



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Luis Alexander Abanto Rojas
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)
GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La otredad suburbana en la narrative peruana entre 1950 y 1992

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Guillermo Renart
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Franklin Garcia-Sanchez

Patrick Imbert

José Ruano de la Haza

Ulises Juan Zevallos-Aguilar

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**La otredad suburbana en la narrativa peruana
entre 1950 y 1992**

Luis Abanto
(600709)

Thesis Supervisor: J. Guillermo Renart

Thesis submitted to the
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
In partial fulfillment of the requirements
For the PhD degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-10939-4

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-10939-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

ÍNDICE

ÍNDICE / i

ABSTRACT / iv

AGRADECIMIENTOS / v

INTRODUCCIÓN / 2

1. Contexto socio-cultural: La otredad suburbana / 2
 - 1.1. Migración andina, transformación de Lima y emergencia de la barriada / 2
 - 1.2. Factores de la emergencia de la barriada como espacio de la otredad suburbana / 8
2. Antecedentes de la otredad suburbana en la narrativa peruana hasta su irrupción en la década del cincuenta / 12
 - 2.1. El otro y el pensamiento pro-indígena / 13
 - 2.1.1. El indigenismo socio-político / 13
 - 2.1.2. El indigenismo en la narrativa / 17
 - 2.2. La irrupción de la otredad suburbana en la narrativa de los años cincuenta / 20
3. Problemática y acercamiento / 22
 - 3.1. Corpus, hipótesis y objetivos / 23
 - 3.2. Marco teórico-metodológico / 25
 - 3.2.1. La *otredad suburbana* / 25
 - 3.2.2. Fundamentos semiótico-narratológicos / 29

PRIMERA PARTE. EL OTRO DESDE EL MARGEN / 42

CAPÍTULO 1. JULIÁN HUANAY: UN PRECEDENTE NARRATIVO "MENOR" / 43

1. Julián Huanay, un narrador desconocido / 43
2. *El retoño* (1950): La experiencia del movimiento / 51
 - 2.1. El viaje / 51
 - 2.2. Llegada, contemplación y fuga del espacio / 54
 - 2.3. El territorio del "aquí" y la atracción de la utopía urbana / 57
 - 2.4. Estereotipo y otredad andina / 61
 - 2.5. Desterritorialización y condición migrante / 65
3. *Suburbios* (1968) [aprox. 1940-1960]: El nuevo espacio de la enunciación migrante/suburbana / 70
 - 3.1. "Champi": La tugurización temporal del migrante y la reterritorialización del narrador / 70
 - 3.2. "Añoranzas": La vuelta a la semilla y la bifurcación del discurso migrante / 81

SEGUNDA PARTE. EL OTRO DESDE EL CENTRO / 86

CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA CRIOLLO-URBANA Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA OTREDAD SUBURBANA / 87

1. El entorno socio-histórico de la década del cincuenta / 88
2. La producción narrativa de los cincuenta y la tematización de los nuevos márgenes urbanos / 94

CAPÍTULO 3. ENRIQUE CONGRAINS: MIGRANTES, CERROS Y BARRIADAS, O LA METAMORFOSIS DE LA CIUDAD / 98

1. "El niño de Junto al cielo" (1954): La experiencia migrante, o la candidez provinciana en la ciudad / 100
 - 1.1. Del cerro a la ciudad: El encuentro entre el sujeto migrante/suburbano y el sujeto marginal urbano / 101
 - 1.2. La humanización del cerro y la animalización de la ciudad / 106
2. "Lima, hora cero" (1954): La barriada, o la emergencia del espacio suburbano / 112

CAPÍTULO 4. JULIO RAMÓN RIBEYRO: GALLINAZOS, MULADARES Y ACANTILADOS, O LOS NUEVOS ESPACIOS ANTAGÓNICOS DE LA CIUDAD / 119

1. "Los gallinazos sin plumas" (1955): La zoo-basurización del otro suburbano / 121
 - 1.1. El muladar, espacio vital y vórtice de la degradación / 121
 - 1.2. La zoo-basurización identitaria del otro suburbano / 126
2. "Al pie del acantilado" (1959): La fundación cíclica del espacio suburbano / 130

CAPÍTULO 5. JOSÉ BONILLA AMADO: EL OTRO MIGRANTE ANDINO, O LAS PARADOJAS DE SU ENUNCIACIÓN / 139

1. "La sequía"(1957): La condena del otro al mutismo / 140
2. Chozas en el cerro, espacios paradójicos de la enunciación del otro migrante andino / 143

CAPÍTULO 6. SEBASTIÁN SALAZAR BONDY: LA OTREDAD SUBURBANA COMO AMENAZA / 147

1. Sebastián Salazar Bondy: Creación y praxis / 147
2. "Volver al pasado"(1955): La otredad como cancelación del espacio original del sujeto urbano / 151

TERCERA PARTE. EL OTRO Y LA HIBRIDACIÓN DEL MARGEN / 158

CAPÍTULO 7. EL GRUPO NARRACIÓN Y LA EMERGENCIA DE LA NARRATIVA MIGRANTE / 159

1. Entorno socio-histórico de la década del sesenta / 160
2. El legado del Grupo Narración / 164

CAPÍTULO 8. LUIS URTEAGA CABRERA: LO SUBURBANO EN LA URBE / 172

1. Urteaga y la experiencia mutante de *Los hijos del orden* (1969) / 172
2. *¿Los hijos del orden?* / 178
 - 2.1. El espacio narrativo: Lo suburbano como "pozo sin fondo" / 179
 - 2.2. El devenir del sujeto migrante: La metamorfosis violenta de andino en suburbano / 188

CAPÍTULO 9. CRONWELL JARA JIMÉNEZ: LA DISOLUCIÓN DE LA DUALIDAD CIUDAD-SUBURBIO / 205

1. Entorno socio-histórico de la década del ochenta / 205
2. Cronwell Jara Jiménez y la escritura de las barriadas / 208
3. *Montacerdos* (1981): El margen híbrido / 210
 - 3.1. Historia y estrategias narrativas / 210
 - 3.2. Condición nómada y territorialización fallida / 214
 - 3.3. Barriada, choza y submarginalidad / 216
4. *Patíbulo para un caballo* (1989): El cerco de lo suburbano / 228

CUARTA PARTE. EL OTRO Y LA SUBURBANIZACIÓN DEL CENTRO / 247

CAPÍTULO 10. AUGUSTO HIGA: UNA MIRADA RETROSPECTIVA HACIA LA TRANSFORMACIÓN DE LIMA / 248

1. *Final del porvenir* (1992): Final de los bordes urbanos / 249
2. El espacio narrativo: La suburbanización de las orillas de la ciudad / 252
3. La suburbanización del sujeto urbano periférico / 264
 - 3.1. El otro suburbano en la mirada del sujeto urbano periférico / 264
 - 3.2. El sujeto urbano periférico como sujeto suburbano / 267

CONCLUSIÓN / 273

1. Perspectiva migrante-andina / 276
2. Perspectiva criollo-urbana / 280
3. Perspectiva migrante-emergente / 285
4. Perspectiva urbana reciente / 289

BIBLIOGRAFÍA / 291

1. CORPUS / 291
2. OBRAS CITADAS / 291

ABSTRACT

Since the 1950's, Peru has moved from a rural to an urban society. Rural migration caused a demographic explosion and emerging shantytowns (*barriadas*) in peripheral areas of Lima, where a third of Peru's population currently resides. This phenomenon has transformed Lima's Hispanic character. The main actors of this process, referred to in this study as *otro suburbano*, were mostly Andean-peasant migrants and marginal urban individuals. Together, they built *barriadas* and occupied traditional urban spaces, and were considered as suburban groups excluded from the conventional city. Despite Peruvian literature's mimetic tradition, critics have stated that Peruvian writers have lacked interest in this phenomenon. This dissertation demonstrates that, by applying the concept of *otredad suburbana*, we find, in fact, significant relations between Lima's urban transformation and fictional stories. The focus of this study is the configuration of the *otredad suburbana* in Peruvian narrative between 1950 and 1992 through the analyses of eight short stories, three novels and one *nouvelle*, written respectively by Huanay, Congrains, Ribeyro, Bonilla, Salazar Bondy, Urteaga, Jara, and Higa. This study is divided into four parts corresponding to four points of view depicting the *otro suburbano*: 1) Andean-migrant (the other from the margin), 2) Urban-*criollo* (the other from the centre), 3) Emerging-migrant (the other and the hybridizing centre), and 4) Contemporary-urban (the other and the suburbanizing centre). Considering the literary text as the vehicle of an author's ideology, analyses are based on semiotic-narratological concepts (Bal, Genette, Lanser) and supported by categories from sociological and cultural studies (Cornejo Polar, Lauer, Matos Mar, Nugent, Romero). This dissertation concludes that, 1) the *otro suburbano*, as fictional figure, appears alternately as a sublime, victimized, scatological, perturbing and tanatic subject; 2) the *otro suburbano*, in the narrative production, passed from being a contemplated object to being an agent of its own discourse; and 3) as a consequence of the other's massive presence, stories illustrate Lima moving towards a *desuburbanizing* periphery and consequently a *suburbanizing* centre.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dejar aquí constancia de mi más sincero e infinito agradecimiento a quienes han contribuido a que llegara a la conclusión de este proyecto. En primer lugar, a mi director, J. Guillermo Renart, por su invaluable e incondicional dirección y paciencia; a él se debe este estudio. En segundo lugar, al Director del Departamento de lenguas y literaturas modernas de la Universidad de Ottawa, José Ruano de la Haza, por su incansable y alentadora actitud a lo largo de todo el proceso. En tercer lugar, a los miembros del comité, Daniel Castillo Durante y Patrick Imbert, quienes contribuyeron con sus ideas y comentarios constructivos. En cuarto lugar, a los examinadores que aceptaron evaluar esta tesis: Patrick Imbert, José Ruano de la Haza, Franklin García (Trenton University), y Juan Zevallos (Ohio State University). En quinto lugar, sin excepción alguna, a todos los profesores de la Sección de español de Español, por todos sus aportes que enumerar sería, aunque grato, una tarea inacabable. Finalmente, a la Universidad de Ottawa, por apoyarme económicamente mediante becas de la Facultad de Estudios Graduados y del SRCHC, sin las cuales no hubiese llegado a este fin.

Un reconocimiento aparte reservo para Paolo de Lima, quien no sólo me brindó sus comentarios valiosos, sino también documentos bibliográficos que hicieron avanzar este trabajo. En fin, también relacionado con lo académico, a mi familia: Jacqueline, Andrés y Nicolás, cuya paciencia y tiempo de espera se reflejan en la conclusión de esta tesis.

Del centro a la oscura periferia hay que desandar el tiempo, remontar ásperas distancias. Acaso doscientos años de historia pasan en los primeros diez minutos de viaje. En la vertiginosa sucesión de barrios, en la cada vez más raquítica estatura de parques y arboledas, en el desastre ornamental de la arquitectura se presiente el regreso del pasado a la ciudad inmediata. Cada año o dos, desde la esponjosa oscuridad se levantan nuevos pueblos junto a la inmensa urbe vieja. Precarios y remotos, hechos de junco y totora, de cartón y latas, de plástico y periódicos, la toman después por abordaje. Los refugiados del hambre y la paz sucia llegan por desiertos y escarpaduras, a plantar sus cañas en la salitrosa costra de los cerros. El instinto peruano los empuja a arraigarse en sedientas laderas. Enarbolan sus banderitas de papel cometa, se envuelven con esteras, forman sus comités de lucha. Parecen venir de todo el planeta: de mesetas barridas por altos vientos andinos, de profundos valles calientes perfumados por retamas y cañas de azúcar, de una selva lluviosa todavía en evolución o de manglares próximos a la línea ecuatorial y también de blancos desiertos en los que el sol raja las piedras. El pedregoso territorio de Lima no logra intimidarlos. Los hombres grises suben, vienen, vuelven hasta cambiar el paisaje. Se diría que empujan cerros o que conocen los secretos de la despetrificación y que sobre sus espaldas cobrizas es tan leve el peso de la roca como el de la hoja del sauce. Van, sueñan, regresan. Piedra acuñada sobre piedra, rehacen con lentitud su geografía, suavizando el abismo en escalera y la caída en planicie. Todos son constructores, arquitectos. Albañiles y matemáticos, todos. De blando polvo a la eternidad a pie, amurallan los cantos rodados, tallan la roca, izan ladrillos infinitos, tienden tuberías, inventan la rueda, apisonan caminos, establecen veredas, fundan alboledas y lo que al principio ha sido lamentable soledad, noche total apenas alumbrada por diminutas lenguas de fuego brotando de lamparitas de kerosene, reaparece con industriosa voluntad de urbe y aumenta su estatura a tres y cuatro pisos, hasta que al cabo de varias generaciones resplandecen luces neón y avenidas principales y otro anillo de cemento se adhiere a la metrópolis que nunca termina.

Guillermo Thorndike, Los Topos, 1991.

INTRODUCCIÓN

1. Contexto socio-cultural: la otredad suburbana

1.1. Migración andina, transformación de Lima y emergencia de la barriada

A manera de preámbulo, con el epígrafe, que proviene de la novela *Los topos* (1991) de Guillermo Thorndike¹, intentamos evocar la densidad y complejidad de la transformación espacial de la Lima de la segunda mitad del siglo XX, fenómeno originado en la masiva migración rural hacia la ciudad y la consecuente explosión demográfica, emergencia de barriadas en los extramuros urbanos, y progresiva alteración profunda de lugares públicos y simbólicos del escenario principal del Perú. El fragmento resulta ser una verdadera síntesis figurativa de la temática de nuestra tesis.

Efectivamente, en los últimos sesenta años, la constitución demográfica del Perú pasó de tradicionalmente rural a predominantemente urbana, “transformando así, drásticamente, el carácter mismo de la nación” (Cornejo Polar 1997: 837). Según las cifras proporcionadas por los *Censos Nacionales 1993*, la población citadina del país ya había dado para entonces un salto al 70% desde un 35% en 1940.² En el caso de Lima Metropolitana, esta fuente oficial registraba 6.321.173 habitantes, es decir, alrededor de un tercio de los 22.639.443 habitantes censados del Perú. Pese a que en términos censales la definición de lo urbano sea simplificadora —lo no-rural—, este cambio resulta sintomático: urbanísticamente, la consecuencia más visible de tal transformación demográfica fue el surgimiento abultado e ilegal de viviendas precarias en terrenos periféricos de escaso o nulo valor inmobiliario, conocidos bajo el apelativo genérico de *barriadas*, donde ha quedado radicada más de la mitad de la población capitalina (Matos

¹ El propósito temático de Thorndike es en realidad ficcionalizar la fuga de los miembros del MRTA de la prisión de Canto Grande, hecho sucedido en 1990, semanas antes del fin del gobierno de Alan García.

² Citado por Golte (2), en su artículo inédito “Actores nuevos y culturas antiguas” (numerado en veinte páginas). Debo agradecer a Rafael Tapia la gentileza de brindarme esta información.

Mar 1991: 18). Desde su surgimiento masivo en la década del cuarenta, las *barriadas* habrían de convertirse en recipientes de sucesivas olas de migrantes provincianos y de excluidos sociales capitalinos, tras haber quedado tugarizados palacios, casonas y calles del perímetro colonial. Al comenzar la década del noventa, la población de Lima Metropolitana (que según el cálculo aproximado de Matos Mar llegaba, en realidad, a 8 millones de habitantes) se distribuía en 49 distritos y dos provincias: Lima y Callao. Conforme a su extracción social y económica, esta población estaba polarizada: los sectores populares constituían cerca del 80%, mientras el resto se concentraba en barrios residenciales medios y opulentos. Los sectores populares, por su parte, se distribuían en asentamientos humanos ilegales, llamados “*barriadas*” en sentido estricto (37%), urbanizaciones populares (23%) —antiguas “*barriadas*” pasadas a la legalidad—, y en tugurios, callejones y corralones (20%) —viviendas situadas dentro del casco urbano tradicional— (Matos Mar 1991: 18). Nuestro concepto de *barriada* abarcará el significado de “*barriadas*” en sentido restringido al igual que el de “urbanizaciones populares”.

Por ser la forma preponderante de crecimiento urbano de las actuales ciudades peruanas —en particular, de Lima—, las *barriadas* han sido el foco de estudio de arquitectos, urbanistas, políticos, investigadores sociales, etc., cuyos discursos fluctúan entre la desaprobación total (opinión dominante) y la “celebración” de la marginalidad (De Soto, Matos Mar). Pese a que estos últimos representan posturas divergentes, ambos investigadores (el primero, economista, y el segundo, antropólogo e historiador), coinciden en señalar que las *barriadas* han constituido soluciones alternativas y satisfactorias al problema de la vivienda económica sin necesidad de recurrir a la ayuda del Estado. Por el contrario, la línea opositora las ha juzgado improcedentes, presentando argumentos desde el punto de vista urbanístico (deficiencias de planeamiento, construcción, infraestructura e higiene), político (paternalismo del Estado), social (violencia, criminalidad, etc.) y estético (“afeamiento” de la capital). Según Morales Saravia, estas diferentes posturas demuestran la formación de un complejo *discurso urbano* articulado por el medio académico y político, que, al menos, legitima la existencia de las *barriadas* como una de las problemáticas mayores de la sociedad peruana contemporánea (121).

Una de las facetas de este fenómeno, que se puede inferir de los datos demográficos arriba mencionados, es la pobreza en grados alarmantes, a su vez el aspecto dominante de la fisonomía limeña contemporánea. De ahí que en su libro *El laberinto de la choledad* (1992), José Guillermo Nugent —cuyo concepto de *barriada* abarca el aludido por Matos Mar además del de “urbanizaciones populares”—, señale que la presencia de la *barriada* fue desde su surgimiento tan perturbadora para la estética espacial de la capital que periódicamente el orden hegemónico le fue atribuyendo etiquetas más adecuadas que las anteriores: “cinturones de miseria”, “cáncer social”, “vergüenza nacional”, “invasión”, “asentamiento humano”, “pueblo joven” (30). Sin embargo, añade Nugent, esa pobreza ha tenido para sus habitantes un carácter fuertemente transicional, acepción que no significa “el posterior traslado a otro lugar de la ciudad”, sino “[la transformación del] carácter del espacio ocupado, de modo que llegue a ser plenamente parte de la ciudad, e incorporarlo como vecino” (35). Así se comprende que, luego de mejorar el carácter estructural de sus nuevas moradas, la preocupación del poblador de las *barriadas* fue pasar inmediatamente de la ilegalidad al reconocimiento jurídico como propietario de los terrenos ocupados. Este largo proceso se llevó a cabo a través del dinamismo de organizaciones vecinales y de literalmente innumerables batallas callejeras, hasta convertir las *barriadas* en actuales distritos populares, legalmente incorporados dentro de la administración municipal central.

Que la incorporación de la periferia al centro sea un hecho consumado no significa, sin embargo, que el protagonista de esa transformación, al que de manera genérica llamaremos *otro suburbano* —concepto que desarrollaremos más abajo—, borre su imagen de amenaza y alteración ante la mirada excluyente del *sujeto criollo* o habitante de la urbe que sufriera las consecuencias de esta transformación espacial y simbólica. Si nos interesa indagar en este trabajo en la relación entre ambos sujetos es porque ésta refleja en el fondo lo que Luis Fernando Vidal llama los “abismales contrastes” de la sociedad peruana actual, contrastes concentrados y más que visibles en el perímetro de una sola ciudad, pues a ella (Lima)

concurren y en ella se entremezclan y pugnan las diversas naciones de esta comarca plural y heterogénea. Las diferentes zonas de la ciudad capital, sus particulares configuraciones culturales, su problemático e intrincado crecimiento, la complejidad de sus instituciones, reproducen en el espacio urbano los abismales contrastes de un país que, ahora sí, parece tener conciencia de sí mismo, pues su existencia azarosa y

problemática se ha instalado en el centro mismo de es macrocefálica organización. (1987: 17-8)

Esta densa y conflictiva yuxtaposición de espacios urbanos heterogéneos participa de la evolución general de las ciudades latinoamericanas a lo largo del siglo XX, como bien lo señala el historiador argentino José Luis Romero en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976). Pone en evidencia, en este libro, la emergencia de dos ciudades antagónicas:

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

Interesa observar que Romero, cuyas ideas recoge Ángel Rama en *La ciudad letrada* (156), distingue maniqueamente dos espacios urbanos cuyos rasgos oposicionales no residen únicamente en lo físico o estructural, sino en las formas y relaciones de comportamientos de sus habitantes. Desde una obvia perspectiva civilización/barbarie, Romero distingue la primera como la urbe de las normas, un centro y modelo de vida que se opone a la segunda, la carente de normas o *anómica* —según él—, surgida dentro de la primera —en forma de *tugurios*, diríamos— y también en los suburbios adheridos a la ciudad normalizada —como *barriadas*, según nuestra interpretación—. Pese a que la distinción de anómico sería cuestionable puesto que muchas de esas periferias “anómicas” se incorporaron a la ciudad normalizada, observamos que su semántica puede revelar, en todo caso, la visión estereotipada del centro hacia la periferia: el otro como carente de normas. Apoyándonos en las reflexiones de Santiago Castro Gómez en torno a *La ciudad letrada*, esta visión congelada del otro tendría relación con la tarea de los letrados después de las guerras de la independencia:

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

Si lo anómico puede servirnos para describir espacios con características caóticas, habremos de observar, sin embargo, que su significado deja de tener validez cuando descubrimos lógicas que hacen de éstos, espacios orgánicos con sus propias normas de funcionamiento. Es por ello que, para fines de nuestro estudio, proponemos la categoría de *espacio suburbano*³, ya sea en la enunciación de las barriadas, o de los tugurios y otros espacios antagonicos de la urbe normalizada.

Puesto que se compone mayoritariamente de inmigrantes a los cuales se los recluye homogeneizantemente bajo el estatus de grupo marginal, encontramos en la ciudad anómica de Romero una relación semántica con la idea *eskatos* que propone Pierre Ouellet (2002), en el ámbito de la crítica franco-canadiense. Ouellet señala que para los griegos el *eskatos* tenía una acepción de extremidad, de mundo lejano, territorio de lo raro, bizarro, opuesto a la idea de urbe-civilización. Hoy en día, el *eskatos*, como producto de numerosas migraciones, se encontraría en el corazón de la Ciudad, en los “lugares comunes” de la urbanidad y de la civilidad. El otro (el extraño, el extranjero), viviría en los parajes de la urbe, la cual habría interiorizado sus entornos, sus zonas heterogéneas, al igual que sus suburbios más marginales (2002: 70). Dentro de este contexto, lo que consideramos *espacio suburbano* constituiría —desde una perspectiva urbana hegemónica, claro está— un espacio “anómico”, en la medida en que efectivamente es una irrupción desafiante y violenta ante la ciudad normalizada, especialmente en forma de barriadas. Sin embargo, desde una perspectiva pluralista, menos dependiente de presuposiciones ligadas al paradigma criollo-urbano, el espacio suburbano sería un simbólico *eskatos*, con sus propias normas, puesto que en él convivieron migrantes de todos los rincones del *hinterland* (indios, cholos, negros, campesinos, clase media provinciana venida a menos, etc.), al igual que ciudadanos de la

³ Nuestra propuesta de *suburbano* (sujeto y espacio), que se contrasta con la unidad semántica *urbe*, tiene más que una denotación espacial —argumentaremos al respecto más adelante—. Debemos advertir que esta propuesta coincide con el uso descriptivo que hace José Antonio Mazzotti, en *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (2002) —libro que descubriéramos a fines de 2004 gracias al poeta Paolo de Lima—. En esa obra, haciendo un análisis de la poesía de Domingo de Ramos, de quien menciona “sus orígenes provincianos y *suburbanos*” (139), Mazzotti se refiere a las barriadas con sintagmas nominales como “universo popular *suburbano*”, “ámbito *suburbano*”, “Lima *suburbana*” (140-1). Pero ya el crítico y escritor Washington Delgado, en su *Historia de la Literatura Republicana* (1984), utilizaba el adjetivo *suburbano* para distinguir al lumpen urbano del lumpen *suburbano*; el último adjetivo aquí no es más que una categoría gramatical descriptiva que alude a un espacio contiguo a la urbe, pero connota, sin embargo, la existencia de dos tipos de urbes (147).

urbe marginal (antiguas casas señoriales tugurizadas, callejones, corralones, etc.). En otras palabras, el fenómeno migratorio hizo que el habitante del extramuros —el otro, el externo a la urbe, a las normas civilizadas— no sólo se instalara en los espacios suburbanos, sino convirtiera el *eskatos* topográficamente distante en un espacio adosado y amalgamado a la ciudad normalizada. Será esta idea de Ouellet que primará en nuestra noción de suburbano: no como prolongación del centro a la periferia, sino como movimiento de la periferia (lejana) hacia el centro.

Que el habitante del *eskatos* ocupe masivamente los espacios públicos y privados de la ciudad normalizada no es un fenómeno nuevo en la evolución de las urbes latinoamericanas. De hecho, señala Bobby Chamberlain, “metropolises have actually increased their paramount status in recent years due to the effects of such powerful phenomena as urban migration” (1). En el caso peruano, sostiene Vidal, a causa de este fenómeno “Lima es ahora el Perú, mas ya no como vitrina que exhibe primicias y novedades”, sino como “un espacio representativo de lo que es el país como problema” (1987: 17). Efectivamente, antropólogos, economistas, historiadores, sociólogos, etc.⁴ han constatado en la Lima de las últimas décadas la emergencia de nuevas identidades, formas de consumo y prácticas culturales, políticas, sociales, religiosas, etc., que dan cuenta de las profundas transformaciones en el carácter social y cultural de la capital, y del Perú en general, que han subvertido patrones culturales tradicionales como rural/urbano o criollo/indígena, con los que se ha planteado la cuestión identitaria peruana. Estos cambios se habrían dado a raíz de la marcada otredad cultural traída por la migración rural —“desborde popular”, según Matos Mar—, vertida en los nuevos espacios suburbanos al igual que en los lugares comunes de la cultura criolla dominante.

Toda esta argumentación nos conduce a afirmar que estaríamos frente al tránsito de una urbe normalizada (criolla dominante) a una urbe *suburbanizada*, la cual habría sido generada por la presencia esporozoaia de diversos sujetos que llamaremos con la categoría genérica de *otro suburbano*. Estos nuevos actores sociales —llámense migrantes andinos (indios, cholos, campesinos, ex-gamonales, intelectuales, etc.) o

⁴ He aquí algunos títulos significativos: *El otro sendero* (1986), *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la gran Lima* (1989), *El laberinto de la choledad* (1992), *Los nuevos limeños* (1993); ver también numerosos artículos publicados en la revista *Márgenes*, al igual que investigaciones como las de Rafael Tapia, entre otros.

marginales urbanos (errantes, lumpen, sectores populares, etc.), cuyos rasgos distintivos habremos de definir más ampliamente más abajo—, no sólo habrían gestado la emergencia de nuevos espacios en los suburbios, sino también la alteración sustancial física y simbólica de espacios normalizados hegemónicos al igual que la aparición de nuevos valores y prácticas culturales. La magnitud del fenómeno nos impone indagar su origen; trataremos de hacerlo a continuación.

1.2. Factores de la emergencia de la barriada como espacio de la otredad suburbana

Un hecho trascendente en el historial de las barriadas limeñas fue la emergencia de un poblado en las faldas del cerro San Cosme, en Mayo de 1946. Situado entonces en las afueras del casco urbano oficial, el cerro eriazo fue tomado por un gran número de excluidos sociales como solución a la carencia de programas de viviendas de bajos recursos y frente a la indiferencia de las autoridades competentes. El suceso es vivamente evocado por el testimonio de un personaje de *El líder*, novela casi desconocida, de Mario Castro Arenas, publicada en 1960:

La gente de los callejones no tenía donde ir. Entonces, alguien dijo que mejor se fueran por el Mercado Mayorista. No habían [*sic*] tantos hoteles como ahora. Ni agencias de bancos. Habían [*sic*] terrenos sin construir; allí quemaban la basura y vivían unos cuantos vagos. La gente del mercado lo usaba como chicago... Bueno, la gente de los callejones levantó carpas, a la intemperie. Llevaron hasta sus animales: gallinas, perros, loros. Estuvieron allí varios días. Salió en los periódicos. Vi las fotos; parecía una feria. En las tardes, cuando corría el viento, las sábanas se inflaban como velas de barco. La gente se pelaba de frío. Hasta volvieron los alguaciles y policías, con exhortos papeles con sellos. Le gente no quería moverse, Mauricio. La gente levantó los ojos al cielo. Pero no para rezar. Vieron el cerro. Dijeron entonces: la tierra tendrá su dueño pero el cerro no. A lo más, será de Dios. Y subieron con sus esteras quemadas por el sol, con sus carpas, sus catres, sus mesas, sus sillas. Allí en el cerro, hicieron adobes y levantaron casuchas...no había agua, ni luz eléctrica, ni nada. (37-8)

Hoy, el cerro ha “desaparecido” para dar protagonismo a imponentes fachadas multicolores que forman parte del paisaje urbano limeño que se percibe desde el centro. Lo que interesa destacar es que, sin ser la barriada más antigua, San Cosme inaugura simbólicamente el proceso de crecimiento urbano más importante en el Perú contemporáneo. Desde entonces, y en el lapso de tres décadas, las barriadas treparon por cuanto cerro encontraron y se extendieron por los arenales costeros y del valle del Rímac,

hasta cercar por completo la Lima normalizada (aplicando el concepto de Romero antes citado).

La emergencia ilegal de otros espacios en el exterior de la urbe —de ahí geoméricamente *suburbano*—, fue resentida en el seno de la hegemonía institucional cuando no con desprecio, con desdén, y combatida con una violenta represión policial —episodios también evocados por Castro Arenas al igual que por Cronwell Jara en su novela *Patíbulo para un caballo* (1989). En su *Mensaje al Perú*, el entonces presidente José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948) condenó enfáticamente la emergencia de otra barriada:

Este fenómeno, que no ha podido ser contenido por las autoridades, obedece fundamentalmente [...] al aumento anormal de la población de la capital por la afluencia de *forasteros provincianos* [...] y el último brote de este *morbo* demográfico ha sido la ocupación de un paraje de Atocongo para fundar la llamada “Ciudad de Dios.” (citado por Romero, 361, el subrayado es nuestro)

Sentencia pública y explícita que culpabiliza al otro foráneo valorándolo negativamente por su carácter devastador (*morbo*), el discurso institucional no hace sino trascender la actitud abúlica para comprender la magnitud del fenómeno migratorio y la evidente polarización social, económica y cultural, que entonces empezaba a acentuarse en la capital. Por otro lado, el discurso del presidente revelaba el creciente miedo del sujeto criollo-urbano frente a la presencia masiva y la dinámica colectiva del otro suburbano: su capacidad de “alterar” (deformar, según la percepción criollo-urbana) y/o innovar el espacio eriazado, y de resistir a la violencia institucional. Posterior a la emergencia de San Cosme, la toma de Atocongo, quizás poco recordada en el imaginario colectivo urbano contemporáneo, quedó ficcionalizada y constituye uno de los ejes centrales de la historia en la citada novela de Castro Arenas.

Estas referencias reales y ficcionales dan cuenta de la propagación masiva de barriadas hacia la década del cincuenta. Según nota Matos Mar en su seminal *Estudio de las barriadas limeñas*, entre 1948 y 1956, período que coincide con la dictadura del general Odría (1948-1956), quien bajo el lema “salud, educación y trabajo” auspiciara una serie de obras públicas destinadas a la modernización del país, surgieron paradójicamente treinta asentamientos humanos en Lima. La política odríista, nota Vidal por su parte, cuya beneficiaria no era sino la propia capital, y que consistía en la construcción de redes viales, y de instituciones y viviendas para los sectores medios y

populares, pronto atrajo masas de provincianos, principalmente de la sierra, que se convertirían en mano de obra barata para la industria, el comercio, y diversos oficios no-calificados (1987: 30). Como era de prever, el proyecto modernizante agudizaría el desequilibrio entre la hegemonía capitalina y la indiferencia hacia el *hinterland*, entonces golpeado por la crisis del agro. Por consiguiente, el flujo migratorio⁵ se intensificaría más aún, provocando un desborde demográfico urbano que, añade Vidal más abajo, después de “superpoblar callejones, quintas, solares y cuanto terreno desocupado hubiera dentro del casco urbano, motivó la necesidad de salir hacia las zonas periféricas de la ciudad, principalmente zonas eriazas, en busca de habitación” (1987: 30).

