

2008

Entre el mito y la historia: la construcción imaginaria de la barriada peruana en *Patíbulo para un caballo* de Cronwell Jara

Cynthia Vich

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

Citas recomendadas

Vich, Cynthia (Primavera-Otoño 2008) "Entre el mito y la historia: la construcción imaginaria de la barriada peruana en *Patíbulo para un caballo* de Cronwell Jara," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/10>

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

**ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA:
LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DE LA BARRIADA
PERUANA EN *PATÍBULO PARA UN CABALLO*
DE CRONWELL JARA**

Cynthia Vich
Fordham University

En la numerosa ficción narrativa sobre la periferia urbana peruana, la obra de Cronwell Jara es ya un punto de referencia obligatorio. Sus dos novelas sobre el tema, *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989) han merecido la atención de varios críticos¹ que las han abordado desde distintos enfoques. En este artículo, mi intención es proponer *Patíbulo para un caballo* como un texto que presenta la historia del pueblo de Montacerdos como narrativa fundacional de la barriada peruana². Como narración de origen que intenta explicar un grupo humano y su sistema social, la novela construye la historia de un sujeto colectivo; de un “nosotros” (los pobladores de Montacerdos), que podría identificarse con todos los migrantes provincianos que llegan a las ciudades peruanas. Como narración de las luchas por la defensa del espacio vital y por su reconocimiento oficial, la novela se presenta como metáfora de una realidad social de importancia central para el Perú de fines del siglo XX.

El año de publicación de la novela, uno de los peores del conflicto armado interno peruano, corresponde a un momento de la historia nacional donde el desplazamiento masivo de los pobladores rurales hacia las zonas urbanas se presentaba como la segunda gran ola migratoria de aquel proceso iniciado desde finales de los años cuarenta. En 1989, las precarias condiciones de vida y las dificultades de integración económica y social de los recién llegados a las ciudades se repetían. La biografía de Cronwell Jara está estrechamente ligada a este proceso. Nacido en Piura en 1950, de muy pequeño migró con su familia a Lima, donde creció en una barriada. Posteriormente, y en el contexto de las reformas educativas de los años

sesenta y setenta, Jara hizo sus estudios superiores en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Así, formó parte de un emergente grupo de intelectuales capitalinos cuyo origen se remontaba a la experiencia de la migración. Entre los años cincuenta y los ochenta, y a pesar de la movilidad social experimentada por algunos pocos (Jara entre ellos), las condiciones de vida en las barriadas de Lima no cambiaron sustancialmente. El desempleo y la precariedad continuaron siendo la marca de la cotidianidad, y la mayor parte de los pobladores se vio forzada a subsistir únicamente a través de su inserción en la economía informal. A partir de los años ochenta, con la masiva llegada de los nuevos migrantes que huían de la violencia en el campo, las dificultades económicas y las precarias condiciones de vida empeoraron. En medio de la aguda crisis económica y política de esos años, la población de Lima siguió creciendo y la falta de trabajo y de recursos era cada vez mayor. Bajo condiciones todavía más críticas que las de sus predecesores, los nuevos migrantes tuvieron que luchar otra vez todas aquellas batallas iniciales: montar precarias viviendas, resistir los intentos de desalojo, abogar por el reconocimiento oficial de sus comunidades. Si anteriormente el estado peruano no había logrado insertar la mano de obra migrante en el sistema económico formal, en los ochenta la incapacidad de éste para satisfacer las demandas básicas de una población que llegaba a las ciudades como refugiada de guerra intensificó las condiciones de abandono que persistían en las barriadas desde sus inicios. Este es el contexto en el cual quiero insertar mi lectura de *Patíbulo para un caballo*: como una mirada hacia los orígenes de los asentamientos humanos limeños surgidos de la migración provinciana. Se trata de la mirada de un sujeto que, habiéndose criado en una barriada, al hacerse adulto sale de ella y desde cierta distancia espacio-temporal decide hacerla objeto de estudio y reflexión. Aquí es donde se dan las coincidencias entre el autor y la narradora principal de la novela. Como Maruja, Jara fue también uno de aquellos niños migrantes de primera generación que se establecieron en una barriada en las afueras de Lima y al hacerse adultos accedieron a una educación superior. En la novela, Maruja, estudiante de sociología, vuelve a Montacerdos para recopilar material para su tesis sobre el origen de las barriadas en el Perú. La historia de Montacerdos le llega al lector a través de las conversaciones de la joven socióloga con aquellos que lucharon por la supervivencia y por el reconocimiento oficial de la barriada. Son estas historias orales las que Maruja va a convertir en documento escrito. De esta forma, *Patíbulo para un caballo* es una novela que narra el proyecto de rescate histórico de una comunidad que simbólicamente se propone como narración paradigmática del nuevo Perú urbano de origen migrante. Al ubicar históricamente la novela en 1948, es decir, en los años iniciales del proceso migratorio, Jara nos da una razón más para leerla como un intento de evaluar, cuarenta años más tarde, las luchas y los logros de aquellos fundadores de las barriadas

limeñas. De esta forma, el objetivo de reconstruir literariamente los orígenes del fenómeno sería el de crear una narrativa fundacional que sostenga y de coherencia simbólica a un grupo humano y a un fenómeno (la lucha por la “fundación”) que los caracterice y les dé identidad colectiva. La necesidad narrativa de rescatar una herencia histórica de lucha y de conquista de un espacio propio marcaría entonces el paso a la adultez, en el espacio simbólico, de aquellas primeras comunidades de migrantes. Como mito de un origen, la novela podría servir así como punto de referencia simbólico de una historia colectiva que será restaurada una y otra vez por las futuras generaciones de migrantes.

