

**CUERPOS EXCEDENTES:
VIOLENCIA, AFECTO Y METÁFORA EN *MONTACERDOS*
DE CRONWELL JARA**

Luis E. Cárcamo-Huechante
Harvard University

*Diáfano y trágico, ese verso tuyo...
Un lirio de agua intruso en tu pantano.*
Martín Adán

No se monta un caballo ni una mula: un cerdo. No es, en rigor, una novela ni un cuento: tal vez una *nouvelle*¹. Se trata, en efecto, de montarse en otros lomos, en cuerpos excedentes. Se trata también de narrar una realidad que nos excede, en su violencia, en su marginalidad y miseria, aunque también en sus retazos de afecto, poesía y ensueño: el mundo de las barriadas en las periferias de la Gran Lima. Allí se sitúa *Montacerdos*, breve relato del escritor peruano Cronwell Jara².

Cerdo y *nouvelle*, leídos como tropos nos dejan a medio camino entre una condición animal y una ficción letrada. *Montacerdos* es en sí una narración que se sitúa entre un plano y otro, complicando, de esta forma, su propia locación discursiva. Si hay textos que se exceden por ser demasiado literales o por ser demasiado metafóricos, este relato se desplaza entre ambas posibilidades del lenguaje. Demasiado literal a veces, demasiado metafórico en otros tramos. A su vez, establecer su definición como novela o cuento resulta complicado, y aún la noción de *nouvelle* suena demasiado letrada frente al mundo barrial y popular que recorre sus páginas. En su modo de abordar la urbe peruana contemporánea, *Montacerdos* configura una narrativa en constante desplazamiento, en continua excedencia, oscilando entre la precariedad material de la barriada y el giro poético inusitado.

Desde el principio, *Montacerdos* expone los desgarradores signos de la marginalidad urbana. Dicha violencia inaugura, o más bien abre –como una llaga enorme– el lenguaje, el cuerpo y la escena de la narración:

Antes que Yococo cabalgara con maestría nunca vista su cerdo el Celedunio, en la carrera de cerdos; antes que los caballos de la policía le

quebraran los huesos y fuera llamado por ahí como el inmortal; la llaga de su cabeza todavía era tan pequeña que jamás imaginé que una picadura de araña iba a lograr una llaga capaz de inundar de podredumbre el mundo, es decir, lo que se llama este infierno de desmonte y chozas, chiquito como piojo, que cuando se pregunta cómo se llama; ah, sí, el pueblo dicen, Montacerdos. (Jara 2004, 7-8)

Esta imagen de “la llaga” pone en relieve el rasgo somático y corrosivo que adquiere la inscripción de la violencia social a lo largo de este relato. Se nos anuncia un proceso de corrosión y violencia que “jamás” había formado parte del horizonte imaginativo de quien narra y tampoco, por cierto, de quienes comenzamos a leer e ingresamos al submundo de *Montacerdos*³. El cuerpo llagado y el pueblo-infierno imprimen una cierta dimensión grotesca y esperpéntica al relato de Jara⁴. Se exceden así los límites; e ingresamos de lleno a un universo en crisis. Personaje (Yococo), escenario narrativo (el pueblo) y narración (el título) tiene el mismo nombre y parecen constituir una realidad homóloga. En este desborde, asistimos no sólo a una ficción en torno a la miseria sino que a una miseria de la ficción misma.

En *Montacerdos*, el cuerpo del personaje principal –Yococo–, junto al de su madre Griselda y el de su hermana Maruja, atestiguan los efectos de un espacio urbano en radical descomposición, aunque, al mismo tiempo, despliegan toda una gesta afectiva y poética por sobrevivir a aquella grotesca degradación. De hecho, en su capacidad de alimentarse y subsistir en los sitios eriazos de la ciudad, la figura misma del cerdo simboliza ese afán extremo de sobrevivencia. Considerando entonces dicho escenario, el presente ensayo se propone explorar las posibilidades de imaginar el ámbito del afecto y la metáfora como un modo de enfrentar el hiperrealismo que constituye per se el relato social y literario de la violencia urbana. La narración de Cronwell Jara, desde el ámbito de la ficción, nos propone una suerte de ética tanto poética como afectiva con el fin de resistir la violencia social, económica, corporal y sexual de las periferias urbanas contemporáneas.

Comencemos señalando que el despliegue de la violencia sobre los cuerpos de los personajes de *Montacerdos*, en sus dimensiones económicas y sexuales, se halla marcado por una impronta masculina. Así, los conflictos de la marginalidad social y económica se entrelazan con los de la dominación genérico-sexual. No hay modo alguno de desvincular un aspecto del otro. En diferentes momentos del relato, Yococo, su madre Griselda y Maruja, la niña-narradora, padecen los golpes de una realidad regida por figuras masculinas. A este respecto, lo que Bourdieu ha denominado “imagen magnificada” de la hombría se ejerce de modo implacable sobre los cuerpos más vulnerables de la barriada, para confirmar precisamente un poder tanto simbólico como material. De acuerdo al teórico francés, “la hombría requiere validarse a través de otros hombres, en su

realidad de facto o en su violencia potencial, y debe certificarse mediante un reconocimiento de membresía en el juego de ‘los hombres de verdad’. Así se constituiría un sentido de masculinidad, como “una noción eminentemente relacional, construida enfrente de otros hombres y para otros hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo de lo femenino, primariamente en el propio sujeto” (Bourdieu, 52-3). Varias imágenes magnificadas de masculinidad –los policías, los caballos– se registran en el universo barrial de *Montacerdos*, aunque, al mismo tiempo, esto se complica: por un lado, los habitantes de la barriada –en su realidad periférica– son apenas “hombrecitos”, aunque, por otro, ellos mismos ejercen una violencia de signo fálico y masculino sobre el cuerpo de la niña-narradora. En otro nivel, el relato de Jara coincide con los planteamientos de Bourdieu con relación al entrecruzamiento de violencia simbólica y de corporalidad⁵. La narración nos expone a una violencia social y económica que acontece en conjunción simbólica y física con la degradación sexual de los feminizados cuerpos de los sujetos subalternos de la historia. En Yococo, Maruja y Griselda, se pone de manifiesto dicha condición: marginales en su propio espacio barrial, expresan una subalternidad de tipo económico, social y genérico-sexual⁶.