Obviamente, la ofensiva del campo a la ciudad no es exclusiva de la experiencia peruana. Tal como explica Romero, se trata de un fenómeno de magnitud mundial producido en gran parte a raíz de la depresión económica de 1930, pero con características específicas en el caso latinoamericano:

Hubo revoluciones, cambios en la política económica, modificaciones sustanciales en los mecanismos financieros y monetarios, y ajustes en las relaciones entre el capital y el trabajo, muchas veces perfeccionados, cuando fue necesario, con una enérgica política represiva de las clases populares. Para ella no hubo misericordia y ni siquiera consejo. Caídos vastos sectores en la miseria, buscaron en su horizonte cómo salir de ella. Una de las salidas pareció a muchos la emigración hacia las ciudades. (320)

La reflexión de Romero, que sintetizamos a continuación, indica que en algunas ciudades latinoamericanas, los desocupados del campo y pueblos pequeños encontraron fuentes de trabajo que el capitalismo local acababa de crear para sustituir la importación de ciertos productos manufacturados. Empero, este incipiente desarrollo económico no implicaba la eliminación del desempleo y miseria urbana puesto que la oferta de trabajo siempre superaba a la demanda. Paradójicamente, aunque la situación hubo de mejorar un tanto con la Segunda Guerra Mundial al requerirse el aprovisionamiento de los beligerantes, el número de puestos vacantes era siempre inferior a la demanda de empleos. Terminada la guerra en Europa, afirma Romero, era perceptible en casi todos los países de Latinoamérica que la vieja estructura socio-económica resentida en 1930 no había logrado recuperarse. En algunos casos se podía observar algunos síntomas de recuperación e inserción en nuevos sistemas económicos, pero lo común fue

⁵ Con “flujo migratorio” no nos referimos estrictamente al concepto homólogo de Mazzotti (2002), sino usamos el sintagma en su acepción meramente descriptiva.

experimentar “proyectos de reordenación del desarrollo económico para corregir con un sentido nuevo y nuevas posibilidades las viejas estructuras” (321). La transformación de la fisonomía tradicional de las capitales latinoamericanas fue, en definitiva, una de las consecuencias más ostensibles de la crisis generada a partir de 1930. Aunque este fenómeno no afectó simultáneamente ni de manera uniforme a todas las capitales, algunas de ellas alcanzaron pronto la categoría de metrópolis mientras que otras comenzaron por entonces su expansión. Todo este proceso —añade el historiador argentino— hizo de las ciudades implicadas verdaderos polos hegemónicos que acentuarían la influencia sobre sus regiones y/o países respectivos (321).

Para el caso peruano —las diversas investigaciones son unánimes al respecto—, la migración rural y la consecuente superpoblación de Lima tienen que ver principalmente con la decadencia de la agricultura tradicional. Washington Delgado, en su libro *Historia de la literatura Republicana* (1984), señala que en el caso peruano es necesario distinguir la agricultura costeña de la serrana en tanto que se tratan de sistemas de producción y formas de vida rural diferentes. La primera se habría industrializado y por consiguiente habría producido un campesinado proletario, sobre todo a partir del régimen presidencial de Leguía (1919-1930). Aquí habría que hacer un paréntesis para indicar, siguiendo a Mazzotti, que las incipientes industrias costeras de principios de siglo XX en realidad provocaron, aunque en menor escala de la producida después de la década del cincuenta, la movilización de mano de obra hacia esos centros (30). La agricultura serrana, argumenta Delgado, habría permanecido estacionaria, sin llegar a desarrollar formas de producción industrializada ni mucho menos, a convertirse en una actividad de grandes capitales. En consecuencia, estas condiciones habrían hecho prolongar las estructuras de servidumbre —similares al sistema de producción colonial— en las que vivía la población campesina, mayoritariamente indígena (146). Por lo tanto, al hablar de decadencia agrícola, Delgado se refiere a la agricultura serrana; el declive de la agricultura costeña se produciría posteriormente a raíz de la caída de los precios internacionales del algodón y de las reformas introducidas por el gobierno militar de Velasco a fines de los sesenta, mientras tanto, ésta habría permanecido estable puesto que era nutrida por los altos círculos financieros asentados en la capital (147), característica evocada en la novela *El retoño*, de Julián Huanay, que analizaremos en el capítulo 1. En

breve, es la crisis de la agricultura serrana, según Delgado, la que “impulsó vastas migraciones hacia las ciudades, verdaderos y trágicos mitimaes modernos que han determinado la formación de un gigantesco lumpen urbano o suburbano y agudo déficit en la producción de alimentos” (147).

En líneas generales, todos estos breves comentarios nos ofrecen un contexto global en el que se observa una serie de factores que precipitó el flujo migratorio hacia las ciudades, y la consecuente emergencia de barriadas y transformación sustancial de espacios públicos y simbólicos de la Lima normalizada, fenómeno que es, según Cornejo Polar, “el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina” (1996: 837). Este proceso, que se produjo a lo largo de la segunda mitad del XX, habría tenido como actor principal —es nuestra propuesta— al *otro suburbano*. *A priori* supondríamos que, apoyándonos en Vidal⁶, la sensibilidad narrativa peruana no habría sido ajena a este denso y complejo fenómeno debido a su marcada tradición mimética y al interés de numerosos autores por los problemas nacionales (19). Si la constatación de Vidal sigue teniendo un valor axiomático, nos preguntamos cuál ha sido, entonces, la actitud de la narrativa peruana hacia la envergadura de este fenómeno; ésta será la interrogante global que nuestro trabajo intentará responder.

2. Antecedentes la otredad suburbana en la narrativa peruana hasta su irrupción en la década del cincuenta

Responder a la interrogante que acabamos de plantear requiere considerar la trayectoria de los antecedentes discursivos de la otredad en Perú, a saber, las diversas manifestaciones del pensamiento pro-indígena, que habremos de sustentar principalmente con la investigación de Lauer (1997), Nugent y Delgado. Éstas, que comienzan en el romanticismo indigenista de fines del siglo XIX, y que se prolongan y desarrollan en el pensamiento pro-indígena anterior a la producción de nuestro corpus, constituirán el objeto inmediato de nuestra atención (sección 2.1). Luego, en 2.2., observaremos la aparición de la otredad suburbana en la producción narrativa de la controvertidamente

⁶ Vidal afirma que “las correlaciones [...] entre la ciudad y la conciencia de ella, a partir de la narrativa, se justifican [...] por la antigua y sostenida tradición mimética de la narrativa peruana y su acentrado compromiso con la problemática del país” (1987: 19).

llamada “Narrativa Urbana” o “Generación de los Cincuenta”, que es donde empieza nuestro corpus.

2.1. El otro y el pensamiento pro-indígena

2.1.1. El indigenismo socio-político

En su libro *Andes imaginados* (1997), Mirko Lauer propone la categoría “indigenismo socio-político” para referirse al movimiento reivindicador de la condición del indio, surgido hacia fines del siglo XIX. Esta tendencia filantrópica comienza a cobrar forma dentro de una coyuntura específica: 1) la idea criolla de nacionalidad se tambalea tras la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-83); 2) la oligarquía urbana no-gamonal empieza a trazar la entrada de la modernidad euro-norteamericana; y 3) el reconocimiento del volumen superior de la masa indígena en comparación a la criolla. Los principales pensadores, reconocidos unánimemente por la crítica son, Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui, cuyos ensayos, “Nuestros indios” (1904), y “El problema del indio” y “El problema de la tierra” (1928), respectivamente, contienen los principales argumentos pro-indígenas que alimentarían el medio crítico de su época.

Ya en 1928, en su obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui consideraba a Manuel González Prada como “el precursor de una nueva conciencia social” (38). El panegírico echaba sus raíces en la lectura del ensayo “Nuestros indios” (1904), citado en los *Siete ensayos*, el cual —y en esto coinciden críticos como Nugent o Delgado— inauguraba textualmente la enunciación explícita del *otro* —en particular, su defensa—, dentro del discurso público letrado de la incipiente modernidad peruana. Antes de González Prada, señala Nugent, “el ‘tema’ no fue ‘tema’ en las polémicas de modo significativo” (23). Mientras nacía el siglo XX y mientras la oligarquía intentaba la reconstrucción, ampliación y modernización de Lima a la imagen de las grandes ciudades latinoamericanas de entonces, González Prada cuestionaba la legitimidad de una clase dirigente que eludía el problema del indígena en el debate político y lo excluía del proyecto modernizador. Para González Prada, el problema del indio, más que pedagógico, era económico y social. Fiel a sus principios de “propaganda y ataque” para denunciar la corrupción e injusticias de una sociedad en ruinas que

intentaba recuperarse de la derrota en la Guerra del Pacífico, González Prada insistía en que una de las tareas de un gobierno peruano sería la de liberar a los indios de la “tiranía del juez de paz, del gobernador i [sic] del cura, esa trinidad embrutecedora del indio” (citado por Franco, 129). Por su parte, Washington Delgado señala que el autor de *Páginas libres* [sic] es quien “ve primero en su exacta dimensión el problema del indio. Anteriormente el indio había sido un personaje literario más o menos exótico y romántico o, en todo caso, un ser merecedor de una compasión sentimental y lacrimógena y, al estudiarlo, se había insistido en absurdas concepciones raciales e históricas (78). González Prada, añade Delgado en la misma página, habría visto en el indio una clase social: una “clase explotada del Perú, y de la cual proviene la riqueza de las clases dominantes”.

Pero la reivindicación de González Prada no surge como un dato solitario. El fundador del Partido de la Unión Nacional y animador del círculo crítico-literario de la época, fue testigo de las batallas libradas por los terratenientes desde 1895 contra las comunidades indígenas, las cuales fueron expropiadas de sus tierras pese a que el Estado, desde 1893, hubiera comenzado a legislar a favor de los campesinos de la Sierra, reconociéndolos propietarios de los terrenos que ocupaban en virtud de las leyes de 1824 dadas por Bolívar (1997: 39). El avance terrateniente, que se postergaría hasta 1935 y que Rodrigo Montoya considera en su libro *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*, como “el segundo gran momento de formación y expansión de las haciendas” (59), tendría como respuesta el levantamiento de centenares de comunidades campesinas, principalmente en el sur del Perú. A los sucesivos levantamientos ocurridos en Puno entre 1867 y 1921, se suma el de Atusparia —el más representativo—, en la región de Ancash, que se prolongará hasta 1935, año en que el apaciguamiento es logrado mediante la represión militar.

El avance de la oligarquía gamonal, que no era sino la continuación de la política de “lotización” de las diversas instancias estatales (Nugent, 19), fue sustentado por un arsenal discursivo proveniente del campo jurídico, sociológico, educativo, entre otros, el cual puede leerse en los títulos de una breve selección de textos y folletos aparecidos entre 1903 y 1956, citados por Lauer (1997: 34): *La falta de brazos para la agricultura de la costa del Perú* (1903), *La crisis del enganche* (1911), *Contribución a una*

legislación tutelar del indígena (1920), *La ley pro-réclame de los sirvientes* (1924), *El problema del indio. Su civilización e incorporación a la nacionalidad* (1928), *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional* (1933), *La trata de indios en la construcción de la carretera Huámuco-Pucallpa* (1938), *Manual de educación rural* (1946), *La abolición del tributo por Castilla y su recuperación en el problema del indio peruano* (1956), entre otros. Todos estos títulos vistos en conjunto son evidencia de que el problema del indio estaba relacionado con su disposición física en la producción de riquezas y con su servidumbre hacia las clases dominantes.

En este contexto, la defensa explícita del indio hecha por González Prada tuvo resonancias en la praxis social de ciertos sectores de la clase dominante. Un ejemplo de ello fue el surgimiento en 1909 de la “Asociación Pro-Indígena”, cuyo trabajo se prolongara hasta 1917 y cuyos objetivos, afirmaba su promotora Dora Mayer, apuntaban hacia la formación de un sentido de responsabilidad en el indio (Mariátegui, 41). Pese a los entonces cien años de emancipación republicana —acusaba Mayer—, la indiferencia de los gobernantes, los gamonales, el clero, y el público ilustrado, hacia la población mayoritaria del Perú, no podía compensarse con algunos gestos filantrópicos, sino, con un “resarcimiento de honor nacional, porque la Raza Inkaica había descendido a escarnio de propios y extraños” (anotado por Mariátegui, 41).

Sin embargo, pese a las buenas intenciones de ciertos sectores y organismos como la “Asociación Pro-Indígena”, a lo largo de la década del veinte Mariátegui argumentaba que la solución al problema del indio no podía ser caritativa. En sus ensayos “El problema del indio” y “El problema de la tierra”, operando bajo una óptica socialista, el Amauta plantea el problema indígena como una cuestión económico-social después de desarticular las tesis que hasta entonces reducían dicho problema a parámetros exclusivamente administrativos, jurídicos, eclesiásticos, raciales, culturales o morales. Coincidiendo con González Prada, el problema era económico y sus causas estaban vinculadas al problema de la propiedad de la tierra:

Colocando en primer plano el problema económico-social, asumimos la actitud menos lírica y menos literaria posible. No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra. (Mariátegui, 50)

Esta propuesta tenía un controversial doble fondo. Por un lado, reclamaba el derecho a la tierra para cuatro millones que vivían en condiciones de extrema pobreza — de una población nacional que entonces ascendía a cinco millones, dato demográfico en el que coincide también con González Prada—, y por otro, exigía la liquidación del feudalismo en el Perú (Mariátegui, 51). El reclamo a favor del indio suponía el cuestionamiento inevitable de la estructura orgánica en la que se sostenían los acreedores del Estado. En un siglo de vida republicana, argumentaba Mariátegui, la clase feudal colonial se había camuflado en burguesía gamonal, conservando sus posiciones y sin ser afectada por la política de desamortización de la propiedad agraria que iniciara la Independencia. El surgimiento de la república significó, por lo tanto, la supervivencia y predominio del latifundio y el sometimiento al trabajo no remunerado de la comunidad indígena. Si el gamonalismo gobernaba el mundo rural a espaldas de toda legislación a favor del indio o en contra del trabajo gratuito o forzado, ello se debía, argumenta Mariátegui, al hecho de que tanto “el juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, [*estaban*] enfeudados a la gran propiedad”. Y es más, añade, todo funcionario que intentara imponer la ley “sería abandonado y sacrificado por el poder central, cerca del cual son siempre omnipresentes las influencias del gamonalismo, que actúan directamente o a través del parlamento, por una y otra vía con la misma eficacia” (36-7).

Con los planteamientos críticos de González Prada y Mariátegui —principalmente de este último—, el problema del indio quedó instaurado en el debate político público y tuvo repercusiones directas e indirectas en las futuras agrupaciones pro-indígenas y campesinas. Desde los intelectuales de las izquierdas hasta los más conservadores, el discurso político se tiñó de un tono “defensor” de los intereses del indio.⁷ A lo largo del siglo XX, se puede observar que el indio fue el objeto de reivindicaciones de grupos de izquierda anti-democrática (Hugo Blanco y las guerrillas de los años sesenta, Sendero Luminoso y MRTA en los ochenta-noventa); de gobiernos populistas (Bustamante y Rivero, Alan García), de derecha (Belaúnde), dictatoriales (Leguía, Sánchez Cerro,

⁷ Aparte de González Prada y Mariátegui, también animaron el debate conservadores como José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, y luego, más al centro, Víctor Raúl Haya de la Torre y Luis Alberto Sánchez.

Odría, Velasco, Morales Bermúdez, Fujimori), entre los más importantes.⁸ En definitiva, podemos afirmar que el indio aparece efectivamente en el discurso político de todo el siglo XX pero sólo como una presencia discursiva que no tiene acceso al debate de sus propios problemas. Es más, como problema nacional, su defensa ha sido una productiva estrategia electoral que las agrupaciones políticas han incansablemente utilizado para solicitar la administración del Estado.

2.1.2. El indigenismo en la narrativa

Al par de la categoría de “indigenismo socio-político”, propone también Lauer la de “indigenismo artístico” para referirse a las creaciones literarias, plásticas, arquitectónicas, musicales, de tema indígena. Según Lauer, el indigenismo como movimiento artístico se diferencia del indigenismo socio-político, y permanece ajeno a sus influencias durante las primeras décadas del siglo XX (1997: 11-32). Es evidente que ambos movimientos estuvieron relacionados puesto que compartían el mismo interés por lo autóctono en la cultura y en la biología. Sin embargo, sus diferencias se revelaban en la manera de concebir y aproximarse a lo autóctono. Según Lauer, para el movimiento político, la palabra “indígena” funcionaba como metonimia de campesino, mientras que para el movimiento cultural, “indígena” era una metonimia de “autéctono”. En ambos casos, se produce el deslizamiento del significado con respecto del significante y la formación de nuevos núcleos semiósicos, pues “campesino” no es necesariamente sinónimo de “indígena”, como tampoco lo es de “autéctono”. Así, la dualidad “indígena/campesino” funciona como una categoría histórica relacionada con la productividad de la tierra, mientras que “indígena/autéctono” cobra su base semántica en la geografía —oriundo de los Andes— (Lauer 1997: 13-4).

El inicio formal del “indigenismo cultural”, según Lauer, se da simbólicamente con la exposición del pintor José Sabogal en Cuzco, en 1919, y se prolongará hasta mediados de los años cuarenta (1997, 20). El indigenismo en la narrativa tiene sus antecedentes en la novela *Aves sin nido* (Cuzco, 1899) de Clorinda Matto de Turner, y la colección de relatos orales *Fábulas Quechuas* (Tarma, 1906), recopilados por Adolfo

⁸ Para un sumario de los movimientos campesinos véase el apartado “Identidades étnicas y luchas agrarias en los Andes”, en Montoya (47-73).

Vienrich, discípulo de González Prada y miembro de la Unión Nacional. En los años veinte aparecen títulos elocuentes como *Cuentos andinos* (1920) de López Albújar, *Los hijos del sol* (1921) de Abraham Valdelomar, *La venganza del cóndor* (1924) de Ventura García Calderón. No existe consenso en el seno de la crítica especializada sobre la categorización y periodización de textos con contenido indígena. Para Luis Alberto Sánchez (1987), por ejemplo, los textos recién mencionados entran dentro la categoría de “novela social”, período que el crítico enmarca desde la década del veinte hasta mediados de los cuarenta (442-3). Delgado, por su parte, identifica las narraciones de los veinte como “indianistas”, pero las ubica dentro del movimiento vanguardista (124-5).

Ahora bien, todos estos textos, basados en estereotipos y ambientaciones exóticas, intentaban representar literariamente una otredad cultural bajo un lenguaje traducible a los códigos de la cultura occidental contemporánea: piénsese en la vinculación de estos escritores con el vanguardismo y el cosmopolitismo de la época. En el plano de la identificación con lo autóctono, la narración indigenista se puede explicar con las influencias que hubiesen ejercido las vanguardias europeas al integrar elementos culturales de la periferia mundial al arte nuevo, y las revoluciones mexicana y soviética, al integrar lo popular dentro de sus proyectos nacionalistas. Al igual que en el movimiento político, el indio del indigenismo narrativo, en general, no tuvo voz propia; su presencia textual estaba prevista como una representación estética de lo que sus autores consideraban la peculiaridad de la peruanidad a partir del elemento etnográfico y telúrico. De hecho, Mariátegui, en sus *Siete ensayos*, advierte que

[I]a literatura indigenista no puede darnos una versión verista del indio. Tiene que idealizarlo y estetizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (335)

Para Mariátegui —y pese a las buenas intenciones de los creadores—, es obvio que el indio no es sino una construcción discursiva elaborada por la pluma letrada de criollos y mestizos. En ese sentido, el otro —el objeto de la reivindicación— constituye una ausencia y, a la vez, un objeto signifiante en el que se camuflan, en realidad, el imaginario cultural, el pensamiento crítico y los gustos estéticos de las élites letradas de entonces. En efecto, el receptor del texto indigenista no es el otro en sí, sino el público alfabetizado, que a fines de cuentas no era sino una minoría urbana privilegiada que

contrastaba voluminosamente con la mayoría indígena analfabeta. Así, los enunciadores del otro actuaban —aunque no necesariamente conscientes del fenómeno— como mediadores entre el mundo de la periferia y el centro de la vida nacional, como una especie de exploradores de un mundo lejano y exótico. En tal medida, efectivamente, el sujeto criollo-urbano tuvo a los indigenistas como a sus verdaderos intérpretes de la otredad, sin importar la fiel correspondencia entre el objeto significante y el referente real, pues lo importante era cartografiar semióticamente un país que hasta entonces había evolucionado encerrándose en los intramuros de la ciudad. Con Mariátegui se genera, pues, una bifurcación crítica en la manera de tratar la problemática del indio —al menos en la narrativa—, la cual trazará un camino central para el desarrollo de la literatura peruana posterior.

Hacia mediados de los años treinta, la tendencia indigenista en la narrativa comienza a tomar otro carácter bajo la pluma de José María Arguedas y de Ciro Alegría. En la creación de ambos autores, el dato biográfico es imprescindible para explicar su acercamiento literario al ser andino. Arguedas, hijo huérfano de clase provinciana acomodada, fue criado por los sirvientes quechuahablantes de la casa familiar en Andahuaylas. Esta convivencia le hizo penetrar narrativamente en la consciencia del pueblo indio a través de relatos como *Agua* (1935) y *Yawar Fiesta* (1941). Arguedas representa el punto de vista del sujeto subalterno. En su obra, el tratamiento del otro —o mejor, el autotratamiento— tiene que ver con el acceso a la palabra escrita y con los medios de circulación y consumo. Arguedas llegará a ser uno de los ejemplos paradigmáticos del tratamiento del otro en la literatura peruana; a él agrega retrospectivamente la crítica especializada reciente los nombres del Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala (el menos afortunado) como precursores del pensamiento pro-indigenista cuyo discurso se matuvo marginalizado para luego devenir una especie de “canon subalterno”.

Simultáneamente a la producción de Arguedas aparecen *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), todas escritas por Alegría durante su destierro en Chile. Nacido en la ciudad serrana de Huamachuco, de una familia terrateniente, Alegría al igual que Arguedas, se sirvió de su convivencia con las comunidades campesinas para erigir un proyecto narrativo que, desde

una militancia política en el APRA y disponiendo de una cobertura internacional, intenta reflejar el estado subyugado del mundo rural dentro del esquema de la explotación social. Al contrario de las obras del indigenismo anterior, en ambas producciones literarias se percibe una renovación del sentimiento pro-indio a través de un lenguaje más cercano a la realidad andina y de un tono de denuncia social cristalizado en la tematización de conflictos entre las comunidades campesinas y la clase terrateniente.⁹

Hasta el indigenismo literario de los años cuarenta, cuyos representantes más destacados son Arguedas y Alegría, se puede afirmar que el *otro* era una construcción discursiva que gozaba de cierta aceptación y popularidad en un sector del medio intelectual, tanto productores como consumidores. Esta tendencia puede explicarse como un gusto hacia lo exótico: el referente real era simplemente remoto para el lector capitalino. Asimismo, pese a la insistencia del dato demográfico al que apelaba el indigenismo socio-político de principios de siglo, el indio no constituía una amenaza física puesto que todavía habitaba detrás de los Andes, esperando quizás la apertura de las carreteras que él mismo construiría bajo la ley de *Conscripción vial*, tópico que es evocado por Arguedas en su novela *Agua* (1938), por ejemplo. Lo significativo del proceso histórico es que el indigenismo literario entró en desuso¹⁰ justamente cuando, a partir de la década del cuarenta, los Andes se vacían y los indios comienzan a “invadir” y “alterar” el espacio urbano de sus supuestos defensores.

2.2. La irrupción de la otredad suburbana en la narrativa de los años cincuenta

Contrariamente al indigenismo narrativo, las narraciones de los cincuenta optaron por privilegiar la ciudad de Lima como espacio referencial: de ahí que se la tildara de “Narrativa Urbana”, por oposición a las de tema agrario. Su característica radicalmente novedosa es que los narradores de los cincuenta descubrieron los nuevos márgenes

⁹ La problemática del campesino no se detiene aquí. Su importancia aumenta progresivamente en el terreno político: en los años sesenta, recrudecen levantamientos de comunidades campesinas en la Sierra, orquestados por una prédica marxista ortodoxa que se prolongará hasta los años noventa con la captura de Abimael Guzmán (líder de Sendero Luminoso) y el asalto del MRTA a la Embajada del Japón.

¹⁰ Adviértase que esta generalización no se aplica al caso de Arguedas, quien no sólo fue un narrador sino también un investigador dedicado a la causa indígena y campesina. A partir de su praxis antropológica y narrativa, Arguedas da cuenta de la heterogeneidad y mutabilidad de la realidad andina. Por lo tanto, obras como *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), constituyen una exploración de la evolución del drama indígena que va desde el conflicto entre indios y mistis hasta la migración masiva hacia la costa (Chimbote) y el consecuente desarraigo cultural. Su relación con lo indígena no es pues, una mera cuestión estilística, sino una constante ideológica.

urbanos, cumpliendo quizás las órdenes de un desconocido joven escritor llamado Julio Ramón Ribeyro:

Y si volvemos los ojos a la Lima actual, notaremos que bajo su engañosa monotonía, existen elementos de interés novelístico. [...] Existen, además, las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, [...] toda una jerarquía de lugares habitados con su sociedad, sus intrigas, sus problemas y sus soluciones. (1976: 17)

Publicado originalmente en una edición dominical del diario *El Comercio*, en 1953, y cuyo título no podía ser más explícito —“Lima, ciudad sin novela”—, el artículo denunciaba con ironía y perspicacia la ausencia de una narrativa que diera cuenta de la Lima contemporánea. Para Peter Elmore, según señala en su libro *Los muros invisibles* (1992), la Lima de los cincuenta “no aparece como mera materia prima, como un referente espacial al cual la ficción tendría que darle forma. Por el contrario, el rápido sumario de Ribeyro hace evidente que la capital —o, para ser preciso, su realidad contemporánea— tiene ya en potencia la estructura de un texto: es en suma un teatro múltiple y versátil, poblado por personajes en busca de autor(es)” (146). La relevancia del argumento de Ribeyro, en todo caso, consiste en que, por un lado, revelaba explícitamente un síntoma de la transformación del orden criollo-urbano y, por otro, precedía a la producción narrativa de obras cuyos temas centrales serían precisamente las nuevas marginalidades y problemáticas urbanas.

La presencia del otro en la ciudad causó malestar. De hecho, en 1964, Salazar Bondy advierte que Lima

[s]e ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de vocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir [...] El caos civil, producido por la famélica concurrencia urbana de cancerosa celeridad, se ha constituido, gracias al vórtice capitalino, en un ideal: el país entero anhela deslumbrado arrojarse en él... (18)

La realidad caótica denunciada por Salazar Bondy contiene diversas problemáticas que aquejan a la Ciudad de los Reyes: congestión, polución auditiva, supervivencia, migración provinciana, etc. Todas estas caras visibles no hacen sino desmitificar la Arcadia colonial de la Ciudad de los Reyes para proponer un discurso anti-urbano que diera título a su célebre ensayo *Lima, la horrible*. Salazar Bondy explicita el carácter

deformador que tiene el otro: su presencia tiene relación con la pérdida de una Lima cuyos muros y calles iban cediendo al deterioro y al declive final de su herencia virreinal.

Este discurso anti-urbano, cuya obra paradigmática constituye el célebre ensayo de Salazar Bondy, hace hincapié, pues, en el carácter alterador del otro, un rasgo justamente captado ficcionalmente por algunos narradores de la “Generación de los Cincuenta”, en la que el mismo Salazar Bondy participara. Sintomáticamente, el interés por el tema de la “nueva” ciudad puede leerse en algunos títulos de esa época, según se comprueba en textos como “Lima, hora cero” y “El niño de Junto al cielo” (1954), de Enrique Congrains; “Al pie del acantilado” (1955) de Julio Ramón Ribeyro; *La tierra prometida* (1958) de Luis Felipe Angell; *Veinte casas en el cielo* (1963) de Armando Robles Godoy. Vista en su conjunto, podemos advertir que se trata de una producción narrativa cuyos autores provienen de un medio urbano-letrado, y que cancelan el carácter bucólico acentuado por los relatos indigenistas de principios de siglo; su búsqueda los conduce a los nuevos márgenes físicos de la ciudad ahora ocupados por seres mayoritariamente foráneos. Es aquí donde aparece, pues, en la narrativa peruana, el concepto de *otredad suburbana*, y a partir de aquí irrumpirá en la narrativa peruana ulterior, aunque es importante señalar que Julián Huanay constituye un precedente casi desconocido en este proceso y no está ligado a “Generación de los Cincuenta”. Nos toca, por tanto, exponer cómo hemos de abordar el estudio de esta narrativa: nuestras hipótesis y objetivos primeramente (sección 3); el consiguiente marco teórico a continuación (sección 4).

3. Problemática y acercamiento

A la luz de lo anterior, podemos ahora precisar nuestra interrogante planteada al final del sección 1, de esta manera: ¿Cuál ha sido la configuración estética de la otredad suburbana en la narrativa peruana en la segunda mitad del siglo XX? Para contestar a esta pregunta, hemos seleccionado un conjunto de obras narrativas publicadas en el Perú entre 1950 y 1992 cuya temática común es la otredad suburbana. Pese a la existencia de trabajos críticos sobre algunos de estos textos, y sobre la antedicha problemática social que constituye su referente, no se ha observado la coherencia semántica que nosotros descubrimos en ellos; desde el punto de vista crítico-analítico, esta coherencia va

asegurada precisamente por la categoría temática de otredad suburbana, gracias a la cual podremos explorar, comparar y reagrupar ciertas obras canónicas con otras literalmente abandonadas en los anaqueles del olvido. Asimismo, es el concepto de otredad suburbana el que nos revelará la existencia de un corpus suficientemente voluminoso como para sostener que éste sería uno de los temas principales que atraviesa la creación narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX.

3.1. Corpus, hipótesis y objetivos

Nuestro trabajo se organiza en diez capítulos, que corresponden al estudio de diez narradores cuyos relatos organizamos según nuestro argumentativo pero también según su respectiva fecha de publicación y/o producción. Hemos agrupado estos autores en cuatro partes que constituyen cuatro perspectivas generales desde las que se enunciará la otredad suburbana. Éstas son las siguientes:

- 1) **Migrante-andina** (*Primera parte. El otro desde el margen*): Julián Huanay (*El retoño*, 1950, “Champi”, “Añoranzas”, 1968¹¹). Como narrador provinciano, protagonista del éxodo rural, proletario, autodidacta, Huanay ofrece una visión desde el punto de vista del migrante andino sin acceso a los circuitos literarios urbanos. Con él se observa el fenómeno de la desterritorialización y “tugurización” del sujeto migrante. Cronológicamente, esta postura es anterior a la que describiremos en (2), pero sólo será “descubierta” a partir de fines de los sesenta por el grupo Narración, que influirá en la creación de los narradores señalados en (3).
- 2) **Criollo-urbana** (*Segunda parte. El otro desde el centro*): Enrique Congrains (“El niño de Junto al cielo”, 1954, “Lima, hora cero”, 1954); Julio Ramón Ribeyro (“Los gallinazos sin plumas”, 1955, “Al pie del acantilado”, 1959); José Bonilla (“La sequía”, 1957); y Augusto Salazar Bondy (“Volver al pasado”, 1955). En su conjunto motor de la actividad literaria de los años cincuenta, estos narradores configuran el inicio de transformación de Lima y amplían el radio referencial urbano en dirección de sus nuevos márgenes sociales, donde registran la presencia de diversos sujetos

¹¹ Aunque esta fecha corresponde a su publicación dentro del contario *Suburbios*, estos cuentos fueron probablemente escritos antes de 1960. De hecho, “El negro perico” que aparece en esta colección, había sido publicado en 1956, en la antología *La Narración en el Perú*, de Alberto Escobar.

suburbanos (migrantes andinos, marginales urbanos, etc.) al igual que el surgimiento de las primeras barriadas. Esta producción se perfila como una exploración de la otredad suburbana sin que ello signifique la incorporación del sujeto suburbano como agente de su propio discurso.

- 3) **Migrante-emergente** (*Tercera parte. El otro y la hibridación del margen*): Luis Urteaga Cabrera (*Los hijos del orden*, 1969) y Cronwell Jara Jiménez (*Montacerdos*, 1981, y *Patíbulo para un caballo*, 1989). Ambos migrantes provincianos con acceso a la educación universitaria, proponen una visión desde el interior de lo migrante andino y suburbano. En estas obras, el otro abandonaría su condición de víctima o simple objeto de creación para pasar a ser el emisor de su propia enunciación. Como objeto de reflexión, lo suburbano no representaría un objeto residual, secundario u homogéneo, sino un mundo caracterizado por su heterogeneidad cultural, conflictos y conquistas sociales, que iría tejiendo su autonomía con respecto a la ciudad normalizada.
- 4) **Urbana reciente** (*Cuarta parte. El otro y la suburbanización del centro*). Augusto Higa Oshiro (*Final del porvenir*, 1992). Se trata de una mirada retrospectiva reciente hacia la Lima de los años cincuenta, en la que se intenta explicar la génesis de la transformación urbana actual. Adoptando la perspectiva de un sujeto urbano periférico, Higa explora la suburbanización de este sujeto al igual que la de la ciudad.

Nuestro trabajo se articula alrededor de las siguientes hipótesis: Primero, la otredad suburbana habría sido configurada ficcionalmente con rasgos que fluctúan entre la sublimación y victimación, y la versión escatológica y tanática; todas estas configuraciones estarían ligadas a las experiencias del escritor como sujeto social, agrupadas en las cuatro perspectivas anunciadas. Segundo, estas perspectivas evidenciarían que el otro suburbano pasa de simple objeto de contemplación a agente productor de su propio discurso. Tercero, todas estas obras darían testimonio de una suerte de desurbanización de la periferia y consecuente suburbanización del centro, subvirtiendo dicotomías como centro/periferia, rural/urbano, indígena/criollo, o civilización/barbarie.

El objetivo de nuestro estudio consistirá en explorar, en las obras seleccionadas, la representación estética de la *otredad suburbana* en tanto ésta es concebida desde las

perspectivas mencionadas. Más específicamente, este trabajo se concentrará en el estudio de los diferentes componentes textuales y de las relaciones entre ellos (personajes, historias, posturas, lenguaje, estilo, etc.) de los que se sirve cada narrador y/o autor implícito del texto para presentar su visión del mundo sobre la temática en cuestión. El marco teórico y método consiguiente, que habremos de exponer a continuación, se basa en estas consideraciones.