¿Qué imagen de la vida en la barriada nos da *Patíbulo para un caballo*? Se trata de un texto que muestra la tensión de un sujeto narrativo cuya mirada hacia su lugar de origen expresa un notable conflicto. Este se da entre la necesidad de construir una narrativa heroica que legitime la gesta fundadora de la barriada, y la fuerza de una conciencia crítica que, más allá de ese primer impulso, evalúa los enormes problemas internos y externos que condenan a esta comunidad a una vida de miseria material y espiritual. En el gran relato de la lucha del migrante poblador de la barriada peruana, esta novela puede leerse tanto como la historia de un triunfo o como la de un fracaso. Esto ocurre porque la visión que ofrece de los hechos, es decir, el punto de vista desde el cual se narra, no es unívoco sino múltiple: a veces la historia llega al lector a través de la voz de la narradora principal (Maruja la joven universitaria), pero otras lo hace a través de las múltiples voces de los pobladores de Montacerdos a quienes ella está entrevistando. Complicando más este juego de perspectivas, a estas voces también se les suma aquella de la Maruja niña, quien, recordada por la Maruja adulta, también da su propia versión de los hechos. Mi hipótesis es que estos múltiples puntos de vista narrativos representan dos maneras de enfrentarse a la historia: la del mito heroico y la del realismo³. Estas dos formas de ver el mundo operan en base a lógicas distintas. Por un lado, la perspectiva mítica se relaciona a la oralidad y a cierta lógica infantil en la que domina, por ejemplo, la creación de héroes y el paradigmático triunfo del bien sobre el mal. Por otro, la lógica de la subjetividad adulta, estructurada en la primacía de lo racional, observa analíticamente la realidad y se plantea preguntas que buscan trascender el cuento de hadas de final feliz. La tensión entre estas dos formas de construir narrativamente la historia puede apreciarse en diversas instancias de la novela. Pero es en la doble identidad del personaje de Maruja donde el conflicto rompe la unidad del sujeto: en la novela, Maruja es al mismo tiempo una niña que participa de la narración colectiva y heroica de las hazañas de su comunidad, y una joven socióloga que con los instrumentos críticos de su formación universitaria, presenta la compleja realidad de su lugar de origen.

La historia que se cuenta en *Patíbulo para un caballo* es la de la lucha de los pobladores de Montacerdos contra el cerco policial que el gobierno organizó para intentar desaparecerlos y para evitar que entraran a formar parte de la ciudad de Lima. Las sangrientas, larguísimas y sucesivas batallas entre “fusileros” y pobladores estructuran todo el acontecer narrativo de la novela, que termina con el triunfo de los últimos y con su reconocimiento por parte del gobierno como “ejemplares peruanos”. La historia de este triunfo es recreada por la memoria de aquellos pobladores a los que Maruja se encuentra entrevistando veinte años más tarde. En esta narración colectiva que se construye mediante el recuerdo, los pobladores que vivieron los años de la lucha contra el cerco son los principales narradores. Y entre ellos, está también la misma Maruja cuando era niña: ella, desde su perspectiva infantil, es una de las voces narrativas que presenta los hechos. Vemos entonces cómo en el proyecto de recopilación de datos de la Maruja adulta, lo que domina son las historias basadas en el recuerdo y en la relación autobiográfica de los informantes con lo ocurrido; en otras palabras; la dimensión afectiva de una narración que está contando la historia de la propia supervivencia. El conflicto de perspectivas al que me referí anteriormente aparece cuando este discurso de memoria autobiográfica y colectiva se enfrenta con la necesidad crítica de un sujeto individual que desde otras coordenadas busca evaluar los orígenes y preguntarse por el futuro (la Maruja adulta). Este contraste se hace más complejo aún cuando las dos perspectivas opuestas coinciden en un mismo personaje. Me refiero, otra vez, a la perspectiva crítica de un sujeto educado y urbano (Maruja adulta) en contraste a la visión heroica y a la lógica mitificadora de la Maruja niña, que posee (como muchos de los otros personajes-narradores) una subjetividad que todavía no se ha “separado” de los sucesos que narra. Creo que la complejidad de la visión de Jara sobre la barriada limeña se representa claramente en esta dualidad de enfoque.

La narración heroica: basurización y resignificación

La historia que los habitantes de Montacerdos le narran a Maruja es una historia heroica. ¿Cuáles son los elementos que forman esta historia de triunfo? ¿Cómo se construye la dimensión heroica que muestra cómo los pobladores de la barriada lograron vencer las espantosas condiciones de vida y la sistemática violencia con las que se intentaba negarles el derecho a una vida digna en la ciudad? La respuesta se encuentra en la caracterización de esta comunidad como una entidad cuyos sujetos despliegan un notable instinto de vida que los hace trascender los durfísimos obstáculos que se les presentan. Se trata de un grupo humano que, defendiendo su derecho al placer, a la belleza y a la espiritualidad, muestra su fortaleza y su superioridad

moral al re-significar todo signo de muerte que se le impone y transformarlo en afirmación de vida. Los habitantes de Montacerdos neutralizan los ataques de un *status quo* que busca degradarlos, convirtiendo estos mismos ataques en ejercicios de goce re-humanizador. A través de este proceso, lo que hacen es rechazar la forma como el gobierno los entiende y cómo el mismo busca definirlos; es decir, como basura, como mero desecho. La dimensión heroica de este grupo humano surge así de la fuerza y de la convicción con la que éste defiende su plena humanidad y sus inalienables derechos frente al ataque *basurizador* del estado.

Aquí es preciso explicar un poco el término *basurización*. El concepto pertenece a Daniel Castillo, quien en su análisis de la geopolítica entre lo que llama el “Primer Mundo” y “la Gran Periferia” lo explica como un mecanismo subalternizador a través del cual el poder crea otredades que perpetúan la dinámica de la relación amo-esclavo. El acto de *basurizar*, definido por Castillo como “la activación de mecanismos de descongestión del centro gracias a un uso estratégico de sus recursos” (30) es en otras palabras la creación de un basural material y simbólico que el poder (el “centro”) construye como espacio totalmente ajeno a sí mismo, precisamente para poder justificar su propia legitimidad por oposición a él. Se trata de la construcción de una alteridad radical que es la que sostiene la diferenciación entre dos *locus*: el centro (limpio y productivo) y el basural (estéril, contaminado y contaminante). Negándose a aceptar sus propios desechos como elementos constitutivos de su identidad, lo que hace el poder es construir el espacio del basural o “vertedero” para así poder descargar y desconocer sus propios residuos (su parte de “basura”) en un lugar *otro* que luego será estratégicamente naturalizado como el auténtico y único basural, hogar de aquellos a los que llamaremos “seres basura”.⁴ La *basurización* es, esencialmente, un proceso mediante el cual el poder intenta adjudicarle sus “trapos sucios” (los desechos de su propio sistema) a otros a los que busca naturalizar como paradigmáticos “seres basura”.

