, reproducen en el espacio urbano los abismales contrastes de un país que, ahora sí, parece tener conciencia de sí mismo, pues su existencia azarosa y problemática se ha instalado en el centro mismo de esa macrocefálica organización (Vidal 1987: 17-8).

Esta densa y conflictiva yuxtaposición de colectividades y subjetividades heterogéneas no es ajena a la evolución general de las ciudades latinoamericanas a lo largo del siglo XX, como bien lo señala el historiador argentino José Luis Romero:

Una fue la sociedad tradicional, compuesta de clases y grupos articulados, cuyas tensiones y cuyas formas de vida transcurrían dentro de un sistema convenido de normas: era, pues, una sociedad normalizada. La otra fue el grupo inmigrante, constituido de personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo carecía de todo vínculo y, en consecuencia, de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de otra como un grupo marginal (1976: 331).

El planteamiento de Romero, recogido luego por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984: 156), distinguía maniqueamente dos es-

pacios urbanos cuya oposición no residía únicamente en lo arquitectónico, sino en las formas y relaciones de comportamientos de sus habitantes. Sintonizado en la misma secuencia con el tradicional binomio civilización/barbarie, Romero diferenciaba la primera como la urbe de las normas (el centro y modelo de vida), la cual se oponía a la segunda, a la carente de normas o *anómica*, surgida dentro de la primera —en forma de *tugurios*, diríamos— y también en los suburbios adheridos a la ciudad normalizada —como *barriadas*, según la denominación peruana—. Aunque la validez de «anomia» sería hoy cuestionable, ya que muchas de esas antiguas periferias forman parte de esa tal ciudad normalizada, su semántica sigue vigente en cuanto la visión estereotipada del centro hacia la periferia continúa apuntada al sujeto suburbano como carente de normas. En esto juega un papel importante la función de los letrados, quienes

[...] trazaron las fronteras que separaban lo normal de lo patológico, lo legal de lo ilegal, la civilización de la barbarie. El proyecto fundador de la nación concedió a la escritura un poder legislador y normativo, institucionalizando mediante constituciones, gramáticas, leyes, códigos morales y saberes filosófico-literarios. [...] De igual manera el ideal minoritario de la «ciudadanía» [...] se impuso violentamente sobre aquellas subjetividades constituidas en base a otros tiempos y lógicas: campesinos, indios, enfermos mentales, ancianos, homosexuales, inadaptados de todo tipo (Romero 1976: 125).

Si lo *anómico* puede aplicarse a la parte caótica de la ciudad, su significado carece de validez cuando se lo aplica al contexto peruano, en el que las llamadas *barriadas* constituyen espacios orgánicos con sus propias normas de funcionamiento. A esto se añade el hecho de que la dimensión horizontal con la que se planteaba el fenómeno hoy no da cuenta de la evolución de este, pues no aglomera la decadencia de importantes espacios de la antigua urbe normalizada ni de la mudanza masiva de los sectores dominantes a zonas exclusivas con acceso limitado, en una especie de mutación del centro simbólico. Por lo que metodológicamente la noción

de suburbano debe entenderse como el resultado físico y simbólico de la configuración urbana actual (tanto externa como interna), incluida su otredad sociocultural que se opone a la cultura criolla dominante, entendida esta, según William Rowe, como un sistema de valores y bienes culturales de cierta población capitalina, «habitantes tradicionales, no inmigrantes» (1994: 707), que se reclama heredera de la cultura colonial española y de la administración del Estado, y que impone «fórmulas homogeneizadoras» derivadas de dualismos «civilización/barbarie y/o gracias al universalismo ético o cultural-lingüístico», como «signos típicos de lo nacional» dentro de un territorio culturalmente heterogéneo (1994: 706).

Obviamente, abordar este fenómeno fluctuante y generador de múltiples espacios y sujetos constituye más que un reto para la literatura interesada en el devenir ciudadano. Lo mismo puede decirse de una interpretación crítica de las obras existentes al respecto. Con el propósito de evitar caer en proyectos totalizadores y homogeneizadores, proponemos una lectura de una parte significativa del fenómeno deteniéndonos en la susceptibilidad autorial de una obra que marca un hito en la narrativa de los márgenes urbanos, no solo por su destreza técnica y originalidad estética, sino porque incorpora la experiencia vivencial como actor del fenómeno social. Dentro de este contexto insertamos esta relectura de *Montacerdos*, relato en el que Jara intenta relacionar la configuración urbana antedicha con la otredad de los márgenes físicos de la ciudad.

Como millones de peruanos, Jara no solo creció y se formó en una nueva realidad, sino que fue un protagonista del proceso migratorio, de la emergencia de espacios suburbanos y de la transformación social de la ciudad de Lima, experiencia que ha quedado fraguada en su praxis narrativa, específicamente en *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989). En una entrevista concedida a Roland Forgues (1988), Jara recuerda su llegada a Lima desde su natal San Miguel de Piura a mediados de la década del cincuenta, cuando solo tenía cinco años. Después de ocupar temporalmente un modesto espacio en un callejón del barrio Ciudad y Campo, añade, un día vino

[...] un militar amigo de mi padre, Angulo Benavides, diciéndole que allá cerca cruzando la chacra había un barrio que todavía no tenía ni medio año de invadido y que había terrenos por invadir; que mejor fuese a ocupar un lote cerca al suyo antes de estar pagando alquiler. Mi padre ocupó el terreno. Pagó a albañiles y una vez alzada la casa de ladrillos con techo de cañas y estera bajo una capa de lodo nos fuimos a las pocas semanas a ocuparlas. Así, camino de la Pampa de Amancaes, llegamos al barrio. Ya hace 29 años de esto (Forges 1988: 364).