Para narrar tal marginalidad, Jara ha optado por un recurso que sugiere un sentido solidario: el acto de prescindir de la voz narrativa masculina y transponerse a la perspectiva de la niña-narradora. Asimismo, al incorporar giros poéticos en el lenguaje narrativo y situarse dentro de una cierta hibridez genérica, el relato de Jara se desplaza y monta también en los márgenes de las formas literarias (cuento, novela, poesía). Se trataría, entonces, de una solidaridad de alcance estético pues actúa en el plano mismo del discurso.

Publicado originalmente en Lima en 1981, *Montacerdos* es el segundo libro de Cronwell Jara Jiménez, escritor nacido en Piura, Perú, en 1950. Desde su primera publicación, *Hueso duro* (cuentos, 1980), sus títulos han sido impresos por pequeñas editoriales en la capital peruana. Con más de una decena de títulos, la producción literaria de Jara ha acontecido mayoritariamente en la forma del género cuentístico, aunque también ha incursionado en la novela y la poesía. Dentro de dicha trayectoria, *Montacerdos* constituye un texto de singular excepcionalidad, en cuanto sobresale no sólo dentro de su propia producción escrita sino que resulta ser una de las narraciones más llamativas provenientes de la literatura peruana contemporánea. En *Montacerdos*, en efecto, Jara despliega una extraordinaria variedad de recursos de lenguaje para registrar los desgarros materiales y simbólicos de un cierto cuerpo social: el mundo de las barriadas, es decir de los asentamientos humanos que se constituyen como la manifestación dramática de las oleadas migratorias en el interior de la urbe peruana.

En el contexto de la literatura latinoamericana de fines del siglo veinte, la narración de Jara bien puede situarse en la veta de textos tan perturbadores como *La virgen de los sicarios* (1994) del colombiano Fernando Vallejo, o *El Rey de la Habana* (1998) del cubano Pedro Juan Gutiérrez. A la manera de éstos, la violencia retórica, social y sexual de los centros y periferias urbanas se lleva a sus extremos, en el ejercicio de un lenguaje que, sin embargo, en el caso de Jara, se complica mediante la incorporación de registros líricos y afectivos en la narración. De esta manera, en su calidad de relato sobre la migración interna en la nación andina, *Montaceros* asume una fisonomía híbrida y nomádica en su propio tramado discursivo.

Barriadas, migraciones y márgenes

La modernización desarrollista se fue imponiendo a forcejeos en la sociedad peruana, adquiriendo un carácter social, económico, político y cultural excluyente. Con frecuencia, los trazos duros y violentos de ese proceso dejaron irreparables forados en los cuerpos y paisajes de la sociedad peruana. Uno de los componentes de tal proceso modernizador, el de la urbanización, cobraría fuerza inusitada hacia la década del cuarenta. La consecuente explosión demográfica, en torno a las ciudades, se inscribiría así dentro de un vasto y contradictorio desplazamiento de masas humanas: la llamada migración interna. El proceso de migración y ocupación de los terrenos desiertos en los alrededores de la ciudad fue dando lugar al fenómeno de las barriadas o de los asentamientos humanos, los cuales, en el lenguaje estatal y académico, pasarían a agruparse bajo el término de *pueblos jóvenes*. Generalmente, este fenómeno se puede definir, de acuerdo al sociólogo Meneses Rivas, en los siguientes términos:

[...] una forma de urbanización que se caracteriza porque su constitución se realiza a través de la invasión organizada de terrenos del Estado o de particulares, utilizando distintas modalidades, desde las ocupaciones paulatinas, hasta las ocupaciones violentas, pasando por las autorizaciones indirectas o las reubicaciones hechas por el gobierno (87)⁷.

Junto con concentrar a sectores populares urbanos, estos territorios ocupados suponían inhóspitas condiciones de vivienda, como por ejemplo la carencia de servicios básicos urbanos; aunque, muy pronto, muchos de ellos irían progresivamente convirtiéndose en lo que –desde una óptica estatal– se definirá como “zonas de desarrollo”. En escenarios tan dispares como los de la costa, la sierra y la selva, los denominados pueblos jóvenes constituirán variadas y contradictorias realidades, todas atravesadas, no obstante, por los mismos problemas de vivienda y marginalidad laboral.

De acuerdo a las estadísticas, el 55% de los pueblos jóvenes se concentraba en las ciudades de la costa (Lima Metropolitana, Piura, Chiclayo, Chimbote, Trujillo), el 12% en ciudades de la sierra (Arequipa, Cusco, Ayacucho, Huancayo) y el 6% en las ciudades de la selva (Iquitos, Pucallpa). Esto pone en evidencia el alcance nacional que adquirió el desplazamiento de las masas rurales a la ciudad y, al mismo tiempo, resalta el carácter masivo que tuvo el proceso de migración interna y explosión demográfica en torno a los conjuntos urbanos costeros del Perú (Meneses Rivas, 38-58). Así fue como emergieron aquellas nomádicas comunidades que se desplazarían para poblar las zonas costeras del norte, vinculándose, por ejemplo, a la producción de harina de pescado a fines de los años 60. Esto es lo que se refleja en el fragmentado y desgarrado espacio del puerto de Chimbote, *locus* de esa notable ficción y documento que constituye *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas⁸.