En *Patíbulo para un caballo*, Montacerdos se caracteriza como un lugar en progresiva descomposición. La extrema miseria, la suciedad y la enfermedad de sus pobladores son su marca de identidad. Como lo expresan los mismos personajes de la novela, Montacerdos “es un chiquero” (260) donde la gente vive pudriéndose en los “fangales excrementicios” producto de la obstrucción del agua causada por los fusileros enviados por el gobierno:

Estamos sobre la miasma. Olemos a mierda. Comiendo carne de rata; tuzas, raíces de caña, palos, chala seca; lo que mastican los chivos y los puercos; durmiendo sobre colchones de moscas, con gente desesperada que no teniendo nada que comer, empieza a cortarse los dedos, las orejas, para cocinarlos y dar qué comer a a los hijos, y es macabro, truculento, espantoso, ¡pero es cierto! (281)

En la novela queda claro que Montacerdos como habitat degradado es producto de un sistema para el que la barriada es el lugar de descarga, el “desecho” de una productividad que ocurre en otra parte y que está vedada para los “seres basura”. La abundancia de aquel lejano “centro” donde todo transita, bulle y vive se presenta como la contraparte de aquel “vertedero” en el que se vive. Se trata de un espacio condenado a la esterilidad y al salvajismo, maldito por haber sido condenado por aquel dedo de muerte de la existencia marginal. Así lo expresa el recuerdo que hace hablar a la Maruja niña:

Un aire blanco, redondo y vacío reinaba en todo. Y en todo, un enmudecimiento tan mortal, que sentí de repente que todos podríamos oírnos los ruidos y rumores secretos de las vísceras, o el rodar más leve de uno de nuestros pensamientos. Que la muerte así, sin acaso saberlo, nos había tocado con la punta de su dedo de hueso. Pues no oíamos nada, no se oía nada, ni siquiera la respiración por dentro. Fue descubrir en ese instante que vivíamos detrás de todo; “es el abandono en que nos tiene hoy el gobierno”, se oyó la voz del Gringo Pérez no sé por dónde. Como de haberse acabado el mundo. De vivir lejos del mundo. De las ciudades, los edificios y de la gente. Pues ni un ruido ni cloqueo de gallina. Ni las súplicas celestiales de la Santísima. Sólo el vacío. Montacerdos pareció suspendido de un hilo de nada, sobre la nada, al pie de lo indecible, en lo incoloro y sordo de lo aún no nacido. (197)

Esta caracterización de la barriada como basural material y simbólico va de la mano de su sujeción al brutal desprecio de un poder que desde una lógica discriminatoria acusa a los pobladores de Montacerdos de querer destruir el orden de la ciudad. Para el comandante Dantón Pflucker, el jefe de los fusileros, los migrantes provincianos llegan a Lima “a atosigarla de inmundicia, a envenenarla con su podrida habla pestilente a coca y a llenar las calles de indigencia y sarna” (294). Con estas palabras, el estado revela el profundo racismo de base higienista del que se sirve para instrumentalizar a la población urbano-marginal como auténtica amenaza a la salud y al bienestar del país: “No se imagina la iglesia las enfermedades que nos acarrean y a las probables epidemias a las que nos someten? ¿Ni el desorden económico que ocasionan al país?” (294), vuelve a decir Pflucker. Para el estado, Montacerdos es un foco infeccioso del que sólo pueden salir enfermedades contagiosas, sujetos pestilentes y mera “inmundicia”. Es además un lugar estéril donde no puede florecer la vida. Es a esta *basurización* a la que los pobladores de Montacerdos se enfrentan al narrar su historia. Negándose radicalmente a vivir en los términos que les impone el estado (como “seres basura”), estos sujetos van a sentar las bases de su narrativa triunfal. La pregunta entonces es ¿cómo es que estos seres desposeídos logran romper la lógica perversa de la *basurización*? ¿Cómo se construye la epopeya con la que los “seres basura” se transforman en ejemplos de

plenitud vital y de la fuerza del espíritu humano para luchar contra la adversidad? Más aún, ¿cómo lo hacen sin “limpiarse” y sin así reproducir la lógica higienista del poder que los basuriza? En la historia narrada por los personajes a Maruja, abundan episodios en los que puede apreciarse un mecanismo de re-significación a través del cual los sujetos transforman los mismos signos que reciben como ataque basurizador y los convierten en el eje de fantásticas y heroicas hazañas que reivindican su profunda humanidad y su inquebrantable instinto de vida.

Un ejemplo notable de esto es la dualidad héroe/monstruo de Pompeyo Flores, una suerte de titán cósmico que al mismo tiempo es la bestia más aterradora y el más noble y sublime espíritu de Montacerdos. Pompeyo es descrito como un ser espeluznante; como una especie de engendro a medio camino entre humano y animal⁵ cuya historia posee los rasgos de un auténtico relato mítico: tras recibir de su padrastro un garrotazo en la nuca cuando era niño⁶ contrajo una extraña “enfermedad del crecimiento” (24) y así se convirtió en una bestia devoradora de todo: plantas, libros, basura, todo tipo de animales e insectos. Criado a palazos como un cerdo en el basural, su feroz voracidad es el rasgo emblemático de una identidad atada a la miseria que lo convierte en símbolo de todo Montacerdos. Sin embargo, Pompeyo es inquestionablemente el héroe principal de la novela⁷. Como irreductible soldado, Pompeyo es expresión del más tenaz espíritu de lucha, y su capacidad para transformar los ataques y las desgracias que se le imponen en ejercicios de re-humanización y de afirmación de su propia autonomía es testimonio de aquella re-significación de signos a la que me referí anteriormente. Veamos un ejemplo. Tras haber sido declarado muerto después de una batalla contra los fusileros, Pompeyo regresa a Montacerdos en una escena que muestra todas las características del retorno triunfal a la patria de un héroe de guerra. En una atmósfera cuyas descripciones indudablemente nos remiten al realismo mágico de Macondo, Pompeyo, orgulloso, despliega la bala que tiene metida en la cabeza como si fuera un trofeo. Le muestra a todos que, en vez de matarlo, el proyectil ha quedado absorbido por la increíble capacidad de resistencia de su cuerpo, que lo ha acogido - como en un nido - para hacerlo “dormir” allí (121). Lo que vemos en esta delirante imagen es el resultado de un procedimiento lúdico mediante el cual el sujeto, frente a la situación límite, se las ingenia para quitarle a la bala todo su potencial destructivo y la convierte en un inofensivo juguete. A la manera de un niño que ve en el juego la forma de ejercer dominio sobre una realidad que lo sobrepasa, aquí Pompeyo “exorcisa”⁸ la bala y la despoja de su contenido maligno, haciendo del forado que ha dejado en su cuerpo una especie de “camita” donde la va a poner a descansar. Pero esta capacidad transformadora de la realidad no termina allí. Luego de dejar a todos boquiabiertos al mostrarles lo que había hecho con la bala, “barrote en mano y con una firmeza sólo suya” Pompeyo declara: “Pero un día a esta