En la barriada, añade Jara, levantada sobre un muladar, se arrojaban las inmundicias de la ciudad. Ahí se congregaron gentes de todas las sierras, negros y costeños, peones y empleados, pero también, ladrones, locos, prostitutas, que trajeron y fusionaron sus costumbres, y era común escuchar hablar el castellano y las distintas variedades de quechua (Forges 1988: 365). Tanto *Montacerdos* como *Patíbulo para un caballo* recogen esa visión desde dentro del suburbio, y convergen en la reflexión sobre el hecho de llegar de alguna parte del país, sobrevivir y lograr un espacio en un medio adverso, que es la experiencia urbana más propagada de los limeños en los últimos cincuenta años.

Montacerdos narra la experiencia trágica de una pequeña familia de migrantes que debido a su marginalidad extrema (condición paupérrima, condición femenina, orfandad y demencia) no consigue obtener un lugar en una barriada cerca de la entonces Pampa de Amancaes. Aunque no es quien inaugura el tema de las barriadas dentro de la narrativa peruana, Jara propone una visión que, según Núria Vilanova, «[...] contrasta con la de aquellas obras que, escritas desde los centros culturales, sociales y económicos hegemónicos, miran hacia la periferia y la narran, apropiándose, en muchas ocasiones, de voces subalternas y, en otras, trasladando éstas a un discurso que casi siempre pretende ser de representación» (2000: 201). Sin embargo, a pesar de su postura interna fundada en sus vivencias, Jara no cae en la exaltación colectiva de sus personajes. En lugar de contrastar maniqueamente la ciudad normalizada con el nuevo espacio suburbano —tal como algunos

textos clásicos de la narrativa de los cincuenta—, el autor crea un universo narrativo que se organiza según sus propios conflictos y armonías, entre los cuales aparecen principalmente la miseria, el despojo, la crueldad, el maltrato, la injusticia, al igual que la solidaridad y el afán de solucionar sus problemas por iniciativa propia. Se trata de una tematización de la condición marginal dentro del *skatós*, condición extrema que se reitera a lo largo del relato mediante las interacciones y dinámicas de reconocimiento, en las que la apariencia física y las condiciones paupérrimas elevan a los protagonistas a la condición de «otros», una otredad que es el resultado de la experiencia perceptiva, afectiva, despreciativa y enunciativa con los vecinos anfitriones. Jara se disocia del tradicional binomio ciudad/periferia para dejar en claro que el lugar jerárquico de sus protagonistas está condicionado por el espacio físico que ocupan: primero una precaria choza al lado de una casa, luego la parte inferior de un quiosco inundado de ratas, y temporalmente un rincón al fondo de la casa de la presidenta del Club de Madres. Metonímicamente, esta reiterada exclusión espacial magnifica su condición marginal dentro de un mundo ya marginal. De ahí que su condición no se oponga al significado hegemónico de urbe, sino al poder que ejercen ciertos pobladores sobre ellos por el simple hecho de ser propietarios.

Esta marginalidad repercute en el nivel discursivo y estilístico. Para intensificar la visión desde adentro, Jara coloca el foco de enunciación en la voz de un personaje infantil a través de cuya inocencia y lirismo aparecen intensificados la pobreza extrema, lo escatológico y lo tanático. La elección de esta estrategia narrativa no está hecha al azar, pues responde a una intención comunicativa que intenta convencer al destinatario adulto. Según Vilanova, «[...] la inocencia, la ingenuidad y la dulzura de la mirada infantil tienen, además, un fuerte poder persuasivo hacia el lector, y sustituyen hábilmente la consciencia que juzga, opina, denuncia y reivindica» (2000: 203). Pero Jara expone un yo narrante complejo, que no solo describe con frases simples y sintéticas las condiciones materiales de su existencia, sino que pone al descubierto la ambivalencia de su lugar de enunciación:

Pero ahora que los hombrecitos han vuelto a armar la choza, tampoco sé qué hago aquí, sola, rodeada de esos ojos que fosforecen y me espían. Me había olvidado que esto era una madriguera. Otra vez este amargor espeso en mi boca. Mejor estaba al lado de las palomas. Ahí yo a nadie molestaba. Y mentira, mentira era de que me comía los huevos y mataba pichones. Porque yo quiero mucho a las palomas. ¿Cómo iba a comerme a mis hermanas? (22).