3.2. Marco teórico-metodológico

3.2.1. La *otredad suburbana*

Nuestro concepto de **OTREDAD SUBURBANA** tiene un obvio lazo con el de marginalidad y su inevitable correlato centro/periferia, un concepto que esperamos manejar con cautela debido a su dimensión relacional que podría llevarnos a establecer relaciones estáticas y/o falaces en una problemática que se caracteriza fundamentalmente por su constante dinamismo. Dados estos riesgos, tendremos en cuenta algunas advertencias que hace al respecto Cornejo Polar en su artículo inédito, “Márgenes y centros: relaciones peligrosas. (Algunas notas)”.¹²

Retomando ahora y elaborando conceptos introducidos más arriba, abarcaremos en **OTRO SUBURBANO** diferentes actores sociales de diversas procedencias —“explosión de sujetos” diría Cornejo Polar (1994)— que tienen que ver con el espacio de las barriadas y la transformación sustancial de la Lima normalizada. Éstos son, principalmente, el **SUJETO MIGRANTE** (Cornejo Polar 1995 y 1996), el **SUJETO MARGINAL URBANO** (Millones 1978), el **SUJETO SUBMARGINAL**, y el **SUJETO URBANO PERIFÉRICO**. Optamos por el lexema “*suburbano*” puesto que como derivado de “suburbio” denota una dinámica relacional centro/periferia que atribuye a los diferentes sujetos posiciones simbólicas y espaciales fuera del perímetro de la urbe. Lo que nos interesa de estos sujetos es principalmente la interacción armoniosa y/o conflictiva, colectiva y/o individual, entre ellos, y a su vez, la relación de éstos con el **SUJETO CRIOLLO-URBANO**, sujeto que nos interesa puesto que fue su espacio primordial el que

¹² Se trata de un texto de trece páginas presentado ante el XXX Congreso del IILI en Pittsburgh (1994). Aunque el artículo es inédito en su forma, gran parte del contenido aparece distribuido en Cornejo Polar 1995 y 1996.

hubo de sucumbir ante las masas migrantes y marginales, haciéndolo caer en una suerte de pesadumbre que Nugent ha escuetamente llamado “la desgracia criolla” (82). Adoptaremos aquí la definición genérica de CRIOLLO según la propuesta de William Rowe, para quien se trata de un sujeto con sistema de valores y bienes culturales de cierta población capitalina, “habitantes tradicionales, no inmigrantes” (707), que se reclama heredera de la cultura colonial española y de la administración del Estado, y que impone “fórmulas homogeneizadoras” derivadas de dualismos “civilización/barbarie y/o gracias al universalismo ético o cultural-lingüístico”, como “signos típicos de lo nacional” dentro de un territorio culturalmente heterogéneo (706).

Dentro de estas interacciones y dinámicas de reconocimiento, el sujeto del suburbio devendría un *otro* en la medida en que sería el correlato de la experiencia sensitiva, perceptiva, afectiva, cognitiva o enunciativa, a la cual es sometido. Nos apoyamos en la reflexión de Pierre Ouellet, quien sostiene:

L'autre que je perçois n'est pas autre comme étant «lui-même», en soi, par soi : il ne se connaît pas comme autre mais comme étant «lui-même» précisément, comme *soi*, au même titre que moi. Il n'est autre que dans l'expérience perceptive que j'en fais : son altérité qualifie l'expérience que je vis pas rapport à lui bien plus que l'individu ou l'entité l'entité sur quoi elle porte. (186)

Sin embargo, argumenta Ouellet en otro ensayo (2003a), esta otredad, como devenir inevitable del sujeto, tendría que ver con la experiencia misma del movimiento:

[M]igrare [...] [c]'est un passage à l'autre, un mouvement transgressif de l'Un vers l'Autre [...] Il [s]'agit du *mouvement migratoire* par lequel on s'émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de *traduction* ou de *translation* de soi en autre, pour se donner une autre histoire, un destin ou un devenir que ne s'inscrivent plus dans la belle continuité causale d'une mémoire unique et homogène —par quoi on est rattaché à une seule source, à une seule origine—, mais qui réécrivent sa propre constitution comme sujet à partir de ses différentes confrontations avec l'altérité [...] Le sujet [...] se «façonne» et se «figure» [...] dans l'espace et dans le temps pluriels de sa propre histoire, sous le regard changeant de l'autre, dont il subit à la fois la crainte et l'attrait, face auquel il vit en même temps dans le désir et l'angoisse, sujet à une double propension à la concordance et à la discordance, aux convergences et aux divergences, bref, aux identifications et aux différenciations —aux identifications à l'autre, par quoi il s'altère, et aux différenciations à l'autre, par quoi il s'identifie. (17)

Debemos advertir que, según el contexto y/o la dimensión temática de cada obra que analizaremos, nos resultará más productivo privilegiar el uso respectivo de las categorías particulares de sujetos que se amalgaman en lo suburbano, las cuales pasamos a describir. En primer lugar —la más importante en nuestro estudio—, la de SUJETO

MIGRANTE, propuesta por Antonio Cornejo Polar (1995 y 1996), que designa a los “protagonistas [...] de una masiva migración”, de “las más variadas procedencias geográficas y condiciones sociales de infinita diversidad” (1995: 102). Esta categoría, añade luego,

no desplaza a las categorías étnicas de indio o mestizo, pero de alguna manera puede englobarlas, como a otras, en términos de un proceso tanto individual como colectivo, dentro de un imprevisible proceso que sitúa al movimiento, y por consiguiente a la historia y su encabritada fluencia, en un primer plano. [...] La condición migrante, si bien se vive en un presente que parece amalgamar los muchos trajines previos, es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo. [...] El migrante estratifica sus experiencias de vida [...] [no] puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros. La fragmentación tal vez sea su norma (1995: 103-4).

Esta categoría, sostiene Cornejo Polar en un artículo posterior, puede permitir la lectura de “amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana [...] especialmente los que están definidos por radical heterogeneidad”, con la salvedad de que no toda literatura heterogénea responde a fenómenos migratorios (1996: 838). La pertinencia y efectividad de su propuesta conceptual radica en que conlleva implícitos contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento, y éstos refieren inexcusablemente “a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración” (1996: 838).

En segundo lugar, la de SUJETO MARGINAL URBANO, propuesta por el antropólogo e historiador Luis Millones (1978), que alude a los “habitantes de larga tradición limeña que constituyen [...] un considerable sector ciudadano, que [...] han permanecido y permanecen recludos territorialmente en las zonas [internas] más pobres de la ciudad” (24), llámense tugurios, callejones, corralones, antiguas casas señoriales, etc. En tercer lugar, proponemos la categoría de SUJETO SUBMARGINAL —opuesto al sujeto suburbano—, que vendría a ser lo marginal dentro de lo marginal, y que surge en un contexto en que no se da la dualidad antagónica urbe/suburbio. En este caso, el suburbio como mundo autónomo accede a la categoría de “centro” y se impone ante su propia periferia o SUBMARGINALIDAD. Por último, proponemos la categoría de SUJETO URBANO PERIFÉRICO —que se diferencia del SUJETO CRIOLLO HEGEMÓNICO—, el cual representa a las clases populares cuyos espacios habitacionales se sitúan en las orillas urbanas que

surgen con los intentos de modernización urbana del siglo XX. Todas estas categorías subvierten tanto la imagen de la ciudad o como la del suburbio como cuerpo unitario, compacto, homogéneo, poniendo en tela de juicio la aparente relación estática centro/periferia.

Consideramos todos estos sujetos marginales como variantes del otro suburbano, categoría que proponemos no para remplazar ni menos aún anular las anteriores, sino para abarcar dentro de un marco analítico-metodológico flexible diferentes sujetos caracterizados por su común heterogeneidad socio-cultural y, especialmente, por la exclusión que les impone el orden urbano hegemónico. Esta propuesta no intenta reducir al otro a una individuación homogeneizante, como si fuera el resultado finito de diversos orígenes. Se trata más bien de un método analítico que intenta acercarse a sujetos insertos dentro de contextos de migración geográfica, transgresión de fronteras, creación de nuevos espacios y alteración de antiguos espacios. Esperamos así no caer en la congelación de un sujeto en pleno movimiento, sino explorar sus destinos múltiples — desterritorialización, reterritorialización, nomadismo, victimación, aniquilación—, al igual que su paso a nuevas configuraciones que pudieran surgir de su interacción, armoniosa o conflictiva, con otros sujetos sociales. La razón, pues, de proponer la categoría de **OTREDAD SUBURBANA** responde al hecho de que en el corpus que habremos de exponer más adelante, observamos una sensibilidad autorial que pone en un primer plano la experiencia del movimiento (Cornejo Polar), llámese migración, mudanza, desplazamiento, invasión, expulsión, errancia, etc. Estas experiencias implican, obviamente, una configuración inestable del sujeto, que a su vez genera la mutación del significado mismo de *otredad suburbana* a lo largo de cuatro décadas, período en el cual aparecen las obras que estudiaremos.

Si lo suburbano denota primariamente una relación espacial horizontal centro/periferia, en otros contextos, dependiendo de su oposición binaria con la idea de urbe, podrá llenarse de connotaciones que van más allá de lo topológico. En ese caso, el prefijo “sub” podría activar significados como “inferioridad” o “posición secundaria” para abstraer, una vez antepuesto, la carga semántica que encontramos en la isotopía de “urbe”; es decir, significados como civilización, orden, legalidad, estabilidad, progreso, etc. se verían vaciados de sus contenidos convencionales para leerse antitéticamente

como “no-civilización”, “no-orden”, “no-legalidad”, “no-progreso”, etc., mejor representados por unidades semánticas como barbarie, ilegalidad, desorden, caos, privación discursiva, violencia y aniquilación física, etc. Por otro lado, observamos que lo suburbano no constituye una posición periférica estable; si en ciertos contextos ésta se configura por su rol pasivo y/o como víctima del orden urbano, en otros podrá acceder, como señalamos antes, a la categoría de centro con su propia periferia, pero también adquirir un papel activo hasta convertirse en un ente alterador y/o transgresor de la ciudad, fenómeno que llamaremos SUBURBANIZACIÓN (del centro).

3.2.2. Fundamentos semiótico-narratológicos

Puesto que la otredad suburbana se inscribe semióticamente en una configuración estética que se da en el texto narrativo a través de signos específicos, en nuestro trabajo habremos de explorar componentes y características formales que generan dicha significación. Investigaremos, primariamente, la otredad suburbana sobre la superficie textual en la medida en que ello nos permitirá delimitar una base significativa necesaria para poder postular, sólo a partir de ella, posibles significados que caractericen esa otredad según sea configurada en los textos respectivos. Nuestro enfoque se basa en el supuesto según de que el acto narrativo contiene una intención comunicativa en la que subyacen relaciones multifacéticas entre una instancia que percibe y otra que es percibida. Sustentamos estas conjeturas en la investigación de Susan S. Lanser (1981):

Every speech act [...] implies a point of view, a relationship between the speaker and the context, the listener, or the content of the communicative act. Moreover, discourse manifests the speaker's relationship not simply to the “message”, but to the process of enunciation —the speech activity— it self. This means that there is a level for the analysis of point of view, which precedes the fictional realization of narrative perspective and voice: the relationship of the writer to the act of producing and transmitting the literary work. Such a relationship is ideological as well as aesthetic, for the act of writing, indeed the act of using language, is defined, constrained and conventionalized to a system of values, norms, and perceptions of the world. (64)

En esta dinámica emisor-mensaje-receptor que se da en el texto narrativo, estaremos atentos a la manipulación de diversas estrategias discursivas convencionales — historia, estatus del narrador, posturas (frásica y perceptual), lenguaje, estilo, etc. — que permiten al emisor, en este caso el autor inferible del texto, modular a su favor el

contenido de su mensaje. La vehiculación de significados a través de determinadas técnicas y elementos formales implica la presencia de una visión del mundo que trasciende en el enunciado literario. Dentro de este contexto, hemos optado por la utilización de ciertos conceptos semiótico-narratológicos que nos son productivos para auscultar la base textual y significativa de los textos, recurriendo cuando sea necesario al uso de conceptos propuestos por las ciencias sociales y los estudios culturalistas —que hemos venido presentando—, los cuales iluminan, principalmente, la relación íntima entre el texto y el referente real.

Nuestra opción teórico-metodológica es, por consiguiente, de carácter primariamente narratológico y, subordinadamente, semiótico e histórico-social. Escoge de la narratología un conjunto sistemático de instrumentos productivos para la investigación de la temática en cuestión; elige de la semiótica un conjunto de categorías pertinentes, tomadas principalmente de la investigación de Eco; y emplea, de la investigación sociológica y culturalista hispanoamericana, como lo hemos indicado, un conjunto relevante de categorías socio-culturales tomadas principalmente de la investigación de Cornejo Polar, Lauer, Matos Mar, y Nugent, sin excluir el aporte ocasional de ideas sugeridas por otros investigadores (Rama, Aínsa, Romero, entre otros).

La terminología narratológica que empleamos es principalmente la de Susan Lanser en *The Narrative Act*, con complementación por otras obras clásicas sobre la materia, en particular el “Discours du récit” y el *Nouveau discours du récit* de Genette, y *Narratology* (2a. ed.) de Mieke Bal, de las publicaciones de Renart sobre la focalización, y de ciertas obras seminales anteriores como *The Rethoric of Fiction* de Booth. Para la elucidación de conceptos narratológicos empleamos oportunamente el *Dictionary of Narratology* de Gerald Prince que consideramos la obra que precisó y fijó exitosamente los diversos significados de los términos narratológicos de mayor uso; también recurrimos ocasionalmente con la misma finalidad a los aportes de Fowler y de Lodge. Indicamos a continuación los instrumentos narratológicos seleccionados por su relevancia y productividad cognitiva, mencionando asimismo las razones fundamentales de su pertinencia a nuestra investigación; incorporo las observaciones sobre la semiótica y sobre las ciencias sociales en el lugar que les corresponde dentro del marco narratológico.

Ateniéndonos al orden de la cadena de producción del texto, el primer concepto— el primer instrumento relevante de nuestra indagación— es el de **AUTOR IMPLÍCITO** (Booth) o **INFERIDO** (Chatman). Entiendo por tal, con Prince, “the implicit image of an author in the text, taken to be standing behind the scenes and to be responsible for its design and for the values and cultural norms it adheres to (Booth)” (Prince, 42). Como sostienen todos los narratólogos que emplean el concepto de autor implícito, tal “autor” es la entidad de la que emana la ideología del texto, según tal entidad queda construida en el proceso de nuestra lectura. Es sobre todo este aspecto del concepto el que nos resultará especialmente pertinente para determinar las cuatro perspectivas desde donde se enuncia la otredad suburbana.

El siguiente concepto es el de **NARRADOR**, más exactamente lo que Lanser llama el **ESTATUS DEL NARRADOR**, que concierne principalmente a su carácter hétero- u homodiegético, y a la consiguiente y respectiva posesión o carencia de privilegio cognicional. La atención al carácter **HETERODIEGÉTICO** del narrador y a su posesión de **PRIVILEGIO COGNICIONAL** que distingue a varios narradores de nuestros textos, suele revelar una intención de dar al relato autoridad cognitiva indubitable —Congrains (“Junto al cielo”), Ribeyro (“Los gallinazos”), Salazar Bondy, Bonilla, Urteaga, Jara (*Patíbulo*)—, pero cede a veces a diversos efectos en la voluntaria limitación del uso de tal privilegio —nuevamente Congrains (“Lima, hora cero”) y parcialmente Urteaga—. Este estatus, además, contribuye a la expresión de ciertas posturas ideológicas y/o actitudes afectivas que se generan principalmente en las posturas perceptuales y en el uso del lenguaje, como veremos más abajo. Una análoga contribución expresiva del estatus del narrador en alianza semiósica con dichas posturas y lenguaje —pero con efectos, claro está, diferentes—, puede también observarse en el uso de un narrador **HOMODIEGÉTICO** (carente de privilegio cognicional) en otros textos —parcialmente Congrains (“Lima, hora cero”), Ribeyro (“Al pie”), parcialmente Urteaga, Jara (*Patíbulo*), Higa—. El carácter mimético de tal narrador, por otra parte, suele conllevar una autoridad de tipo vivencial (versus puramente cognitiva) que da a los textos efectos específicos, asociados generalmente a la impresión de testimonio vivido, como los narradores de *El retoño*, “Añoranzas”, “Al pie del acantilado”, el sujeto migrante de *Los hijos del orden*, y *Montacerdos*. Cuando esta impresión es muy destacada llamaremos al narrador

homodiegético **AUTODIEGÉTICO**, o **YO-TESTIMONIAL**, que a su vez se bifurca en **YO-NARRANTE** y **YO-NARRADO**, la conocida dicotomía conceptual propuesta por Spitzer y retomada por Genette (259).

El narrador —hétero- u homodiegético, dotado de privilegio cognicional o carente de él— narra una **HISTORIA**, concepto que entendemos, con Prince, como “[t]he content plane of narrative as opposed to its expression plane or discourse;” consiste primariamente en “the fabula (or basic material arranged into plot) as opposed to the *sjuzet* or plot” (Prince, 91). Este *sjuzet* o “plot” (que traduciríamos con el término “trama”) confiere a veces una estructuración evidente, marcada, a la historia, que puede responder a una obvia intención significativa. Cuando tal fenómeno se concreta en la reiteración de una estructura fija (como en *El retoño* de Huanay), puede resultar iluminador analizarlo a la luz del “árbol de dependencias” propuesto por Thomas Pavel en *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, modelo a su vez sintetizado y ejemplificado por Alfredo Hermenegildo (1995), que constituye nuestra fuente inmediata. Dicho árbol de dependencias distingue cuatro categorías fundamentales: 1) Orden turbado, 2) Orden restablecido, 3. Transgresión o Carencia, y 4) Mediación. Estas categorías se organizan de acuerdo a criterios de jerarquización específicos. Por un lado, la noción de “Orden turbado” aparece como la sucesión de una “Situación inicial” y de una “Trangresión” o “Carencia” y, por otro, el “Orden restablecido” está constituido por una “Mediación” y un “Desenlace”. Tal sistema permite localizar al héroe y sus intereses —figura a la cabeza de la estructura narrativa, denominada igualmente *donador*—, al igual que a los personajes o situaciones que contribuyen a los intereses del héroe (*ponentes*), o que van en contra de ellos (*oponentes*). La aplicación de este concepto resulta productiva en la novela de Huanay, en la medida en que revela una estructura rígida a la que se ajusta todo el proceso semiótico de la historia, con la cual el autor implícito evoca y explora los diferentes sistemas de explotación socio-económica que sufre el sujeto andino rural.

Las historias que se destacan en torno a nuestra temática son la migración del campo a la ciudad (desterritorialización y reterritorialización), la subsistencia en la ciudad, el paso de sujeto migrante a otro suburbano, la emergencia de barriadas y otros espacios suburbanos, la suburbanización de la ciudad. El aspecto de la historia que más

nos atañe es su dimensión simbólica por vía metonímica. De esta dimensión surgen las implicaciones de la historia con respecto a las posturas ideológicas de los personajes, del narrador y del autor implícito, como también con respecto a la caracterización de los personajes. A partir de la misma dimensión de la historia habremos de abstraer los ejes comunes de la **OTREDAD SUBURBANA** — multiplicidad, inestabilidad, desplazamiento, victimación (zoomorfización, basurización), aniquilación, agente de alteración, etc.— en torno a los cuales se articula su tratamiento específico por los diferentes autores.

La historia, en la ficción, es normalmente —y por cierto lo es en todos nuestros relatos— historias de personajes o, como dice Booth, “fictions [...] are made [...] of characters-in-action” (Booth, 409). En nuestras historias sobre la otredad suburbana, el homólogo ficcional del *otro* en cuanto sujeto del referente real, es el **PERSONAJE**. Los personajes que nos interesan, pues, son las variantes del **OTRO SUBURBANO: SUJETO MIGRANTE, SUJETO MARGINAL URBANO, SUJETO SUBMARGINAL, y SUJETO URBANO PERIFÉRICO**, sin dejar de lado al **SUJETO CRIOLLO-URBANO**—. En consecuencia, nuestro análisis tratará de definir los signos textuales que tipifican al otro suburbano, y sólo a partir de la delimitación de esta base significante podremos postular significados que caracterizan la otredad suburbana según ésta se presenta en los textos respectivos.

Pero no es sólo a partir de la historia y el personaje como debe entenderse la otredad suburbana, sino necesariamente también —según lo puntualizamos más arriba— en su relación con el **ESPACIO** en el cual viven y por el cual transitan los personajes, y se desarrolla su historia. El espacio suburbano en la narrativa peruana surge ostensiblemente con Congrains, Ribeyro, Bonilla Amado y Salazar Bondy, y su ficcionalización responde a un interés de situar a los agentes de la alteración de la ciudad normalizada. Es así como en nuestro corpus surgen la barriada, el basural, el mercado, el cerro, el acantilado, las riberas del río Rímac, las casonas abandonadas, ciertas plazas principales, todos espacios que cartografían el mapa de la otredad suburbana, los cuales, por consiguiente, se convierten en objetos centrales de nuestro estudio. Para sustentar esta relación entre espacio y otredad, apelamos a una idea de Pierre Ouellet:

La topographie imaginaire d’une oeuvre poétique ne concerne toutesfois pas seulement la localisation au sens propre, le chronotope en tant que simple décor ou scénographie de l’univers décrit. Elle est aussi le corrélat spatial des processus d’identification et de différenciation qui permettent au sujet individuel ou collectif de se situer comme *même* et

autre par rapport à la plus ou moins grande homogénéité ou hétérogénéité de l'espace où il se déploie. (2003a: 39)

Efectivamente, no nos interesará el espacio como dimensión escenográfica de las acciones del personaje, sino como núcleo en el que se generan los procesos de identificación del sujeto individual o colectivo, ya sea como “yo” o como “otro”, en relación con espacio por el que transitan. En la misma tónica que Ouellet, Mieke Bal, para quien la noción de espacio es “places seen in relation to their perception” (Bal, 133), señala que el espacio constituye un generador de significados cuando se lo considera en relación con la postura perceptual, puesto que el agente de percepción, un personaje situado dentro o fuera del espacio, no sólo lo observa, sino también reacciona contra él, ya sea para identificarse como “ciudadano”, o para descubrir o constatar su condición de “extranjera”. El análisis del espacio será complementado con el concepto de DEÍXIS, puesto que según Bal, basándose en la investigación de Benveniste, “the ‘essence’ of language lies in deixis, not reference, because what matters in language is not the world ‘about’ which subjects communicate, but the constitution of the subjectivity required to communicate in the first place” (30). Para Ouellet, que reconoce también la contribución del lingüista francés, existe una relación estrecha entre localización e identidad, entre «repérage spatial et intersubjectivité», puesto que el sujeto de la enunciación está ligado a la deixis espaciotemporal: el *ego-hic-et-nunc* (Ouellet 2003a: 38). A través de este concepto se podrá dilucidar el locus espacial en tanto que vehículo de posturas valorativas (ideológicas, culturales, sociales) sobre el espacio suburbano (y los sujetos que lo habitan); nuestra hipótesis, aquí, consiste en que el rechazo del espacio o la identificación con él, revela la correspondiente actitud hacia la otredad suburbana, no sólo del perceptor (narrador o personaje) sino también, por analogía, del autor implícito —siempre que, obviamente, esa actitud sea corroborada por los otros elementos del texto relacionados con su expresión.

Ya nos ha salido al paso varias veces el concepto de **POSTURA PERCEPTUAL** o **FOCALIZACIÓN**, también llamado de otras maneras, como punto de vista o perspectiva. Es que, como sostiene una tendencia creciente de la reflexión narratológica, no parece poderse narrar sin adoptar una “perspective in terms of which the narrated situations and events are presented”, como define Prince este concepto (Prince, 31; ver también Prince

2001: 43, y Phelan, 51 ss). Este carácter omnipresente de la postura perceptual, y sus profundos efectos en la expresión de la postura ideológica, ha llevado a Lodge a afirmar que la elección de la postura o posturas perceptuales apropiadas “is arguably the most important single decision that the novelist has to make” (Lodge, 26). La investigación del concepto y sus clases es vasta y se continúa hasta hoy (remito a *New Perspectives on Narrative Perspective*, recientemente editada por Van Peer y Chatman para información al día sobre el tema). Teniendo en cuenta dicha investigación, propone Renart (2000: 213-219) el modelo siguiente, que adoptaremos en este trabajo:

(a) **FOCALIZACIÓN NO MEDIATIZADA** (por la percepción de un personaje):

(a.1) FOCALIZACIÓN EXTERNA NO MEDIATIZADA

(a.2) FOCALIZACIÓN INTERNA NO MEDIATIZADA

(b) **FOCALIZACIÓN MEDIATIZADA** (por la percepción de un personaje):

(b.1) FOCALIZACIÓN EXTERNA MEDIATIZADA

(b.2) FOCALIZACIÓN INTERNA MEDIATIZADA

Acabamos de ver que la postura perceptual se integra material y semióticamente en el espacio; la clase pertinente de focalización es naturalmente la focalización externa, tanto no mediatizada, como (principalmente) mediatizada por la percepción de un personaje, pero también es relevante la focalización interna mediatizada: Desde el momento en que el espacio queda interiorizado en el recuerdo del personaje (por ejemplo, el espacio de la aldea andina abandonada para ir a la ciudad desde la cual se lo evoca, o la morada urbana de la infancia), ese espacio pasa a ser parte de aquella mediatización focalizadora. Es obvio que ambas clases de focalización se podrán volver vehículo de valoración afectiva y (principalmente a los efectos de la investigación de la otredad suburbana) valoración ideológica. También hemos señalado que el estatus del narrador se pliega a la focalización en alianza semiótica. En este caso, el narrador heterodiegético con privilegio cognoscitivo dota de una especial autoridad factual a sus relatos, tanto a aquellas partes en que narra en nombre propio enteramente, empleando la focalización no mediatizada, como a las partes que mediatiza a través de la percepción de los personajes. En términos generales, la visión de la otredad suburbana que emerge de una u otra postura perceptual conlleva destacadamente la antedicha autoridad cognoscitiva. Es este tipo de autoridad el que habrá de primar en la visión de la otredad suburbana que emerja

de sus relatos, tanto al emplear la focalización no mediatizada cuando narra sucesos presentes, como cuando usa la focalización mediatizada a través de sus recuerdos. En fin, como regla general, la focalización mediatizada por la percepción de un personaje, servirá a los narradores heterodieéticos para expresar su acercamiento-distanciamiento ideológico y/o afectivo al personaje y a la postura que éste encarna con respecto a la otredad suburbana, a lo largo de un eje de distancia que va desde la total identificación o empatía —Huanay en “Champi”, Bonilla, Urteaga Cabrera—, al total distanciamiento o ironía —prácticamente inexistente, éste último, en nuestros textos, pero presente de manera relativa en Congrains, Ribeyro “Los gallinazos”, Salazar Bondy—.

La misma expresión de valoración ideológica y afectiva con respecto a la otredad suburbana, contribuye a expresar la no mediatización de la focalización para nuestros narradores homodieéticos (en las escasísimas instancias en que tales narradores la emplean), pues todo el relato brota necesariamente de su subjetividad; esta subjetividad, obviamente, se destaca cuando dichos narradores emplean la focalización mediatizada a través de sus recuerdos, que es la norma en nuestro corpus. En ese caso, pues, de nuestro corpus, también encontramos narradores homodieéticos en el lado de la empatía —otra vez Huanay, en *El retoño* y “Añoranzas”, Urteaga y Jara—; con respecto al distanciamiento, es el caso, aunque ambiguo, de “Al pie del acantilado” (Ribeyro), y de Higa, puesto que adopta la perspectiva de un sujeto urbano periférico; en cuanto al polo de la ironía, sin embargo, no encontramos narradores homodieéticos que lo asuman; más bien se hallan en un punto de ambigüedad ideológica —nuevamente Congrains, en “Lima, hora cero”—.

Vinculado directamente a la mediatización de la focalización, se encuentra un procedimiento de lenguaje, específicamente de **POSTURA FRÁSICA**, el **ESTILO INDIRECTO LIBRE**, pues se emplea a menudo para generar la focalización mediatizada —siguiendo la práctica moderna instituida por Flaubert—. Puede describirse como “[a] type of discourse whereby a character's utterances or thoughts are integrated into another utterance or thought” (Prince, 43). El estilo indirecto libre, pues, se pone al servicio de la expresión de la postura ideológica y actitud afectiva que la postura perceptual vehicula. Otro fenómeno de postura frásica estrechamente ligado a la expresión de la misma postura y actitud, es el **DISCURSO REPRODUCIDO** de los personajes, generalmente asociado al discurso del sujeto

migrante andino (registro rural, quechua, y/o diglosia quechua-castellano), y al sujeto marginal urbano (jerga lumpenesca), que entra en conflicto en la norma lingüística urbana —así en *El retoño*, *Los hijos del orden*, *Montacerdos*, y *Patíbulo para un caballo*—.

Ya son numerosas las menciones que hemos debido hacer a aspectos del LENGUAJE en relación a otros elementos del texto narrativo con los cuales se alían para la expresión ideológica del texto; en esos casos, esos aspectos pueden tener una función subordinada. Sin embargo, en otros —como lo indica Fowler (131-4)—, éstos pueden adquirir una función central en la transmisión de la postura ideológica. Es por ello que también examinaremos segmentos de enunciados que nos podrían conducir a la elucidación de la otredad suburbana: unidades sintácticas, sustantivos, adjetivos, adverbios, diminutivos, formas verbales, etc., como también figuras del discurso (metáforas, simbolización verbal en general —vinculadas estrechamente con las unidades semánticas a las que nos referiremos más abajo—.

El último elemento al que debemos dedicar un párrafo aparte ha recorrido constantemente en todos los párrafos anteriores. Debía ser así, pues, según la concepción narratológica que seguimos en este trabajo, ese elemento es el centro del entero organismo semiósico que el texto constituye. Se trata de la **POSTURA IDEOLÓGICA** o **VISIÓN DEL MUNDO** del texto, atribuible últimamente, como hemos visto, al autor implícito o inferido. Entre las diferentes definiciones de **IDEOLOGÍA** —Eagleton hace una lista de dieciséis definiciones corrientes (1-2)—¹³, adoptaremos la que indica Roger Fowler en *Linguistic Criticism* (1986): “system of beliefs, values, and categories by reference to which a person or society comprehends the world. [...] Now when we speak of point of view on the plane of ideology in a narrative text, we mean the set of values, or belief system, communicated by the language of the text” (130). Refiriéndose a la antedicha concepción de la ideología como centro semiósico del texto, nota Lanser que el estudio de los elementos textuales (como los mencionados hasta aquí) ilumina la ideología del texto “if we understand ideology to concern the form as well as the 'content'

¹³ En su libro *Ideology. An Introduction*, Eagleton señala: “Nobody has yet come up with a single adequate definition of ideology, and this book will be no exception. This is not because workers in the field are remarkable for their low intelligence, but because the term ‘ideology’ has a whole range of useful meanings, not all of which are compatible with each other” (1). Agradezco al Profesor Gastón Lillo por proporcionarme este documento.

of a text, if we recognize that ideology is not something ‘trapped secretly ‘inside’ the text,” but something that “motivates and shapes the representation’ and determines ‘what we are allowed to see’” (Lanser, 18). Así, en nuestro estudio no se trata de listar técnicas o elementos formales (personajes, historias, posturas narrativas), sino examinar la relación dinámica y compleja que se opera entre ellos para expresar la postura ideológica del autor implícito hacia la otredad suburbana.

Complementaremos nuestro marco teórico-metodológico con categorías de la semiótica, **UNIDADES CULTURALES** (Eco 1980: 154) o, usando la denominación alternativa de Eco, **UNIDADES SEMÁNTICAS**. Estas categorías nos permitirán delimitar los significantes pertinentes de dicha otredad como sistema de exclusión: desplazamiento/estabilidad, ciudad/barriada, pobreza/prosperidad, cholo-mestizo/criollo-cosmopolita, etc.). Además, tomaremos de la investigación sociológica y culturalista, categorías socio-culturales que nos permitan comprender el referente en el que se enmarcan nuestras obras; así, **SUJETO MIGRANTE** (Cornejo Polar), **SUJETO MARGINAL URBANO** (Millones), **CIUDAD NORMALIZADA** (Romero), **PROCESO INTERNO DE MIGRACIÓN** (Lauer), **(DES)TERRITORIALIZACIÓN** (Angenot), **UTOPIA URBANA** (Aínsa), etc. Ya hemos dado una idea de varias de estas categorías en este capítulo; para las restantes, su definición se hará en el momento de su primera utilización.

A propósito hemos dejado para el final la caracterización del concepto de **NARRATOLOGÍA** que hemos empleado: nuestro objetivo es llegar a él de manera inductiva a partir de su aplicación en nuestro trabajo. Nos permitiremos antes, sin embargo, unas reflexiones generales que hemos considerado necesarias para integrar nuestra caracterización en un marco teórico adecuado y para destacar que éste nos proporciona un concepto amplio e integral de narratología, nada restringido al que reduce esta disciplina a las constricciones del estructuralismo francés donde nació el término y donde se la concibió como disciplina independiente. Como nota Prince, “[n]arratology studies the nature, form, and functioning of narrative” (Prince, 65). En cuanto tal, es obvio que la narratología no empezó con la propuesta del término por Todorov en 1969, ni con el formalismo ruso, ni aun con el inicio de los estudios del punto de vista narrativo que arrancan de Henry James en el ámbito académico de habla inglesa. Ya la *Poética* de Aristóteles contiene numerosas páginas sobre “la naturaleza, la forma y el

funcionamiento” de la narrativa, y hasta esa obra debe remontarse la narratología, como lo señalan Childers y Hentzi (200). Y aun antes, en la *República* de Platón, hay ideas sobre aspectos de la narrativa que han suscitado la reflexión de numerosos críticos y teoristas, especialmente, tal vez, desde la referencia a ese texto que hace Genette en el “Discours” (190-191); entre ellas, por citar un caso donde brilla el comentario de las ideas de Platón, y porque puede servir como respaldo adicional de nuestra propuesta, remito a David Lodge en *After Bakhtin* (6-7, 28 ss.).