bala la cagaré por el culo. ¡Y me la pondré de collar!” (122). A la manera de un auténtico Calibán, vemos aquí cómo Pompeyo no sólo se ha *comido* la bala, nutriéndose del objeto que venía a destruirlo, sino que además, al hacer pasar la bala por su cuerpo - al controlarla *dentro* de éste- la ha vuelto a crear, re-definiéndola. Su desafío al poder, su rechazo a recibir pasivamente sus ataques, se da precisamente en su transformación del elemento que viene a matarlo en un mero desecho que él mismo va a expulsar. Pompeyo reproduce de esta forma la misma estrategia basurizadora que usa el poder contra él, devolviéndole al agresor la venganza de su acto liberador: si con esa bala el poder intentaba destruir su cuerpo como si fuera una basura, al mencionar su intención de “defecarla” Pompeyo le quita todo su contenido amenazador y la vuelve un objeto minimizado, despreciado por un sujeto autónomo y empoderado que va a evacuarla como desecho. Más aún, al decir que va a ponérsela “de collar”, lo que hace es repudiar la violencia a través de la burla. Así, con la plenitud del gozo infantil, Pompeyo crea una distancia irónica⁹ – un espacio de confort – que neutraliza la atrocidad recibida. Este placer de la trasgresión mediante el ejercicio lúdico – burlesco - de las funciones vitales del cuerpo puede leerse además como la forma como esta subjetividad infantil que no ha reprimido aún el sentido de continuidad entre su cuerpo y su excremento, se enfrenta a un poder adulto represor y disciplinante. Siguiendo esta lectura, la re-humanización de la relación de Pompeyo con el proyectil convertido en propio desecho puede codificarse políticamente como la victoria de la espontaneidad y la libertad de la lógica del niño frente al ataque basurizador del orden adulto.

Mencioné antes que Pompeyo como personaje representaba también el aspecto sublime y noble del espíritu humano. Y es que es Pompeyo quien a través de su comportamiento frente a sus amigos, sus maravillosos proyectos y su forma de ver el mundo, representa aquel terco optimismo que constituye la base de la óptica narrativa del relato ofrecido por los personajes de Montacerdos. A pesar de ser un auténtico monstruo, el lector aprecia cómo Pompeyo se niega a hacer de su propia monstruosidad el límite de su existencia. Desde el extremo mismo de su ser degradado, el impulso vital de Pompeyo lo hace el líder de una serie de empresas que buscan re-humanizar y cultivar el espíritu de los habitantes de Montacerdos para impedir así que la cotidianidad de la violencia y la miseria que se les impone sea su único horizonte vital. Junto con otro fabuloso personaje de similar naturaleza mitológica – Medio Gusano Jer Bruckman – Pompeyo construye, en el medio del basural, una delicada “Casa de Té” donde ambos, en aquel misterioso “lenguaje de las flores”, se dedican a la tertulia sobre temas como la belleza o las maravillas del mundo natural. Posteriormente, este lugar se transforma en la “Casa de la Poesía”, una especie de mágico huerto donde los poemas crecen como plantas, se exhiben en impecables vitrinas y donde también se ofrecen singulares servicios como la venta y reparación de

poemas (345-6). Pompeyo se presenta muchas veces intentando contagiarle a otros su pasión por el cultivo espiritual: a los niños, les presenta regalos exquisitos como el Kama Sutra y el Códice sobre el vuelo de los pájaros de Leonardo da Vinci. De hecho, logra su cometido al convertir uno de estos regalos en la fuente de inspiración de un proyecto muy representativo de Montacerdos como un pueblo que lucha por trascender la miseria en la que vive y que reclama su legítimo derecho a la felicidad por encima de las desgracias cotidianas. Me refiero al proyecto de la legendaria “máquina que vuela”, una especie de cometa gigante hecha de harapos y basura por Yococo y puesta a volar por Pompeyo. El episodio que recrea el primer vuelo de esta máquina nos brinda una maravillosa imagen donde vemos cómo aquellos “seres basura” logran zafarse del horizonte excrementicio que los sujeta, y se elevan – aunque sea sólo por un instante - hacia una plenitud vital que los hace dejar atrás su sórdida vida:

Hermoso hasta las lágrimas, rugiendo las hélices, las alas perfectas y extendidas, Pompeyo Flores levantó sobre sus hombros el edificio alado y nos fuimos hacia la colina de la linchada a buscar viento. No cabíamos de contento y nuestros corazones saltaban con ese alboroto de las aspas queriendo zafarse de sus ejes. /.../ Los vecinos abrían sus puertas y quedaban admirados. Begonia la Ojitos de Puerco no pudiendo con la euforia, ufana iba diciendo: ¡Me orinaré de gusto desde arriba sobre los fusileros! (163)

Este episodio es además un claro ejemplo del carácter mitificador de aquel relato construido por los habitantes frente a Maruja la socióloga:

...y así no faltó quienes subidos sobre los zancos, sobre los techos y los palos más altos del corral guardarían para siempre en la memoria colectiva de la historia, estremecidos y afiebrados, la gloriosa imagen de la espléndida ave alada despeñándose con el altísimo terror del sabio colgando de las patas (166) /.../ El Chivillo auguró que un historiador algún día hablaría de la hazaña y que por artes de la numismática y la filatelia se les registraría para la posteridad y el orgullo patrio en preciosos timbres postales y en sonantes monedas de plata y oro, /.../ y que no sería de admirar si retablistas, pintores y músicos del folclor nacional (el Guitarra Mágica y don Prodigios, por ejemplo), a partir de ese momento del descenso, lo recordaran en delicadísimas obras de arte.” (167)

Como puede verse, la dimensión utópica que en la conciencia de los habitantes de Montacerdos provoca el vuelo de esta máquina nos muestra una comunidad que con este acto recupera su autoestima y se imagina legitimada dándose el lujo de proclamar la gloria de su hazaña. A través de historias como ésta se construye el imaginario de un pueblo que, al narrarse de esta forma, cruza el cerco de la deseada legitimidad y se proclama a sí

mismo como ejemplar punto de referencia en el relato de los orígenes del nuevo Perú urbano. Así, recuperando su derecho a soñar, la hiperbólica fabulación de los narradores intenta construir una historia heroica.

Aunque sin los rasgos sobrenaturales que caracterizan a Pompeyo, las mujeres de Montacerdos también son presentadas en dimensiones heroicas. En diversos episodios, lo que se resalta es el inquebrantable espíritu de lucha de las mujeres que, organizadas como auténticas soldadas, se enfrentan con valentía y con feroz elocuencia a los fusileros enviados por el gobierno. El protagonismo de éstas como legendarias luchadoras sociales y como vehementes defensoras del derecho a existir de la barriada es una constante a lo largo de toda la novela. Aquí las palabras de una de ellas como ejemplo:

“Y que sepa el mundo que aquí – añadió la vieja Ponciana Sora -, ¡ya hay un pueblo! Se vive. Que este pueblo ya no es un desmante. Ni un cagadero de camiones del municipio ni de fábricas /.../ Ni que semos méndigos de naide, carajo – prosiguió la vieja Ponciana-; y que no suplicamos, ¡exigimos! Porque somos decentes y no animales para que nos tengan así como a marranos! (31)

En estas palabras destaca la fuerza con la que se rechaza la ofensiva basurizadora que intenta perpetuar la condición de vertedero de Montacerdos. La defensa de la barriada es así una épica en la que las mujeres tienen un claro protagonismo al mostrarse como auténticas guerreras incapaces de dejarse amilanar por los fusileros, sus enormes caballos y sus armas siempre listas para disparar. En una escena narrada desde el asombro y el innegable orgullo de la niña Maruja, son ellas las que se amotinan “cada quien con su hijo”, sus letreros y sus ollas vacías (43-44) y se dirigen al cerco para enfrentarse a los guardias. Estos, con la inmensidad de sus caballos, las rodean atrapándolas y proceden a denigrarlas: hacen que los caballos defequen frente a ellas “espesos guanos en volcánicas furgonadas” (50). Enseguida, y como respuesta a las palabras del capitán Pflucker que las acusa de ser “indias” y, por lo tanto, basura, las mujeres responden:

¡Endias ya no semos! Semos de Santoyo, caballero, de Cantagallo, Mendocita y de los Barrios Altos. /.../ Peruanas, caballero. Decentes. (51-52)

Lo que es obvio en estas palabras es un claro reclamo por ser reconocidas de forma distinta (ya no como basura) por el Perú oficial. Para adquirir dignidad de ciudadanas, estas mujeres son plenamente conscientes de que tienen que rechazar ser vistas como “endias”, y es así como sus palabras propician la construcción del relato heroico de un pueblo que busca fijar su identidad en la migración y en el paso de lo rural a lo urbano. Desde esa perspectiva, se trata de un ejercicio de re-significación y de la elaboración retórica de una narrativa fundacional.

Realismo y quiebre del mito

Por su tenaz defensa de su derecho a un espacio donde vivir, y por las muchas formas como Montacerdos se muestra como un lugar donde todavía es posible la solidaridad de los proyectos comunes, el cultivo espiritual y hasta breves pero intensos momentos de felicidad, no resulta difícil leer *Patíbulo para un caballo* como un relato celebratorio de la habilidad del espíritu humano para triunfar sobre la adversidad¹⁰. Sin embargo, como indiqué al principio de este ensayo, cualquier optimismo que transmita la novela se ve atemperado por una dicotomía mito/realidad que persiste por encima de todo impulso mitificador en la elaboración de la historia de Montacerdos como imagen paradigmática de la barriada peruana. En este quiebre del marco utópico, la denuncia de las que han sido llamadas “las fuerzas antisociales”¹¹ de Montacerdos obstruye la fluidez de la narrativa heroica y aparece como la contraparte realista del proceso mitificador que en tantas ocasiones caracteriza la perspectiva narrativa de la novela. Si en los ejemplos comentados anteriormente Montacerdos aparecía como una comunidad cohesionada por la solidaridad y la grandeza espiritual de sus habitantes, también es necesario recordar su caracterización como un lugar donde persiste la envidia, la ignorancia, la cobardía y el egoísmo individualista. Estos elementos destructores de todo ideal comunitario se cuelan en el recuento de la historia hecha por los pobladores, denunciando así las profundas flaquezas de un grupo humano que muchas veces es el peor enemigo de sí mismo.