Escrito explícitamente en letra cursiva, el fragmento interrumpe el relato y pone en evidencia el aislamiento de la protagonista y su privación como interlocutora, pues su única posibilidad comunicativa es el monólogo interior desde donde surge la historia, y desde donde solo puede comunicarse con un lector implícito, ya que su condición de marginal la condena también al silencio. La madriguera aparece como el tiempo/espacio de la enunciación narrativa, una posición enajenada en la que Maruja no logra descifrar el sentido de su presente, un presente amorfo y tanático en el que lo único que le queda —lo último— es la palabra para evocar retrospectivamente la barriada. Al reanudar el hilo narrativo, Maruja no trastorna su realidad inmediata, sino al contrario, da testimonio de su estado de paria y de la podredumbre en la que sobrevive su familia. La conjugación de lo real y lo extraño en su percepción de lo externo añade más dramatismo a lo narrado, en particular a la dimensión aniquilante que terminará con su familia. Más allá de sus descripciones puntuales y de su progresiva toma de conciencia, el lirismo de este yo narrante intenta elucidar la complejidad de la experiencia migrante desde la intimidad del sujeto.

Aunque este tipo de protagonista femenino no es una novedad en la literatura de los márgenes urbanos (recuérdese a la Maruja de *No una, sino muchas muertes*, novela de Enrique Congrains llevada al cine por Francisco Lombardi bajo el título *Maruja en el infierno*), Jara inaugura una narración que se articula alrededor de una voz autodiegética femenina, lo cual no debe interpretarse como una apropiación de la postura femenina extraficcional, pero sí como un punto de vista más que intenta dar cuenta de la heterogeneidad y complejidad de los actores sociales que intervienen en la experiencia migrante y en el proceso de territorialización en un

lugar hostil. Este tema coloca a Jara en el debate en torno a la nueva configuración urbana, reordenamiento, además de físico, también social y cultural.

Todo reordenamiento espacial implica un movimiento demográfico que en el caso peruano significó el masivo éxodo rural hacia Lima; por lo que un rasgo distintivo de la condición escatológica urbana consiste en ser de alguna parte, en haberse desplazado alguna vez. La experiencia del movimiento es abundante en el imaginario colectivo y permea toda la creación artística y cultural. De ahí que Cornejo Polar propusiera el concepto de «discurso/sujeto migrante» para permitir la lectura de «amplios e importantes segmentos de la literatura [...] especialmente los que están definidos por radical heterogeneidad», con la salvedad de que no toda literatura heterogénea responde a fenómenos migratorios (1996: 838). Específicamente, el discurso migrante constituye un locus enunciativo que no solo pone al movimiento (desterritorialización) en un primer plano, sino también hace trascender sentimientos de pérdida de lazos con un territorio original, físico o simbólico, que activan una marcada dimensión nostálgica, al igual que un sentimiento de *forasterismo* en el nuevo lugar de residencia (Cornejo Polar 1995). En *Montaceros*, pese a haber un importante componente migrante, el discurso adopta otros matices significativos debido a que el intento de arraigo de los protagonistas se realiza desde una condición nómada sin relación con la noción primaria de espacio original o punto de partida, tal como puede apreciarse en narraciones precedentes como *El retoño* de Julián Huanay o *Los hijos del orden* de Luis Urteaga Cabrera —y en cierto grado en algunos cuentos ya canónicos de la narrativa urbana de los cincuenta—, en las cuales los sujetos migrantes evocan vivamente el paisaje serrano, la aldea o la simple casa familiar. Al contrario, los protagonistas de *Montaceros* intentan territorializarse desde una *errancia* indefinida, un no-lugar que se opone a la experiencia del migrante tradicional que proviene de algún lugar fijo y busca la misma estabilidad en su nuevo destino. La familia de Maruja carece de este bagaje habitacional y ello explica sus estrategias no convencionales de arraigo que terminan en una territorialización

fallida. El aspecto migrante en *Montaceros* no se coloca pues en la misma línea de la literatura migrante, en que el núcleo de sentido se cubre de un encadenamiento de imágenes nostálgicas y el proceso de recomposición del pasado evidencia el desajuste entre el protagonista (el migrante) y su entorno hostil.

Jara propone debatir sobre la dificultad de arraigarse desde la inestabilidad. Por eso evade toda referencia al pasado, en particular al desprendimiento territorial, para concentrarse en lo inmediato de sus personajes, en particular en el acto fundacional del espacio doméstico a través del cual pondrían fin a su condición de nómadas:

No sé de dónde habíamos venido ni adónde habíamos llegado. Mamá cargando su ruma de palos y cartones; Yococo jadeando apenas, debajo su ruma de carrizos y costales. Eso era todo.

Traíamos nuestra casa al hombro [...].

Harto caminamos por cruzar la pampa de Amancaes, casi a tientes. Yococo imitando el canto de las aves malagüeras y yo aferrándome a la falda de mi mamá. Mamá escupía ajos y víboras maldiciendo las lechuzas y Yococo volvía a imitarlas hasta reírse por la cólera de la maldiciente. Me acuerdo que sin soltar la ruma de palos y cartones que llevaba al hombro, pujando y pujando, le dio un leñazo a Yococo: «Calla, guanacu e mierda, loco, calla» [...].

«Ya carajo, ya. Alzemos [sic] la quincha ahora», chillaba la cólerica, «aquí nomás, si no los perros nos comen. Nos jalan las tripas». Yococo volvió a reírse.