El concepto de narratología que hemos empleado se integra en el concepto genérico que acabamos de describir. Concretamente, lo que nos interesa de “la naturaleza” y “la forma” de la narrativa es lo que concierne a su “funcionamiento”, en particular a su funcionamiento expresivo de la ideología del texto —i.e., de la postura ideológica del autor implícito o inferido, esa entidad a la cual atribuimos la postura ideológica del texto—. Como puede verse, nuestro concepto de la narratología es marcadamente semiótico, si por semiótica se entiende con Childers y Hentzi “the study of signs and the ways that they produce meaning” (272). Con otras palabras, la narratología o teoría del texto narrativo que aplicaremos en nuestro trabajo, examina tanto los componentes constitutivos del texto como las relaciones entre ellos que conducen a la expresión de la ideología del mismo texto. Nuestro estudio, en suma, no privilegia el referente externo, sino examina los significantes textuales y la visión del mundo por ellos vehiculada —visión que se proyecta, última y obviamente, sobre el referente de ese mundo—.

En la práctica, los componentes de los textos de nuestro corpus que hemos encontrado relevantes en esta tarea, han sido los que enumeramos a continuación, para recapitular la precedente exposición de los conceptos narratológicos empleados. Ante todo, el AUTOR IMPLÍCITO O INFERIDO, como entidad de la que emana la IDEOLOGÍA del texto. En segundo lugar, ese ser ficcional que el autor implícito crea, el NARRADOR, cuyo estatus óntico se sitúa en la HETERODIÉGESIS o en la HOMODIÉGESIS, y su estatus epistemológico se ubica en un eje que va desde el total PRIVILEGIO COGNICIONAL a la CARENCIA de ese privilegio. El narrador cuenta una HISTORIA, protagonizada por PERSONAJES, situados en un ESPACIO concreto. Al contar esa historia, el narrador adopta una POSTURA PERCEPTUAL, que puede ser NO-MEDIATIZADA o MEDIATIZADA, EXTERNA o

INTERNA; la mediatización se realiza a menudo con una de dos POSTURAS FRÁSICAS posibles al narrador ante el discurso del personaje: el ESTILO INDIRECTO LIBRE o el DISCURSO REPRODUCIDO. Reiteradamente, el LENGUAJE se alía a las antedichas posturas para contribuir, en convergente funcionamiento semiósico, a la expresión de IDEOLOGÍA.

Finalmente, permítasenos agregar que nuestra investigación intenta contribuir a llenar el vacío crítico sobre la temática de la migración andina, la emergencia de barriadas y la consiguiente transformación de la ciudad de Lima, dentro del campo de los estudios literarios. Pese a los aportes del desaparecido crítico Cornejo Polar y de algunos otros investigadores peruanos, el interés de la crítica especializada sigue contrastando abismalmente con la magnitud de la problemática en cuestión. En consecuencia, nuestra investigación tratará de hacer decrecer lo que Mirko Lauer, en *El sitio de la literatura* (1987), señalaba como una “experiencia ausente” dentro de la producción literaria y crítica peruana.

* * *

Una anotación complementaria de carácter organizativo. Nuestros corpus incluye ocho cuentos, tres novelas y una *nouvelle*, y su análisis respectivo se distribuye en cuatro partes que corresponden a las cuatro perspectivas desde donde se enuncia la otredad suburbana. Para el estudio de cada uno de los ocho autores seleccionados —analizados en ocho de los diez capítulos en total—, hemos previsto una sección preliminar donde se intenta comprender el contexto de producción y consumo de sus respectivas obras, el estatuto particular de éstas con respecto al proceso narrativo peruano, y los datos biográficos del autor que pudieran contribuir a elucidar el sentido de cada obra, al igual que las pautas particulares que seguiremos en el análisis de cada obra. Al final de cada texto estudiado, indicaremos las conclusiones a las que habremos llegado mediante el método y conceptos anunciados, para luego retomarlas, al final de cada capítulo, precisando la particularidad de la perspectiva ideológica que adopta cada autor sobre la temática en cuestión. Las partes dos y tres, además de seguir estos patrones, incluirán al final nuestros hallazgos en cuanto a la coherencia enunciativa de conjunto de los diferentes autores en torno a la otredad suburbana. La primera parte, compuesta sólo de un capítulo (capítulo 1), está dedicada al estudio de la única novela y de dos cuentos de

Julián Huanay, un narrador casi desconocido, hecho que explica la larga introducción biográfica. La segunda parte se abre con un capítulo en el que presentamos un panorama sobre el entorno socio-histórico y la actividad literaria de los años cincuenta (capítulo 2), el cual sitúa en conjunto a los autores estudiados en los capítulos 3 (Congrains), 4 (Ribeyro), 5 (Bonilla), y 6 (Salazar Bondy). El capítulo 7, con que se inaugura la tercera parte, presenta el entorno socio-histórico que va de fines de los años cincuenta hasta la década del setenta. Aquí nos detendremos en el Grupo Narración, motor alternativo de la actividad literaria de esa época, que influenciara la narrativa de Urteaga y de Jara, autores estudiados en los capítulos 8 y 9, respectivamente. En este último capítulo, abriremos un apartado para presentar el entorno socio-histórico de los años ochenta, el cual también nos habrá de servir para prologar el estudio de la novela *Final del Porvenir*, de Augusto Higa, en el capítulo 10, único de la cuarta y última parte. En la “Conclusión”, habremos de recapitular los hallazgos hechos en los capítulos dedicados al análisis del corpus elegido, precisando esta vez una visión de conjunto sobre el itinerario enunciativo por el que fue transitando la otredad suburbana en la narrativa peruana desde 1950 hasta 1992.

PRIMERA PARTE:

El *otro* desde el margen

CAPÍTULO 1

Julián Huanay: Un precedente narrativo "menor"

1. Julián Huanay, un narrador desconocido

Pese a algunas breves menciones dentro de la crítica especializada y a dos ediciones internacionales de su novela *El retoño*, Julián Huanay es hoy, en el medio peruano, un narrador casi desconocido.¹⁴ Chofer, dirigente sindical, escritor y periodista, Huanay nació en el distrito de Leonor Ordoñez (Provincia de Jauja, Departamento de Junín) en 1907, y a temprana edad viajó a Lima donde murió en 1969. Simpatizante del socialismo pero sin adherirse a ninguna agrupación de izquierda, su praxis social estuvo ligada a la actividad sindical y a las reivindicaciones sociales del movimiento obrero, actividad que le costaría diecisiete encarcelamientos. Como líder sindical, Huanay se unió en 1929 al movimiento organizado de los trabajadores y años más tarde co-fundaría la Federación de Periodistas del Perú. Asimismo, ocupó el cargo de delegado de la Federación Minera y de la Federación de Trabajadores del Cusco ante la Confederación de Trabajadores del Perú. Son frutos de este activismo obras como *Silabario Sindical* (1945), *Orientación Sindical* (1948) y *Mariátegui y los Sindicatos* (1956). En el medio periodístico, fue uno de los fundadores de la Federación de Periodistas del Perú, director del periódico *El Volante*, y Jefe de la Redacción de *La Voz del Chofer*.

En 1956, luego de ocho años de dictadura a cargo del general Odría, Huanay fue invitado por el ex-presidente Manuel Prado a integrar la lista de senadores por Lima en

¹⁴ Son muy pocos los datos biográficos de Julián Huanay a los que se pueda tener acceso hoy en día, y sus fuentes son escasas y dispersas. Huanay aparece brevemente mencionado en Delgado, 143; Castro Arenas, 242; Escobar, 297; Rondinel, 208; además, los datos que aparecen en los respectivos paratextos de la reimpresión de *El retoño* (1969) y la edición de *Suburbios* (1968). Debo agradecer al profesor Ulises Juan Zevallos Aguilar (Ohio State University) por proporcionarme la valiosísima entrevista realizada por Winston Orrillo a Julián Huanay aparecida en la revista *Oiga* (1968). Después de haber concluido este estudio sobre Huanay, descubrimos la edición española de *El retoño* (Ediciones de la Torre, 1989), que contiene una valiosa introducción biográfica de Huanay realizada por Carlos Villanes, radicado en España, quien participara en la edición *El retoño* de 1981, preparada por la Universidad del Centro (Perú).

las elecciones generales de las que habían sido excluido el líder del Partido Aprista Peruano, Haya de la Torre. En estos comicios, cuyo ganador fue Prado gracias al voto aprista, Huanay no logra obtener una senaduría por la diferencia de siete votos (Villanes, 14). Por haberse asociado a un representante de la oligarquía, Huanay fue separado del movimiento obrero donde militaba desde la década del treinta. Ese mismo año, Huanay decide escribir *Mariátegui y los Sindicatos*, ensayo en el que reafirma su compromiso con los sectores populares. A raíz de estas declaraciones y de su vuelta al activismo social, Prado lo perseguirá y encarcelará ante la presión de la oligarquía financiera nativa (Villanes, 15). En 1966, Huanay sería invitado a participar en el Congreso Mundial de la Paz, realizado en Ginebra, Suiza, como tributo a su vida dedicada al movimiento obrero y sindical.

Julián Huanay fue autodidacta. En declaraciones que hace al crítico Winston Orrillo para la revista *Oiga* en 1968, Huanay afirma que su educación formal se reduce a tercer año de primaria en el Distrito de Chorrillos (Lima) y "el resto, la gran universidad de la miseria" (Orrillo)¹⁵; algunos datos biográficos habrán de explicar mejor estas conjeturas. Según las investigaciones de Villanes (12-13), Huanay abandona de niño la casa familiar como acto de rebelión ante el maltrato que recibe de su madrastra —había quedado huérfano de madre unos años antes—, y se instala en Huancayo, pequeña ciudad comercial, no muy lejos de su aldea. Allí se gana la vida como ayudante de mecánico y siente en carne propia la transformación sustancial del valle del Mantaro: compañías norteamericanas, con la complicidad de la oligarquía nacional, se apropian de los recursos mineros de la región y causan una masiva explotación minera, la cual provoca la triste destrucción del ecosistema que convierte las aguas del río Mantaro en nocivas para el regadío y alimentación. Esta catástrofe hace que los moradores del valle abandonen los campos de cultivo y se enrolen como mineros en los nacientes campamentos metalúrgicos como La Oroya, donde, además de vivir en galpones insalubres y ser mal pagados, se exponen a enfermedades relacionadas con la minería, actividad que se practicaba en esos tiempos en condiciones primitivas. Huanay abandona la región hacia 1925 para instalarse en Lima, donde vivirá el resto de vida. Desde principios de la década del treinta, Huanay empieza a ejercer el oficio de chofer, lo cual le permitirá trabajar en

¹⁵ Villanes afirma que Huanay estudió hasta el cuarto año de primaria en la localidad de Huancaní.

1935 para el Servicio Médico Antivirológico del Ministerio de Salud, que realizaba campañas de vacunación de las haciendas de la costa peruana. Según Villanes, esta experiencia le haría tomar consciencia de las condiciones inhumanas a las que eran sometidos los trabajadores, entre los cuales figuraba un gran contingente de mujeres y niños.

Con todo este bagaje cultural y vivencial, e inmerso en una activa praxis social y sindical, Huanay incursiona en el mundo de la ficción con su única novela, *El retoño*¹⁶, publicada en 1950, y, luego, en 1968, con una colección de doce cuentos bajo el título de *Suburbios*. La aparición de *El retoño* no sólo no tendría una meritoria bienvenida por parte de la crítica especializada, sino que se convertiría en "prueba del delito" para que su autor fuera recluido por haber infringido la tristemente célebre "Ley de seguridad interior" del régimen de Odría. Pese al silencio crítico de ese entonces, *El retoño* tomaría rumbos inesperados con la traducción al ruso realizada por Dimitri Voranin en 1964. Enrique Turover, traductor en una de las delegaciones soviéticas en los años sesenta en Lima, responde al ser entrevistado por Winston Orrillo que *El retoño* había sido editada en la Unión Soviética por la "Casa del Libro Infantil" con tal éxito que debió ser reimpresa repetidas veces con tiradas de aproximadamente un millón de ejemplares. Villanes, por su parte, afirma que la novela de Huanay fue integrada dentro del programa de la enseñanza primaria de ese país (16). Al contemplar las condiciones modestas en que vive Huanay, Orrillo le pregunta:

Y ¿te pagaron tus derechos de autor, Julián?
Él se queda sonriente.
—Me han dicho que están allá. Pero cómo ir.

En 1956, Alberto Escobar incluye un cuento de Huanay, "El negro Perico" (incluido luego en *Suburbios*), en su prolija y capital antología —una de las pocas de los años cincuenta— *La narración en el Perú*.¹⁷ La integración de Huanay dentro de una obra canónica, que por cierto congregaba a figuras ya entonces consagradas como Alegría, Arguedas, Salazar Bondy, Congrains, Ribeyro —para citar sólo a algunas de las

¹⁶ Según los datos bibliográficos que aparecen en la antología de Escobar, *El retoño* fue publicado en Lima, en 1950, por la Impresora "El Cóndor" (297).

¹⁷ No obstante lo dicho acerca de la obra de Escobar, debemos advertir que no todas las fechas de la publicación de los textos incluidos constan en ella: tal es el caso del cuento de Huanay.

más importantes—, conlleva, sin duda, un mérito excepcional tratándose de su condición particular de escritor obrero. Escobar le da la siguiente carta de presentación:

Chofer de taxi y antiguo dirigente obrero, en sus obras muestra un conocimiento directo de los temas y un profundo sentimiento de ternura. Ha publicado además de *El retoño*, relatos y estampas en revistas de organizaciones gremiales. Huanay ha sufrido prisión en varias ocasiones a causa de su actividad sindical. (297)

Si Escobar, por un lado, abre a Huanay las puertas del canon literario de la época, Mario Castro Arenas, por otro, en su obra *La novela peruana y la evolución social* (1964), le quita importancia catalogándolo de representante *menor* de la literatura indigenista (241). Inspirado en las bases que Luis Alberto Sánchez asentara en *La literatura peruana*¹⁸, pero haciendo caso omiso de sus propios principios —"examinar al propio tiempo la obra narrativa y las circunstancias externas [para dar] mayores luces acerca de la relación entre la forma artística y la realidad social" (4)—, Castro Arenas pasa a describir a Huanay como un escritor proletario que "carece de recursos auténticamente novelísticos" (242). Sin duda, el comentario axiomático —y, sobre todo, paradójico si recordamos que su estudio fuera auspiciado por el "Congreso por la Libertad de la Cultura"—, contribuye a la marginalización de un narrador migrante que justamente ofrecía un vivo testimonio de uno de los fenómenos más efervescentes de ese momento: la migración andina y la transformación de la ciudad de Lima. Un breve análisis del paratexto podría poner al descubierto cómo Castro Arenas evade completamente la problemática explícita en *El retoño*. La mayor contradicción se evidencia en las tapas del libro. En ellas figuran ocho fotos (cuatro en cada tapa) de rostros de niños y adultos indígenas. El trasfondo de las imágenes indica que los sujetos se encuentran en zonas urbanas. A simple vista, las tapas del libro aparecen como una invitación a la lectura de una realidad (el texto) poblada por una otredad cultural (los sujetos fotografiados). El título refuerza esta idea: se anuncia el estudio de un proceso

¹⁸ Los dos primeros tomos de *La literatura peruana* aparecieron respectivamente en 1928 y 1929; el tercero fue publicado en Chile en 1933. La segunda edición apareció entre 1946 y 1947, mientras que la tercera en Buenos Aires, en 1951. Esta edición servirá de matriz, con ampliaciones y modificaciones parciales, para las ediciones posteriores, de 1965, 1965 y 1973. Al referirse al gran intelectual y político —quien fuera uno de los pilares del Partido Aprista Peruano—, Castro Arenas insiste en que "Sánchez es quien más fervorosamente ha asediado el análisis de la novela nacional: ha discutido su existencia a la par que la latinoamericana; ha revisado su 'proceso y contenido; ha sido él quien ha puesto mayor énfasis en la proyección social y revolucionaria de la prosa de ficción. A despecho de la posición de los críticos sólo atentos al lado estilístico, Sánchez se ha pronunciado a favor de los críticos de tipo social" (4).

letrado (la novela peruana) en relación a su evolución social. Dentro de estos parámetros, pues, las imágenes y el título sugieren ser el objeto de estudio del texto o, al menos, una parte de él. Pero al llegar al breve comentario concedido a Huanay, nos encontramos con una negación categórica del potencial ilustrativo de esa temática. En breve, la presencia de Huanay en el libro de Castro Arenas constituye una especie de inclusión contradictoria puesto que allí los párrafos dedicados al autor de *El retoño* parecen una invitación a la no-lectura.

El 1969, quizás como reconocimiento póstumo, *El retoño* fue reeditada por encargo del entonces director de la Casa de la Cultura del Perú, Antonio Cornejo Polar. Sin el ánimo de ignorar la labor erudita del desaparecido crítico, ni sus buenas intenciones, es preciso iluminar ciertas resonancias políticas y simbólicas que adquiere la reedición de esta novela dentro de aquel momento histórico.¹⁹ Se trataba de los primeros años del programa nacionalista promovido por la dictadura militar del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975), denominada "Revolución Peruana de las Fuerzas Armadas." La agenda populista del régimen promovía la creación y el fortalecimiento de aparatos institucionales (ministerios, universidades, escuelas, radio, televisión, etc.) para difundir e inculcar un programa educativo basado en el rescate del patrimonio nacional autóctono. El retorno a las raíces llevó a convertir el rostro de Túpac Amaru II en el ícono de la Revolución, mientras que tonadas andinas como "El cóndor pasa" eran musicalmente adaptadas en forma de marchas militares para amenizar desfiles y celebraciones oficiales. Por otro lado, se otorgó al quechua el estatus de lengua oficial y su enseñanza fue promovida en las escuelas de la capital, logrando incluso usarse —por encargo del régimen— en los medios de comunicación de la época, en su mayoría expropiados. Es, pues, dentro de este período de invención y reestructuración de los símbolos oficiales de la nación peruana, que la novela de Huanay es redescubierta y

¹⁹ Aquí insinúo la polémica generada por la participación activa de algunos intelectuales dentro de organismos estatales administrados por la dictadura militar del General Velasco. Durante este gobierno de censura, se reeditaron, paradójicamente, un gran número de obras narrativas a través de la colección "Biblioteca Peruana" de las ediciones Peisa, cuya asesoría literaria estaba a cargo de personalidades como Carlos Delgado, Carlos Aranibar, Julio Ortega, Augusto Tamayo Vargas y Federico Kauffmann. El proyecto cultural velasquista convocó, además, a críticos como Antonio Cornejo Polar y a narradores como Julio Ramón Ribeyro y Guillermo Thorndike, entre otros. La polémica, que produjo ciertamente una fractura en el medio intelectual, fue reactivada con incisivas acusaciones por Vargas Llosa en su artículo "El intelectual barato", incluido en *El pez en el agua* (1993).

saludada en la contratapa de la edición de 1969 como "[n]ovela de raigambre proletaria" y considerada como "auténtica expresión de un aspecto de la realidad del país." En 1973, Francisco Carrillo incluye el cuento "Maruja", de *Suburbios*, en su selección *11 cuentos clásicos peruanos*, donde describe a Huanay como un sujeto que "se ha hecho solo, fuera de las aulas" y cuyas "armas literarias son su experiencia y su calor humano" (98).

En 1974, en un intento de celebrar la praxis y creación de Huanay, el Grupo Narración publicó un fragmento de *El retoño* en el tercer número de la revista *Narración*.²⁰ En este caso, la inclusión del texto respondía a uno de los principios ideológicos del grupo, los cuales habían quedado establecidos en la primera página del segundo número, de 1971:

NARRACION se propone combatir en los diferentes dominios del trabajo cultural: [...] en la crítica, sometiendo al análisis de clase las nuevas creaciones y revalorando las obras y actitudes de los principales representantes de la narración en el Perú.

Para estos narradores reunidos bajo el credo marxista, la creación literaria debía ser elaborada desde la perspectiva de los sectores populares y tenía que cristalizarse en una expresión y reflexión sobre la realidad nacional. *El retoño*, por lo tanto, respondía a estos criterios y se erigía, según señala Sara Rondinel, como uno de los antecedentes narrativos del grupo, junto a novelas entonces poco conocidas como *El Tungsteno* (1931) y *Paco Yunque* (1951) de César Vallejo (Rondinel, 209).

En 1981, en una especie de tributo a uno de sus hijos peregrinos, la Universidad Nacional del Centro (Departamento de Junín) reeditó la única novela de Julián Huanay, publicación que sería reimpressa en 1987, según las informaciones de Carlos Villanes (21-22), uno de los participantes en ese proyecto. Pero esta reedición, por tratarse de una publicación de provincias, pasaría desapercibida y poco contribuiría a despertar el interés de una crítica especializada concentrada mayormente en la capital.²¹ En 1989 sale en España, a través de Ediciones de la Torre, otra edición de *El retoño*, que fue preparada nada menos que por el mismo Carlos Villanes, quien se había instalado en Madrid, desde 1984, para realizar sus estudios de doctorado. La edición española, poco difundida en el Perú, entraría desde entonces en un nuevo sistema de circulación y consumo entre los que pueden mencionarse su inclusión dentro las obras sugeridas como parte de la enseñanza

²⁰ Sobre el Grupo y la Revista *Narración*, véase Cap. 8.

²¹ El ejemplar de 1981 es mencionado en Rondinel, 219.

del español como lengua extranjera del Instituto Cervantes, y su distribución internacional recientemente anunciada a través del Internet.

Pese, pues, a las mencionadas ediciones y reediciones de la novela y sus cuentos, Huanay sigue siendo hoy un autor casi desconocido.²² La razón más obvia de este olvido puede meramente consistir en el reducido número de su haber creativo. Sin embargo, en la lectura de textos sobre su novela hemos notado una tendencia a reducirla al contenido superficial de la historia. Así pues, entre quienes han acogido positivamente a Huanay, prevalece un discurso que sintetiza la novela como la historia de las vicisitudes de un niño provinciano para llegar a la capital. Paradójicamente, lo que parece responder aquí a una intención de incorporar a Huanay dentro del canon narrativo peruano ha derivado en un atajo que lo ha conducido al aislamiento y, cuando no, al simple olvido crítico. Un novedoso y acertado intento de comprender *El retoño* constituye la propuesta realizada por Mirko Lauer en *El sitio de la literatura* (1989). Lauer incluye esta novela y el cuento "Añoranza" dentro del reducido conjunto de obras peruanas que "han intentado introducirse en el proceso del desplazamiento físico, social y psicológico mismo, y en sus orígenes existenciales" (78). Pero aún así, los significados que irradian de la obra del narrador jaujino constituyen hoy en día un terreno casi inexplorado.

No hemos encontrado estudios pormenorizados que eluciden los ejes semánticos de la obra, y menos aún, que reconozcan la importancia de este autor dentro de la evolución del proceso narrativo peruano. Una primera lectura nos permite afirmar que, efectivamente, la obra de Huanay se circunscribe dentro de la problemática de la migración masiva del campo a la ciudad y el consecuente surgimiento de nuevas identidades en los suburbios capitalinos. Partiendo de la propuesta crítica de *la otredad suburbana*, sugerimos que Julián Huanay ciertamente representa la visión del sujeto migrante autodidacta sobre el proceso de desterritorialización y tugurización del sujeto andino. De hecho, ciertos aspectos biográficos (que constan más arriba en esta sección) lo sitúan en lo que denominamos *el otro desde el margen*. Por un lado, es patente su marginalidad debido a su origen provinciano-rural y su exclusión socio-económica de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, Huanay vivió en los

²² Debemos reconocer que Luis Fernando Vidal en su antología *Cuentos limeños. (1950-1980)* incluye un cuento de Huanay, "El negro Perico", trantando de vincularlo dentro de la temática urbana por la cual pasa el proceso narrativo peruano.

suburbios marginales de la época y participó activamente en las luchas populares y sindicales. Esta praxis le inspiró la elaboración de diversos cuentos que fueron publicados, finalmente, poco antes de su muerte, bajo el simbólico título de *Suburbios*. Aun cuando algunos de sus textos hubieran sido presentados por críticos como Escobar y Castro Arenas (como señalamos más arriba), la relación ausente con el *establishment* literario criollo-letrado de los cincuenta puede considerarse como otro rasgo marginal que caracteriza a Julián Huanay.²³

Por ser de origen rural, migrante andino, obrero y autodidacta, Julián Huanay representa, efectivamente, la visión del otro desde el propio margen, desde la propia otredad. Esta intención comunicativa, huelga la aclaración, no alude a los protagonistas marginales que aparecen en sus textos (el cholo, el negro, el huérfano, el preso, etc.), sino al intento de un sujeto andino (Huanay) —posteriormente, suburbano— de subirse al escenario del epistema letrado para desde ahí conceder la palabra al otro marginal. Ciertamente, su lector implícito es un sujeto letrado-urbano que desconoce la problemática del sujeto migrante.²⁴

Ahora bien, ¿cuáles son los ejes semánticos que dinamizan la visión del otro desde el margen? Para responder a esta interrogante, haremos una lectura crítica de la novela *El retoño* y de los cuentos "Champi" y "Añoranzas" puesto que esos tres textos presentan aspectos significativos de la migración andina: el desarraigo físico y cultural, el viaje hacia la ciudad utópica, los efectos nefastos de la modernidad industrial en los Andes, la explotación de los provincianos en la haciendas costeñas, el contacto interétnico, la reterritorialización truncada en la ciudad, y la ulterior vuelta a la aldea de origen. Estos aspectos, en último término, delimitan la postura ideológica con que el autor implícito de cada texto percibe y evalúa tal migración. Examinaremos a continuación las convenciones narrativas que vehiculan estéticamente este proyecto de Huanay en los tres textos mencionados.

²³ Aquí nos referimos a la actividad intelectual auspiciada e integrada por jóvenes de la burguesía limeña y provinciana ligada al medio universitario, quienes se reunían, leían y discutían en los recintos de la Católica y San Marcos, y cuando no, en el legendario bar Palermo.

²⁴ La señal más evidente de que su lector implícito es letrado-urbano consiste en el simple hecho que en *El retoño*, el autor glosa un vocabulario propio del mundo andino, desconocido probablemente en la capital: *cancha* (maíz tostado), *chuique* (niño de 8 a 12 años), *pallaquero* (el que trabaja a cielo abierto recogiendo manualmente minerales), etc.

2. *El retoño* (1950): La utopía urbana

2.1. El viaje

Nuestra hipótesis consiste, en primer lugar, en que el autor implícito se sirve del viaje del personaje desde su aldea natal a Lima como estructura narrativa rígida a la que ajusta todo el proceso de la historia. El desplazamiento inherente al viaje le permite, por un lado, la observación, contemplación, experimentación e interpretación de los diferentes sistemas de explotación en los Andes y, por otro, la exploración del proceso de *migración interna* originado por la contraposición de la aldea original y la utopía urbana.

Entre la partida de la aldea serrana y la llegada a la gran ciudad de la costa, la historia se divide en diferentes etapas. Primero, el protagonista abandona a pie la aldea; su meta es llegar a Lima. En los primeros kilómetros encuentra a unos arrieros y gracias a ellos camina hasta llegar a una fundición minera. De allí, con la ayuda de don Andrés, sale hacia la pequeña y cercana ciudad de La Oroya. Después de unos días de estadía, ayudado esta vez por Pedro, Nico y don Julio, continúa su viaje en tren al campamento minero de Morococha. Luego de trabajar en las minas a más de cuatro mil metros de altura, Don Pedro le ayuda a partir en autobús a la ciudad. Sin embargo, a causa del sistema de "enganches", es reclutado en el vehículo y conducido a una hacienda algodonera de la costa, cercana a Lima. Aquejado por el paludismo, es transportado de la hacienda a la ciudad y abandonado a su suerte en la puerta de un hospital. Como resalta en este resumen de la historia, es evidente la rigidez estructural, que podemos recapitular en el siguiente esquema:

Desplazamientos		Ayudado por (función ponente)
de	a	
aldea	fundición	Los arrieros
fundición	Oroya	Don Andrés
Oroya	Morococha	Pedro, Nico y Don Julio
Morococha	Hacienda	Don Pedro
Hacienda	Lima	∅

Nótese que en el cuadro no aparece el factor que cumple la función de ponente en el desplazamiento de la hacienda a Lima. En realidad, se trata más bien de una expulsión. Paradójicamente, este acto contribuye a lograr su objetivo inicial: llegar a la ciudad.

Cada etapa del viaje no está puesta al azar: cada espacio constituye un espacio autárquico en el que se revelan diferentes sistemas de explotación socio-económica del sujeto andino. Para conseguirlo, el autor implícito elabora un itinerario de denuncia social cuya puesta de relieve es realizada gracias a la organización de cada etapa conforme a una estructura —aplicada tan estrictamente como la mencionada para la historia en general— que identificamos de la siguiente manera:

- 1) llegada al nuevo espacio y contemplación,
- 2) experimentación y sufrimiento, y
- 3) fuga de ese espacio.

Antes de explicar (en las secciones siguientes) el funcionamiento de esta estructura, identificaremos los rasgos constitutivos de la voz narrativa a cuyo cargo estará el uso ideológico de dicha organización de la historia: en particular, lo que según la terminología narratológica adoptada, denominamos el estatus del narrador. El autor implícito ha optado por dejar la dirección del relato a un narrador *autodiegético* —i. e., un narrador homodiegético que es también el personaje principal de la novela— que se ancla en un "ahora" cuasi-atemporal, desligado de sus circunstancias concretas, desde donde tiene la libertad para narrar su experiencia migrante de niño. El carácter mimético de este narrador, filtro de toda la información, conlleva una marcada autoridad de tipo vivencial que da al texto un efecto de testimonio. De ahí que llamaremos a este narrador "yo-testimonial". La elección de este tipo de voz narrativa constituye una eficaz estrategia comunicativa ya que su naturaleza ficcional permite al sujeto migrante una toma de palabra que no necesariamente corresponde a las posibilidades elocutorias del sujeto histórico en el referente real (recuérdese la lección del *Lazarillo*, del *Guzman de Alfarache*, de la picaresca en general, o de obras tan modernas como *What Maisie knew* de Henri James). Si se quiere, nos encontramos frente a un momento en que el otro tiene acceso al paradigma letrado y la ficción se convierte, así, en una tribuna que permite el protagonismo y discurso del otro. Es el testimonio de esa voz el que recibe la corroboración de la voz del paratexto: Julián Huanay se adelanta al relato para dejar por

sentado, en una nota firmada "J.H." [*sic*], el carácter verídico de la historia, insistiendo en que su papel se limita a ser un transcriptor (*extrafictional voice* según Lanser)²⁵ del testimonio verídico de los personajes novelescos:

Juanito Rumi, después de hacernos esta primera narración de su vida y ofrecernos continuarla, se ha perdido en los senderos intrincados de la vida. ¿Lo encontraremos algún día? Ojalá. Es nuestro mayor anhelo.

Los demás personajes son también reales. El lector puede hallarlos en los lugares señalados por la novela y en otros centro de trabajo similares. (9)

El carácter autodiegético del narrador, que es además el único focalizador de todo el relato, condiciona, pues, la narración en su totalidad, ya que determina el funcionamiento semiósico de los cinco espacios físicos y simbólicos del desplazamiento del personaje hacia la ciudad.²⁶ Esta voz narrativa se proyecta como un canal comunicativo por donde circula la postura ideológica del autor implícito. De la forma en que se presenta la dimensión espacial, podemos advertir primeramente el predominio de una relación tierna, nostálgica y de una visión edénica entre el "yo-testimonial" y la aldea: "una pequeña aldea serrana que reposa al pie de enormes cerros grises, en el valle del Mantaro" (Huanay, 11). Pero al avanzar la lectura nos daremos cuenta de que esta imagen idealizada no es sino una acomodación arbitraria de la memoria. Para explicar esta aparente incongruencia, es necesario dejar en claro que el "yo-testimonial" se desdobra en dos dimensiones que extensamente pueblan el texto, y que técnicamente pueden identificarse con la dicotomía conceptual propuestas por Spitzer entre el *yo-narrante* y el *yo-narrado*. El yo-narrante es aquí el narrador adulto, instalado en el presente narrativo —ese "ahora" cuasi-atemporal recién mencionado—, y el yo-narrado es el mismo individuo en cuanto héroe de la historia relatada, es decir, el personaje Juanito del pasado.

Entre el yo-narrante y el yo-narrado existe un tono ambivalente que vacila entre la nostalgia y la condena; es como si el yo-narrante intentara justificar la suerte adversa de su presente atribuyéndola en buena parte a su experiencia migrante. En breve, este

²⁵ Según Lanser, "because much of the extrafictional material is encountered before the fiction begins, and because the fictional voice carries the ontological status of history, it conventionally serves as the ultimate authority" (128). Esta autoridad, agrega la narratóloga en una nota a pie de página, "does not negate the potential for irony, masking or play at the fictional level, any more than the presence of irony, masking, or play negates the authority of the extrafictional voice."