Como parte de este mismo proceso, una gran masa humana se desplazaría hacia la capital peruana provocando su desmedido crecimiento demográfico. Entre 1948 y 1956, por ejemplo, bajo el gobierno de Manuel A. Odría, surgirían 84 barriadas, con apoyo directo o indirecto del Estado. El año 1950 marca un hito en la reconfiguración barrial de la urbe peruana, en la medida que, en el curso de ese año, aparecen 20 asentamientos humanos en el área de la Gran Lima Metropolitana (Meneses Rivas, 122). De este modo, desde los cincuenta en adelante, las barriadas fueron instalándose con mayor fuerza en el panorama limeño, no sólo en su geografía y economía sino incluso en su narrativa, adquiriendo dimensión ficcional en textos tales como *Lima, hora cero* (novela, 1954) de Enrique Congrains Martín o “Los gallinazos sin plumas” (cuento, 1954) de Julio Ramón Ribeyro. De allí que, desde la perspectiva del fenómeno de la migración interna y el surgimiento de los asentamientos humanos en la Gran Lima, los textos aludidos de Congrains Martín y Ribeyro constituyan puntos claves de referencia en términos de este tipo de ficcionalización⁹. El relato de Jara sin duda dialoga con dicha tradición narrativa y con aquellos modos de registrar e imaginar la economía de la ciudad al interior de la narrativa peruana del siglo veinte, constituyendo su posible genealogía.

Fuera de ello, la narración de Jara acontece precisamente en un espacio que evoca la degradada atmósfera de las desérticas periferias urbanas, allí donde se fueron asentando las masas andinas migrantes; lo que, por lo demás, dio forma a lo que en el lenguaje sociológico se suele tipificar como “población excedente”. De un modo notable, el relato de Jara traduce dicho fenómeno, por un lado, a través de una forma literaria excedente, que sobrepasa los límites del cuento y que no alcanza el gran formato de una novela: *Montacerdos* así patentizaría el desencaje, o encarnaría lo sobran-

te. Por otro lado, la experiencia barrial se expresa en una retórica de excesos, que abundan en transcripciones literales y en crudas descripciones de la violencia, junto a desbordamientos metafóricos y simbólicos del propio lenguaje narrativo.

Considerando que *Montaceros* fue escrito durante el año 1979 y publicado por primera vez a inicios de los ochenta, bien pudiera sugerirse que este relato pone de manifiesto el “inconsciente político” que se hallaba latente en la trama social y económica de la sociedad peruana de fines de los setenta¹⁰. En dichos años, el dramático fracaso del desarrollismo era más que evidente. El umbral de 1980 comportaba signos de incertidumbre ante el pronto comienzo de una de las décadas de mayor violencia y pauperización en el país. Por lo mismo, en sus márgenes ciudadanos, la crisis adquiriría dimensiones hiperbólicas. Allí acontece el mundo de *Montaceros*, allí donde las víctimas del hacinamiento urbano no tienen otro sino, que aquel del desarraigo y el vagabundaje. La puesta en escena de este desgarrado nomadismo es lo que aproxima el mundo narrado de Jara a las errantes sombras de la cuentística de Juan Rulfo¹¹. Su escena inicial es bastante ilustrativa:

No sé de dónde habíamos venido ni a dónde 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 en hombros. (Jara 2004, 8)

En un ensayo de mediados del noventa, el crítico peruano Antonio Cornejo Polar había planteado que “una de las condiciones del discurso literario peruano” era “su enfrentamiento con un mundo, no sólo mal hecho sino incomprensible por su hirsuta opacidad, y a la vez su tenaz decisión de decirlo, esto es, de conferirle un sentido”¹². En el caso de *Montaceros*, la posibilidad de “conferirle un sentido” al mundo social narrado se complica en grado extremo. El campo semántico se desestabiliza en medio del erial somático en que acontece su historia. La imagen de la “fea cabeza llagada” de Yococo, personaje principal, pone en relieve la retórica esperpéntica –el feísmo, el tremendismo– que atraviesa el cuerpo mismo del relato de Jara.

Ahora bien, el punto de vista narrativo se localiza en la niña Maruja. Dicha focalización interna, por su carácter infantil, nos posibilitará ingresar de un modo frontal a la esperpéntica realidad de la periferia urbana. En efecto, *la niña* lo cuenta todo. Tal vez, otro texto similar en Latinoamérica en este específico aspecto sea *Cartucho* (1931), relato del período de la Revolución Mexicana escrito por Nellie Campobello, y en el que se adopta también el punto de vista narrativo de una niña para retratar escenas de extrema violencia¹³. Valga la pena, además, apuntar el hecho de que el autor peruano ha sido un activo cultor del género de cuento para niños¹⁴. De allí que, en *Montaceros*, el enfoque de la narración se

engarce estrechamente con el uso de ciertos recursos de representación provenientes de la literatura infantil, como el lenguaje directo, el bestiario de la fábula y la retórica del diminutivo.

Así el lenguaje de Jara consiste en frases de estructura simple y de tono directo. A la vez, su mundo narrativo se va poblando de animales: cerdo, caballos, aves malagüeras, víboras, perros, alacranes, cucarachas, arañas, moscas, cuyes (que resultan ser simples ratas de basural), palomas, etc. No cabe duda de que los lectores de literatura peruana encontrarán también resonancias de un mundo animal que, aunque de modo muy diferente, se hace recurrente en la poesía y narrativa del Perú; ejemplos emblemáticos de ello resultan la poesía vallejana y la narrativa arguediana. Sin embargo, la animalización se hace tan expansiva en el degradado bestiario de *Montacerdos* que termina redefiniendo la fisonomía de los personajes, como lo registra gráficamente una de las escenas del relato: “Los hombrecitos volaron, deshilachados, desplumados”. Se trata además de “hombrecitos”, es decir, de masculinidades disminuidas. De esta forma, se inscribe otro de los aspectos recurrentes de *Montacerdos*, cual es el uso del diminutivo, recurso prestado tal vez de la literatura para niños y que cobra así pleno sentido con respecto al tipo de hablante narrativo adoptado en la narración de Jara.