Mamá arrojó al suelo la ruma de palos y cartones (15-17).

Aunque el pasado puede localizarse en su otredad cultural relacionada con alguna zona andina —debido a los rasgos léxicos, fonéticos, sintácticos y culturales del discurso—, Jara acentúa el levantamiento de la construcción de la choza y lo convierte en la génesis de este tipo de migrantes. Cabe recalcar que en *Montaceros* Lima ya no representa el territorio añorado ni la utopía andina de décadas anteriores en tanto meollo de la modernidad y civilización. La familia de Maruja deambula en la ciudad y su objetivo a corto plazo es escapar de esa realidad inestable y opresora, alzando una choza, sin pensar en edificios y avenidas o en cual-

quier otro símbolo de la modernidad. Nótese que para Maruja la noción de casa no reside en una definición convencional; consiste en un conjunto de desperdicios y objetos sin aparente valor (palos, cartones, costales, carrizos), reciclados del basurero, que resultan ser todo el patrimonio físico y simbólico y que habrá de amplificar aún más su marginalidad ante los vecinos de la barriada, quienes poseen ya casas de ladrillos. En definitiva, la definición tradicional de migrante anclada a un punto de partida estable no puede aplicarse a esta obra ya que los personajes llevan su casa al hombro. En esa medida Jara redefine lo migrante en torno al nomadismo, a un no-lugar a través del cual cuestiona la vigencia de esa noción de identidad cultural que se cimenta en un pasado geográfico que da carácter axiomático a la noción misma de ciudadanía.

Contra esta base topológica de la identidad Jara elabora una historia en la que ensaya los resultados que generan la *aterritorialidad* y el nomadismo del nuevo sujeto urbano, condición que además de organizar la trama narrativa define la otredad de los protagonistas puesto que se oponen a principios como estabilidad, familia, colectividad, orden o civilidad, los cuales aseguran la coherencia del suburbio. En estos se basan los vecinos, también antiguos migrantes e invasores, para rechazarlos y convertirlos en una «periferia humana» del suburbio, pues a su condición de parias se agrega la demencia de Yococo y su aspecto escatológico, lo cual hace de ellos la antítesis del orden social.

Este tema aparece ya en los cuentos de Congrains o Ribeyro, en quienes latía una inquietud por describir los primeros gérmenes de la barriada, cuando la fisonomía de la urbe todavía contrastaba con el perfil amorfo de las chozas instaladas en terrenos inhóspitos o insalubres. Aunque el suburbio de Jara ha surgido también del mismo fenómeno, se ha consolidado en una estructura con administración y jerarquías sociopolíticas, con ciertos servicios como transporte, un club de madres, una iglesia y festividades. Es decir, Montacerdos dispone de una lógica interna similar a la ciudad normalizada, la cual demuestra la incorporación del margen al centro, como si fuera una membrana más que se adosa a la urbe. El autor, pues, hace referencia a la evolución misma del fenómeno de las barriadas, las cuales, según señala Hernando de Soto, «se

producen a la inversa de lo que prescribe el urbanismo tradicional. Los informales ocupan primero el lote, después construyen, luego lo habitan» (1986: 17), pese a la carencia de todo servicio básico, para más tarde constituirse en zonas bajo la tutela de una administración municipal y, cuando no, en verdaderos distritos. Dentro de este contexto, Jara supera el binarismo tradicional ciudad/suburbio de la literatura urbana anterior para dar cuenta de la nueva reconfiguración del fenómeno urbano limeño. Montacerdos constituye un centro físico y simbólico aparte, con sus propios marginales y periferias, es decir, con su propio *skatós*. De ahí que la llegada a la barriada no suponga un descenso social —en su sentido de mundo degradado, inferior, caótico, «anómico», etcétera, como antes pudo haberlo sido para los habitantes de la «ciudad normalizada» al no poder disponer de medios económicos para tener una casa—, sino al contrario, un intento de terminar con su condición de parias.

Es sintomático que el acto de instalarse desencadene el descubrimiento de su otredad:

«Mire mi alférez, ésa que ve es mi casa. No, ese muladar, no. Es que esos locos nos han invadido ahí. Son peligrosos. En ese lugarcito quiero alzar mi jardín. Lárguelos pues. Que se vayan detrás de los cerros, allá hay espacio. Nadie los molestará». Y el alférez perfil de víbora volvió a hacer andar su caballo. Los otros lo siguieron. Le dijo el alférez que él no estaba comisionado para botar a nadie de su choza, que de qué se quejaba si también había sido invasor de tierras alguna vez. El hombre protestó de que ese barrio nadie había sido invasor. Que el gobierno regaló las tierras. Y el alférez le dijo que se queje ante la junta directiva del barrio. Que otros los saquen. «Yo a los locos los saco a patadas». Y el alférez: «Si tú los sacas como dices, a patadas, te arrastro de los runtus y te meto preso, si no te he ahorcado. Indio maula» [...] Luego, al rato: «¿Maula? Ya verán si no saco a estos cerdos» (23-24).