²⁶ Nuestra premisa tiene su fundamento en la propuesta de Mieke Bal, que señaláramos en la introducción: el espacio (narrativo) es el resultado de la percepción del focalizador sobre un lugar determinado.

narrador autodiegético, a cuyo cargo se encuentran, como veremos, las posturas frásica, informacional y perceptual, posee y aplica el poder exclusivo de la distancia temporal para re-enunciar y, sobre todo, para procesar el orden de sus memorias. Éstas son, pues, las convenciones narrativas principales que vehiculan la postura ideológica del autor implícito de *El retoño*. Veamos ahora su funcionamiento semiósico.

2.2. Llegada, contemplación y fuga del espacio

Después que el protagonista abandona la aldea, la postura perceptual del narrador —focalización mediatizada por el yo narrado, pero sin duda procesada ideológicamente por el yo narrante— se detiene en la destrucción ecológica causada por la fundición minera. Es patente el enjuiciamiento asociado a la retrospección del yo narrante:

(...) el agua era negruzca y tenía un sabor amargo. Arrastraba miriadas de escorias de la fundición. Esas aguas, hacía ya algún tiempo, habían dado muerte a hombres, animales y sementeras. Por eso las pintorescas poblaciones que se alzaban a sus márgenes habían desaparecido, antes de caer víctimas de tan terrible flagelo. Los pobladores abandonaron sus tierras y se marcharon, en caravanas, llevando los pocos animales que habían logrado salvar. (18)

A simple vista, la fundición, que dentro del imaginario urbano puede considerarse como uno de los símbolos la modernidad industrial y del progreso, aparece aquí caracterizada por su efecto destructor y aniquilador. Este carácter negativo, explícito en el texto, no sólo tiene consecuencias nefastas en el paisaje natural, sino, también, en las condiciones de vida de los habitantes andinos. Si en la escena inicial del relato (que analizaremos en la sección 2.2.3. "El territorio del *aquí*") prevalece un afán de destacar la curiosidad y la aventura personal como principales causas de la migración, podemos afirmar que a partir de esta escena surge un quiebre ideológico en el narrador, que consiste en exponer algunos factores externos de carácter socio-económico que impulsan el éxodo masivo de los aldeanos y, en consecuencia, provocan la desarticulación dramática de las comunidades andinas. A esta finalidad contribuye, pues, la amplia y detenida contemplación del espacio, tal como también lo veremos en los siguientes episodios.

Al entrar en la fundición de Oroya, por ejemplo, Juanito descubre que allí trabajan, por lo general, aldeanos de las comunidades vecinas. Obviamente, tenemos aquí un claro signo de desarraigo físico. Pero al pasar la información por el filtro del perceptor, el proceso de desarraigo sufre una transposición semántica: des-arraigarse

equivale a des-humanizarse. Como se observa en el siguiente fragmento, el habitante andino ha pasado de su condición humana a un estado de robotización:

Jamás soñé con tan sin igual espectáculo. Se me contrajo el corazón de temor, cuando vi a unos hombres que en veloces grúas cruzaban sobre las rojas llamaradas de las descomunales tazas de mineral hirviente. Había obreros desnudos hasta la cintura que, sudando copiosamente, desprendían con largos tridentes las costras de metal adheridas a las paredes de los enormes crisoles. Los motoristas que conducían sobre esos candentes infiernos sus gigantescas grúas, absorbían insensiblemente el acre y azulado humo que hacía lagrimear y desgarraba la garganta. ¡Qué diferente era la vida en ese lugar! Frente a ese espectáculo jamás soñado, me quedé quieto y estupefacto. (21)

Efectivamente, las marcas gramaticales (el uso del imperfecto, adjetivación antepuesta, empleo repetitivo de una misma estructura sintáctica: la subordinada de relativo) dan una sensación de verdadero movimiento mecánico y de carencia de sensibilidad pese al evidente peligro del trabajo. Con esto podemos afirmar que la postura ideológica del autor implícito apunta a revelar el automatismo y la deshumanización del sujeto andino. Por otro lado, en lo que va de la historia, queda implícita la mutación cultural y tecnológica del sujeto andino: los antes aldeanos son ahora "hombres", "obreros" o "motoristas".

En el contexto que rodea este episodio, el protagonista se enfrenta al novedoso espectáculo de la tecnología, una actividad transformadora de la realidad y una porción de la modernidad lejana que ha llegado hasta los Andes peruanos. Empero, tal como la percibe el personaje y la procesa el narrador, la experiencia de la máquina simboliza, metonímicamente, la modernidad en su dimensión de deformación física y cultural. Así, inferimos que la postura ideológica del autor implícito frente a la modernidad industrial es de total desaprobación; el sentido de máquina, en efecto, se desliza semánticamente hacia un significado de aniquilación.

En este episodio, por tanto, la modernidad empieza a adquirir un carácter de castigo para los migrantes (que han abandonado la aldea original), y esta característica se reitera en otros episodios. En un momento ulterior del viaje, el personaje no sólo contempla las faenas de los mineros de Morocoha, sino, también, experimenta en carne propia las condiciones infrahumanas del trabajo:

Por la tarde la nieve comenzó a caer copiosamente y a posarse con su suavidad de plumas, sobre mi aterido cuerpo. Todos los pallaqueros nos habíamos cubierto con mantas que sacudíamos a cada instante para evitar que la nieve se acumulara. Los dedos de las manos se me habían puesto rojos por el continuo roce con los trozos de metal

llenos de aristas. Y parecían que iban a reventar en sangre. Con terror me di cuenta que los dedos se me agarrotaban y no podía seguir trabajando. En ese momento me acordé de las palabras de don Pedro: No vas a poder ni limpiar tu moco, me había dicho el día anterior, y era cierto. La nariz me destilaba abundante y apenas podía limpiármela con el dorso de la mano. Tal era el terrible frío que azotaba aquel lugar.

Por temor al capataz hice esfuerzos desesperados para seguir trabajando, pero todo resultó inútil. Entonces me incorporé lentamente con el rostro bañado de nieve, que al diluirse llegaba en finísimos hilos hasta la comisura de mis labios. Miré alrededor y vi a los demás pallaqueros trabajando febrilmente, sin levantar la cabeza. Estaban como poseídos de un extraño furor que los hacía insensibles al frío, a la nieve y el viento.

—Trabaja flojo, carajo, trabaja —me gritó el capataz, que forrado en un largo impermeable, se paseaba sobre los durmientes de la angosta ferrovía.

Hice un nuevo intento para continuar trabajando pero no pude.

—Oye mujercita, carajo, anda vete a cocinar. Éste es trabajo pa' hombres, con que ... lárgate de una vez — me volvió a gritar iracundo. (63-4)

Como lo observamos en el relato sobre los trabajadores de la fundición, el narrador, procesando los materiales que provee su focalizador, pone también en evidencia la enajenación de los mineros informales cuyo trabajo consiste, en este caso, en separar manualmente los minerales. Nuevamente predomina una connotación que acusa el estado de robotización del sujeto, pero esta vez éste ya no está expuesto a la máquina, ahora se trata de trabajar bajo la intemperie y las temperaturas gélidas de los Andes, a cuatro mil metros de altitud. Por su parte, los patrones, quienes alimentan los consorcios extranjeros representados en este caso por el "bichikuma" —apodo que utilizan los mineros para referirse al "yanqui"—, no distinguen edad o género de los indígenas mineros. Tampoco hará diferencia de ellos la bronconeumonía (el "costao"), que ha cobrado numerosas víctimas. Una vez más, pues, se intensifica el rasgo aniquilador de la modernidad, pero esta vez, ésta adquiere una connotación de "embudo": los sujetos de diferentes orígenes geográficos van a parar ahí, absorbidos por el sistema de explotación y drenados finalmente hacia el fondo de las minas. Ése es, pues, el futuro implícito de los nuevos mineros que evoca Huanay.

El viaje como motivo literario, por otro lado, permite acentuar otros símbolos de la modernidad aniquiladora. Entre éstos se destacan el tren y el autobús. Por un lado, la empresa ferroviaria constituye una jerarquía social. Quienes operan el servicio ("brequeros" y cargadores de maletas) son habitantes nativos del lugar, al servicio de los usuarios: "gringos" y señores de la costa, quienes tienen relación directa con la administración y explotación de la industria minera de la región. La connotación

aniquiladora se sitúa en este caso en la historia de doña Juana: su esposo, un "brequero", murió atropellado por el tren, pero la compañía evadió toda responsabilidad acusándolo de estado de ebriedad.

Por su parte, el autobús aparece en el texto como el vehículo donde se efectúa el sistema de "enganches". Este sistema consiste en el reclutamiento, por individuos nativos, de serranos inocentes para hacerlos trabajar al servicio de patrones de la costa. Por cada reclutado, el enganchador recibe una suma de dinero del patrón, y el "enganchado" no podrá abandonar su trabajo puesto que nunca ganará lo suficiente para pagar la "deuda" contraída con el "enganchador". Es el caso de Juanito. En Morococha sube finalmente al autobús que lo conducirá a Lima. Sin embargo, allí, un "enganchador" decide su suerte: llevarlo a una hacienda algodonera para trabajar como peón. Allí, Juanito es entregado por 40 soles para trabajar junto a una muchedumbre de indios y negros. En breve, el autobús no conduce, pues, a la modernidad deseada, sino, a la servidumbre perpetua. Por lo tanto, éste deja de ser un símbolo palpable del progreso modernizador para convertirse, como la nave de Caronte, en el vehículo que conduce al protagonista rumbo a la explotación y enfermedad en la hacienda Montesclaros, cerca de Lima.

Aquí ya se puede notar que *El retoño* no sólo es el itinerario del viaje del personaje a la ciudad —como se recordará que fuera reducida por la crítica especializada—, sino, también, una muestra de los sistemas de explotación de los que el sujeto migrante debe huir. Para cumplir este objetivo, Huanay se detiene en la descripción minuciosa de espacios donde el personaje es asediado y de los que debe escapar. En breve, se puede constatar que la agenda narrativa del autor implícito pasa por la interpretación de varios aspectos de la realidad socio-económica del Perú como factores que impulsaron precipitadamente la desintegración de las comunidades campesinas, ya en la primera mitad del siglo veinte.

2.3. El territorio del "aquí" y la atracción de la utopía urbana

Para mejor elucidar el tema de la utopía urbana según es presentado en *El retoño*, nos resulta iluminador el artículo "Utopie, terre promise, émigration et exil" (1982), de Fernando Ainsa. Allí, el crítico uruguayo sostiene que "[t]oute utopie relève d'un territoire qui «n'est pas là», d'un territoire lointain coupé de la réalité immédiate par

l'espace ou le temps" (1982: 76). Según entiende Ainsa, la utopía es un territorio, deseado, que existe en otro lugar, lejos del "aquí". La utopía lejana implica el esfuerzo de crear "otro mundo" a la imagen de lo que éste pudiera ser en el futuro o tal como pudo ser en el pasado o, aun, tal como éste supuestamente existe ya en otro lugar. Cualquiera que fuera el caso, la postulación de "otro mundo" supone la construcción de una contraimagen que vendría a oponerse a la realidad inmediata, al "aquí", ya sea criticándola, corrigiéndola, o remediando la injusticia de su estructura. No cabe duda, según Ainsa, que este axioma supone una dualidad que provoca inevitablemente una separación en el espacio y el tiempo. Ahora —y ésta es la clave para entender a Ainsa—, por más difícil que resulte el viaje al territorio de la utopía *déjà donnée* en otro lugar, ésta, entre las diversas clases de utopía, es la más fuerte, la que más atrae porque

[t]out homme rêve de partir, d'échapper à son présent à un moment ou à un autre, et c'est bien pourquoi il apparaît plus facile de préparer le voyage que d'affronter l'impossibilité de changer les mœurs ou les institutions d'un pays donné. Émigrer est une façon d'échapper —peut-être la seule— à un destin prédestiné, et d'accéder à une utopie en s'épargnant l'effort de changer la réalité ambiante. (1982: 78)

Como venimos notando, *El retoño* es precisamente el viaje en busca de la utopía existente en otro territorio, uno de los ejes centrales que articulan el sentido de la historia. Desde la perspectiva del sujeto andino, Lima es la utopía urbana, el deseado territorio, lejano, pero a la vez realísimo, al cual se puede acceder con el solo hecho de emprender el viaje hacia él.

El relato se inaugura con la delimitación de los hitos que articulan la relación dualista entre lo que llamaremos el "yo-aquí" y "la utopía-allá." Se trata, en realidad, del contraste descriptivo entre la aldea (lugar de origen) y la ciudad (utopía espacial). Ambos extremos topológicos se erigen como dos isotopías polarizadas cuya relación permite diagnosticar la visión del centro que tiene el otro desde el margen. Las convenciones narrativas contribuyen a expresar esta dialéctica. Pues, por un lado —como hemos dicho— tenemos la descripción casi bucólica de la aldea, pero también, por otro, el comentario ideológico contra la dureza del trabajo, el deterioro físico de los campesinos y la actividad económica, y la simple monotonía de la vida aldeana. Así, desde la postura perceptual del yo-narrante, en el mundo del yo-narrado, dedicado a las actividades agrícolas y pastoriles, y pese a las vicisitudes de los habitantes —y de ahí la ambivalencia—, parece reinar cierto equilibrio que llamaremos "orden inicial" (según el

concepto de "situación inicial" de Pavel, adaptado de la semiótica greimasiana, al que aludimos en la introducción de este trabajo). Este concepto es necesario para entender el siguiente fragmento de la novela:

Pero un día regresó de Lima, a turbar la paz de mi aldea, el hijo de un viejo labrador, que dos años antes, en un viaje que realizó a la capital de la provincia, había sido reclutado por el ejército. (...) Aprendíamos muchas cosas que no habíamos aprendido en la escuela. Nos asombró con la descripción que hizo de las casas de cinco o más pisos y de otras que estaban rodeadas de bellos jardines. Pero lo que más nos deslumbró fue el relato que hizo sobre el mar y de los "buques grandazos del tamaño de cinco cuadras". Hay que imaginarse el deslumbramiento de nosotros, niños aldeanos, que sólo conocíamos nuestro apacible río Mantaro y, a la distancia, el ferrocarril que cruzaba el valle.

Fascinados por aquellos relatos muchos ansiábamos fugar a Lima y entre ellos estaba yo que por entonces tenía once años. (11-12)

A simple vista, podemos señalar que la turbación del orden inicial es causada por el aldeano que regresa del mundo externo, y ésta es generada por el relato fascinante de la modernidad urbana. Lo que nos interesa resaltar aquí es cómo los símbolos de la modernidad se convierten, a través del discurso oral, en un espectáculo fabuloso en el que sobresalen explícitamente lo abundante y lo monumental, lo que no se tiene o puede ser mejor. La turbación consiste, pues, en un discurso que despierta la inmediata curiosidad de los niños aldeanos. Además, el relato revela implícitamente la distancia maniquea entre civilización y barbarie, dualismo en el que se ancla Huanay para presentar la visión del otro andino sobre la modernidad civilizadora. Textualmente, la modernidad irrumpe en forma de contraimagen que viene a oponerse a la realidad inmediata provocando, en consecuencia, una ruptura irreparable con el espacio y la vida originales. Para decirlo con palabras de Aínsa, la "utopía-allá" invade el territorio del "yo-aquí."

La turbación del orden inicial, con evidentes resonancias de la caída original del Génesis, funciona en la novela como un catalizador del inicio del proceso del viaje del personaje; también corresponde en el plano referencial, por vía analógica y metonímica, a uno de los factores que genera la migración provinciana hacia la ciudad, como puede comprobarse en numerosos estudios sociológicos, realizados a lo largo de tres décadas, que intentan interpretar esta realidad.²⁷ El narrador informa que a partir de las historias

²⁷ Al respecto, véase especialmente Matos Mar (1956, 1968), Salazar Bondy (1964), Quijano (1977), De Soto (1986) y Cotlear et al. (1987).

del aldeano, los niños de su pueblo añoraban conocer "las maravillosas cosas que existían más allá de los cerros que circundaban [su] aldea" (12). No sólo, pues, podemos afirmar con Huanay que la ciudad alumbró la curiosidad del sujeto andino, sino, con Ainsa podemos sostener que, efectivamente, la lejana Lima se erige avasalladoramente como la "utopía-allá" en su versión de utopía *déjà donnée*, puesto que se trata de un territorio real y accesible, y por lo tanto, constituye el tipo de utopía más atractivo. Bajo esta óptica podemos explicar que el presente del "territorio-aquí" se diluye en la historia de *El retoño* ante el poder arrasador del futuro. Para Juanito, un niño huérfano que vive con su tía Conce, la vida en la aldea deja de ser atractiva y sus noches se pueblan con sus planes de escapar hacia la ciudad y con la admiración que su partida provocaría en otros jóvenes de la aldea.

En este primer episodio —de carácter hondamente genético, reiteramos— pueden ya elucidarse algunos de los significados determinantes de la postura ideológica del autor implícito que dialoga con la oposición "sarmientina" de civilización-barbarie. Así, la isotopía del "territorio-aquí" se nutre a partir de significados como "aldea" y "oralidad", "admiración", "inocencia" y pureza, "ignorancia", "pobreza" y aislamiento, etc.; ciertamente, nos encontramos frente a una serie de los fenómenos que Umberto Eco considera "unidades culturales" (154) en la medida en que se trata de significados que forman un sistema semántico e ideológico dentro de un contexto cultural (que en este caso es el de la diégesis novelística), sistema que aparece como el patrón semiótico del sujeto andino en su relación con el espacio original. Empleando la idea de dicotomías isotópicas que propone Véronique Dreyffus —entre "ciudad" y "campo"—²⁸, este sistema se opone al sistema de la utopía (la "ciudad") compuesto de significados como "progreso", "modernidad", "abundancia", "opulencia", etc. Ambos sistemas se vuelven, a su vez, significados de un sistema ideológico supremo en la escala semiótica, el de "civilización-barbarie." Todo ello se vehicula, pues, en el nivel de la diégesis narrativa,

²⁸ En su estudio "L'Opposition ville-campagne dans la représentation narrative" (88-9), Véronique Dreyffus propone la siguiente dicotomía isotópica (la adaptación y traducción es nuestra):

El campo (espacio de naturaleza):

familia, obediencia, trabajo
religión, elementalidad
conocimiento de la tierra
deber, candor, salud

La ciudad (espacio de cultura):

dominación, individualismo, ociosidad
ateísmo, superficialidad
conocimiento de comportamientos
fraudulencia, placer, enfermedad (castigo)

con el episodio de la partida de Juanito en el que el personaje comienza a tomar conciencia de su otredad.

Este binarismo moldeará un aspecto fundamental de la caracterización del mismo protagonista en cuanto sujeto migrante: la atribución al personaje del patrón estereotípico *serrano=barbarie* por parte de otros personajes, y el cuestionamiento de esa atribución por parte del autor implícito —a través del yo-narrante—. Se observará tal conducta y su cuestionamiento dentro de la dinámica del reconocimiento y toma de conciencia identitaria del protagonista en cuanto yo-narrado; esto será el objeto de nuestra exploración en la sección siguiente.

2.4. Estereotipo y otredad andina

En este apartado, pues, nos interesa observar cómo lo literario construye la otredad migrante a partir del estereotipo.²⁹ En líneas generales, notamos que esta edificación discursiva proviene principalmente de dos fuentes: primero, la del yo-narrante y, segundo, la de los personajes que el protagonista va encontrando en su viaje. Antes de dar paso a nuestro análisis, debemos señalar, basándonos en la investigación de Pierre Ouellet (2003: 16-27), que es el viaje en el que el “yo” deviene un “otro”, pues es al desplazarse el sujeto pasa a ser percibido por otros ojos que exceden a su espacio original y, por tanto, no pueden mantener estable al ‘yo’. En otras palabras, es la experiencia del movimiento —llámese aquí viaje, pero en otros contextos, migración, mudanza, deambulancia, etc.— lo que produce una enunciación inestable del sujeto, en la que éste puede ser configurado como un ser diferente, en este caso, a partir del estereotipo.

Como yo-narrado, el protagonista va tomando conciencia de su identidad a través de la dinámica del reconocimiento, concepto propuesto por Landowski (1993) —basado en Benveniste³⁰—, que consiste en descubrir al “sí”, en el “entre sí”, es decir, a través del

²⁹ Aquí entendemos por *estereotipo*, siguiendo a Edgar y Sedgwick —que se basan principalmente en la investigación de Oakes *et al.* en *Stereotyping and Social Reality* y la editada por Macrae *et al.* en *Stereotypes and Stereotyping*—, “an oversimplified and usually value-laden view of the attitudes, behaviour and expectations of a group or individual. Such views, which may be deeply embedded in sexist, racist or otherwise prejudiced cultures, are typically highly resistant to change, and play a significant role in shaping the attitudes of the culture to others.” (380-1)

³⁰ Landowski refiere al *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* (1969) de Émile Benveniste.

contacto con sus "semejantes" y/o con sus "diferentes". Citamos estas ideas que habrán de iluminar en adelante nuestro análisis:

En síntesis [dice Benveniste], el individuo "sólo se descubre a «sí» en el «entre-sí»". En ningún sitio [...], el «yo» se presenta como elemento primero. En ninguna parte el «ego» goza de una existencia autónoma a priori. [...]

Por el contrario, la emergencia del individuo en tanto «sujeto» o «persona» (según se prefiera) se funda sobre el reconocimiento —el descubrimiento, dice Benveniste— de una doble relación que lo sitúa frente al «otro» en tanto es miembro de una comunidad. Relación de pertenencia a alguna unidad social englobante: el linaje, el «grupo cerrado de aquellos que se llaman mutuamente ‘amigos’», del que cada miembro obtiene su «identidad»; y, correlativamente, relación de exterioridad con respecto a alguna colectividad distinta, cuya «alteridad» será por definición su marca. (98-9)

Aplicando estas ideas al estudio de *El retoño*, el viaje del protagonista adquiere un valor de descubrimiento y reconocimiento. Juanito se identifica con dos comunidades: por un lado, es miembro de una comunidad geográfica y cultural (valle del Mantaro o territorio del "aquí"), y, por otro, se identifica como parte de una comunidad afectiva (todos los personajes que lo acogen y ayudan en su aventura).

Lo que importa destacar en nuestro análisis es que la caracterización del héroe, realizada por el yo-narrante, corresponde al principio a una obvia imagen estereotipada que coincide con aspectos arquetípicos del *bon sauvage* (en especial su pureza original, inocencia, ingenuidad). A nuestro parecer, se trata de una tipificación intencionada que en el referente externo corresponde a la imagen estereotipada de la inocencia provinciana, la cual forma parte, en ciertos casos, de la postura ideológica positiva del sujeto urbano sobre el mundo andino. Nuestra hipótesis aquí es que el texto permite atribuir este paradigma ideológico a un lector implícito urbano-letrado pero paulatinamente va "desmitificando" esa apropiación. En este caso, estamos frente a un recurso bien conocido de comunicación: partir de lo sabido y aceptado por el interlocutor para diluir progresivamente esa imagen de *bon sauvage* difundida de manera masiva por los diferentes discursos del indigenismo romántico. Tal sería, según nuestra reflexión, la lógica enunciativa de Huanay, como se puede ver en los tres pasajes siguientes:

Pasó un instante, y un mofletudo señor vestido de negro, con una enorme nariz rojiza, se acercó seguido de dos muchachos. Entre los tres nos repartimos los paquetes y maletas y, escoltados por la pareja, salimos de la estación. Caminamos muchas cuadras, tantas, que casi ya no podía con las maletas que portaba en mis manos. A los otros muchachos, que también llevaban pesados bultos, les sucedía otro tanto. Varias veces descansamos en el trayecto. Cada vez que lo hacíamos, el hombre gordo dejaba escapar un gruñido de

descontento y la mujer, agitando sus manos que tintineaban, decía: ¡Pero qué flojos habían sido estos serranitos! (30)

El episodio tiene lugar en la estación ferroviaria de la pequeña ciudad de La Oroya y ahí se activa una parte del binarismo conflictivo entre ciudad y campo. De partida, la exclamación irónica ("¡Pero qué flojos habían sido estos serranitos!"), como expresión de decepción, supone que la señora costeña espera cierta actitud de parte de los "serranitos". Esta actitud estaría relacionada con la obediencia, el trabajo, el deber, o la infatigable servidumbre hacia los costeños. Al mismo tiempo, la actitud de la enunciante indica vanidad e intento de dominación, especialmente si se tiene en cuenta que el enunciado es un acto perlocutorio que tiene como objetivo hacer trabajar a los "serranitos". En un acto de rebeldía, el yo-narrante responde deformando la fisonomía del costeño ("un mofletudo señor vestido de negro, con una enorme nariz rojiza, [...] hombre gordo"); esto puede interpretarse, efectivamente, como una actitud de venganza verbal frente a la marcada indiferencia del costeño. Este episodio resulta emblemático para ejemplificar la conflictiva relación entre costeños y serranos. El estereotipo, en este caso, tiene la función de determinar la relación antagónica con un grupo cultural y geográficamente diferente, que es considerado inepto al trabajo. En ese sentido, en la óptica del costeño, el sujeto andino deja de ser un elemento decorativo (*bon sauvage*), y pasa a ser un sujeto que supuestamente debe estar dispuesto a servirle.

Aunque en el episodio que acabamos de ver pueda ser evidente, el autor implícito no suele expresar directamente su desaprobación. Sin embargo, en otros episodios recurre, a través de su portavoz, el yo-narrante, a describir detalladamente el trato mismo que recibe el protagonista, en sus diversas concreciones, para que el lector pueda juzgar si el autor cumple o no con su objetivo de denuncia social, tal como se observa en el siguiente fragmento:

Fui uno de los últimos en bajar. Un grupo de hombres, mujeres y niños, habían formado un círculo en torno nuestro y nos miraban como a seres raros. La mayoría de ellos eran negros o mulatos. Usaban pantalones blancos de tocuyo, camisas de la misma tela, y grandes sombreros de paja. Los chiquillos de los cabellos desgreñados y con los pies desnudos como los adultos, ocupaban las primeras filas y nos miraban con curiosidad. Me sentí completamente extraño y asustado.

—Ja, ja, ja. Acá están pues los serranos piojosos que trabajan por medio —exclamó un negro alto y musculoso.

—A esos desgraciaos los traen como chanchos pa' hacerlos trabajar como burros. (88)

Aquí, los juicios contra el grupo de serranos activan unidades culturales que refieren a significados de orfandad, miseria, animalización, sumisión, miedo, explotación. A diferencia del pasaje anterior, en este caso la caracterización proviene de un sujeto negro, que al igual que el serrano, es explotado en las haciendas algodoneras de la costa. El protagonista, en este momento de la historia, experimenta una especificación más aguda de su propia diferencia identitaria: descubre cómo es percibido por el negro, otro sujeto marginal ("nos miraban con curiosidad. Me sentí completamente extraño y asustado"). Este encuentro interétnico, que es parte de la larga dinámica del reconocimiento, cobra una dimensión simbólica plural. Metonímicamente, estos personajes marginales representan el (*des*)encuentro conflictivo de dos comunidades étnicas diferentes culturales, cuyo denominador común es la sumisión al amo —representado por la hacienda dedicada a la explotación del algodón, propiedad de la Casa W. Grace y Cía, una corporación capitalina.

La hacienda, por su parte, también pertenece a la frecuencia de espacios de explotación socio-económica que el autor implícito intenta denunciar. Como lugar autárquico, su construcción narrativa corresponde a una estructura feudal cuyo verdugo está representado por la figura conminatoria del caporal. Este personaje también corrobora a la caracterización del protagonista:

Sin responder, siguió pesando las mantas de algodón. Hasta que llegó a la mía.
—A ver tú: dos arrobas y media. Eres un flojo, serrano e'mierda, dijo a manera de comentario, y siguió llamando con su voz cascada. (95)

También aquí, la sentencia estereotípica establece una relación entre locutor y emisor. Esta relación designa una repelencia serial hacia el grupo al que pertenece el protagonista, quien ahora descubre un conocimiento más profundo de su identidad: no sólo es diferente por su origen geográfico ("serrano") y, en consecuencia, inepto al trabajo ("flojo"), sino, también, por su reducida condición escatológica ("mierda").

La hacienda, a través de la figura emblemática del caporal, permite localizar otro núcleo de poder en cuyo margen se sitúan tanto el negro como el serrano. Según podemos inferir del fragmento, en la postura ideológica del autor implícito ambos sujetos confluyen en formar parte de una misma marginalidad puesto son víctimas de un mismo sistema de explotación social y económica. Evidentemente, esta confluencia en la marginalidad supondría una relación por lo menos solidaria entre ambos; sin embargo,

ésta no se concretiza en el texto y, al contrario, se tematiza en él el carácter conflictivo del encuentro. Pese a ello, la inclusión de la marginalización del negro en la agenda narrativa del texto nos conduce a afirmar que el proyecto de Huanay no debe encasillarse sólo en las reivindicaciones sociales del otro andino, sino, también, del negro explotado. Este rasgo, para la época en que se escribe la novela, es totalmente revolucionario puesto que se trata del *otro hablando por el otro*.

En breve, la imagen estereotipada del otro andino surge de la dinámica del reconocimiento entre éste y otros sujetos de la historia. De estos encuentros conflictivos resulta un discurso condenatorio cuyo soporte semiótico se halla en el binarismo civilización-barbarie. Los patrones estereotípicos que se activan contienen, pues, significados como servidumbre, ineptitud para el trabajo, miseria, animalización, miedo, explotación. Esta atribución negativa se convierte en una imagen serial que condena al sujeto andino a ser una copia de un grupo determinado y, en consecuencia, lo condena a la pérdida de su individualidad. En medio de esta experiencia discursiva, el protagonista va tomando conciencia de su asignada otredad identitaria —como yo-narrado— y el autor implícito —con el yo-narrante— va cuestionándola silenciosamente. Hasta aquí hemos observado cómo lo discursivo va edificando la identidad del personaje; a continuación nos proponemos examinar cómo esta identidad es afectada por la experiencia del movimiento. Como veremos, se trata de una dimensión interna central del personaje: la condición migrante derivada de la desterritorialización.

2.5. Desterritorialización y discurso migrante

Según la propuesta de Antonio Cornejo Polar (1995), como hemos anotado en la introducción, "migrante" no es una categoría que desplaza a otras como indio, mestizo, campesino, provinciano, etc. Ella puede remitir a sujetos de las más variadas procedencias geográficas y condiciones sociales puesto que más bien se trata de un locus enunciativo que pone al movimiento en un primer plano (Cornejo Polar 1995: 102). Se refiere este autor al movimiento —el rasgo central de la condición migrante—, como un desarraigo no sólo físico, sino, también, simbólico. El movimiento está íntimamente ligado al concepto de "desterritorialización", propuesto por Deleuze y Guattari, puesto que alude, efectivamente, a la pérdida del lazo con un territorio, y, por extensión, con un

espacio simbólico estable (Angenot, 57). Una distinción que debemos tener en cuenta es que mientras el concepto desterritorialización remite al fenómeno del movimiento en sí (significado), el discurso migrante remite al significante, es decir, a la manera como se enuncia dicho fenómeno. Una concreción de la desterritorialización en *El retoño* puede observarse en el paso de campesino (en Ayla) a minero (en Morococha) y, finalmente, a peón (en la hacienda). El viaje, en este contexto, deviene un tránsito más que geográfico; se trata, en realidad, de una degradación física y psíquica. El discurso migrante procesa este fenómeno a través de una voz narrativa que insiste en dar testimonio de su metamorfosis, de su paso conflictivo de una condición a otra en la que yace un claro sentimiento de pérdida

Obviamente, este carácter de pérdida es un aspecto central de la historia —como hemos observado hasta aquí—, pero es también —y ésta sería parte de nuestra hipótesis— un generador del mismo acto de escribir. Huanay no se limita a trazar el itinerario del desarraigo. Lo que observamos en su escritura es un intento de permitir al lector un acceso a la intimidad del migrante, es decir, un afán de hacerle comprender las reacciones inmediatas del sujeto frente a la experiencia de la desterritorialización. Para tal efecto, el autor elige dispositivos textuales estratégicos que puedan vehicular el aspecto mental; éstos son, principalmente, la voz autodiegética y el uso constante de la focalización interna. Con estas estrategias son proyectadas, pues, las reacciones del sujeto frente al fenómeno del desarraigo. Siguiendo a Cornejo Polar al definir el sujeto migrante (1995: 104), notamos que esta voz estratifica sus experiencias, evitando fundirlas, y, al contrario, haciendo hincapié en los diversos tiempos y lugares de su itinerario, ya sea valorándolos o desaprobándolos.

Este aspecto mental de la desterritorialización —sin el afán de ensayar una psicología del migrante—, ha sido señalado por Mirko Lauer en *El sitio de la literatura* (1989). Para Lauer es necesario comprender la dimensión psíquica de la experiencia del movimiento puesto que "la migración puede concluir en uno de los aspectos (en el físico, hasta en menos de una hora) [*esto sería la "reterritorialización"*], pero continuar un tiempo indefinido en el otro. Que uno puede partir y nunca llegar" (73-4). Para comprender este fenómeno, Lauer propone el concepto de *proceso interno de migración*

—sin desarrollarlo ampliamente—, que implica la exploración de la parte menos perceptible de la experiencia del sujeto migrante.