Desde una perspectiva cultural, habría que subrayar el hecho de que el lenguaje cargado de diminutivos es un elemento bastante común entre los modismos lingüísticos resultantes de la migración andina, cosa que se puede observar en variados registros literarios (Vallejo o Arguedas, otra vez). Pero, en la narración de Jara, dicha retórica sirve asimismo para connotar la precaria posición física y social de los habitantes de la periferia urbana. Al igual que en el universo liliputense de Swift, la contraposición de lo grande y lo pequeño permite presentar determinadas jerarquías del entorno social¹⁵. El punto de vista narrativo de la niña conlleva en sí una posición que, en su condición de tal, contrasta con las abultadas dimensiones que adquiere la crueldad de su entorno adulto. La mirada y el cuerpo de la niña dramatizan, por lo demás, una evidente vulnerabilidad de género, ante una violencia perpetrada predominantemente por parte de un mundo adulto masculino, tanto sobre ella como sobre su madre y su hermano.

En otro nivel, la perspectiva narrativa en *Montacerdos* aparece en todo momento marcada por ciertas claves culturales del mundo andino. Al respecto, no hay imagen más ejemplar que aquella del contraste entre el cerdo y los caballos, entre Yococo –parte de un miserable universo de “hombrecitos”– y los policías, que resultan ser “tan altos como las escaleras”. Policías y caballos constituyen las “imágenes magnificadas”, en el sentido de Bourdieu, de una masculinidad estatal y represiva, en contraste con los disminuidos personajes barriales: hombrecito y cerdo. En esta misma escena,

también se reiteran los espectros de la historia dominante: las simbólicas figuras del conquistador y el caballo en tierras andinas parecen ahora reencarnarse en la invasora presencia de los policías cabalgando sus imponentes equinos, ante los cuales, Yococo y el cerdo, aparecen en calidad de disminuidas criaturas, sin mayor poder de resistencia.

Dentro de la tradición novelística moderna, el *locus* de la familia es, sabemos, una constante. La narración de Jara retoma dicho referente para resemantizarlo en un universo de marginalidad social. Yococo y su entorno afectivo constituyen un núcleo filial que, a partir de su estremecedora complicidad afectiva, batalla por sobrevivir a su cadavérica descomposición: "... éramos una familia muy pobre. Rara familia de muertos. Muertos vivos. Pudriéndonos"¹⁶. La somática del organismo familiar aparece sumida en un territorio de basurales, fangales y excrementos. A la manera del mundo de Jonathan Swift, el relato de Jara hace coexistir la mirada infantil con una realidad de tipo fecal. La violencia sexual constituye otro de los elementos que potencian la atmósfera del cruento bestiario social de estas páginas. Dicha violencia se descarga con particular intensidad sobre los cuerpos de la madre y la hermana de Yococo, violadas o acosadas, en escenas que, en sus tramados ambivalentes, amalgaman catárticamente deseo y horror, atracción y repulsión, o devolución, es decir, vómito:

Hombrecitos de moco verde; mocos que subían y bajaban con hélices mariposeando en las narices. Pablo, sin que viera Yococo, me levantó en peso y me metió dentro de la casa. 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 potito; luego, te clavo seis ajíes ahí delante, con pepa y todo, como al Celedunio, lo oí decirme. Y como yo no protesté, para probar si era yo 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. (Jara 2004, 55-6)

La figura femenina e infantil de Maruja enfrenta un mundo no sólo de violencia económica y social sino también sexual. Sumido en un escenario de tensión, el lenguaje narrativo se vuelve concentradamente metafórico y elíptico. Los usos verbales –meter, matar, clavar– agudizan sus aristas agresivas al conjugarse en torno a sustantivos de connotaciones al mismo tiempo fálicas y violentas: el cuchillo, el palo, los ajíes. La narración gira elípticamente (y en secuencia temporal: “luego”, “luego”) alrededor de lo mismo, aquello que no se nombra, aplazando una y otra vez su figuración literal: el falo. En la primera parte de la cita, el relato da vueltas alrededor de esta figura –vía sucesivas tretas metafóricas– para significar la inminencia de una violación fálico-vaginal.

En un segundo tramo, el relato procede a despejar dicha tensión metafórica y elíptica, para dar paso a la consumación literal de una escena de violación anal-bucal: “me abrió la boca a la fuer-

za y me hizo tragar un trozo de excremento de él mismo...”. Dentro del segmento citado, se ha producido también un forcejeo en torno al poder enunciativo: el sujeto masculino agresor interviene de un modo directo en el discurso. La abrupta inserción de las frases de Pablo en el cuerpo mismo de la narración anticipa los hechos: el cuerpo de la niña-narradora ha sido ya penetrado y violado en el plano del lenguaje.