No solo en el terreno de la enunciación el otro pasa a ocupar el distante e indiferente lugar de la tercera persona gramatical; la mirada del vecino lo reduce a la condición de demente, inmundo y peligroso, es decir, a sujeto alterador de la urbanidad e indigno, por lo tanto, de permanecer allí. Como dinámica de exclusión, el

encuentro con el otro puede interpretarse también como un intento de «desespacializarlo» centrífugamente a través de oposiciones verbales como «yo-aquí-vecino-mi casa» (lo normal) y «esos locos-cerdos-ese muladar» (lo anormal). Como figura retórica, el rechazo individual tiene una correlación con la actitud negativa de la urbe de incorporar al suburbio como parte inevitable de su existencia. Aquí se percibe la reiteración de una lógica social según la cual, citando nuevamente a Nugent, «[...] en cualquier sociedad ocurre que el inferior jerárquico descarga la violencia recibida contra un tercer miembro subordinado» (1992: 83). En el fragmento, el inferior jerárquico equivale al habitante del suburbio que ahora, como individuo de un «centro», se reclama ser víctima del *skatós*, quien le impide no solo el embellecimiento de su casa, sino también su deseo de pertenecer a una ciudad ordenada; el tono despreciativo que condena al otro al silencio constituye una nueva dinámica de exclusión que evade todo tipo de diálogo. Resulta paradójico que quien salga en su defensa sea el policía, un representante directo del orden institucional, que además muestra simpatía y hasta aprobación por la familia de Maruja.

Jara insiste en la dimensión espacial para definir la otredad de sus personajes. Este objetivo se materializa a través del vaciamiento de su condición humana y de su reducción a un estado de cosa y de objeto sexual y perversión, lo cual los hace vulnerables a todo acoso o acto de violencia. Estos actos se producen a lo largo de la historia, como por ejemplo en la quema y destrucción de la choza. Pero pese a la gravedad del incidente, Maruja no condena al culpable del incendio; solo contempla resignadamente el gigantesco fuego antes de huir y volver al nomadismo mientras los vecinos tratan de salvar, no las pertenencias de los submarginales, sino las suyas. Su tono poético convierte el fuego destructor en una experiencia apocalíptica orquestada por fuerzas satánicas, como si estas fueran los verdaderos autores de la quema de la choza y de su humillación. Este aspecto sobrenatural, por otro lado, revela el oficio artístico de Jara, para quien la obra no solo se construye desde el punto de vista marginal, sino que en ella se incorpora la visión del mundo de los sectores populares: sus mitos, sus creencias, sus miedos, en fin, sus códigos culturales. Este no es el único episodio

en que irrumpe la dimensión mitológica; en un pasaje posterior, Griselda explica que la permanente herida infectada en la cabeza de Yococo fue producida por la picadura de una araña que no era sino la encarnación del padre muerto (27).

La desfiguración como rasgo de su otredad se acentúa luego del incendio, cuando la familia está obligada a refugiarse al lado de un quiosco inundado de ratas y, en consecuencia, a exponer públicamente su grotesca existencia infrahumana:

Y lo creerían un muerto. Un muerto vivo. Y entonces, pasada la sorpresa, acaso pensarían que Yococo era en verdad bien raro. Le preguntaban: “¿Te duele?” y él decía que no y se reía señalando con su dedo de muerto al que hubo preguntado. Y lo creerían mago, brujo, difunto, feto, demonio (19).

Los vecinos consideran a Yococo un leproso, pues su cabeza tiene la forma de una sandía rajada, llena de llagas y pus. Pero resulta paradójico que la repugnancia y horror que produce su deformidad se convierta en objeto de perversidad espectacular. Efectivamente, Maruja reitera más adelante que la cabeza de su hermano se ha convertido en una «charola de pus y pelos» de la que brota «un hilito de sangre de cuando en cuando» (27). En este contexto, Yococo encarna la descomposición del cuerpo, que también caracteriza a Maruja y acentúa su marginalidad:

Y que no tendría yo nada de raro. Sólo unos huecos sangrantes sobre el lodo de mi tobillo rodeado de moscas, y que cojeaba. Y que Yococo no sentiría dolor por sus llagas y que éramos una familia muy pobre. Rara familia de muertos. Muertos vivos. Pudriéndonos. También familia de magos, brujos, difuntos, fetos, demonios. Hermanos con pericotes, ratones y alacranes. ¿Eso pensarían? No sé; pero Yococo parecía sentirse dueño del mundo (19).

A diferencia de Yococo, Maruja es consciente de su deformidad, zoomorfización y descomposición. Y esto lo sabe a través de la mirada y enunciación indiscretas de los vecinos: su familia es grotesca, irreal, fantástica.

A estos rasgos se añaden otros que se descubren al seguir el itinerario cotidiano de la familia. Griselda y Maruja se internan en el muladar en busca de objetos que habrán de reciclar y vender para comprar medicamentos y así poder curar la cabeza de Yococo:

Íbamos entonces mamá Griselda y yo por los basurales confundiéndonos pronto en un bosque de revoltijos pestilentes, en un mar de ratas envenenadas y gatos agusanándose por otro lugar. Y nos poníamos a escarbar compitiendo y peleando con perros vagabundos, gallinazos destartados y las muchas garras de los mendigos hambrientos en donde gusano, gallinazo, perro y gente, valíamos la misma nada. El calor hediondo del fondo de la basura nos ahogaba, mareándonos con su tufo de pestilencia, taladrándonos el cerebro, haciéndonos ver pesadillas y murciélagos entre las galerías de los pulmones. [...] Pero seguíamos. Buscábamos fierros y vidrios que juntábamos en cajones y latas para venderlos al señor del triciclo que nos compraba esas cosas. Pero ¡nos pagaba tan poco!, que no alcanzaba gran cosa para comprar medicamentos para Yococo (34-35).