En el plano textual —aplicando el concepto analítico de focalización interna—, observamos que el proceso interno de migración empieza en el momento en que el aldeano peregrino, después de regresar a Ayla, describe a Juanito y a otros niños el "mundo fabuloso" de la ciudad. En el segundo fragmento que citamos en la sección 2.3, notamos que segmentos como "nos asombró" o "nos deslumbró" son reacciones emotivas que dan testimonio del cambio de interés de los niños aldeanos. Se produce, pues, una mutación afectiva hacia la urbe, generada, según el propio yo-narrante, por la turbación (pérdida) de su orden inicial ("un día regresó de Lima, a turbar la paz de mi aldea, el hijo de un viejo labrador") puesto que luego confiesa que desde ese momento muchos (jóvenes) ansiaban fugarse a Lima. En este caso, constatamos que el desarraigo psíquico precede al desarraigo físico.

El desarraigo psíquico —y aquí el dato biográfico es pertinente— modela, sin duda, el proceso de la escritura. En la novela, la trama se inicia con la pérdida del lazo —que es emotivamente destacada— pero nada sustancial se dice sobre la vida anterior al discurso turbador del aldeano. El yo-narrante, aparece, así, desde el principio, como un sujeto que intenta volver a ese momento congelado en el tiempo y la memoria puesto que se trata de su último vínculo materialmente sostenido con el espacio original. En otras palabras, tendríamos a un yo-narrante que, a primera vista, estaría físicamente reterritorializado en algún lugar de la ciudad —que es el lugar de la enunciación—, dando testimonio de su aventura migrante. Pero, en el fondo, se trataría de un enunciador cuyo discurso intenta efectuar un proceso de reterritorialización imaginativa —una vuelta simbólica— recuperando la memoria a través de la novela. Éste es, pues, un aspecto psíquico que Lauer intenta destacar y que nos permite ver una dimensión aún más profunda de la condición migrante: el sujeto pudo haber llegado físicamente, pero psíquicamente se mantendría todavía en camino. En la escritura de Huanay, esta lógica inconclusa, desgarrada, y hasta híbrida, constituye la base de la condición migrante, es decir, del discurso que evoca el fenómeno de la desterritorialización.

Aunque ateritorializado en el presente, el sujeto migrante conservaría íntegramente su patrimonio genético (físico y simbólico) ubicado vivamente en el

momento de la partida. De hecho, esta "escena primordial" no sólo es ficcionalizada por Huanay, sino también, por un grueso número de canciones populares que dieron vínculos comunes a millares de migrantes andinos en la capital. Este nuevo lazo en la experiencia migrante es ficcionalizado en *El retoño*:

Lentamente, con suavidad de arrullo, las tristes notas de un huayno fueron dispersándose por el inmenso galpón. Una voz varonil cantó, triste y quejumbrosa:

Hijo de la malva soy,
De la malva yo nací,
no tengo padre ni madre,
quien se conduela de mí.
Solito he vivido,
Solito voy a morir,
En tierras extrañas me encuentro
Sin poder volver a ver. (91-2)

La escena y la letra de la canción sintetizan la marca semántica de la desterritorialización que trasciende en la novela. Mientras la voz poética activa obvios significados de desgarró físico, nostalgia y orfandad, los receptores experimentan una nueva sensación: el forasterismo. Pese a sus diferencias geográficas y culturales, los peones descubren que su existencia en un espacio que les es hostil es compensada por la generación de una comunidad afectiva. Éste sería, pues, un nuevo rasgo del sujeto migrante, sin que ello signifique la desaparición de esa sensación de nostalgia y orfandad, tal como es vivificada en el momento posterior a la canción, en el que el personaje confiesa su emoción y llanto, que es un sentimiento colectivo cristalizado en el silencio de los peones. Este carácter emotivo del episodio ejemplifica, pues, la dimensión introspectiva (el proceso interno de migración) de la desterritorialización, la cual se activa permanentemente ante momentos simbólicos como la ejecución de una canción.

Para concluir el análisis de nuestra novela, podemos afirmar que *El retoño* constituye una visión ejemplar del otro desde el margen. Esta premisa puede observarse tanto en el diseño de los elementos textuales como en la postura ideológica con la que se proyectan los diferentes ejes semánticos del texto. En lo que respecta a las convenciones narrativas, hemos notado que Huanay diseña una estructura rígida a la que se ajusta todo el proceso semiótico de la historia. La forma de viaje le permite explorar e interpretar diferentes sistemas de explotación socio-económica en los Andes, al igual que emprender

una denuncia social a favor de los indios y, en menor grado, de los negros explotados. En el plano de la enunciación, la historia es narrada por una voz autodiegética cuya autoridad de tipo vivencial otorga al texto un efecto de testimonio. Este carácter mimético y el uso de la focalización interna permiten observar de cerca los diferentes aspectos implícitos en el fenómeno de la desterritorialización. Así, el otro andino es vivamente presentado en su relación con la utopía urbana, la idealización de su espacio original y el descubrimiento de su otredad identitaria. Para este último aspecto, el texto proyecta, primero, la imagen de *bon sauvage* para luego desmitificarla con la oposición "sarmientina" civilización-barbarie. Esta caracterización surge de la dinámica del reconocimiento, principalmente con el costeño y el negro, y el resultado es una identidad construida a partir criterios estereotípicos, entre los que predominan significados como, animalización, cosificación, servidumbre, ineptitud al trabajo, miseria, etc.

En cuanto al proceso de la escritura, *El retoño* ejemplifica el intento de subsanar, a través de la creación estética, el sentimiento de pérdida implícito en la condición migrante. Efectivamente, Huanay "recupera" el espacio original y el viaje (la historia) se bifurca simbólicamente en un traslado hacia la infancia del narrador, es decir, al momento decisivo en que se produce la fisura territorial que generará la desintegración y vaciamiento de su comunidad de origen. Si la novela intenta explorar las raíces de un fenómeno masivo, ella se aproxima también a la metamorfosis cultural e identitaria que implica el paso de sujeto andino a sujeto migrante, y finalmente a un sujeto suburbano. Este complejo proceso de desterritorialización es también una constante en la escritura posterior de Huanay. Los cuentos que analizaremos en la siguiente sección "Champi" y "Añoranzas", de *Suburbios* (1968), permiten comprender el destino del migrante en la ciudad: su condición suburbana, en el primero, y su híbrida nostalgia hacia la aldea a través de un viaje simbólico, en el segundo. El análisis de estos dos cuentos nos permitirá proponer luego una visión de conjunto de la narrativa de Huanay como expresión de la otredad migrante y suburbana.

3. *Suburbios* (1968) [aprox. 1940-1960]: Los nuevos espacios de la enunciación migrante/suburbana

3.1. "Champi": La suburbanización del migrante

"Champi" es un cuento breve; su exiguidad, sin embargo, no impide introducir concisamente la amplia y compleja temática del paso de sujeto migrante a sujeto suburbano. La historia consiste en dos jornadas de supervivencia y exploración de los márgenes limeños que terminan en el fracaso: un niño andino rural, asistido por otro niño marginal urbano, trata de insertarse en la ciudad sin lograrlo puesto que es arrestado por la policía y enviado finalmente a un reformatorio. Detrás de esta simple historia prevalece una intención comunicativa que consiste, específicamente, en mostrar el mundo suburbano desde el punto de vista del sujeto migrante y del sujeto marginal urbano. En primer lugar, la configuración de ambos sujetos se realiza a través del contraste entre la inocencia del sujeto migrante y la astucia del sujeto marginal. En segundo lugar, el desplazamiento de ambos dentro de la diégesis narrativa permite descubrir la ciudad en una dimensión bipolar: por un lado, surge la modernidad, la holgura y la indiferencia del centro urbano, y, por otro, resaltan la pobreza y el deterioro de la periferia tugurizada.

Pese a las diferencias de personajes y sucesos, "Champi" puede leerse como una continuación de la experiencia migrante de Juanito, el héroe de la novela *El retoño*. En efecto, en el cuento aparece también un niño de la sierra —Braulio Champi—, que, debido al paludismo contraído en una hacienda algodonera donde trabajaba, fue conducido a la ciudad para ser abandonado en la puerta de un hospital. Estas referencias establecen entre ambos textos un lazo evidente en el nivel de la historia; empero, a diferencia de la novela, el cuento se relata desde la perspectiva de un narrador heterodiegético que aplica deliberadamente su privilegio cognicional, no sólo para penetrar en las emociones del personaje, sino, también, para explicar y comentar aspectos que el personaje, debido a su corta edad y a su condición de forastero, no pueda comprender. Una manifestación concreta de este narrador consiste en el recurso a la analepsis para explicar la condición presente de su héroe; se notará también (en la última frase de la cita que aquí sigue) su penetración en la conciencia de otros personajes, lo cual le permitirá explorar luego otros sujetos marginales, el negro en este cuento:

Pero su verdadera situación era otra y muy dolorosa. El dueño de la hacienda tenía por costumbre enviar a todo peón enfermo hasta la puerta del hospital y dejarlo ahí abandonado a su suerte. El chofer del camión conocía perfectamente esa orden y nunca regresaba por los peones que ignoraban estas disposiciones y esperaban ansiosos su retorno. (13)

De partida se revela a un personaje que ha sido engañado pero que sigue creyendo en la beneficencia de los hacendados. El monólogo interior proyectado por la focalización interna confirma esta idea: "No creo que me deje sabiendo que no conozco Lima y siendo peón de la hacienda. A mí me han traído para curarme no más" (13). Teniendo en cuenta el comentario precedente del narrador, la reflexión del personaje da testimonio de su propia candidez puesto que para ese momento de la historia es obvio que éste ha caído en una trampa. Ante este hecho, el narrador no sólo muestra empatía por Braulio, sino también sugiere una postura ideológica de total condena hacia la práctica de la hacienda, que es metonímicamente representada por el chofer.

Éste último, cuya indiferencia resalta en el fragmento, se convierte simbólicamente en una suerte de agente de "higiene" del sistema de explotación agrícola puesto que se encarga de la evacuación de todo "desperdicio" del órgano (la hacienda) hacia el "depósito", que viene a ser, en el contexto, el hospital. El narrador, pues, con la autoridad infalible propia de su privilegio cognoscitivo, indica que se trata de una práctica generalizada de la hacienda —conocida inclusive por otros personajes marginales de la historia—, de la cual Braulio es sólo una víctima más. Con estas evidencias de desaprobación ideológica incrustadas ya en el inicio del cuento, constatamos que Huanay reitera narrativamente, así como en *El retoño*, su crítica social que en este caso apunta específicamente contra el trato inhumano de la industria algodonera.

Nótese, sin embargo, en el narrador de "Champi", una diferencia en la relación con su protagonista: su obvia empatía no le impide un distanciamiento irónico vedado al narrador autodiegético de *El retoño*, quien resulta íntimamente identificado en la nostalgia con su propio yo-narrado. El narrador del cuento reproduce frecuentemente fragmentos de discurso interior del personaje que sitúan a éste ante el lector de manera análoga a como una tragedia sitúa ante los espectadores los monólogos y diálogos de los personajes destacando su ignorancia de lo que realmente está ocurriendo.

Con esta contextualización preliminar, observábamos que el personaje entra específicamente en Lima no sólo como un otro cultural, sino, también, como un "desperdicio" del mecanismo productivo del capitalismo local. Este aspecto resulta primordial para acentuar su doble marginalidad en la historia: a más de la otredad cultural, que comparte con el protagonista de la novela, estará condenado a asumir la otredad suburbana —que se presagia en *El retoño*, pero que no se desarrolla puesto que el relato se acaba cuando Juanito queda abandonado en un hospital de la ciudad—. En "Champi", Braulio llega efectivamente a Lima, pero su entrada por la puerta del hospital no supone un acceso a la ciudad normalizada, sino, al suburbio, que en el referente externo corresponde a los barrios de Bajo el Puente y Malambo, situados en la periferia del casco urbano anterior al éxodo del campo a la ciudad y, en consecuencia, al surgimiento de las barriadas. Para el sujeto migrante, el hospital no resulta ser la zona de seguridad, tal como lo esperaba; al contrario, por su disposición en el relato y por su connotación tanática, la puerta del hospital pasa a simbolizar la entrada falsa a la modernidad deseada. Es ahí, efectivamente, donde aparece por primera vez el personaje en el cuento, y es ahí también, desde donde, en medio de su confusión e inocencia infantil, contempla calladamente el desconocido y veloz espectáculo de la vida urbana, que al fin y al cabo era la utopía que impulsara el viaje en *El retoño*.

Al cruzar la calle, Braulio comete una transgresión espacial y, en consecuencia, inicia una experiencia con lo diferente, que durará —en términos cronológicos— dos jornadas. Esta experiencia se va nutriendo con el descubrimiento del espacio urbano y, principalmente, suburbano, y con el contacto con diferentes sujetos de esa marginalidad. El contacto inaugural se realiza con Perico, un niño que limpia y cuida los autos de los médicos del hospital. El encuentro entre ambos sujetos da lugar, como en *El retoño*, a una dinámica del reconocimiento en la que el sujeto migrante andino irá descubriendo su propia diferencia identitaria en base a los juicios provenientes de los diferentes sujetos suburbanos y a sus propias reacciones frente a su experiencia urbana. Adviértase que para llegar a este estadio, el narrador ya ha preparado la presentación de la identidad del personaje a través de una caracterización en la que destacan aspectos estereotipados del *bon sauvage*, como la ingenuidad y la pasividad. Ya hemos encontrado este rasgo en la novela, pero por terminarse ella, como señalábamos, al llegar a la puerta del hospital el

personaje, no presentaba lo que el sujeto nos ofrece ahora: las reacciones de un sujeto ingenuo y pasivo ante los desafíos de la ciudad y del suburbio: cruzar la calle, subirse y bajarse de un tranvía sin pagar, vender periódicos, aprender el lenguaje local, comer, dormir, etc. Este rasgo predomina a lo largo del cuento y puede observarse en su primer intento de cruzar la calle:

Cansado y agobiado por la duda, Champi se dispuso a cruzar la calzada para entablar conversación con el cuidador de carros. Como desconocía los peligros del tránsito y se hallaba preocupado, bajó de la vereda sin darse cuenta de la proximidad de un automóvil que frenó violentamente para no atropellarlo. Asustado, dio un paso hacia atrás y miró en su torno. El bizcochero que había visto la escena reía a carcajadas y el chofer, después de lanzarle una interjección, reanudó su marcha. Con más cuidado, y después de mirar a todas partes, atravesó la calle en veloz carrera. (14)

Aquí el narrador se vale de una estrategia no verbal para configurar la otredad cultural de su personaje: la discordante relación motriz del sujeto con el nuevo espacio. Sin embargo, su transitar poco afortunado deviene una iniciación necesaria a la "lectura" de un "espacio-texto", puesto que vemos, luego del incidente, que el personaje comprende inmediatamente la nueva lógica espacial y procede con más precaución.

Atravesar la calle, reiteramos, implica franquear una frontera cultural e identitaria. En los extramuros urbanos, Braulio notará la presencia de otros sujetos marginales como negros, indios, chinos, obreros, trabajadores, prostitutas, bohemios, etc., cada quien, a su manera, tratando de prolongar su supervivencia cotidiana. De esta gama de sujetos, el narrador ha seleccionado al sujeto negro como el anfitrión que se encargará de recibir al forastero andino, pero no de una manera acogedora:

Perico se le acercó violentamente cerrando los puños apretados. Se pusieron frente a frente y se empujaron. Tenían los rostros casi unidos y se miraban fijamente haciendo esfuerzos para elevarse cada cual más que el otro.

—Te rompo el alma, cholo desgraciao.

—Rompe, pues, si eres hombre, negro supaypahuahua. (14)

La dinámica del reconocimiento, en este caso, adquiere un carácter conflictivo y violento ya que Perico ve en Braulio a un competidor potencial y, en consecuencia, una amenaza implícita para su supervivencia, la cual depende de la ocupación y reivindicación del espacio laboral. Bajo esta lógica, el forastero ve marcada su otredad, no tanto por su diferencia cultural, sino por su carencia de espacio vital, que es una condición indispensable para afirmarse en el mundo del suburbio. En el acto comunicativo que inicia la relación, los enunciados producidos por el emisor local aparecen fraguados por

una actitud de desconfianza y rechazo hacia el receptor migrante. En consecuencia, al lanzar Perico condenas estereotipadas como "serrano", "cholo" o —poco después del pasaje citado— "maricón", éste se encierra dentro de una lógica perlocutoria en la medida en que espera causar un efecto en su receptor, el cual consiste en la no respuesta verbal y, además, en el abandono del espacio inmediato. A más de ser insultos comunes en el referente externo, estos enunciados constituyen, en realidad, unidades culturales que condensan y prolongan una frontera de exclusión cultural ya que "serrano" o "cholo" denotan la no pertenencia al grupo del emisor: estas unidades aluden, primariamente, a un origen andino (por contraste a costeño), es decir, marcan inmediatamente el carácter foráneo del receptor. También observamos en el pasaje que la homogeneidad identitaria no es una condición suficiente para ser aceptado dentro del grupo subalterno; la unidad "maricón" nos conduce a activar el campo semántico de la agresividad y virilidad, que se perfilan también como cualidades que hacen posible la afirmación física sobre el espacio suburbano.

Atendiendo sólo al hecho de la contienda, observamos que se revelan otros aspectos relacionados con el tratamiento del personaje. Efectivamente, ahí el narrador subvierte la imagen pasiva del sujeto andino; de pronto, esa pasividad elaborada desde la novela y continuada en el inicio del cuento se transforma en agresividad física y verbal —más tarde en el cuento, también se notará la disposición de Braulio para enfrentarse a "patotas" de niños que vagan en las riberas del río Rímac—. Lo que tenemos, en realidad, es a un personaje dócil y cándido —que puede observarse en su contemplación del espacio y en sus monólogos—, pero que estará dispuesto a reaccionar frente a la adversidad. Esta última actitud no recibe la desaprobación del narrador y, al contrario, sugerimos que se trata de un aprendizaje obligado para ingresar en el mundo del suburbio.

La contienda, también, tiene la función de situar a los personajes marginales frente al sujeto criollo. Veamos cómo es interrumpido el enfrentamiento entre Braulio y Perico:

—¡Zambooo...! Aquel grito, del dueño de los carros, hizo que Perico apretase la carrera, sacando una franela del bolsillo con la que se apresuró a limpiar el parabrisa.

—Tú, zambito, eres muy vivo. Estás jugando en otra parte y cuando llego haces como que limpias mi carro —protestó el cliente.

—No, doctorcito, por Dios que se lo he limpiado bien firme —dijo—. Y después de recibir la propina, regresó en busca de su contendor.

En estos enunciados, varias unidades culturales se activan para dar cuenta de la relación amo-sirviente entre el sujeto criollo y el sujeto marginal. En primer lugar, el locutor criollo, que irrumpe enfáticamente, dispone de cierta autoridad puesto que su intención perlocutoria tiene el efecto de hacer reaccionar inmediatamente a su destinatario. Sin más remedio, Perico trata de apaciguar el enfado de su cliente, reiterando, a través de la unidad "doctorcito", su sumisión dentro del contrato establecido por esa unidad cultural. En segundo lugar, el enunciado "zambo" denota el rasgo étnico de Perico, quien asume esta etiqueta sin cuestionarla pese a que ella lo transforma en una copia de cualquier otro individuo con las mismas características raciales. Entre los enunciados "zambo" y "doctorcito", pues, se revelan dos polos de la relación amo-sirviente, que es un aspecto que no se desarrolla en el cuento, pero cuya función es presentar, en la brevedad del texto, la caracterización del sujeto negro. Adviértase que la acepción étnica del enunciado depende de las circunstancias del acto enunciativo, pues, cuando Braulio llama a Perico "negro supaypahuahua" (hijo del diablo), tal enunciado adquiere una connotación de repelencia cultural. Asimismo, el narrador lo llama "zambito", que revela ya una actitud afectiva hacia este personaje

Si entre Braulio y Perico son obvias las diferencias culturales, la breve irrupción del sujeto criollo produce como efecto la neutralización de las barreras sociales puesto que ambos convergen en la marginalidad si se los compara en la escala de valores amo-sirviente. Cuando el cliente se va, la pugna se disuelve y los niños, encendidos por la curiosidad, terminan en un diálogo en el que dan testimonio de su orfandad y abandono. Cada uno descubre la condición de nómada del otro y esta característica común genera una solidaridad e identificación de parte de Perico hacia Braulio. A partir de este momento, pues, el adversario deviene —en la terminología de la sintaxis narrativa propuesta por Pavel— el ponente del héroe, generándose una especie de alianza dentro de la "barbarie" entre dos sujetos culturalmente diferentes. Dentro de esta nueva comunidad afectiva, Perico se convierte, para Braulio, en el agente de iniciación al suburbio:

—Da gracias a ese blanquiñoso, si no a estas horas ya estarías abollao. ¿Y tú que haces aquí?

—Estoy esperando el camión de la hacienda

—¿De qué hacienda?

- El Monte.
 —¿Para qué?
 —Para que me lleve pero no ha regresado.
 —¿Y si no regresa?
 —No sé.
 —¿Y tu mamá?
 —Yo no tengo mamá ni papá, se han muerto.
 —Ahora, ¿a dónde vas a ir?
 —No sé.
 —¿Entonces no tienes casa?
 —No.
 —Si quieres te llevo donde una señora por abajo el puente. La ayudas y duermes en un altillo. Yo también duermo allí. (15-6)

A partir de este nuevo pacto, el relato avanza hacia la exploración del mundo suburbano, mundo que se inicia ya en los pies de la ciudad, en donde imperceptiblemente trabajan en el sector servicios una variedad de sujetos marginales. Es ahí donde observamos que el personaje inicia su aprendizaje de estrategias de supervivencia. La primera concierne al aspecto económico y se materializa en la venta de periódicos. Perico conduce a Braulio al edificio del periódico *El Eco*:

Perico [...] le entregó una pequeña parte diciéndole: Corre y acuérdate de lo que te dije, y emprendió la carrera. Champi también corrió con los periódicos debajo del brazo pero en silencio, hasta que se acordó que debía gritar. Se detuvo indeciso y vio que otros niños vendían junto a él y continuaban corriendo. Entonces hizo otro tanto pero seguía sin poder gritar ni ofrecer, hasta que alguien lo llamó. Maquinalmente sacó un diario debajo del brazo y tomó la moneda que le alcanzaba. Fue su primera venta. Entonces ensayó su primer grito. Fue débil. Su voz le parecía extraña. Se avergonzó y como un rubor le encendió el rostro, pero siguió corriendo y gritando débilmente. (17)

Aquí asistimos a un rito enunciativo en el que vender periódicos supone persuadir a un público urbano letrado. El automatismo, el rubor y la debilidad vocálica revelan que el emisor carece de habilidades comunicativas para obtener un efecto inmediato en sus potenciales interlocutores. Este aspecto de la comunicación aparece, en consecuencia, como otro factor revelador de su otredad. Sin embargo, el personaje está dispuesto a aprender las directivas y astucias puntuales de su maestro, quien lo auxilia en esta primera experiencia, confrontando otros sujetos marginales que también se vuelcan al periódico para ganarse la vida. En el plano simbólico, resulta paradójico que un documento letrado por excelencia (con innegable peso hegemónico) sea difundido por sujetos al margen del orden letrado.

Las formas de supervivencia económica, además de la venta de periódicos y la limpieza de autos, también pasan por otras actividades como la venta de lotería y la limpieza de zapatos en las calles céntricas, o la limpieza del cine y el lavado de ropa. Perico no sólo domina todas estas estrategias de supervivencia cotidianas, sino, también, maneja los códigos lingüísticos para establecer comunicación con los sujetos de la ciudad normalizada. Todo eso causa gran admiración de parte de Braulio, que frecuentemente lo contempla y aprende de la actitud picaresca de Perico. Aquí se dan, pues, algunos elementos que nos llevan a considerar la identificación afectiva del autor implícito con los sujetos del suburbio, actitud se prolonga hacia los sujetos adultos que se solidarizan con los niños huérfanos.

Otra estrategia de supervivencia es la movilidad, que es un aspecto que puede observarse en el siguiente fragmento:

—Oye cholo, ahora nos vamos abajo del puente donde el chinito José que se come bien baratieri. ¡Arranca! y corrió veloz abordando un tranvía que en esos momentos pasaba. Champi, que no había comprendido aquello de arranca y que el hecho lo había tomado desprevenido, después de un instante de vacilación echó a correr detrás del carro pero al no alcanzarlo, siguió corriendo sin abandonar la ferrovía. Otra vez se encontraba solo; pero en ese momento, oyó la voz de su amigo que le reprochaba: Eres un gil, cholo, hay que ser más vivo. Cuando digo arranca, debes hacer lo mismo que yo hago. Ahí viene otro carro, ¡arranca! Esta vez sí, a la par con su amigo, abordó el tranvía y, colgados de los pasamanos, sonrieron. Así continuaron hasta cruzar el Puente de Piedra y unas cuadras más adelante, Perico volvió a gritar: ¡arréate! Y se tiró del tranvía. Champi hizo otro tanto pero cayó rodando un corto trecho. (18)

También en esta primera experiencia motriz, Braulio tiene poca suerte debido a su desconocimiento del sistema de tranvías y al código lingüístico utilizado por su interlocutor. Las directivas de Perico no logran su objetivo comunicativo y Braulio debe seguir corriendo atrás, con lo cual queda como simbolizado su aspecto marginal. Más allá del mero incidente, el tranvía adopta, por vía metonímica, una connotación de lo moderno: es la máquina, la velocidad, la libertad del desplazamiento y el acceso a otros lugares. Es, en breve, un elemento tangible al cual el sujeto marginal tiene sólo un acceso limitado y, cuando no, negado. Perico, en este contexto, simboliza el acceso periférico, ilegal, o simplemente, el acceso que va en contra de las normas del orden urbano. Por lo tanto, el texto proyecta una actitud marginal más que se añade a la lista que condiciona la adaptación del otro

El cuento incorpora un gran número de vocablos del léxico jerigonzo —propio del mundo periférico— que no es sino un conjunto de estrategias comunicativas de supervivencia. Ya en el último fragmento citado destacan enunciados como "arranca" y "arréate", relacionados con el acceso al transporte; luego tendremos los que conciernen a la alimentación: "taipá" (comida abundante), "hacer perro muerto" (no pagar la cuenta), "estar muca" (no tener dinero), "espiantar" (fugar o hacer fugar), etc., que van seguidos de explicaciones puntuales del instructor:

—Acá tienes que aprender. Cuando tienes hambre y no tienes plata, tiras un guerrazo. Cuando se va entre dos o tres, el que tiene más carrera se queda al último haciendo el teatro. Cuando te digan vamos al mercurio de guau-guau, o vamos a hacer perro muerto, tienes que ser muy vivo y correr, no como ahora que te has quedado plantado. Pero como tú no sabes todavía, mejor no te metas. (23)

Aquí se trata de enunciados que constituyen un código compartido por sujetos del margen para vivir en el margen; sin embargo, la dificultad del sujeto migrante no se halla en el hecho de aprender un lenguaje para nombrar o describir su realidad inmediata dentro de la periferia, sino su imposibilidad para dirigirse a sujetos criollos, es decir, la dificultad de efectuar el traslado del léxico de la venta (estrategia perlocutoria) de una cultura a otra. Se ve este aspecto en la escena de la venta de periódicos y más tarde en la venta de loterías, en la que el personaje se encierra en su timidez y silencio:

Mientras su amigo abordaba a los transeúntes, Champi se limitaba a mostrar sus billetes elevando un poco el brazo y nada más. Le era imposible vencer su timidez y sentía que se le entrababa la lengua cuando quería decir algo. Para él era más fácil coger una lampa y desbrozar la tierra en la chacra, que ir por la calle ofreciendo números de lotería. Allá no era necesario hablar sino trabajar y nada más. (31)

A primera vista se nota su falta de convicción gestual (el brazo poco elevado y el rostro tímido). Su mutismo revela obviamente su diferencia cultural, pero cabe acentuar que el texto evoca una diferencia entre el campo y la ciudad: en el primero, la supervivencia pasaría por el "hacer", mientras que en la ciudad, pasaría por el "decir". De ahí que el narrador exponga a su personaje a un constante aprendizaje de estrategias comunicativas, y el cuento se transforme en relato de aprendizaje.

Pero todas estas estrategias no serán suficientes para la territorialización del sujeto migrante. Como anunciamos, la historia llegará a su fin cuando Champi es arrestado por la policía mientras se baña en el río. Por lo tanto, lo que tenemos en el texto es un éxito ascendente que va del total abandono a la supervivencia lograda gracias a la ayuda de

Perico. Sin embargo, se trata de un progreso ilusorio, de una especie de burla que no sólo le hace la ciudad, a través de medios represivos, sino también el narrador, que parece condenar el nomadismo infantil. En definitiva, la aventura migrante es truncada y la ciudad se "traga" al nómada. El final del cuento, que también queda en suspenso como la novela, constituye la reclusión del personaje —su destino será el reformatorio— y ello significará una forma de castigo por fugarse de la aldea (recuérdese que en la novela el personaje huyó de la casa familiar). En este caso, deducimos que para el autor implícito, el intento de acabar con la condición migrante debe pasar por la necesidad de adoptar un espacio concreto. Esta idea puede comprobarse en la presencia de otros migrantes (italianos, chinos, indios, negros) que se han arraigado, en el cuento, pese a las condiciones modestas, en el barrio de Bajo el Puente como vecinos y propietarios de pequeños restaurantes y otros negocios. Notamos que ante ellos no hay actitud desaprobatoria, al contrario, se celebran sus tradiciones y faenas cotidianas (alcoholismo, devoción por el trabajo, juegos infantiles, etc.). Las informaciones al respecto son significativas para completar la visión del otro sobre el margen en este cuento.

La aplicación de ciertos conceptos narratológicos al estudio del espacio revelan más rasgos de la otredad, no sólo del personaje en este caso, sino también del autor implícito. Veámos algunos fragmentos:

Era un día de verano. Los rayos del sol se filtraban por entre las ramas de los árboles, dibujando arabescos de luz sobre el piso alfombrado de césped. Un ligero y fresco viento mecía los flexibles tallos de las azucenas y los geranios se agitaban perezosamente como niños somnolientos vestidos de verde y rojo. Los pequeños senderos que dividían el verdor de los jardines se perdían en las anchas y asfaltadas calles que circundaban la plazuela.

Bajo la sombra de viejos ficus, algunos vendedores de frutas y refrescos dormitaban, mientras un raspadillero, agitando los brazos, espantaba la nube de huidizos abejones que, zumbando, revoloteaban en torno a los frascos de miel. Un niño, con los pies descalzos y la camisa desabrochada, voceaba los diarios de la tarde, pero su pregón se perdía en la indiferencia de los escasos transeúntes. (12)

Tenemos aquí un claro ejemplo de la aplicación de la focalización externa sobre el espacio. En la descripción hecha por este narrador heterodiegético sobresale lo ornamental y lo apacible que dan un efecto pictórico, auditivo y olfativo. La ausencia de acción, el mutismo de la plaza y la casi imperceptibilidad de algunos de sus personajes dan una sensación de que estamos frente a una "ciudad-jardín", que es la apelación que reclamaba el sujeto criollo para su ciudad. Esto significa que hay una identificación con

la ciudad, por lo menos con la parte antigua de la ciudad si consideramos algunas referencias como los "viejos ficus". Los elementos visuales y olfativos también aparecen en la descripción de la tienda del italiano, don Vitorio:

La tienda no era grande. Sus gruesos paredones y una ventana de hierro forjado, decían de su vieja prosapia colonial. Pero no era la construcción lo que singularizaba a La Botica. No. Lo que llamaba la atención era la cantina que se encontraba en la segunda pieza y a la que se ingresaba trasponiendo una mampara. En un ángulo de la estancia había tres pipas, dos de ellas de vino y la tercera de pisco. Debajo de las llaves de cada una de estas pipas, sendos baldes recibían las gotas que en isócrono tic-tac caían por las llaves que no cerraban bien. El olor de los licores que goteaban de los viejos toneles, el andamio totalmente cubierto de frascos conteniendo variedades de frutas comestibles maceradas en pisco, las telarañas que colgaban del techo apolillado, el frío y la penumbra, ponían la nota que lo singularizaba. (19)

Hay claras referencias aquí al pasado colonial, convertido por el deterioro en el recinto de lo marginal. Huelga señalar que no hay condena sobre este espacio, al contrario, se reproduce un cierto orden en el que se reconocen diferentes sujetos marginales, como los compadres zapateros alcohólicos. Todas estas descripciones nos conducen a pensar que el narrador, pese a su carácter heterodiegético, se ha "diegetizado" (ver Genette 1983: 55): se ha identificado completamente con el mundo periférico de su diégesis. En la medida en que en este texto el narrador es un auténtico portavoz del autor implícito, y éste a su vez incorpora aspectos del autor real, si nos remitimos a los datos biográficos del autor real, observamos que se trata de un sujeto migrante (homólogo de Huanay) totalmente familiarizado con el espacio y con los individuos que ahí viven. En cierta medida, se ha dado una reterritorialización al nuevo espacio y, en consecuencia, estaríamos hablando de un autor suburbano.