El afecto, la metáfora

Una de las características centrales del relato de Jara es su solidario vínculo con la experiencia y el lenguaje de aquellos cuerpos inmigrantes que bregan por asentarse en las periferias de la ciudad peruana. Si se recuerda, por ejemplo, el ya aludido cuento “Los gallinazos sin plumas” de Ribeyro, se puede decir que allí aún existe un tratamiento distante de la materia narrada; en términos narratológicos, el nivel de la narración se sobrepone al de la representación, mediante la adopción del punto de vista de un narrador omnisciente y un castellano de factura “culto”. Sujeto y discurso se hallan centrados¹⁷. En el caso de *Montacerdos*, el narrador compromete radicalmente su postura enunciativa al adoptar un estilo directo libre en su modo de representación y asumir la perspectiva de una focalización interna: el punto de vista de la niña Maruja. Como parte de este descentramiento, el registro narrativo de Jara establece una relación simbiótica con los giros y las torsiones del habla popular y, al mismo tiempo, su tono narrativo se deja traspasar por aquellas desgarradas corporalidades y subjetividades de la periferia limeña.

Desde el punto de vista lingüístico, *Montacerdos* incorpora las hablas heterogéneas de la migración andina. Retazos e injertos de quechua o castellano quechuizado se subsumen en el idioma castellano en creativa metamorfosis, donde, asimismo, se van mezclando los modos expresivos de carácter popular con la artificiosidad literaria, los giros del mundo oral con los de la cultura letrada, las hablas del mundo rural con aquellas de la urbe. Todo esto se ilustra con nitidez en uno de los segmentos en que se nos narra el arribo de la policía:

Mamá Griselda puso ojos de fuego, sin cólera, y no dijo nada. Espiaron las cuevas de los ojos del sargento, la cueva nuestra, temblaba el arma con borrachera ajena, ajena, lista a disparar. No mi alfe, puaquí nuay. Ese jijo e puta por otro lao habrásé íu. Y se fueron troco troco los caballos, hijos de puta, bala en el culo si lo vemos. Yéndose ya los alcanzó la voz de un hombre, hizo detener las bestias. 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 de mas-tuerzos. Lárguelos pues. (Jara 2004, 22-3)

En este párrafo se registran el característico palimpsesto de

códigos que constituye el relato de Jara. Una frase como “Mamá Griselda puso ojos de fuego” da cuenta de una fuerte estilización literaria del habla de la niña-narradora, mientras que expresiones como las contenidas en las frases “No mi alfe, puaquí nuay. Ese jijo e puta por otro lao habrásé íu” testimonian injertos del registro oral y popular, al mezclarse dicciones del castellano y el quechua, de la ciudad y el campo. La inédita cultura de los inmigrantes –“esos que han invadido ahí”– se constituye así en un ámbito de complejos cruces de lenguas y territorios.

Sugestivamente, Jara ha optado por narrar en un castellano alterado por variados giros barriales y andinos, subrayando así su situación local de enunciación. A través de dichas variaciones lingüísticas, la narración de Jara ejerce una expresiva forma de localismo, acaso como otra manera de aproximarse y solidarizarse con “los pobladores” de su submundo narrativo. No habría que olvidar el hecho de que el autor nació y creció en Piura, para luego, hacia los 80, emigrar a Lima. Se trata precisamente de un escritor proveniente de parajes serranos el que nos ofrece *una forma* de vincular la ficción literaria con un desafío ético, ligando solidariamente su modo de narrar con la experiencia subalterna de la violencia económica, social y sexual de las periferias urbanas.

En el relato de Jara se confirma la tesis de que el sujeto migrante, “al desplazarse por sobre fronteras culturales y lingüísticas realiza dos acciones de importancia: pone en foco las diferencias –las que ve y las que deja ver– y pone en situación de discurso esas y otras diferencias (las interiores, las que marcan una identidad quebrada)” (Bueno, 188)¹⁸. Precisamente, en su calidad de ficción barrial y migrante, *Montacerdos* fabula un territorio afectivo y simbólico compuesto de variados injertos y retazos: familia, fauna y flora, ciudad y campo, modernidad y naturaleza. Al mismo tiempo, el habla, la memoria y la ecología de la barriada se nutren de la flora y la fauna de los más diversos paisajes rurales. Los saberes “naturales” de aquellos sujetos que han migrado desde parajes rurales a la gran ciudad subsisten en los nuevos asentamientos humanos, aunque ya mezclados con los elementos de la modernidad científica, como se sugiere en el trato que se le da al llagado cuerpo de Yococo: “Las llagas en la cabeza siguieron igual o peor. Luego, con jabón carbólico, y nada. Luego, lavaban las heridas con aguas de ruda, llantén y boldo y las rociaba con polvitos de sulfatisol, y nada” (Jara 2004, 51-52).

Ya en otro plano, como señalé al inicio, también lo afectivo –como retórica e historia– atraviesa la narración. De hecho, los protagonistas despliegan un intenso lenguaje y lazos de tipo afectivo. Para la familia de la Mamá Griselda, madre de Yococo y Maruja, el terreno del afecto se vuelve una manera de encarar la carencia y el despojo. Desde el principio de la historia, Maruja, la niña-narradora, hace evidente la impronta de un apego físico y emo-

cional a la madre y en especial a su hermano: “Sentía calientitas, hormiguarle sus lágrimas como mías, y si no me dolía la cabeza me dolía el corazón, mitad miedo, mitad pena. Y sin bulla, agarrada yo de la falda, siguiéndola, también lloraba arrastrando mi costalillo de dormir” (Jara 2004, 10). Estos lazos afectivos que resisten la constante embestida de la violencia sobre sus cuerpos, también atraviesa la singular relación de “amistad” establecida por Yococo y el cerdo Celedunio:

¡Celedunio, caca!, mamá. ¡Celedunio no es jruta! Y mamá Griselda abrazó a cerdo y a hijo, y lloraron. Y desde entonces a Yococo se le vio montar sólo en Celedunio. Tanto que el cerdo perdió grasa y volvió a ser el mismo cerdo huesudo y de grandes costillas, sólo que esta vez grueso y brioso. (Jara 2004, 28)