Este episodio constituye un claro diálogo intertextual con «Los gallinazos sin plumas» de Ribeyro, en el que Jara también recurre al espacio del muladar para configurar la otredad de sus personajes. Sin embargo, a diferencia de los «gallinazos», narrados desde la distancia de un narrador heterodiegético, y que son personajes que no perciben ni cuestionan la inmundicia del muladar ni su condición degradante, la protagonista de Jara sí expresa por iniciativa propia sus impresiones visuales y olfativas, que ponen al descubierto un cosmos en el que el individuo pierde todo valor humano para convertirse en un desperdicio más, comparable solo a otro sujeto u objeto del muladar, es decir, a sujetos y objetos en proceso de descomposición. En este espacio escatológico (en el sentido de inmundicia), Maruja descubre que la condición de su familia no es un caso aislado, pues ahí descubre a otros sujetos como ella y, en esa medida, el muladar pasa a ser un escenario en el que tiene lugar la dinámica del reconocimiento con sus similares, es decir, con mendigos hambrientos, gusanos, gallinazos y perros. El episodio es *anagnórico*, pues revela su verdadera condición: «valíamos la misma nada».

Otro aspecto dialógico con Ribeyro es sin duda el cerdo, animal devorador e incontrolable que en «Los gallinazos sin plumas» dicta la relación conflictiva entre los personajes. En Jara, al contrario, este «personaje» evoca diferentes transferencias desde lo más extremo hacia lugares más centrales:

«Celedunio», así lo llamó Yococo al cerdo que una vez, furioso le hociqueó, lo olió y descubrieron que ambos habían sido viejos camaradas aunque sin conocerse. Si no lo habían matado y hecho relleno con perejil y yerbabuena era porque: «Matar cerdu enfermo, hace parir hijo hocicudo y marrano». Celedunio parecía un carromato de huesos, más costillas que pellejo, tanto que parecía haberse tragado una docena de llantas de bicicleta, con rayos y jebe. Los aros del costillar soportaban un cráneo orejón y un hocico de perro fiel, que daba pena. «Celedunio», llamaba Yococo; y el cerdo, triste, mosquiento como el dueño, sacudía orejas y se le acercaba (25-26).

Como los protagonistas, el cerdo también es un paria. De objeto alimenticio ha mutado hacia una condición humanizada, no solo porque se le atribuye un nombre y ha sido domesticado, sino porque se convierte en el complemento afectivo de Yococo, su jinete, también enfermo y despreciado; de ahí el sobrenombre de «Montacerdos». Juntos completan una relación de similitud gracias a la cual transitan libremente en la barriada como un espectáculo irreal y estrambótico, respondiendo a los desafíos más siniestros que los niños les imponen.

Otro aspecto que contribuye a la deformidad de la familia es su alimentación repugnante:

Esa noche comimos cuyes y choclos fritos y yo ya no iba a vomitar. Vomitaba sólo cuando mamá me forzaba a comer cucarachas fritas. Pero cuyes con choclos sabían rico. Después supe que la otra gente tenía asco y no los come porque las llaman ratas. Pero, cierto, sabían rico, más si le echamos miel de algarrrobo que conseguíamos no sé dónde (22-23).

La naturaleza de esta práctica zoofágica es anormal en la medida en que no solo es condenada por los vecinos sino tam-

bién por la misma narradora, quien intenta persuadir al narratario implícito de la posibilidad de convertir algo nauseabundo en algo delicioso, es decir, en otras escalas simbólicas, convertir la imperfección en armonía, lo anormal en norma, lo malo en bueno, lo marginal en centro. Sin embargo, Griselda y Maruja son conscientes del rechazo de esta práctica y se aferran a seguir comiendo ratas a espaldas del Club de Madres y, más tarde, de doña Juana, pese a que esta les brinda alimento y hospedaje. En breve, el otro se va autoconfigurando según sus prácticas cotidianas más elementales pero no puede verbalizarlas públicamente puesto que él mismo las considera anómalas, corroborando con la mirada valorativa de los vecinos.

La otredad adquiere grados más extremos cuando descubren su condición invisible, acto que tiene lugar durante la comunión en la iglesia:

En la hora de la hostia los vecinos hacían fila, cruzados de brazos, limpios de piojos olorosos. Bien peinados abrían la boca y el cura: rubio, mejilla rosada, cara de ángel, les regalaba una preciosa hojita blanca, casi transparente. Y en los ojos brillantes y tristes de los vecinos, un secreto, la luz de un milagro, se cumplía silencioso, en lo hondo, entre lluvias de oro fino, rocíos preciosos y pétalos de flores divinas. Rezábamos por Yococo. Mamá Griselda y Yococo también hicieron fila y cuando les tocó turno el cura mejillas rosas, cara de ángel, los miró atontado, no supo qué hacer, y luego hizo como si fueran invisibles. No los vio. O veía a través de mamá y Yococo, indiferente, santo. Y jamás les dio la hostia (36).