Estas conjeturas pueden confirmarse en su aversión a la parte céntrica de la ciudad a través de la focalización externa mediatizada por su personaje migrante:

[...] Se hallaba absorbido por la vorágine de ruidos y carreras. Sin darse cuenta cabal de lo que hacía, se halló gritando desaforadamente. (18)

En este contexto, la ciudad es fuente de confusión que automatiza al personaje. Luego se observan bares, tiendas, oficinas y calles "atestadas de gentes" en las que se afirma el anonimato y la indiferencia en contraste con los personajes nombrados por el narrador, quienes no necesariamente añaden nada substancial a la evolución de la historia. Otro elemento que se destaca es la ausencia de adjetivación ornamental de esta parte de ciudad, en comparación con las señaladas para la configuración del tugurio. La hipótesis

inferible en este caso, es que el tugurio es, paradójicamente, una zona de seguridad para el migrante. Recuérdese que ahí el personaje encuentra un refugio para dormir y la ayuda necesaria para sobrevivir dos días.

En conclusión, "Champi" es efectivamente la exploración del mundo suburbano desde la perspectiva de dos sujetos marginales: el sujeto migrante y el negro marginal urbano. En el tratamiento de ambos personajes asistimos a la emergencia, por necesidad, de una nueva identidad suburbana, generada en la orfandad y en el esfuerzo para conseguir la supervivencia cotidiana dentro y fuera de la periferia urbana, previa al éxodo masivo del campo a la ciudad. Detrás de esta historia, también, notamos que el creador ha sido afectado por ese paso de migrante a otro suburbano. Si encontramos algunas referencias al mundo rural, ellas sirven simplemente para enlazar la novela y este cuento. Debemos destacar, además, que su reterritorialización en la urbe se ha dado a través de la creación narrativa, celebrando el mundo del tugurio sin dejar de lado su proyecto de crítica social.

3.2. "Añoranzas": La vuelta a la semilla y la bifurcación del discurso migrante

También incluido en la colección *Suburbios*, "Añoranzas" es la historia de un viaje realizado por un sujeto andino arraigado en la ciudad, que vuelve a su aldea después de cuarenta años de ausencia. Hay claras referencias a *El retoño*, y ellas nos permiten considerar el cuento como un hito donde se completa el proyecto narrativo de Huanay en lo que se refiere a la condición migrante. Se trata de una historia simple, un viaje en tren, en la que la trama está poblada por el simple recuerdo de la infancia y la reflexión sobre la fractura identitaria del presente del personaje. La exploración de estos aspectos resulta fecunda en el plano simbólico (surgen diversas connotaciones del viaje), y es estimulada desde el título del cuento debido a las posibilidades semánticas implícitas en él, en especial, la sugerencia de ausencia y pérdida.

Acercas de las estrategias narrativas, el texto se produce a través de un narrador autodiegético (narrador-personaje) que se bifurca en un yo-narrante y un yo-narrado. Ésta resulta la ecuación más productiva para dar cuenta del concepto de *proceso interno de migración*, que propone Mirko Lauer en *El sitio de la literatura* (1989). Para Lauer, esta noción "comprende los aspectos físicos y psíquicos, de la experiencia del movimiento.

Uno de los implícitos de este argumento es [...] que la migración puede concluir en uno de los aspectos (en el físico, hasta en menos de una hora), pero continuar un tiempo indefinido en el otro. Que uno puede partir y nunca llegar" (73-4). En "Añoranzas", el desplazamiento físico concluyó en el arraigo del personaje (Pedro) en la ciudad. Sin embargo, han debido pasar cuarenta años de este evento para que, sólo al moverse el tren que lo llevará a la aldea por primera vez desde su partida, el personaje se dé cuenta, como en una epifanía, de su amor a la ciudad:

A medida que abandonamos la ciudad, se presentan las viviendas destartadas del suburbio. Nos parece hallarnos inmóviles, y que fuesen las casas, los árboles, la ciudad toda, los que se alejaran lentamente. Recién, entonces, un nuevo sentimiento nos invade. Descubrimos el profundo cariño que se tiene por la ciudad donde pasamos la mayor parte de nuestra existencia. (73)

Aquí queda inscrito, pues, que el desplazamiento físico concluyó alguna vez, mientras que el aspecto psíquico se ocultaba, secretamente, como una experiencia flotante. Nótese que el uso de la primera persona del plural es un indicador de la presentación de esta experiencia como una experiencia colectiva. A partir de aquí, por lo tanto, podemos avanzar la hipótesis según la cual el viaje es una metonimia de una vuelta simbólica y necesaria en la que se identifica un grupo gruesamente colectivo de migrantes.

El viaje se convierte en una búsqueda torpe de cosas y seres que se perdieron. Por un lado, al llegar a la aldea, muchas casas han sido consumidas por el deterioro mientras que la muerte se ha llevado a muchos seres, incluyendo a su madre:

[...] seguí caminado con dificultad hasta que llegamos frente al viejo portón de mi casa. Tinieblas, silencio, aterrador vacío. Ante aquel cuadro de desolación, me quedé rígido y anonadado. Lloré suave y quedamente. Musité una oración a mi madre, frente a los restos del que fue mi hogar, e inicié el retorno en silencio. (88)

El discurso tierno y conmovedor del personaje no hace sino confirmar esa ausencia anunciada desde el inicio del cuento. La madre ausente cobra otros significados evidentes; se trata de la ruptura con el lugar de origen, y la resignación a la soledad de su presente. Esta ausencia, que incluye no sólo el núcleo familiar, sino, también, todo el bagaje cultural, se va subsanado en el texto a través de diversas evocaciones poéticas del espacio andino. Así, tenemos el paisaje:

De allí la ferrovía desciende por punas bravías antes de llegar a La Oroya y, a partir de aquella ciudad, el panorama adquiere singular belleza. Árboles frondosos marginan las chacras, y las ovejas, como blancos puntitos en movimientos, se hallan diseminadas en la

vastedad verde-oscuro. En el cielo, de un azul intenso, divagan blanquísimas nubes mientras el sol, radiante, inunda de luz aquél bucólico paraje. (74-5)

Esta descripción constituye una verdadera poetización de la cual el hablante es consciente. Si recordamos las causas de la partida original expresadas en *El retoño* —que se reiteran en el cuento—, el efecto bucólico se justifica en la ahora nueva otredad del personaje. Su larga estadía en la ciudad ha generado una identificación con ella, identificación que le ha hecho olvidar los mecanismos de explotación en los Andes; es decir, el sujeto migrante, en el contexto, se ha convertido en sujeto urbano (dentro del mundo andino). En consecuencia, esta descripción corresponde a la mirada urbana sobre el mundo rural, que es aquí magnificado, tal como lo hacían los autores del indigenismo romántico. Pero también podemos añadir, que este reencuentro con el mundo rural adquiere una dimensión espiritual en la que el sujeto experimenta la vastedad del cosmos andino. Su otredad urbana también se revela en la descripción de otra aldea:

A ese lugar se llega por la tarde, hora en que los campesinos retornan a sus hogares. Hombres, mujeres y niños, caminan detrás de los asnos cargados con leños y frutos de la tierra. Al cruzarnos todos saludan. ¿Por qué la gente del campo siempre saluda, a diferencias del ciudadano que no lo hace? Es una hermosa cualidad. Algunos saludos van acompañados de una sonrisa espontánea y franca, otros son respetuosos y nada más, pero todos dejan una grata sensación de bienestar. Al hombre de la ciudad, vestidos con prendas que algunos de ellos sólo las usan en los días festivos o cuando van a la capital de la provincia, nos miran con cierta curiosidad. (75)

El personaje, y aquí es claro, ha asumido ya una identidad urbana que va reflejada en el uso de la ropa y en la ausencia de modos de saludar. El personaje se siente percibido como un forastero, y éste trata de poner al día, fiel a la percepción visual, su identidad infantil a través de otras descripciones sobre las faenas rurales.

En breve, "Añoranzas" revela que la condición migrante consiste en un discurso de recuperación vital. En la historia, esta recuperación se efectúa mediante el viaje en tren hacia la aldea. Notamos que en las reflexiones del narrador autodiegético existe una fisura identitaria de la cual él no necesariamente se da cuenta. En realidad, el "aquí" de su discurso aparece desdoblado: por un lado, el deíctico es la aldea, es el pasado, y, por otro, es la ciudad, es el presente, pero ambos lugares tienen una existencia simultánea. Este dato nos llevaría a postular que este texto de Huanay se construye sobre dos ejes semánticos aparentemente incompatibles y de alguna manera contradictorios. Sin embargo, apoyándonos en Cornejo Polar (1996), podemos afirmar que estaríamos frente

a una escritura descentrada en la que la dualidad constituye —para bien o para mal— una posibilidad de "hablar desde más de un lugar" (Cornejo Polar 1996: 841). En ese sentido, el sujeto migrante aparece como un sujeto que potencialmente puede bifurcarse hacia un sujeto suburbano (como en "Champi"), pero puede, al mismo tiempo, conservar íntimamente la marca migrante a través de la nostalgia (como en "Añoranzas") —o viceversa.

* * *

Para concluir el análisis de la narrativa de Huanay, podemos afirmar que estamos frente a un autor que constituye un testigo ideal de la otredad migrante: de la desterritorialización física y simbólica en *El retoño*, del devenir suburbano en "Champi", y de la reterritorialización simbólica en "Añoranzas". Por el lado de la creación estética, las historias contenidas en la novela y en el segundo cuento representan dos concreciones opuestas de un viaje de recuperación de espacios simbólicos. Las estrategias textuales no quedan al margen de este fenómeno; al contrario, la creación de un narrador autodiegético —en cuanto yo-narrante— resulta la más fecunda para explorar narrativamente los fenómenos implícitos —menos visibles— en el proceso interno de migración. Dentro de la complejidad de este fenómeno, Huanay no abandona sus principios de crítica social. La novela no es llanamente, en efecto, el acto de narrar cómo se llegó a la ciudad, sino también, una (camuflada) puesta en evidencia de los sistemas de explotación de los que se debió huir. Así, en la postura ideológica del autor implícito, podemos inferir que la migración deja de ser una simple aventura y pasa a ser —metonímicamente— una necesaria fuga colectiva en la que se identifican millones de peruanos. De ahí que el narrador insista en las largas descripciones sobre la fundición, la pequeña ciudad provinciana, el ferrocarril, la mina y la hacienda; estos espacios aparecen, en realidad, como los hitos nefastos de la modernidad civilizadora.

Entre los ejes semánticos de campo y ciudad, podemos constatar que Huanay es un puente en cuanto al devenir del sujeto migrante. Ya en la novela traza las causas y el itinerario de la desterritorialización del sujeto andino hasta localizar su paradero en los suburbios de Lima. En el cuento "Champi", la presencia del sujeto migrante en la ciudad simboliza una nueva mirada —del otro (Huanay), situado en el margen — hacia la ciudad

normalizada. "Champi" anuncia una eventual configuración de una identidad nueva en la que convergería lo migrante y lo marginal-urbano. Sin desplazar ni cancelar estas categorías, la propuesta de "suburbano" es, a partir de este cuento, la más relevante para nombrar una realidad novedosa que va emergiendo en los márgenes físicos de la ciudad. Por último, diremos que Huanay no sólo expresa la otredad migrante o suburbana a través de ciertos sujetos al margen de la ciudad normalizada, sino que su producción proviene de un sujeto (él mismo) al margen del orden letrado (como se evidencia en la noticia biográfica expuesta al principio). Con Huanay se establecen ciertos núcleos temáticos de envergadura, que sólo serán tratados posteriormente por autores urbanos de la Generación de los Cincuenta. De esto nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo.

SEGUNDA PARTE:

El *otro* desde el centro

CAPÍTULO 2

La narrativa criollo-urbana y el descubrimiento de la otredad suburbana

En esta parte congregamos a cuatro autores asociados a la polémicamente llamada "Generación de los cincuenta": Enrique Congrains ("El niño de Junto al cielo", "Lima, hora cero") en el capítulo 3, Julio Ribeyro ("Los gallinazos sin plumas", "Al pie del acantilado") en el capítulo 4, José Bonilla Amado ("La sequía") en el capítulo 5, y Sebastián Salazar Bondy ("Volver al pasado") en el capítulo 6. Sin reparar en etiquetas arbitrarias que puedan cancelar las posibilidades semánticas de cada uno de estos textos, señalaremos que existen varios factores que aseguran la cohesión de su estudio en conjunto. En primer lugar, se trata de relatos cortos que salen a la luz en la década de los cincuenta. En segundo lugar, sus formulaciones en cuanto a problemáticas urbanas y a Lima como referente literario supondrían una ampliación del radio referencial de la ciudad en dirección de los nuevos márgenes sociales. En tercer lugar, desde una perspectiva "criollo-urbana letrada", registran la aparición del sujeto migrante, la vida de sujetos marginales urbanos, el surgimiento de las primeras barriadas limeñas y el simultáneo deterioro y declive de la Lima colonial. Si bien cada autor aporta una contribución semántica específica al significado de la otredad suburbana, en su conjunto —y esto constituye nuestra hipótesis—, se trata de una visión de *el otro desde el centro*. Nuestro objetivo será investigar cómo se sustenta textualmente esta visión.

A manera de prefacio al estudio de los autores mencionados, este segundo capítulo expondrá el entorno socio-histórico y cultural dentro del cual surgen las obras que estudiaremos en los capítulos 3, 4, 5, y 6. En su primer apartado presentaremos el entorno socio-histórico en que se desarrolla la actividad narrativa de los cincuenta. Esto nos permitirá no sólo determinar qué factores económicos, políticos, sociales, culturales, etc. condicionan la producción de las obras seleccionadas, sino a qué tipo de lector ésta se destina. En el segundo apartado haremos un breve balance de la producción narrativa de

estos años, haciendo hincapié en los factores que contribuyeron a su temprana configuración como "centro urbano-letrado".

1. El entorno socio-histórico de la década de los cincuenta

La producción narrativa de nuestros textos se desarrolla, principalmente, en la época de la dictadura militar del General Manuel Odría (1948-1956). En 1945 Luis Bustamante y Rivero había sido elegido presidente en las primeras elecciones democráticas del siglo y su gobierno era compartido en el Parlamento, no con armonía, con el Partido Aprista Peruano (APRA), cuyo líder aclamado era Víctor Raúl Haya de la Torre. La oligarquía capitalista nacional, tras juzgar de "peligrosos" para sus intereses los programas sociales propuestos por este gobierno, no tardó en auspiciar un golpe de estado bajo la aparente bandera del "antiaprismo". Según el historiador Raúl Palacios Rodríguez, en su estudio "Aproximación histórica al quehacer político del Perú moderno: 1930-1968" (1997), la caída de esta corta experiencia democrática se originó, efectivamente, en las maniobras ejecutadas por los sectores oligárquicos mucho antes del golpe:

Este poder estuvo encarnado por los más poderosos sectores económicos que la extrema derecha aglutinaba en beneficio de sus propios e inmediatos intereses. Su representante más conspicuo era Pedro Beltrán Espantoso, barón del algodón, director de *La Prensa* y jefe de la Alianza Nacional; lo secundaron los demás barones del agro (los Gildemeister, los Aspíllaga, los Pardo) y los señores de las altas finanzas, como los Prado (Gilbert, 1982). Esos grupos agroexportadores tenían con Bustamante el grave resentimiento derivado de que no les hubiese entregado la totalidad de las divisas de sus exportaciones y de que se esforzara por mantener un tipo de cambio adecuado para las importaciones esenciales. Les disgustaba también la severa austeridad del hombre impermeable a los halagos con que habitualmente ellos rodeaban al gobernante. Entonces prefirieron financiar el golpe militar encabezado por Odría en Arequipa y a Noriega en Lima. De este modo la alianza oligarcomilitar de antaño se hacía ahora más fuerte, invertidos en términos de dependencia. No eran ya los aristócratas del 900 quienes gobernaban con el apoyo militar, ahora (1948) eran los militares que estando en el poder firman los decretos que les alcanza la clase dominante (Villanueva, 1973; Basadre, 1975). (156)

La instalación de este nuevo orden consistiría, en sus primeras fases, en la suspensión de libertades fundamentales y en la detención y expulsión de dirigentes políticos, principalmente apristas y comunistas, luego de que sus partidos quedaran al margen de la ley. Entre las personalidades desterradas figuraban el propio presidente Bustamante, enviado a Buenos Aires en 1948, y en 1953, a México, el líder aprista Haya de la Torre, no sin antes ocultarse durante sesenta y tres meses en la Embajada de

Colombia en Lima. Según Palacios Rodríguez, el nivel de represión alcanzó su punto máximo con la tristemente llamada "Ley de Seguridad Interior de la República", de la cual fueron víctimas de encarcelamiento narradores como Julián Huanay, José Bonilla Amado, Mario Vargas Llosa, entre otros. Este decreto-ley "establecía la pena de destierro, cárcel y aun la de muerte por delitos calificados de "terroristas"" y "[c]oncedía a las autoridades políticas facultades de juez, se recortaba el derecho de defensa, se proscribía el derecho de hábeas corpus" (157). Durante el "Ochenio odríista", agrega Rodríguez Palacios, "la policía estaba por encima de los jueces y el ministro de Gobierno [Alejandro Esparza Zañartu] convertido en la máxima autoridad del Estado" (158).

La represión odríista, obviamente, repercutió en el pensamiento crítico, pero no sin paradojas. Por un lado, destacan las consecuencias negativas inmediatas que Carlos Eduardo Zavaleta sintetiza en su artículo "Narradores Peruanos: La generación de los cincuenta. Un testimonio" (1975):

La caída del régimen de Bustamante y Rivero significó no sólo el oscurantismo sino la desaparición de publicaciones eventuales, donde la literatura se mezclaba orgullosamente con la política, y que se vendían (o regalaban) a un público al parecer genuinamente interesado en el arte. (455)

Por otro lado, el crítico y escritor Miguel Gutiérrez ironiza el benévolo apoyo de los sectores oligárquicos hacia los intelectuales deseosos de publicar y, sobre todo, de viajar. A su disposición, señala, estaban la beca *Javier Prado* (otorgado por la familia Prado a través del Banco Popular y su respectiva propaganda en el diario *La Crónica*, propiedad de la misma familia), la beca *Cultura Hispánica* (del gobierno franquista), la revista *Fanal* (de la International Petroleum Company), la revista *Mar del Sur* y el "Suplemento Dominical" (propiedad de la familia Miró Quesada), y el legendario *Mercurio Peruano* (55). Para Gutiérrez, una figura central en este paradójico desarrollo del proceso literario de la época es el entonces director de *La Prensa*, Pedro Beltrán, el mismo que auspiciara la entrada de Odría:

[Beltrán,] quien con lucidez y criterio realista, y ante la carencia de cuadros salidos de las grandes clases propietarias, abrirá las páginas de su diario a jóvenes intelectuales de la clase media, tolerando como buen patriarca el aspecto mestizo o el color modesto de los muchachos, con la esperanza (no sin fundamento) de ganarlos, manipularlos o por lo menos neutralizarlos. (1988: 55)

Pese a la censura de libros marxistas o progresistas, el régimen no prohibió la importación de novelas, lo cual convirtió a una generación, según Gutiérrez recordando al

historiador Pablo Macera, en "empedernidos lectores de novelas" (55). En ese sentido, agrega Gutiérrez en el mismo párrafo, la censura odriísta contribuyó paradójicamente al desarrollo del género novelesco, o aun del género narrativo, diríamos, que puede constatarse en el importante número de cuentos aparecido en la década de los cincuenta (haremos una nómina de esto en el siguiente apartado).

A pesar del estado de sitio, pues, la actividad intelectual fue relativamente dinámica. Varios intelectuales mantenían vínculos cotidianos, ya sea como estudiantes de las universidades San Marcos o Católica, como participantes de debates públicos, o, discretamente, publicando en los suplementos dominicales de los diarios *El Comercio* y *La Crónica*, siempre y cuando, claro, en ellos no se expresaran temas, diálogos, situaciones y vocablos eróticos y políticos, ni cualquier actitud en contra de los intereses del régimen. Esto puede explicar por qué la denuncia explícita contra la dictadura sólo aparece narrativamente trece años más tarde de su caída, en 1969, con la publicación de *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa.

Para Carlos Zavaleta, la verdadera "censura" de esta época fue, en realidad, la carencia de medios de difusión adecuados. Según su testimonio, las trabas no sólo fueron políticas, sino, sobre todo, materiales. Los únicos medios disponibles eran los suplementos de *El Comercio*, *La Crónica* y *La Prensa*, condicionados por el régimen, y la fugaz revista *San Marcos*, fundada por el español José Gabriel. Estas limitaciones llevaron a Zavaleta junto con Jorge Puccinelli y Alberto Escobar, a fundar la revista *Letras Peruanas* (1951-1953); allí se publicaron textos de Ribeyro, Ratto, Thorne, Sueldo Guevara, Salazar Bondy y del propio Zavaleta. Otras revistas decisivas en el proceso literario de la época fueron *Cuadernos de Composición* (1956-1957) y *Literatura* (1958-1959), en las que aparecieron los primeros escritos de Loayza, Vargas Llosa y Oquendo.

El surgimiento de estas páginas de difusión es para Gutiérrez, que tiene una visión más optimista, un despunte decisivo en el proceso narrativo peruano:

Leer la colección de *Letras Peruanas*, el *Dominical* de *El Comercio* de los años cincuenta o las revistas *Cuadernos de Composición* (1956-57) y *Literatura* (1958-59) es asistir paso a paso en esta empresa de renovación de las formas narrativas y de la prosa de ficción de nuestra literatura. Esta empresa significó aprendizaje y prácticas continuas, balance de la herencia recibida, divulgación de los grandes narradores del siglo XX y teorización acerca del cuento y la novela como formas literarias. (1988: 87)

Sin embargo, manteniéndose en la misma tónica que Zavaleta, en 1973 Mario Vargas Llosa deplora también las limitaciones editoriales de la época. En su artículo "Congrains o la novela salvaje" (1973) recuerda:

En ese momento escribir, en el Perú, era no sólo llorar, como se quejó Larra en España, sino jalarsé de los pelos de desesperación: no había editoriales, nadie compraba libros y las únicas revistas, *Letras Peruanas* y *Mar del Sur*, salían a la muerte de un cardenal.³¹

En estas condiciones, Enrique Congrains irrumpió en la aventura creadora no sin innovar en las estrategias de la empresa editorial. En 1954 funda su propia editorial *Círculo de Novelistas Peruanos*, cuyo presidente y único afiliado era él mismo, y en la que habría de publicar sus propios libros y los de Ribeyro, así como varias antologías de cuentos peruanos que él mismo, "asmático pero infatigable, pulverizador de efedrina en mano" — recuerda Zavaleta (456)—, vendía en calles, plazas y ministerios. Congrains fue, pues, un motor principal de la actividad editorial y de difusión, gracias a sus indiscriminadas estrategias empresariales que son humorísticamente evocadas por Vargas Llosa en el artículo precedente:

Los vendía [*los libros*] en persona, de casa en casa, de oficina en oficina, y si alguien alegaba estar sin dinero él tenía una réplica infalible: el volumen se podía pagar también en cuotas semanales de cincuenta centavos. Así, esos relatos los leyeron hasta las piedras; *Lima, hora cero* debe haber sido el primer auténtico best-seller de la historia peruana.

Si bien la contribución de Congrains y de las revistas y suplementos mencionados es indiscutible en el desarrollo de la creación narrativa de esta época, Zavaleta reconoce también el mérito excepcional de las ediciones de la *Librería Mejía Baca*³² y de *Letras Peruanas*, así como de los Festivales del Libro, ya que de esta manera "el escritor de la década de los cincuenta pudo salir del castigo de publicar gota a gota, cuento por cuento, [...] y colmar al fin su ilusión de ver un libro suyo, aunque fuera mal impreso y peor distribuido" (456).

³¹ El artículo apareció originalmente en la revista *Plural*, México D.F. (1973) 26: 42-43, y prologaría la edición de *No una, sino muchas muertes*, hecha por la editorial Planeta (Barcelona) y por Peisa (Lima) en 1975. En este trabajo utilizo la reproducción que sirve de prólogo a la reedición de 1983, cuyas páginas no aparecen numeradas.

³² Entre algunos autores que esta editorial publica en la década de los cincuenta se hallan José María Arguedas, *Diamantes y pedernales* (1954), y Alejandro Romualdo, *Poesía. 1945-1954* (1954). El año 1958 sería el más productivo; aparecen: *Doce relatos de la selva*, de Fernando Romero; *Pobre gente de París* y *La ciudad de los típicos*, de Sebastián Salazar Bondy; *La guaracha*, de Julio Garrido; *Panorama del alba*, de José Ferrando; *La perra en el satélite*, de Héctor Velarde; y *La tierra prometida*, de Luis Felipe Angell.

Un hecho que hay que señalar en esta dinámica es que estas vías de difusión no sólo se prestaban para la publicación de la creatividad individual; en ellas, los narradores, y escritores en general, también intervenían como críticos o simplemente como animadores del debate literario. Al respecto Gutiérrez señala:

[e]n todo esto intervinieron los propios narradores y escritores que se enrumbaban ya, hacia los estudios literarios, como Alberto Escobar, que en el número 2 de *Letras Peruanas* publica un extenso trabajo de carácter teórico con el título "Asedio al cuento y la novela". Pero los principales animadores serán los propios narradores, quienes abandonando viejas posturas pseudo-románticas, en el sentido que creación y teorización son incompatibles, participan de manera directa en la divulgación y debate en torno al arte de narrar con espíritu contemporáneo y lo hacen con pasión y el deslumbramiento propios de los que sienten exploradores de un territorio desconocido, sin que por lo demás renuncien a la actitud crítica y distanciadora. (87)

Otro hecho generador de la iniciativa y logros de este grupo de jóvenes narradores fue la ausencia de una sólida industria editorial. La causa inmediata de esta carencia puede localizarse en la economía de subsistencia que caracteriza a la sociedad peruana y, en consecuencia, en la ausencia de consumidores de bienes culturales.³³ Dicho así, este trasfondo justificaría la incesante queja de Zavaleta: en ese entonces la publicación de textos cortos (cuentos) podía tener efectivamente una difusión asegurada en periódicos, revistas, o incluso antologías; sin embargo, la empresa podía resultar epopéyica cuando se trataba de publicar una colección de cuentos de un mismo autor, y aún más difícil, una novela (456). Si bien es obvio que difícilmente el producto literario podía materializarse, su consumo, al contrario, no era asegurado, y no necesariamente a causa de las condiciones económicas aludidas, sino de un factor determinante, raramente señalado por la crítica especializada: el alto porcentaje de analfabetos.

El crítico Abelardo Oquendo denuncia este fenómeno en su valioso estudio *Narrativa peruana 1950/1970*, de 1973, en donde reproduce un fragmento del discurso que Mario Vargas Llosa dió en 1966, en el Congreso del P.E.N. de Nueva York:

Más de la mitad del país está compuesta de analfabetos. Es decir, de gentes que no saben leer ni escribir y para las cuales necesariamente la literatura no significa absolutamente

³³ En 1961, Augusto Salazar Bondy señala en su ensayo "Imagen del Perú hoy", que la población peruana (10 millones entonces) "dispone de un ingreso per capita de apenas 120 dólares al año —uno de los más bajos de América Latina—", en consecuencia, "no hay un mercado interno y no puedo haberlo" mientras exista un sistema de distribución desproporcionada de rentas entre patrones y trabajadores: "los primeros, que conforman el 13%, reciben un 56% del total repartido, mientras que los empleados, obreros y campesinos, que son el 78%, reciben sólo un 44% de ese total" (23-4).

nada. Queda la otra mitad, de la cual una gran parte, una enorme parte, está compuesta por gente que vive en condiciones tales, que lleva una vida tan dura y asfixiante, que los sitúa al margen de la cultura. [...] Queda así una minoría que ha recibido alguna instrucción, que está en condiciones materiales de comprar libros, que podría financiar y alimentar una cultura. Pero, paradójicamente, y a diferencia de lo que ocurre incluso en muchos países latinoamericanos, esa minoría, esa clase dirigente peruana, no ha tenido el interés ni la curiosidad de la cultura. Y ha tenido, en cambio, frente a la cultura, una desconfianza tradicional. (Citado por Oquendo, 7-8)

El discurso de Vargas Llosa no puede ser más explícito frente a la ausencia de lectores, quienes, al fin y al cabo, representan el factor determinante para que la literatura cumpla una función social. Cinco años antes, en México, este cuadro trágico también había sido enérgicamente denunciado, aunque desde otra tribuna crítica, por Augusto Salazar Bondy, para quien el analfabetismo, redondeando cifras, ascendía a casi la mitad de la población peruana, incluyendo niños en edad escolar y adultos. A eso agregaba el problema de la alta deserción escolar:

[...] de 290,527 alumnos que iniciaron su instrucción en 1945, sólo 11,985 terminaron doce años más tarde el ciclo secundario, lo cual da un total de 95% de deserciones. La escolaridad promedio es, por consiguiente, muy baja, no mayor de dos años seguramente, y tiende a descender por el aumento anual de la población [...] y por la insuficiencia de la acción estatal. (26)

Estos datos estadísticos, añadidos a las condiciones de subsistencia de la mayoría de peruanos, dan otra dimensión a la producción literaria y al pensamiento crítico, no sólo de la época, sino, también, del proceso creativo en general. Según sostiene más abajo A. Salazar Bondy:

Mucho se puede decir de cierto sobre los progresos de las artes y las letras en el Perú como proceso especial, pero esto no debe hacer olvidar que se trata de un fenómeno circunscrito, de un quehacer de minorías y para minorías, que se cumple sobre el fondo de una gran comunidad iletrada. (29)

Esta aseveración, que coincide con las de Oquendo y Vargas, conduce a identificar la fisonomía del lector implícito de la producción narrativa de estos años: un sujeto urbano-letrado de clase media-alta. Se trata, pues, en su conjunto, de un lectorado minoritario con quien los narradores intentarán un diálogo condicionado por los factores políticos, sociales, económicos y editoriales, arriba mencionados.

2. La producción narrativa de los cincuenta y la tematización de los nuevos márgenes urbanos

Pese a las condiciones impuestas por el contexto socio-histórico que acabamos de sintetizar, el haber de la creación cuentística y novelística de esta época puede considerarse como un saldo más que positivo, al menos desde una perspectiva cuantitativa. Aunque el antecedente pueda ser la novela corta *El clínico* (1948) de Carlos Eduardo Zavaleta, la crítica suele considerar 1953 como el año que inaugura un período fértil con la colección de cuentos *Nahuín* de Eleodoro Vargas Vicuña. Luego, entre 1954 y 1959, vendrían los años más productivos, en los que salen a la luz *Lima, hora cero*, *Kikuyo*, y *No una, sino muchas muertes*, de Enrique Congrains Martín; *El avaro*, de Luis Loayza; "Los gallinazos sin plumas" y "Al pie del acantilado", de Julio Ramón Ribeyro; *Náufragos y sobrevivientes* y *Pobre gente de París*, de Sebastián Salazar Bondy; *La batalla*, *El Cristo de Villenas*, *Los Ingar* y *Unas manos violentas*, de Carlos Eduardo Zavaleta. Aun cuando esta lista pudiera prolongarse, ya su volumen es síntoma palpable —cuando se lo compara con el de períodos anteriores— de un momento de apogeo de la producción narrativa del Perú si se tienen en cuenta los factores económicos, sociales, políticos, editoriales y de consumo, a los que nos hemos referido antes.

Según criterios generacionales, temáticos y, cuando no, topológicos, la crítica especializada ha atribuido a este grupo apelativos como "Generación de los cincuenta", "Narrativa urbana" o "Grupo Palermo", no siempre con la aceptación de sus supuestos miembros.³⁴ En su laboriosa y fecunda investigación sobre la actividad intelectual de la década de esta época, Miguel Gutiérrez desmitifica algunos postulados epistemológicos con que se ha venido perpetuando el estudio de obras y autores señalados hasta aquí. Primero, el crítico advierte que la generación de los cincuenta no puede resumirse en un grupo de jóvenes universitarios que desde fines de los cuarenta acostumbraba encontrarse en el legendario bar "Palermo", en el centro de Lima. Luego, añade, ampliando ya el número de sus integrantes, que esta generación no sólo debe estar conformada por intelectuales nacidos hacia 1929, como lo indica el historiador Pablo Macera. Para

³⁴ Véase, entre otros, C. Zavaleta, "Narradores peruanos: La Generación de los cincuenta" (1975); M. Gutiérrez, *La Generación del 50: un mundo dividido* (1988), A. Alfaro, *Hacia la modernización de la narrativa peruana. El Grupo Palermo* (1992).