El aspecto más contundente de esta visión anti-heroica es la forma como repetidamente los habitantes de Montacerdos destruyen tantos proyectos destinados a sacarlos de su miseria “matando” real o simbólicamente a sus propios héroes. En este aspecto, el caso más significativo es el asesinato de Celia Ordóñez, la maestra del pueblo. Fundadora de una escuela donde enseñaba gratis a leer y a escribir a niños y adultos, se cuenta que Celia además luchó infatigablemente por despertar la conciencia política de los pobladores de la barriada. Fue así como formó el Club de Madres y organizó seminarios para instruir a la población sobre sus derechos y sobre las razones de su marginalización. Pero como bien ha sido señalado, su tragedia radica en que fue asesinada por la misma gente a la que intentaba ayudar¹². Una noche, un grupo de pobladores dirigidos por Ponciana Sora (la misma que cité anteriormente en su heroico desafío a los fusileros) entró “a cuchillada y pedrada limpia” (22) a la escuela y brutalmente golpeó a la maestra para luego quemarla viva incendiando el local. Las razones de este crimen nunca quedan claras, pero las hipótesis que se presentan en boca de algunos personajes denuncian una mentalidad donde la ignorancia, la superstición, los prejuicios y sobre todo un fuerte moralismo represor de base machista aparecen imponiéndose sobre todos los otros lazos positivos

que unen a la comunidad¹³. Las múltiples denuncias hechas por la madre de Maruja al recordar este crimen apuntan a la persistencia, entre los habitantes de Montacerdos, de una mentalidad muy conservadora con respecto al rol de la mujer. Según Mamá Griselda, el responsable de su muerte fue el odio conservador de algunos pobladores frente a esta atractiva mujer que no ocultaba sus valores liberales y sus varios amantes. En la novela puede verse cómo el simple recuerdo de Celia es una fuente de tensión en la narración del pasado de Montacerdos hecha por sus propios habitantes. Cuando se le invoca, algunos insisten en identificarla como una comunista que envenenaba las mentes de sus alumnos. Otros, la acusan de haber sido una bruja que hechizó a Heraclio Rojas, un hombre casado, y se hizo embarazar por él. Pero también hay quienes, como Mamá Griselda, la defienden a ultranza y reconocen su legado: “¡Malditos! (20) /.../ La envidiaban, no la entendían, pero hizo mucho por el pueblo. Y mucha hembra jue para los indios, mucha mujer, mucha dama, para las polleronas” (23). El conflicto de posiciones en torno a Celia y su apuesta por la educación muestra así las profundas brechas de una comunidad donde distintos valores y mentalidades se encuentran en pugna, y donde no se logra un acuerdo en cuanto al camino a seguir para salir de la miseria. En relación a este conflicto, puede decirse que la novela presenta a la joven socióloga Maruja, auténtica heredera del camino trazado por la maestra, como el modelo del progreso y hasta de la reivindicación histórica de toda la comunidad (ya que con su tesis, Maruja insertará a Montacerdos en la legitimidad de la ciudad letrada). Desde esta perspectiva, lo que se denuncia es la incapacidad de los pobladores de Montacerdos para reconocer en la educación un arma para salir de la miseria: ellos mismos desperdiciaron la oportunidad que les brindó Celia. De ahí que sólo algunos, como Maruja, la “comelibros”, logran el ansiado progreso.

Otra denuncia del carácter autodestructivo de Montacerdos es cuando se recuerda la expulsión de la barriada del doctor Napoleón Annunciata, antiguo novio de Celia, en la que se acusa a otra vez a Ponciana Sora, al Puma Santos, al Matabueyes y a “otros apristas y apolíticos” (146). Acusado de “cobrar poco” en sus consultas y de “ser sospechosamente comunista”, este médico había creado la única posta médica de Montacerdos, local que desapareció con su expulsión. Como la escuela fundada por Celia, la posta del Dr. Annunciata era un intento de darle a los pobladores de Montacerdos uno de los tantos servicios básicos negados por el estado, pero fue destruido por la misma comunidad que se servía de él. En la voz de algunos pobladores que expresan su deseo por el retorno de Annunciata se puede percibir el lamento por ese otro triste ejemplo de una oportunidad perdida para la barriada.

Vemos así cómo Montacerdos aparece como un lugar de conflicto entre fuerzas contradictorias, un espacio de lucha donde los mismos que por momentos son admirables líderes o progresistas críticos sociales (Ponciana

Sora y Pólvoras Flores, por ejemplo), en otros aparecen como auténticos representantes del mal y de fuerzas retrógradas¹⁴. La dualidad de estos personajes actúa además en contraparte al perfil exclusivamente heroico de otros (Pompeyo, Celia y Annunciata, por ejemplo), y así la lucha entre las fuerzas representadas adquiere las dimensiones de una auténtica y épica batalla moral. En ésta, el egoísmo, la intolerancia y la violencia se conectan a un individualismo que se muestra como el peligro más aterrador que debe enfrentar Montacerdos como comunidad. Frente a los utópicos proyectos y heroicas hazañas que como símbolo de los valores solidarios ofrecen algunos (Celia, Annunciata y Pompeyo), vemos cómo Montacerdos también está dominado por fuerzas que sofocan y traicionan los logros de los primeros. Donde más consistentemente se aprecia esto es en la actitud de la mayoría de los pobladores frente a la desaparición de Pompeyo después de la última batalla contra el cerco. A pesar de haber puesto en peligro su vida innumerables veces como fiero gladiador contra los fusileros, cuando se levanta el cerco y terminan las batallas los habitantes de Montacerdos se muestran totalmente indiferentes frente al destino de Pompeyo. Los únicos que se acuerdan de él son los niños, y ante las insistentes preguntas de éstos los adultos se encogen de hombros y miran hacia otro lado “como despertando de un mal sueño, de algo que espantaba, sobrecogiéndose de un ser del cual no se debía hablar” (375). En boca de Maruja, que recuerda cómo ella y sus amigos preguntaban por él sin obtener respuesta, la denuncia es clara: “lo habían olvidado, lo querían olvidar, lo estarían olvidando” (375). Al ser los niños los únicos capaces de reconocer el heroísmo de Pompeyo, la condena de los mismos frente a la indiferencia de los adultos se hace sentir en las palabras del Chivillo:

“pero irá grande como un brioso y triunfal caballo por algún villorrio, y como siempre que la infamia, la incomprensión y la mala fe de los hombres lo sigan: no faltará para él un patíbulo” (376).