Aunque el rito de la comunión puede significar una experiencia de similitud en la medida en que el cuerpo de la divinidad pasa a allanar las diferencias sociales de los creyentes, el único deseo de la familia es reivindicar su existencia humana, no ante los vecinos, sino ante la divinidad representada por el cura. Sin embargo, en este intento de reconocimiento, los parias se dan cuenta del dramático significado de su otredad: ser imperceptibles, carentes de interlocutores, estar condenados al monólogo.

A esta invisibilidad se agrega la presunta demencia de Griselda:

Y en los días venideros, en el club de madres discutían si la loca y sus hijos podrían o no podrían vivir dentro del local. No discutían si mamá sabía barrer o no sabía, ni si sabía lavar pocillos o no; discutían si mamá Griselda era loca o no era loca. Si era loca como aquel Yococo y su cerdo, no podría estar en el local (32).

Así como en la iglesia, Griselda tampoco recibe compasión en el Club de Madres, institución solidaria en la que barría y limpiaba a cambio de una olla diaria de leche. Paradójicamente, sus miembros acaban desalojándola del local por ser repugnante y anormal. Pero a este rechazo colectivo se opone la solidaridad materna, encarnada en la benevolencia de la presidenta del club:

Mira, abandona tu choza, mujer. Y vente a vivir a mi casa. Eustaquio, mi marido, también quiere. Y jala a tus hijos. Ahí siquiera te protegerás del frío. Siquiera no te comerán los zancudos. Ni te incendiarán la pocilga. Ni te picarán los grillos. No te mearán las orejas los perros. No te morderá la garúa de la madrugada. Los borrachos no te tocarán serenata. Ni tragarán el olor de los desagües. Ni te morderán las ratas. Ni peliarás [sic] con los gatos. Ni te zamparán piedras los mocosos del hampa. Hazme caso mujer o se mueren tus críos. Ahí en mi casa los curarás mejor. Te cantarán las palomas. Iremos juntas al mercado. Llevarás nomás la bolsa. Las pulgas ya no tragarán de tu sangre. Ni serán tres piojos a la vista de nadie. Ay, ¡mira si no, cómo han dejado las ratas el tobillo de tu hija! Purita llaga. Casito hilacha los huesos (36-37).

Este es un episodio en que el otro, como en un fugaz espejismo, pasa temporalmente de objeto a sujeto. La fuerza ilocutoria del enunciado revela el repudio de ser un simple contemplador del sufrimiento del otro: de su maltrato, abandono, animalización, cosificación. Como acto de reconocimiento de su existencia, la compasión de doña Juana se verbaliza a través de una síntesis evaluativa de su condición vulnerable, antes de materializarse en la

invitación a compartir privilegios como vivienda y alimentación, en su propia casa. Sin duda, esta toma de conciencia del otro está supeditada al «yo» que se configura desde la posición de habitante con residencia fija y territorializado de la barriada. Si por un lado esta susceptibilidad se funda en el hecho de que el otro es capaz de experimentar la misma emotividad (gozos y sufrimientos) que el «yo» —y, en este caso, este gesto constituiría una equiparación con el otro—, por otro lado, la actitud de doña Juana demuestra que el «yo» está en mejor situación que el otro. Por el momento puede decirse que la locutora intenta incorporar al submarginal al terreno de lo aceptable, es decir, a su propia «mismidad». En este caso su integración constituiría una experiencia de similitud, una muestra de elevar al otro al mismo nivel que quien muestra compasión. Tal gesto puede explicarse en la génesis de la barriada, es decir, en el momento en que todos compartían el mismo rasgo de ser excluidos sociales, de ser marginados por la ciudad normalizada. Sin embargo, la compasión en otros contextos parece haber desaparecido de la memoria colectiva del vecindario, pues queda representada en la quema de la choza, antes mencionada. Ahora, la solidaridad de doña Juana no solo representaría el fin a su condición de errantes, sino la creación de una relación afectiva que les ofrecería la posibilidad de existir ante los ojos del mundo externo:

Endilgamos a la casa de la presidenta del Club de madres, mudándonos, porque nos llamó. Casi felices dejamos nuestra madriguera. La presidenta nos dio un rincón al fondo de su casa de adobe. Para mí como que llegaba a descubrir un palacio. Y llegamos al fondo ahí bajo el techo de tablas y aserrín. Al lado de las palomas que eran mis amigas (38).

Obviamente, en esa transferencia de la inestabilidad a la estabilidad, de la inmundicia a la higiene, de la vulnerabilidad al refugio, la reacción de Maruja no puede ser sino de gozo: ha dejado su «madriguera» para habitar un «palacio» pese a que esa «casa de adobe» tenga una connotación de pobreza en el referente real. Sin embargo, en esta nueva morada su verdadero lugar es «un rincón al fondo de su casa», el cual simboliza la prolongación de su condición de parias, condición que ya se anunciaba en el sentido de

servidumbre («Llevarás nomás la bolsa»). Así, pues, la compasión perpetúa su carácter subalterno.