A partir del tono exclamativo y la torsión popular de su habla, el “montacerdos” reclama un lugar para Celedunio en el espacio familiar. El locus de la familia y el habitat de la ciudad son resignificados y dislocados. El imaginario migrante transporta y agencia todo un territorio afectivo y cultural, en el cual se mezclan lo humano y lo animal, lo urbano y lo rural. A pesar de que abundan las imágenes de un violento bestiario animal y social, también el relato de Jara sugiere un linaje de afectos e incluso de idílicas identificaciones entre las subjetividades de las barriadas y el universo animal. No hay mejor modo de ilustrar esta utopía de territorio afectivo y simbólico que la siguiente escena:

Yococo trinaba su clarinete como pájaro. Imitaba a los periquitos australianos que son amarillos, pechito azul, creó. Imitaba a los loros que llegaban al pacaé desde los chochales. Imitaba a los ruiseñores pechito arriba pechito abajo. A los pájaros chiguisa dando saltitos. A los colibríes aunque canten en azul quedito. Imitaba el chío chío del halcón. Pobrecito. Imitaba qué bien el croc croc de la gallina clueca. Y el canto bravo del gallo. El canto del pájaro churretita imitaba cuando lo hombrécitos a jebazo limpio le arrearón piedras, una oleada de piedras. Y Yococo reía, seguía tocando hasta que cayó a las aguas de excremento y fango de la acequia, desplumándose en el aire como un pájaro. (Jara 2004, 48-9).

Lo que aquí se revela no es una fauna puramente nativa sino que se trata de un conjunto híbrido de especies. El discurso de la niña-narradora traza así un vínculo idílico entre la voz de su hermano –inmerso en la realidad social de la migración– y la figura de las aves migratorias, ligadas a lejanos continentes –como el periquito australiano– o al propio paisaje peruano –como el pájaro chiguisa–. A su vez, la caída de Yococo “a las aguas de excremento y fango de la acequia” a la manera de un pájaro no hace sino exponer la radical fragilidad de territorio y voz en que se debaten los errabundos cuerpos marginales. De cualquier modo, en este proceso, se registra una voluntad de construir un territorio afectivo, a

partir de la cohabitación híbrida de las oleadas humanas migratorias con un submundo igualmente inmigrante de aves y animales. La ecología de la migración andina es así un espacio de mixturas, humano y animal, rural y ciudadano, afectivo y violento, ficticio y real¹⁹.

Igualmente, la batalla entre la imaginación y la realidad se libra en el plano del discurso. El lenguaje de la narración, en su afán de registrar el exceso de lo real, pone paradójicamente en evidencia su expresividad retórica. El carácter extremo de la miseria dentro del erial urbano adquiere forma a través de su figuración hiperbólica. Al acentuar su literalidad, el lenguaje de *Montaceros* se vuelve aún más literario. En otro despliegue expresivo, y en una puesta al desnudo de la imposibilidad del lenguaje directo, el relato de Jara acude reiteradamente a la figura del símil. El uso del *como* aparece una y otra vez en el transcurso de la narración²⁰. El recurso de la comparación conlleva un juego constante de paralelos y transposiciones, en cuya gestación se entreveran inevitablemente las aristas simbólicas del lenguaje, las brechas imaginarias de su constitución. Aprovechándose de dicho desplazamiento, la retórica de este relato incorpora también el giro metafórico, insertándolo a retazos dentro de la narración. Los párrafos finales de *Montaceros* culminan de hecho con un estilo marcadamente metafórico, más poético que narrativo. Cito:

La última vez, mamá Griselda decía: linda, bonita eres, cholita. Mi corazón de quindi. Inteligente eres. Piquito de tamarindo. ¿Tú sabías cómo éramos, verdad? Cuerda eres.

Celedunio huyó y no lo vi más desde la hora en que don Eustaquio lo llamaba: Celi, Celi, Celi, con un cuchillo en la mano.

Yococo murió esa misma noche del atropello. Mamá Griselda murió a los dos días, vomitando por arriba, abortando por abajo.

Y estoy pensando que si duermo ahora, tal vez sueñe. Y me reúna con mamá y Yococo nuevamente. Volando él sobre el Celedunio; desperutando yo en un nido de palomas. (Jara 2004, 68)

A la manera de fragmentos de un inconsciente político y social, los giros metafóricos incorporados en el lenguaje de *Montaceros* sugieren un cierto deseo de resistencia. De allí que no sea casual que la versión dada a conocer en su primera edición (1981) haya incluido como epígrafe versos de Martín Adán, una de las referencias claves para el desarrollo de la narrativa poética en la literatura peruana e hispanoamericana²¹. La cita de Adán, y que he incluido al comienzo del presente ensayo, dice: “Diáfano y trágico, ese verso tuyo... / Un lirio de agua intruso en tu pantano” (Adán *Obra*, 394). Aunque ya no forman parte de la edición publicada en Santiago de Chile en el año 2001²², los versos de Adán hacen un implícito paralelo con la manera en que ciertas inflexiones metafóricas del lenguaje van incorporándose en el relato de Jara a contrapelo de su violento hiperrealismo. Los giros poéticos de esta na-

rración funcionan, en efecto, como si fueran aquel lirio de agua que, de modo inusitado, se entromete en su pantano, es decir, su fangosa materia narrativa –barriada, y también barro: Montacerdos.