Conclusiones

La visión heroica de Montacerdos, construida por el recuerdo de sus primeros habitantes (entre ellos la niña Maruja), se quiebra con la visión y los comentarios de la Maruja adulta hacia el final de la novela. Al referirse al levantamiento del cerco que cancela los límites formales entre Montacerdos y la ciudad, Maruja adulta recuerda cómo los pobladores de la barriada empezaron a integrarse al nuevo mercado de trabajo. Al recordar esto, también repara en la observación que hizo en ese entonces sobre la recién adquirida vitalidad de su pueblo: según se le ocurrió, Montacerdos sólo estaba “ensanchando la botella y su mundo de Medioevo” (373). Al recordar

haber dicho esa frase, Maruja parece estar dando cuenta que ya en ese entonces empezaba a sentirse cínica frente al supuesto “triumfo” de su pueblo. En consecuencia, este emergente cinismo encontró representación en una imagen que le era bastante familiar entonces: la botella de insectos de su hermano Yococo.¹⁵ Ahora, años más tarde, Maruja adulta recuerda aquella metáfora con la que en aquel momento empezó a entender que lejos de desaparecer, la cárcel de miseria y las condiciones de vida inaceptablemente “medievales” de Montacerdos simplemente continuaban. Entonces, Maruja retoma su antigua metáfora, pero ahora la sustenta con un discurso de corte sociológico que claramente muestra su nueva identidad de científica social:

Y los cercos de pobreza, de ignorancia en zonas carentes de medicinas y condiciones mínimas de salubridad, continuaban multiplicados ahora por otros confines en torno a la gran metrópoli, la nación de los tranvías, el monstruoso pulpo costeño de tentáculos suctores de ilusiones, vanas esperanzas y de vidas que es Lima. Y aquí el mundo continuaba no con la consabida forma de un huevo de pavo girando en el espacio, sino con la absurda apariencia de una botella: la botella de arácnidos y de insectos de Yococo...(375-376)

Caracterizando la ciudad con una imagen que se remite a *Lima, hora cero*, texto paradigmático sobre la explosión urbana de Lima durante los años cincuenta¹⁶, lo que lamenta Maruja es el cumplimiento de un temido apocalipsis: la perpetuación y la imparable reproducción del vertedero. Recordando a Castillo, parece como si la entrada de Montacerdos a la lógica de mercado de la vida limeña sólo hubiera servido para instrumentalizar al sujeto y deshumanizarlo subsumiéndolo en una lógica residual (35) en la que la energía vital queda transformada en mera basura. Y frente a este inescapable basural, la conciencia de Maruja se rebela y parece preguntarse ¿qué pasó con el ansiado “progreso” para el que vinimos? ¿cómo se explica la continuidad de esta miseria?

A diferencia de la mayoría de los habitantes de Montacerdos, Maruja dejó la barriada, se educó en la universidad y, de cierta forma, cambió de identidad. Su posición como socióloga le da un tipo de lente muy específico con el cual mirar y evaluar la barriada donde creció: si la dimensión afectiva y la necesidad de legitimación le hacían imposible a los demás pobladores (y a ella misma como niña) alejarse del impulso infantil de la narración heroica, la Maruja socióloga se siente obligada a la mayoría de edad, a un punto de vista político que desde la lucidez del realismo, analice las cosas sin espejismos idealizadores. Así, la doble “voz” de Maruja que aparece en la novela incide en mostrarnos lo angustioso de su dilema: ¿el mito o la historia? Por un lado, como aquella niña que participó furiosamente en la lucha contra el cerco y que amó profundamente a sus héroes, Maruja siente

la necesidad narrativa de trascender cualquier fracaso y de sumarse a la visión mitologizadora que ofrecen los otros personajes. Pero por otro, como científica social cuyo deber es documentar la realidad, Maruja tiene la responsabilidad de no caer en idealizaciones; de ahí que podamos apreciar en sus palabras la desoladora sensación del fracaso de Montacerdos como espacio vital. En la reivindicación de la riqueza espiritual, la energía vital y la profunda humanidad con la que entrañables personajes como Pompeyo llegan a dominar la caracterización de la barriada de Montacerdos, puede verse la necesidad afectiva, apasionada y hasta ética de Maruja por presentar las virtudes más admirables de los pobladores urbano-marginales con los cuales creció. Pero con su crítica, que impide la caracterización de los habitantes de Montacerdos exclusivamente como víctimas, Maruja reafirma su compromiso como intelectual. Desde esta perspectiva, la fundación “oficial” de Montacerdos no es el final feliz de una larga lucha, sino el único momento de esperanza en una trágica historia de fracaso. Frente a la historia de Montacerdos, la mirada de los niños persistirá en rescatar el pasado mítico y la gloriosa memoria de los héroes: en el diálogo final de la novela, el Chivillo afirma que Pompeyo está sumergido en el centro de la tierra, desde donde protege a todos haciendo rotar al planeta con su fuerza. Así, en las palabras de este niño, se afirma que la labor de Pompeyo – y el mágico canto de su amada Liliana – asegura que jamás se perderá “la esperanza de ver alguna vez felices a los montacerdos” (377). Pero la fe y la fantasía han abandonado ya a Maruja. Ella, habiendo dejado de ser niña, asume con tristeza lo que ve más allá del mito.

NOTAS

1 Luis Cárcamo-Huechante, Nuria Vilanova, James Higgins, José Morales Saravia y David Wood son quienes más extensamente han trabajado la narrativa de Jara. Concentrándose en *Montacerdos*, Cárcamo Huechante ve la metáfora y el lirismo como estrategias para enfrentar el hiperrealismo de la violencia que presenta el texto. Por su parte, Vilanova y Higgins se concentran en la narrativa de Jara como testimonio de la emergencia y la movilidad social de los limeños de origen provinciano. Sus trabajos presentan *Montacerdos* y *Patíbulo para una caballo*, junto a obras de otros autores, como materializaciones artísticas de los grandes cambios sociales ocurridos en el Perú a causa de la migración interna a partir de la segunda mitad del siglo XX. En relación a este fenómeno también se encuentra el trabajo de Saravia, quien se pregunta por las particularidades del “discurso urbano” en la obra de Jara. Por último, en el marco de un estudio sobre la cultura popular peruana, David Wood se concentra en analizar el registro oral de la narrativa de *Patíbulo para un caballo*.