Dentro de este mismo marco vivencial, la otredad adquiere el rasgo de objeto sexual y de perversión:

Un día creí que a mamá le estaban queriendo matar. Doña Juana se había ido sola a la plaza. Mamá Griselda se quedó poniendo las ollas sobre la cocina. Yococo y los hombreritos no habían. Se habían ido a matar ratas y montar cerdos. Llegó don Eustaquio, ese día no trabajaba. Vi como Mamá se defendía a puñetes. Don Eustaquio le forzaba la falda, la levantaba en vilo, y la llevaba hacia la cama. Creí que iba a matarla y esta vez asustada lloré fuerte (41-42).

Por un lado, Griselda cede a los impulsos sexuales del marido de Juana, como una forma de recompensar la compasión recibida en su casa, y por otro, Pablo, hijo de Juana, cristaliza sus juegos perversos primero con Yococo, haciéndole comer rocoto y excrementos, luego sodomizando al cerdo Celedunio con ají, y finalmente, con Maruja, también haciéndola víctima de escatofagia y acosándola depravadamente:

«Como le digas a tu mamá, te mato. Te bajo el calzón y te meto un cuchillo; luego, todo el palo de escoba en el poto; luego, te clavo seis ajíes ahí adelante, con pepa y todo, como al Celedunio», lo oí decirme. Y como yo protesté, para probar si era loca como mi hermano, me abrió la boca a la fuerza y me hizo tragar un trozo de excremento de él mismo, que él mismo había hecho ahí a mi ladito. Me puse a vomitar y sentí que me moría. Doña Juana y mamá me hallaron regada debajo de la mesa. Y al verme así, como dormida, con las manos y la boca embarradas de vómito y caca, me tuvieron por loca (41).

Esta casa representa, pues, la parada previa a la aniquilación final. Cuando el embarazo de Griselda resulta visible y la solidaridad de doña Juana deviene indiferencia, la familia abandona

la casa y se instala en las chacras, pero no por mucho tiempo. A los pocos días Griselda muere abortando. También Yococo muere, pero pisoteado accidentalmente por los caballos de los policías que perseguían a un delincuente. Y Maruja, la niña por cuyos ojos surge esta historia anclada entre lo real y lo extraño, queda abandonada no necesariamente por su condición de huérfana, sino por padecer tuberculosis, sentada en la cima de una choza, esperando quedarse dormida para reunirse en sueños con mamá Griselda y el Yococo volando sentado sobre el cerdo Celedunio.

En breve, *Montacerdos* configura el mundo suburbano en su dimensión heterogénea, escatológica y desagarrada. Además de acentuar la marginalidad material, Jara expone las diversas relaciones conflictivas y afectivas de sus sujetos, sobresaliendo el acoso sexual, la cosificación y la humillación. Como estrategia narrativa, la voz de Maruja no pretende ser la apropiación del discurso femenino social, aunque sí una evocación del activismo real y determinante de la mujer en la emergencia, constitución y desarrollo del fenómeno de las barriadas. A diferencia de narradores en primera persona en cuya argumentación se puede inferir una denuncia, defensa o juicio antagónico, el yo narrante de Jara no imputa su condición subordinada a la ciudad, aunque sabe que su propia experiencia no es única. Como en la escritura de Ribeyro y de Congrains, el muladar nuevamente se convierte en el espacio referencial para configurar al otro en términos de *zoomorfización*, *basurización*, descomposición, fetidez, podredumbre y aniquilación, rasgos que dan una impresión de familia grotesca, irreal, fantástica, imposible de seguir existiendo en un medio marginal donde las miradas no pueden ser más que atónitas y desconcertadas, pero también indiferentes. Más allá de esta configuración de la otredad suburbana, Jara subvierte la noción tradicional de migrante y la redefine a través del intento de arraigo desde una condición nómada. Como resultado, la ciudad ya no representa la utopía de la modernidad urbana, sino que Jara la «desprotagoniza» y en su lugar enfatiza su condición escatológica.

Bibliografía

- CORNEJO POLAR, Antonio (1996). «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana* LXII, 176-177, pp. 837-844.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1995). «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXI, 42, pp. 101-109.
- DE SOTO, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima: El Barranco.
- FORGUES, Roland (1988). *Palabra viva*. Tomo I. Narradores. Lima: Studium.
- JARA JIMÉNEZ, Cronwell (1985 [1981]). *Montacerdos*. Lima: Algarroba.
- NUGENT, José Guillermo (1992). *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- OUELLET, Pierre (2003). *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal: Trait d'union.
- OUELLET, Pierre (2002). «La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine», en Ouellet, Pierre et al. *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp. 69-84.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte.
- ROMERO, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- ROWE, William (1994). «El criollismo», en Pizarro, Ana (ed.). *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 2. *Emancipação do Discurso*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, pp. 703-717.
- VIDAL, Luis Fernando (1987). «La ciudad en la narrativa peruana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13, pp. 17-39.
- VILANOVA, Núria (2000). «La ficción de los márgenes». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 51, pp. 201-214.