Lo que se nos propone entonces es una modalidad poética de hacer frente a la violencia social, económica y sexual generada por la desgarradora experiencia de las modernizaciones urbanas en el contexto andino y sudamericano. *Montacerdos* es un texto que da testimonio de la violencia extrema de dichos contextos, pero, al mismo tiempo, nos plantea una figuración metafórica del afecto filial y comunitario que puede surgir en territorios devastados por la miseria. Sus deslices metafóricos contribuyen a urdir una relación más bien elusiva y mediada con el ritual hegemónico de la violencia. No se hace espectáculo de ésta sino que, por la vía del lirismo y el afecto, se la resiste.

Si bien es cierto que las barriadas son un fenómeno característico de una historia específica –el movimiento de pobladores y la migración interna en el Perú– corresponde asimismo no perder de vista que la redefinición de las cartografías de lo urbano y lo rural implicó similares oleadas migratorias en varios países sudamericanos. De hecho significó la formación de “villas miseria” (Buenos Aires), “campamentos” o “poblaciones callampas” (Santiago de Chile), o “favelas” (Río de Janeiro). Así se produjeron territorios tanto afectivos como simbólicos, como también modos de resistencia y sentidos de filiación, todo lo cual permitió potenciar el imaginario solidario de la cultura popular y urbana al interior de las sociedades sudamericanas de la segunda mitad del siglo veinte. Esto es lo que parece recuperarse en el lenguaje de Jara: en la precaria condición de sus personajes y de sus hablas, nos encontramos con el voluntarioso poder del afecto y del sueño.

Esta consistencia a la vez estética y ética es la que se nos deja entrever en los párrafos finales del relato. Desprendiéndose de la violencia simbólica ejercida desde lo masculino, tanto en sus imágenes magnificadas como disminuidas, la narración culmina en un vuelo imaginario de signo femenino. A partir de los giros y las torsiones poéticas del lenguaje narrativo, la figura de un sujeto femenino andino –la “cholita”, la “corazón de quindi”– hace patente su reclamo de ensueño y belleza aun en medio de la más devastadora marginalidad social²³. Ante una escenografía de miseria extrema, el recurso de la metáfora, en su presencia precaria y fragmentada, persiste así en agenciar otro deseo: la posibilidad de la sustitución.

NOTAS:

1. La *nouvelle*, o novela corta, raramente excede las cien páginas, guardando cierta familiaridad con la *novella* o el *récit* (Cuddon, 559).
2. Específicamente, *Montacerdos* tendría “como escenario una barriada situada

- en el Rímac, cerca de la Pampa de Amancaes” (Morales Saravia, 127). Este relato fue escrito en 1979 y publicado por primera vez en Lima en 1981. En 1990, se publica una nueva edición bajo el título *Montacerdos y otros cuentos*. El año 2001, el autor somete el texto a una revisión, en la cual se basa la edición chilena y que constituye punto de referencia en el presente estudio. Para situar la producción literaria de Cronwell Jara en el contexto de la nueva narrativa peruana de los 80, véase Niño de Guzmán, 7-15; 19-20.
3. En su construcción del escenario narrativo –en torno al pueblo de Montacerdos–, Jara adopta una estrategia mitificadora de amplio desarrollo en la narrativa hispanoamericana (el pueblo de Comala en Juan Rulfo, Macondo en Gabriel García Márquez o Santa María en Juan Carlos Onetti). El autor peruano retoma este locus narrativo –Montacerdos– en su novela *Patíbulo para un caballo* (1989).
 4. De acuerdo a Bakhtin, “la exageración, el hiperbolismo, el exceso” caracterizarían el estilo grotesco, especialmente en la descripción del cuerpo y la comida (303-367). A su vez, con respecto a los esperpentos de Valle-Inclán, se ha sostenido de que “lo grotesco se puede identificar por medio de rasgos tan salientes como el de la distorsión de la escena exterior, el de la fusión de formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla” (Cardona y Zahareas, 45-6). *Montacerdos* de Jara coincide con estos aspectos estilísticos, aunque –y esto lo diferencia radicalmente– superpone lo trágico a lo grotesco y el lirismo y el afecto a la sátira, como parte de su solidaria inmersión en el submundo andino y urbano de las barriadas.
 5. Bourdieu señala: “La fuerza simbólica es una forma de poder que es ejercida sobre los cuerpos, directamente y como por arte de magia, sin determinaciones físicas; pero esta magia funciona sólo en base a las disposiciones depositadas, como chorros, al nivel más profundo del cuerpo” (38). De esta manera, lo simbólico y lo real finalmente se entrelazarían.
 6. Sobre la noción de subalternidad, véase Spivak (1994).
 7. Nótese el uso del término “invasión” en la definición de Meneses Rivas. Su uso se ha prácticamente “naturalizado” en la retórica de las ciencias sociales y los estudios urbanos del Perú. Visto con distancia analítica, no deja de llamar la atención la tremenda carga simbólica de este término, aunque, por cierto, se le usa como si fuera neutral. Cabría entonces preguntarse, ¿quiénes se sienten invadidos? ¿Quién es el sujeto que enuncia en este tipo de narrativa sociológica sobre “invasiones” e “invasores”? ¿Hasta qué punto las ciencias sociales siguen hablando, acaso conciente o inconscientemente, desde una determinada territorialidad estatal?
 8. Valga la pena recordar que este mismo autor, en obras como *Los ríos profundos* (1958) y *El sexto* (1961) explora aspectos similares a los de la narración de Jara, es decir, la marginalidad social y la violencia sexual.
 9. *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reynoso resulta otra referencia relevante en su exploración de los márgenes urbanos, aunque resulta menos directa en cuanto no tiene relación con los tradicionales imaginarios inmigrantes de las barriadas sino que registra y explora la experiencia gregaria de una nueva generación, aquellos adolescentes que crecen en las nuevas culturas barriales de la Gran Lima a fines de los 50 y principios del 60.
 10. Acudo aquí a la noción de “inconsciente político” elaborado por Jameson, 151-184.
 11. En su presentación de este relato, Niño de Guzmán lo asocia con el cuento “El Macario” de Rulfo (19).
 12. Cito aquí el ensayo “Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de