2 Con este término me refiero a una ficción que funciona como guión metafórico para determinada idea de nación. En *Foundational Fictions*, Doris Sommer ve en el romance entre un héroe y una heroína la metáfora clave para representar la unión de diferentes sectores en la síntesis que crea lo “nacional”. En el caso que me ocupa, la estructura metafórica no es romántica, sino que trata de las batallas entre el adentro y el afuera de una comunidad, entre quienes buscan constituirla tanto física como simbólicamente, y aquellos que quieren impedirlo. Otros críticos han visto *Patíbulo para un caballo* de forma similar. Revisando la narrativa peruana de las últimas décadas, Cornejo Polar calificó a esta novela como “la épica plebeya de una nueva Lima fundada” al ver en su relato “la gesta del migrante” (33). Por su parte, James Higgins ha afirmado: “the novel is, in effect, a foundational myth in which the successful defense of Montacerdos is implicitly presented as the opening victory in a struggle which will eventually lead to the underclasses’ reconquest of their country” (114).

3 Con el término “realismo” me refiero a una perspectiva que intenta evaluar lo que ve tal como es, sin idealizaciones. Sabemos que toda pretensión de objetividad es, a fin de cuentas, un intento inútil, ya que ninguna “mirada” está libre de subjetividad. Pero en este caso busco hacer la distinción entre una forma de narrar que se caracteriza por la hipérbole mitologizadora, y otra que aspira a presentar los hechos desde la supuesta neutralidad de la ciencias sociales.

4 En su análisis, Castillo explica la naturalización de Latinoamérica como uno de los muchos basurales o “vertederos” del “Primer Mundo”. Así, las catástrofes, la violencia, la miseria y las demás expresiones de la “descomposición grotesca” (32) latinoamericana son presentados como efecto y no como causa de una forma de ser y de vivir *otras* frente a la cual sólo cabe el espanto y la conmiseración del limpio y seguro “centro”.

5 “cabe citar la siguiente descripción de Pompeyo en la novela: “El altísimo de ojos mosquientos no era un hombre común; aunque semejante a todos los mortales, ostentaba en su rostro un lejano aire que lo emparentaba con muchos seres vivos del reino animal; poseía una mirada algo porcina, unas orejas duras y demasiado

grandes, con cerdas, en un cráneo algo caballuno y grueso, que por momentos ya no parecía cráneo de caballo sino de león o de algún saurio sin nombre.” (18)

6 Según esta historia, Pompeyo le debe su monstruosidad a la figura paterna. Si en muchos sentidos Pompeyo simboliza al habitante de Montacerdos como ejemplo del poblador marginal sub-urbano, podemos ver al estado como ese falso padre (se trata de un “padrastró”) que lo condena con su violencia a una vida de enfermedad.

7 Higgins afirma el protagonismo de Pompeyo en *Patíbulo para un caballo* dedicando una sección entera dentro de su análisis de la novela a analizar el rol de éste como héroe principal de la barriada.

8 En el segundo capítulo de su estudio, Jeftanovic explica este procedimiento cuando analiza el juego infantil como estrategia de supervivencia en la obra *Gemelos* de la compañía teatral chilena La Troppa (42).

9 En el mismo capítulo del estudio citado, Jeftanovic se refiere a la teatralización del juego infantil como mecanismo creador de distancia irónica frente a un hecho vivido como atroz (53).

10 Así lo afirma Higgins, p. 137.

11 Higgins p. 125.

12 Higgins p. 141.

13 Como lo ha indicado Higgins, “the implication of the incident is thus that the lower classes are frequently their own worst enemy, allowing ignorance, prejudice and short-term expediency to sabotage the forces which represent their best hope for the future” (127).

14 Ponciana Sora representaría la violencia de la paranoia puritana, y el Pólvoras Flores representaría al crimen organizado, por ejemplo.

15 En *Montacerdos*, la novela que da inicio a la saga que culmina en *Patíbulo para un caballo*, Yococo coleccionaba insectos y los encerraba a vivir en una botella. Con toda la falta de pudor de su crueldad infantil, Yococo gozaba de mostrarle a los otros niños cómo estos pobres animales encarcelados y hacinados luchaban infatigablemente por sobrevivir, pero nunca lo lograban.

16 En el cuento “El niño de junto al cielo” de *Lima, hora cero* se describe así la visión que el protagonista tiene de Lima: “Habían subido y una vez arriba, junto a la choza que había levantado su tío, Esteban contempló a la bestia con un millón de cabezas. La “cosa” se extendía y se desparramaba, cubriendo la tierra de casas, calles, techos, edificios, más allá de lo que su vista podía alcanzar” (77).

OBRAS CITADAS

Cárcamo Huechante, Luis. "Cuerpos excedentes: violencia, afecto y metáfora en *Montacerdos* de Cronwell Jara". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXXI.61. (2005): pp. 165-180.

_____. "Montacerdos: ficción de la miseria ¿o miseria de la ficción?". Prólogo a Cronwell Jara, *Montacerdos*. Santiago: Metales Pesados, 2004.

Castillo Durante, Daniel. *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 2000.

Cornejo Polar, Antonio. "Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Eds. Karl Kohut et al. Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. pp. 23-34.

Higgins, James. *Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction*. Liverpool, U.K.: Institute of Latin American Studies, University of Liverpool, 1994.

Jara, Cronwell. *Montacerdos*. Santiago: Metales Pesados, 2004.

_____. *Patíbulo para un caballo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.

Jeftanovic, Andrea. La representación de la infancia en la literatura iberoamericana: los casos de La Troppa, Fagundes Telles, Lispector, Lobo Antunes. Tesis (Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures). University of California, Berkeley, 2005.

Morales Saravia, José. "Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Eds. Karl Kohut et al. Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. pp. 120-132.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Vilanova Nuria. *Social Change and Literature in Peru: 1970-1990*. Lewinston: E. Mellen Press, 1999.

_____. "La ficción de los márgenes". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXVI.51. (2000): pp. 201-214.

Wood, David. *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: Banco Central de Reserva del Perú, 2005.