- las últimas décadas” de Antonio Cornejo Polar, publicado póstumamente (Cornejo-Polar, 23-34).
13. En la literatura peruana contemporánea, hay otros textos que asumen una focalización interna de tipo infantil en atmósferas de marginalidad social. Cabe destacar aquí los cuentos “Ramón” de Miguel Gutiérrez y “Cuando eso dicen” de Hildebrando Pérez Huarancca. Sin embargo, estos textos, aparte de llevar la impronta de género masculino, hacen pasar la perspectiva del niño-narrador por una retórica de marcado tono sentimental y humanista.
 14. Algunos de los cuentos para niños del autor son: *El asno que voló a la luna* (1986); *Sabi, la hormiga que quería ser escritora*; *El espantapájaros y la casita del libro*; *El gran señor visita Motupe*; y, *Kutí, la niña que quería ir la luna*, publicados en 1997.
 15. Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*.
 16. He aquí otra muestra de la impronta rulfiana de la narración de Jara: la figuración nomádica y pauperizada de la familia. Piénsese en cuentos tales como “Es que éramos muy pobres” (Rulfo, 55-9).
 17. Además, a nivel autorial, Ribeyro marca aún más su distancia con respecto a la urbe peruana, en la medida que, junto a la fecha del cuento, consigna el lugar de su escritura: París, 1954. Véase Ribeyro, 29.
 18. El crítico Raúl Bueno ha trazado esta interrelación entre heterogeneidad cultural y sujeto migrante en diálogo con las elaboraciones de Antonio Cornejo Polar. Véase Bueno (2002).
 19. La convivencia, o roce, o a veces fusión de lo humano y lo animal en *Montacerdos* se puede leer desde varias y simultáneas perspectivas: en un plano socio-cultural, como constituyente de un imaginario migrante andino; en un plano literario, como parte de la ya referida tradición de lo grotesco y a su vez como expresión de ciertas vetas –como la arguediana– en el contexto literario peruano.
 20. A modo de ejemplo, cito: “Mamá Griselda sonreía *como* el rostro de una tarántula podría sonreír. Nos llamó a casa y la seguimos. Nos siguió también el montón de ojos y bocas de los hombrecitos. *Parecían* moscas. No podían creer que vivíamos apretados a una pared, *como* arañas. Creerían que habríamos pasado la noche *como* de milagro, difuntos, *como* detrás del aire, hechos de aire, traídos por el aire” (16) [itálicas mías].
 21. En la obra de Martín Adán (1908-1985) destaca su novela breve *Casa de cartón* (1928), relato vanguardista de alto contenido lírico.
 22. Estos versos pertenecen al poema intitulado que abre Diario de poeta, conjunto poético escrito por Adán entre 1966 y 1973 y cuyo motivo central son el poeta y la poesía (Adán Obras, 387-469).
 23. Quindi, *q'intí s*: picaflor, colibrí (en quechua).

BIBLIOGRAFÍA:

- Adán, Martín. *Obra poética*. Lima: Ediciones EDUBANCO Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1980.
- . *Casa de cartón*. Lima: Talleres de Impresiones y Encuadernaciones “Perú”, 1928.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2001. [1971].
- . *El sexto*. Lima: Editorial Horizonte, 1993. [1969].
- . *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.
- Bahktin, M. *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.

- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001. [*La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil, 1998.]
- Bueno, Raúl. "Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales". Friedhelm Schmidt-Welle, (ed.). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Críticas, 2002: 173-194.
- Campobello, Nellie. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. México D.F.: Ediciones Era, 2000.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*. Madrid: Editorial Castalia, 1970.
- Congrains Martín, Enrique. *Lima, hora cero*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1954.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Karl Kohut et.al, (eds.). Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. 23-34.
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fourth Edition. Londres: Penguin Books 1999.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *El rey de la Habana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- Gutiérrez, Miguel. "Ramón". *Cuento peruano contemporáneo*. Rafael Dávila, (ed.). Lima: Ediciones San Gabriel, 1991. 159-162.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Jara, Cronwell. *Montacerdos*. Santiago: Metales pesados, 2004.
- . *Sabi, la hormiga que quería ser escritora*. Lima: Ediciones Bruño.
- . *El espantapájaros y la casita del libro*. Lima: Ediciones Bruño.
- . *El gran señor visita Motupe*. Lima: Ediciones Bruño, 1997.
- . *Kutí, la niña que quería ir la luna*. Lima: Ediciones Bruño, 1997.
- . *Montacerdos y otros cuentos*. Lima: Algarroba Editores, 1990.
- . *Patíbulo para un caballo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.
- . *El asno que voló a la luna y otros cuentos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986.
- . *Montacerdos*. Lima: Lluvia Editores, 1981.
- Meneses Rivas, Max. *La utopía urbana: el movimiento de pobladores en el Perú*. Lima: Brandon Enterprise Editores, 1998.
- Morales Saravia, José. "Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Karl Kohut et.al., (eds). Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. 120-134.
- Niño de Guzmán, Guillermo. *En el camino*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986.
- Pérez Huaranca, Hildebrando. "Cuando eso dicen". *Cuento peruano contemporáneo*. Rafael Dávila, (ed.). Lima: Ediciones San Gabriel, 1991. 173-5.
- Reynoso, Oswaldo. *Los inocentes*. Lima: Peisa, 1997. [1961].
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. [1953].
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Patrick Williams y Laura Chrisman, (eds). New York: Columbia University Press, 1994. 66-111.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2005. [1726].
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Editorial Santillana, 1994.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22