Gutiérrez, que prefiere la categorización de "grupo" o "promoción", la generación de los cincuenta la conforman un vasto número de coetáneos (hombres y mujeres, artistas, pensadores, poetas, narradores, dramaturgos, críticos, periodistas, editores, animadores culturales, etc.) de Lima y provincias, nacidos entre 1926 y 1935, quienes

empezarán a modernizar las formas literarias, en especial la narrativa, impondrán rigor metodológico a las disciplinas científicas existentes —como la historia, la filosofía y los estudios literarios— e introducirán nuevas ciencias, como la sociología, la antropología y la lingüística y, aspecto muy importante, se lanzarán a la conquista de nuevos lectores en empresas editoriales en las que se dan la mano el deseo de llevar cultura a las masas medias y el espíritu capitalista muy acorde con el proceso de profundización del capitalismo que caracteriza este período. (1988: 56)

Obviamente, Gutiérrez intenta, con justicia, compensar el olvido y/o la negligencia de muchos otros intelectuales que fueron opacados por figuras consagradas como Vargas Vicuña, Zavaleta, Ribeyro, Congrains, S. Salazar Bondy, y luego, Vargas Llosa —de hecho, él mismo cae en la tentación de dedicar un apartado más a estos autores. Este estado de cosas nos conduce a pensar en el papel que la crítica especializada ejerció en la precoz canonización de los autores que estudiaremos, ya sea a través de sus estudios críticos, o de su inclusión en las galerías principales de las diversas antologías de la narrativa peruana del siglo XX.³⁵ Ya en un balance temprano incluido como prólogo de la antología popular *Cuentos peruanos contemporáneos* de 1958, Alberto Escobar destacaba el manejo acertado de nuevas formas estéticas que caracterizaban a los cuentos de Ribeyro, Congrains y Bonilla, entre otros:

[...] el objetivo hacia el cual concurren sus propósitos es sólo uno: la realidad, aprisionarla, despojarla. Observarla a veces de tal modo, que, al poner de relieve alguna de sus normas profundas, la fantasía, el humor, la agudeza, el sentido social o el contorno poético se resuelven en otra realidad, la estética que aprisiona en su entraña a la primera. (1958: 8)

De manera enfática, Escobar advertía el lugar privilegiado que para esos años había alcanzado la narración corta, la cual se había convertido en "la forma más próxima, más accesible y, quizá, la más sincera" (7) de la creación literaria peruana de ese entonces.

³⁵ Desde la antología de Alberto Escobar (1956), pasando por la de Mario Castro Arenas (1964), autores como Congrains y Ribeyro ocuparon definitivamente sitios privilegiados. Este hecho se confirma con la antología de E. Ballón, *Antología general de la prosa en el Perú. De 1895 a 1985* (1986) y las mencionadas investigaciones de Alfaro y de Gutiérrez, respectivamente.

En otra evaluación no muy posterior, "El cuento peruano contemporáneo", que data de 1962, Estuardo Nuñez advierte que en la cuentística de Zavaleta, Vargas Vicuña, Salazar Bondy, Ribeyro, Congrains, Bonilla, entre otros, se puede observar

[u]n cambio en la apreciación de la realidad, una nueva manera de expresar las cosas percibidas y una preocupación que no sólo se traduce en la búsqueda de nuevos asuntos (lo que ya era acicate y oficio de los anteriores regionalistas) sino además en la utilización de nuevos procedimientos expresivos. Los recientes cuentistas ensayan mirar la realidad desde ángulos diversos, lo cual supone la aplicación de fórmulas distintas de expresión y el choque con fórmulas convencionales y tradicionales, que produce el consiguiente efecto, a veces desconcertante, sobre los lectores. (85)

También el crítico argentino Alejandro Losada señala en 1976, en su obra seminal *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, que estos narradores "habrían renovado las técnicas narrativas y fundado una nueva concepción del relato donde aparece, de manera predominante, el personaje marginal de la nueva realidad urbana contemporánea" (14). En breve, pues, estos críticos, para citar sólo los más relevantes en nuestra opinión, contribuyeron desde muy temprano a convertir a los narradores presentados en un centro letrado, que sin duda, fue el motor de la actividad literaria local de los cincuenta y de años posteriores .

En cuanto a la temática común, Abelardo Oquendo sostiene que los narradores de los cincuenta marcaron una inclinación hacia los asuntos urbanos, no en la misma perspectiva que sus antecesores, sino en el aprovechamiento de manera diferente de "las múltiples posibilidades que les abre un país cultural y geográficamente heterogéneo" (8). Aunque no precisa la identidad de tales antecesores, Oquendo parece referirse a autores como José Díez-Canseco, quien ya en los años treinta explora la marginalidad y el suburbio limeños en una gama de relatos cortos y, de manera más específica, en su cuento "El trompo" de 1941. Este dato es importante en la medida en que Díez-Canseco —representante de la clase alta limeña— traza el camino para la exploración ulterior del mundo marginal desde el epistema urbano. Obviamente, su espacio referencial no constituye la barriada ni la experiencia migrante puesto que estos fenómenos, como hechos históricos colectivos, son posteriores a su producción literaria y sólo serán referidos en la década del cincuenta especialmente a partir de Congrains y Ribeyro, sin dejar de lado a Julián Huanay, cuya novela *El retoño*, de 1950, propone una visión sobre la problemática desde una perspectiva migrante.

Si en la década del cincuenta Lima se convierte en tema y referente literario en el proceso narrativo peruano, esto puede explicarse en que Lima asiste a su consolidación como escenario principal de la vida nacional. La capital es el meollo de la feroz dictadura odriísta, el fortalecimiento del Estado y de la oligarquía capitalista, la modernización de la infraestructura urbana y el incremento de las clases medias, y la metamorfosis profunda que sufre la ciudad a raíz del éxodo rural y el surgimiento masivo de barriadas en los márgenes urbanos. Los intelectuales urbanos de esta época fueron testigos de estos hechos, y no tardaron en plantear en la ficción ciertos aspectos de estas problemáticas; tal es el caso de los narradores que hemos seleccionado para esta segunda parte.

Nuestro objetivo será observar de qué manera Congrains, Ribeyro, Bonilla y Salazar Bondy, registran e interpretan el éxodo rural, el surgimiento de las primeras barriadas, el inicio del paralelo declive de la Lima colonial, y la configuración de la otredad suburbana a partir de la convergencia del sujeto migrante y el sujeto marginal urbano. Adviértase que el tratamiento de este fenómeno no constituye una constante en la obra de cada autor —la única excepción sería Congrains—, sino un síntoma de cómo la realidad fluctuante de la urbe limeña hubo de condicionar la incursión narrativa de estos autores. Asimismo, debemos reiterar que los relatos aquí propuestos constituyen un conjunto de obras escritas desde una perspectiva urbana-letrada dirigido a un solitario lector, también, urbano-letrado.

CAPÍTULO 3

Enrique Congrains: Migrantes, cerros y barriadas, o la metamorfosis de la ciudad

Enrique Congrains nació en Lima (1932) y cursó sus estudios en el Colegio Antonio Raimondi y en el Colegio Jesuita de La Inmaculada. Hijo de una familia acomodada venida a menos, desde muy joven practicó los más variados oficios para ganarse la vida; entre ellos se destacan los de inventor y vendedor a domicilio de objetos domésticos, diseñador de muebles, jardinería, luego de ensayar la instalación de empresas industriales, entre otros. Sus prácticas mercantiles le mantuvieron en contacto con la marginalidad urbana donde descubrió las penurias y tensiones de los marginales. Esta experiencia habría definido su vocación de escritor. En 1954, por iniciativa propia funda la editorial Círculo de Novelistas Peruanos para lanzar su primer libro de cuentos, *Lima, hora cero*, y luego, en 1955, *Kikuyo*. En 1957, estando en Buenos Aires, publica anónimamente bajo otra de sus invenciones —la editorial Embajada Cultural Peruana—, la antología *Cuentos Peruanos. Antología Completa y Actualizada del Cuento en el Perú*, en la que incluye su cuento "Domingo en una jaula de esteras", que sería recogido en otras antologías (Escobar, 1958; Carrillo, 1971; Oquendo, 1973; Vidal, 1982; Ballón, 1986). Un año más tarde, otra vez en Buenos Aires y con la misma editorial, sacaría a la luz su única novela *No una, sino muchas muertes*³⁶, que sería llevada al cine en 1981 por Francisco Lombardi, con el título *Maruja en el infierno*. El valor de esta obra fue reconocido por el crítico James Higgins en su artículo "A Forgotten Peruvian Novelist" (1971), y luego por Donald L. Shaw, en su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*

³⁶ Pese a que Congrains se enorgullece de haber sido su propio editor (Oquendo, 19), su novela fue reeditada por Planeta (Barcelona) en 1975 con prólogo de Mario Vargas Llosa. Ese mismo año la editorial Peisa la reeditó en Lima y volvió a publicarla en 1988. Existe también la edición que los hermanos Alfredo y Víctor Congrains sacaron en 1983 con prólogo de Mario Vargas Llosa. Según el propio Enrique Congrains, existe también una edición uruguaya a cargo de Benito Milla, que data de los años sesenta (Oquendo, 19).

(1983), donde intenta canonizar a Congrains dándole un lugar protagónico dentro de la categoría del "boom junior" de la nueva narrativa hispanoamericana (188-91).

Aunque su experiencia con la creación literaria fuera corta, cuando no fugaz, Congrains no dejó las filas del proceso narrativo peruano, pues pasó a dedicarse a la labor de editor y vendedor de sus propios libros y de los que iba editando con su editorial Círculo de Novelistas Peruanos. Bajo este sello salieron selecciones de cuentos como *Mala entraña* (1954) de Tulio Carrasco, *Entre algarrobos* de Francisco Vega Seminario (195?), y reimpresiones de *Chicha, mar y bonito* y *Jijuna* de José Díez Canseco.³⁷ Congrains también se dedicó a la labor de promotor de festivales populares de libros no sólo en el Perú, sino también en Chile, Colombia, Panamá, Costa Rica, México y Venezuela. Un paréntesis en su praxis literaria fue el paso por la militancia política al lado de un grupo trotskista; durante el segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962), fue acusado de actividades subversivas y, en consecuencia, encarcelado.

En los cuentos que hemos seleccionado, "El niño de Junto al cielo" y "Lima, hora cero" —que provienen del libro *Lima, hora cero* (1954)—, Enrique Congrains propone una exploración e interpretación de la opresión de la ciudad hacia migrantes andinos y excluidos urbanos. Para lograr este objetivo, el autor recorre indiscriminadamente los márgenes físicos de la Lima de entonces: el cerro, la barriada, el basural, la periferia deteriorada, y la incipiente contrucción residencial. Los espacios explorados no representan simples ambientaciones escénicas, sino escenarios donde tienen lugar el primer contacto del migrante andino rural con la ciudad, la dinámica del reconocimiento entre el sujeto migrante y el sujeto marginal urbano, y la fraudulenta benevolencia de la ciudad hacia sus masas pauperizadas. Con estas notas preliminares daremos paso a nuestro estudio.

³⁷ Congrains también editó series y volúmenes destinados al consumo popular, como *Científicos y Filósofos* (1971), *Antología contemporánea del cuento mexicano* (1963), *Antología del cuento venezolano clásico y moderno* (1967), *Antología contemporánea del cuento hispanoamericano* (1970), *Las maravillas de Colombia* (1979), entre otras.

1. “El niño de Junto al Cielo” (1954): La experiencia migrante, o la candidez provinciana en la ciudad

Primera exploración narrativa de Enrique Congrains³⁸, "El niño de Junto al Cielo" expone la experiencia de un niño provinciano en su primera jornada de iniciación al mundo urbano. El protagonista del cuento es, efectivamente, un sujeto migrante de la sierra central del Perú, que acaba de instalarse en la choza familiar levantada en el periférico cerro El Agustino; desde ahí baja por primera vez a explorar una ciudad a la que llama "bestia con un millón de cabezas", a la cual momentos antes había contemplado desde la cima del cerro. Al llegar a los bordes, Esteban encuentra la pequeña fortuna de diez soles con la cual improvisa un comercio ambulatorio informal, gracias a la ayuda de su nuevo amigo Pedro, un niño abandonado de su misma edad, muy astuto, que cuida frutas y duerme en el Mercado Mayorista. Como conocedor de la ciudad, Pedro propone ir a una plaza principal para vender periódicos y revistas. Luego de una exitosa faena, Pedro desaparece con los beneficios, y Esteban, víctima de la ilusoria riqueza capitalina, queda en medio de las calles contemplando su primera experiencia negativa de la ciudad.

Detrás de esta simple trama narrativa se articulan dos dimensiones temáticas: por un lado, la dinámica de reconocimiento entre el sujeto migrante y el sujeto marginal urbano, y por otro, el contacto entre el primero y la ciudad. En la primera dimensión (1.1), el autor implícito, adoptando la perspectiva del sujeto migrante, ensaya un contrapunto entre el sujeto marginal urbano (Pedro), y el sujeto migrante-andino (Esteban), suscribiéndose al binomio “candidez provinciana” vs. “astucia fraudulenta urbana”. En el transcurso de la historia, ambos sujetos paracen simbólicamente fusionarse en una armonía social; sin embargo, al final del texto, esta convergencia terminará por disolverse, revelando las disyuntivas identitarias del espacio suburbano. En la segunda dimensión (1.2.), relacionada con el desplazamiento de Esteban a la ciudad, el autor implícito propone un contraste entre la ciudad normalizada y el espacio suburbano,

³⁸ "El niño de Junto al Cielo" es quizás el cuento más popular de Congrains. Aparece en diversas antologías y selecciones como la de Alberto Escobar (1956), Francisco Carrillo (1973), Enrique Ballón (1986), además de la edición de Susana Zanetti publicada en Buenos Aires, *Páginas con Latinoamérica: antología* (1992). En 1992, Congrains adaptó este cuento para ser integrado en la valiosa antología ilustrada para niños, *El libro de oro del cuento infantil peruano: "Déjame que te cuente..."*

acentuando el carácter tanático y apocalíptico de la zoomórfica “urbe-bestia”, la cual termina por victimar al protagonista. A través de esta puesta en narración de nuevos sujetos y espacios de los extramuros urbanos, Congrains muestra su interés en explorar y comprender la metamorfosis que va experimentado la Lima de los años cincuenta.

1.1. Del cerro a la ciudad: El encuentro entre el sujeto migrante/suburbano y el sujeto marginal urbano

El protagonista de "El niño de Junto al cielo" es, efectivamente, un sujeto migrante que se expone a la dinámica del reconocimiento con un sujeto marginal urbano. Pese a las diferencias culturales, la relación entre ambos se armoniza al principio en la amistad y complicidad para subsistir en la ciudad, interacción que parecería generar una nueva comunidad afectiva basada en la exclusión frente a la urbe normalizada. Sin embargo, el narrador heterodiegético —portavoz del autor implícito—, esperando hasta el final del cuento para revelarlo, postula que esta posible fusión identitaria no es sino una de las trampas que le tiende la ciudad.

El texto distingue, pues, dos marginalidades cuya configuración narrativa interesa explorar. Primeramente, el narrador destaca el origen provinciano de Esteban:

[...] Desde hacía meses, cuando se enteró de la decisión de su tío de venir a radicarse a Lima, venía averiguando cosas de la ciudad. Fue así como supo que Lima era muy grande, demasiado grande; tal vez, que había un sitio que se llamaba Callao y que ahí llegaban buques de otros países; que habían *[sic]* lugares muy bonitos, tiendas enormes, calles larguísimas... ¡Lima! (74)

El fragmento pone de relieve significados que pueden ser considerados como indicios de una búsqueda de la utopía urbana: una utopía *déjà donnée*, existente en un territorio concreto, a la que el protagonista ha parcialmente accedido con su viaje a Lima. Así se explica cómo la ciudad es el blanco de admiración del personaje (aquí y a lo largo del cuento); pero tal actitud no es exclusiva de Esteban; se extiende también a otros sujetos provincianos cuyas voces se filtran a través del discurso indirecto libre, manejado hábilmente por Congrains ("Lima era muy grande, demasiado grande; habían *[sic]* lugares muy bonitos, tiendas enormes, calles larguísimas... ¡Lima!"). Obviamente, resalta en estas impresiones la magnitud física y simbólica de la urbe, y su condición de portal hacia lo cosmopolita. Sin duda, el narrador reproduce un imaginario provinciano

estereotipado en el que prima la admiración ciega por una ciudad convertida en el centro del espectáculo de la modernidad.

A diferencia de Huanay, Congrains no explora aspectos anteriores de la vida del personaje a la llegada e instalación en el cerro El Agustino, excepto algunas breves menciones a momentos antes de la partida. No se trata de una acusación en contra de Congrains, sino, de constatar que, como escritor urbano, su exploración temática tiene como núcleo los márgenes nuevos de la ciudad; y es desde ahí que construye sus personajes, sin remontar a las etapas previas a la llegada de éstos. En otras palabras, Congrains entiende la condición migrante del sujeto sólo en su fase de arribo a la ciudad y, luego, trata de formular su paso a suburbano, es decir, a un sujeto privado de la urbe, de esa utopía espacial que generó su desterritorialización. Es por ello que el narrador, ejerciendo reiteradamente su privilegio cognicional, penetra en la mente de Esteban para poner en un primer plano su presente, es decir, sus primeras impresiones oculares sobre la novedad espacial:

Estuvo dando algunas vueltas, atisbando dentro de la bestia, hasta que llegó a sentirse parte de ella. Un millón de cabezas y, ahora, una más. La gente se movía, agitaba, unos iban en una dirección, otros en otra, y él, Esteban, con el billete anaranjado, quebaba siempre en el centro de todo, en el ombligo mismo. (73)

[...] Esteban empezó a perder el temor y llegó a la conclusión de que seguía siendo el centro de todo. La bestia de un millón de cabezas no era tan espantosa como había soñado, y ya no le importaba estar siempre, aquí o allá, en el centro mismo, en el ombligo mismo de la bestia. (79)

El contenido de ambos fragmentos proyecta a un niño visualmente gozando del espacio urbano añorado, y sintiéndose simultáneamente parte de una ciudad que poco antes le parecía un animal peligroso y que sólo podía contemplar desde lejos. Esta experiencia evidencia el paso del temor a la identificación del sujeto migrante con la ciudad y, por otro, la concreción temporal de la utopía urbana, según él la ideaba antes de partir.

En esta actitud, podemos afirmar que el personaje secretamente desplaza su mundo original e instaura el suburbio como nuevo espacio referencial:

[...] ¿El cerro del Agustino, Esteban? Pero él no lo llamaba así. Ese lugar tenía otro nombre. La choza que su tío había levantado quedaba en el barrio de Junto al Cielo. Y Esteban era el único que lo sabía. (74).

Aun cuando el personaje muestra una fascinación excesiva por la ciudad, sus impresiones dan cuenta de una reterritorialización en una zona suburbana, a la que secretamente llama

"Junto al Cielo". El sujeto migrante, pues, ha echado raíces y ello se observa en su clara identificación con el espacio de adopción; las connotaciones del toponimio lo confirman: "Junto al Cielo" adquiere una acepción de zona de seguridad y protección, relacionada, inclusive, con lo celestial. Tal significado nos conduce a afirmar que el personaje deja de ser técnicamente un migrante y pasa, más bien, a ser un vecino más del suburbio. Dicho de otro modo, se ha producido una reterritorialización física que lo ha convertido en un sujeto suburbano, pero al mismo tiempo, se trata de una reterritorialización simbólica que lingüísticamente se evidencia en la manera especial y personal de llamar al cerro.

Pese a las limitaciones de su condición suburbana y de su edad, sentir lo moderno le procura un sabor de felicidad. Buena parte de este sentimiento se explica en el billete de diez soles que ha encontrado, pues no se trata de un simple objeto con poder adquisitivo, sino de un símbolo palpable que le permite entrar a la ciudad, una suerte de *laissez-passer* que le permite transitar libremente del margen al centro. Sin embargo, conforme avanza la historia, esta sensación deviene una libertad efímera que esconde su eventual victimación.

Si el narrador, por un lado, acentúa la candidez de Esteban, reiterando así la inocencia provinciana —que es la percepción de la ciudad hacia el campo—, por otro, revela en Esteban un cierto grado de avaricia que será el factor determinante de su fracaso:

La mano de Esteban acarició el billete y pensó que podría tener otro billete más, y otro más, y muchos más. Muchísimos billetes más, seguramente. (77)

No podemos negar aquí el apetito por acumular inmediatamente riquezas a raíz del negocio propuesto por el “generoso” Pedro; sin embargo, debemos recordar la inocencia del sujeto por confiar su pequeño caudal a alguien que acaba de conocer en un lugar totalmente desconocido. Nótese que todas estas impresiones son transmitidas mediante el discurso indirecto libre y la aplicación de la focalización interna; ambas técnicas son propicias para conocer mejor la diferencia del personaje, especialmente, su fase íntima que se va presentando en otros pasajes:

—Bueno —asintió Esteban. El sitio era lo de menos, se dijo, lo importante era vender las revistas, y que la libra se convirtiera en varias más. Eso era lo importante. (79)

Esteban vaciló un momento. Desprenderse del billete anaranjado era más desagradable de lo que había supuesto. Se estaba bien teniéndolo en el bolsillo y pudiendo acariciarlo cuantas veces fuera necesario. (80)

Bueno, bueno, la bestia era un bestia bondadosa, amigable, aunque algo difícil de comprender. Eso no importaba; seguramente, con el tiempo, se acostumbraría. Era una magnífica bestia que estaba permitiendo que el billete de diez soles se multiplicara. (81-2)

Esteban se limitaba a observar, meditaba, y sacaba conclusiones: una cosa era soñar, allá en Tarma, con una bestia de un millón de cabezas, y otra era estar en Lima, en el centro mismo del universo, absorbiendo y paladeando con fruición la vida. (81)

Estos fragmentos canalizan el grado de avaricia del personaje, pero también revelan la ironía del narrador hacia un niño provinciano que desea realizar sus sueños el primer día de su experiencia urbana. La avaricia es, pues, otro rasgo con el que el autor implícito configura al personaje: sujeto migrante andino devenido sujeto suburbano, inocente y curioso.

Esta configuración del protagonista se opone a los rasgos particulares del sujeto marginal urbano en el momento de la dinámica del reconocimiento:

El chico era más o menos de edad y vestía pantalón y camisa de un mismo tono, algo que debió ser kaki en otros tiempos, pero que ahora pertenecía a esa categoría de colores vagos e indefinibles. (73)

Pedro hizo un gesto impreciso que podía revelar, a un mismo tiempo, muchísimas cosas. Su gesto podía interpretarse como una total despreocupación por el asunto —los negocios— o como una gran abundancia de posibilidades y perspectivas. Esteban no comprendió. (75-6)

En el primer fragmento, son los signos de abandono, pobreza y anonimato los que prevalecen en la descripción física de Pedro. Sin embargo, en el segundo, en la que se percibe un comentario valorativo del narrador, se puede afirmar que Pedro se distingue por su manera utilitaria y astuta de subsistir. En este caso, Pedro se muestra generoso para ganar la confianza de su futura víctima; al final su plan resulta y logra huir con las ganancias de la venta ambulatoria y con los diez soles de Esteban.

De partida Pedro se muestra amigable y beneficiante puesto que observa a un niño forastero, inocente y curioso, y que además posee una sustancial fortuna. En consecuencia, Pedro pone en marcha su empresa oculta, no la de vender revistas, como le había prometido a Esteban, sino la de mostrarle confianza y amabilidad ofreciéndose como guía e instructor de estrategias de supervivencia en la ciudad. De hecho trabaja y

duerme el mercado y eso le da una suerte de carta de presentación ante el niño provinciano. Sin embargo, Pedro es ambiguo en sus gestos, incluso el narrador opta por acentuar la ambivalencia del significado real de éstos. Obviamente, la inocencia de Esteban impide reconocer en ellos una ambigüedad y, al contrario, está convencido de que se trata de un ofrecimiento cordial y sincero. Tal ambigüedad es una clara estrategia del narrador para aumentar el suspenso; hay que señalar, además, que el narrador guarda una distancia frente a Pedro. Una manera de hacer ello es reservarle una mera focalización externa, no interna en todo caso ya que de esa manera se podrían conocer las razones profundas del personaje y el resultado sería la posible identificación, total o parcial, con él. En ese sentido, podemos afirmar que el narrador se identifica —por compasión— con Esteban, y no celebra la trampa que Pedro le tiende a Esteban:

Y Esteban permanecía inmóvil, recostado en el muro, con el paquete de galletas en la mano y con las esperanzas en el bolsillo de Pedro... Inmóvil, dominándose para no terminar en pleno llanto.

Entonces, ¿Pedro lo había engañado?... ¿Pedro su amgo, le había robado el billete anaranjado?... ¿O no sería, más bien, la bestia con un millón de cabezas la causa de todo?... ¿Y, acaso no era Pedro parte integrante de la bestia?...

Sí y no. Pero ya nada importaba. Dejó el muro, mordisqueó una galleta y, desolado, se dirigió a tomar el tranvía. (84-5)

Este episodio corresponde al final del cuento e ilustra el resultado de la primera jornada del personaje en la ciudad. Esteban se ve separado de su fortuna, y sus reflexiones apuntan hacia las causas verdaderas de su primera aventura. Ellas no acusan a Pedro como el único culpable de la estafa, en todo caso, éste sería un culpable de superficie. El texto deja entender que es la "bestia con un millón de cabezas la causa de todo", un total que se materializa en el individuo. En consecuencia, Pedro no es sino la metonimia de la bestia: muestra una radiante bondad que es finalmente ilusoria para un niño forastero e ingenuo. De ahí que la aventura del personaje migrante puede leerse como una iniciación necesaria a un espacio que funciona con códigos que le son ajenos.

En breve, el desenlace sintetiza la postura ideológica con la que el autor implícito ha venido operando en el tratamiento del tema: candidez provinciana vs. astucia fraudulenta urbana. Con esto, Congrains reactiva, en realidad, el binomio "ciudad-campo" del cual se ha servido desde antaño la literatura occidental³⁹ —oposición

³⁹ Ver nota 12 de la primera parte de esta tesis.

isotópica la tendremos en cuenta al momento de analizar el aspecto espacial de éste y el próximo cuento. Lo que tenemos en el texto es un sujeto migrante que termina siendo víctima de la ciudad justamente por no poseer los rasgos picarescos y maliciosos, necesarios para subsistir como excluido urbano, los cuales son, en realidad, las características principales del sujeto urbano marginal presentado en el cuento. Estos sujetos opuestos, en definitiva, no logran fusionarse en una nueva comunidad afectiva que parecía anunciarse al principio. Desde el punto de vista de las estrategias formales, la curiosidad y la candidez son los rasgos principales del focalizador (Esteban), quien es continuamente asistido por la voz del narrador heterodiegético en forma de estilo indirecto libre a la hora de nombrar la novedad espacial. El personaje es, pues, el filtro a través del cual fluye la descripción del espacio urbano y suburbano. Como veremos en el siguiente apartado, el desplazamiento del cerro a la ciudad aparece presentado por un discurso plasmado de contemplación y exaltación hacia la novedad espacial

1.2. La humanización del cerro y la animalización de la ciudad

El espacio en "El niño de Junto al Cielo" ocupa buena parte del texto y su presencia nos hace preguntar en qué manera contribuye al significado de la historia. De partida, notamos que cada una de las cuatro etapas en que se vertebra la historia — llegada, asentamiento, exploración de la ciudad y victimación del sujeto migrante—, la descripción espacial pasa a activar núcleos semánticos relacionados con la oposición ciudad-campo que se transfiere a la oposición ciudad normalizada/espacio suburbano.

Un espacio significativo en el cuento es el cerro El Agustino, secretamente llamado por el personaje, "Junto al cielo". Una de las primeras barriadas limeñas en el referente real, el cerro constituye el punto de arribo de los migrantes, y la ficción lo convierte en una posición estratégica para la aplicación de la postura perceptual sobre la ciudad que se extiende sobre una planicie. Es así que la urbe surge en un primer momento a través de la mirada de Esteban, quien asume el rol de agente principal de la focalización. Desde su primer contacto visual con la ciudad, la información espacial activa significados que revelan una relación antagónica entre la ciudad normalizada y la "otra", aquella donde se ha instalado la masa migrante.

En el referente real, efectivamente, el cerro está ubicado fuera del casco urbano oficial, y esta disposición hace que el personaje disponga de un punto de vista panorámico cuyo vértice supone una postura perceptual físicamente periférica, pero al mismo tiempo, periférica simbólicamente. Tal ecuación formal es, pues, una estrategia comunicativa que pone de relieve el espacio suburbano desde el cual se percibe y se enuncia la modernidad y opulencia de la ciudad normalizada:

El auto los dejó al pie de un cerro. Casas junto al cerro, casas en mitad del cerro, casas en la cumbre del cerro. Habían subido y una vez arriba, junto a la choza que había levantado su tío, Esteban contempló 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. Entonces Esteban había levantado los ojos, y se había sentido tan encima de todo —o tan abajo, quizá— que había pensado que estaba en el barrio de Junto al Cielo. (77)

En el plano topo-descriptivo, la multiplicación de casas trepando por el cerro constituye, mediante una relación metonímica (continente-contenido), un claro indicio de la explosión demográfica implícita en la historia. La anáfora de "casas" revela la insistencia léxica y semántica para connotar asentamiento humano y, por consiguiente, "desaparición" simbólica del cerro, por lo menos la de su perfil erizado natural. Siendo así, el estéril cerro se habría convertido en un terreno habitable mediante una forma insólita de "reciclaje" urbano y, en consecuencia, su poblamiento lo habría transformado en un espacio humanizado si se tiene en cuenta aquí el significado de "casas" en su acepción de "hogares" —esto, evidentemente, desde la perspectiva de un sujeto migrante carente de medios económicos para permitirse una vivienda convencional.

La connotación humanizante del cerro cobra sentido si se la contrasta con la unidad semántica "ciudad" presentada en el texto. Desde la perspectiva del protagonista, la urbe aparece apocalípticamente "animalizada" a través de la nominación "la bestia con un millón de cabezas", que le atribuye un rol activo evidenciado en su función gramatical de sujeto y en las formas verbales de movimiento "se extendía y se desparramaba." Sintácticamente, el carácter pronominal de los verbos atribuye a la metrópoli el papel temático de agente de la acción. Paradójicamente, los lexemas "casas, techos, edificios" —que metonímicamente connotan, por lo general, "gente", "población", etc.— en este contexto quedan vaciados de su dimensión simbólica y se inscriben textualmente como objetos inertes producidos por el efecto de la extensión y desparramamiento

incontrolables de la "bestia". En esta descripción panorámica los elementos léxicos y sintácticos están funcionando como una isotopía descriptiva que connota una presunta "deshumanización" de dicho lugar en contraste con el rasgo "humanizado" atribuido al cerro-barriada anteriormente. Tal hipótesis puede demostrarse en el toponimio simbólico de "barrio de Junto al Cielo", que el personaje inventa para denominar al cerro, al igual que en el sentimiento de seguridad que experimenta en ese lugar luego de contemplar la ciudad.

Sin duda, pues, el texto ofrece diversos significados respecto al cerro. Habría que destacar uno más, reconocible por el lector implícito —un lector urbano-letrado—, el cual pertenece al imaginario urbano del referente real. Dentro de este imaginario, la unidad cultural "cerro" significa, en primer lugar, barriada, en su acepción de espacio residencial pobre; sin embargo, el valor simbólico de "cerro" está asociado a peligro, delincuencia, pobreza, migrantes (otredad cultural), etc. Ahora, dentro del ámbito de lo normalizado, una zona residencial construida en un terreno elevado ("cerro") optará por sustantivos *desasociados* con el espacio suburbano, como por ejemplo "loma" (Las Lomas de la Molina) o monte (Monterrico), pese a que se trate de la misma topografía. En ese contexto, pues, la denominación del espacio residencial dependerá de su fisonomía normalizada o suburbana, y pasará a denotar modos de vida y valores culturales determinados. Esta aseveración puede ejemplificarse en un episodio de *Un mundo para Julius* (1970), novela de Alfredo Brice Echenique que ironiza el cambio del referente cultural de la oligarquía peruana en la década de los cincuenta: cancelar los valores culturales criollos y optar por lo cosmopolita. Efectivamente, Juan Lucas (padrastro de Julius) decide construir una mansión en *Monterrico*, en las entonces afueras de Lima, para huir de la vida caótica del centro urbano, que comenzaba a tugurizarse y a poblarse de la otredad migrante.

Otro espacio significativo que explora Congrains es el borde urbano. Se trata de una línea fronteriza que divide el cerro y la ciudad normalizada. Es ahí donde Esteban percibe el muladar, la carretera donde encuentra el billete de diez soles, y el mercado donde conoce a Pedro. Estos espacios, proponemos, no son circunstanciales; al contrario, suponen preguntas que el autor implícito le hace al lector urbano-letrado de los años cincuenta como ¿dónde acaba su "ciudad-jardín"?, o ¿qué hay después de los supuestos

límites de su ciudad? En este sentido, la exploración espacial del personaje viene a ser la metonimia de la exploración espacial del autor implícito. Aunque en sentido contrario de Esteban, el autor cruza la franja urbana para poner al día el nuevo "mapa" de la marginalidad urbana y es a partir del cerro, como una especie de camarógrafo, que sigue a su personaje infantil que se dirige a la ciudad.

Es así que el primer espacio que encuentra es el muladar:

Cruzó la pista y se internó en un terreno salpicado de basuras, desperdicios de albañilería y excrementos; llegó a una calle y desde allí divisó al famoso mercado, el Mayorista del que tanto había oído hablar. ¿Eso era Lima, Lima, Lima?... (72)

Considerando la isotopía de "desperdicio" o "residuo" de este fragmento, y la lógica de la degradación centrífugo-urbana, el muladar constituiría la última escala reconocible dentro del radio metropolitano y, en consecuencia, se trataría de un margen físico, de un espacio con menor valor social y económico dentro del mundo referido por la historia. La barriada, sin embargo, se encuentra más allá de esta frontera, posición topográfica que atribuiría una doble marginalidad al sujeto migrante: por un lado, es marginal con respecto al sujeto urbano criollo (y a su espacio urbano convencional), y por otro, es marginal con respecto al sujeto marginal-urbano. Con ello se establece una jerarquía de valores —contrariamente a la disposición geográfica— en cuya cúspide se sitúa lo urbano-criollo y en cuya planicie se encuentra lo marginal-urbano y lo migrante, es decir, lo suburbano. Esta nueva marginalidad, pues, está situada más allá del espacio del desperdicio (el muladar) y sus rasgos definitorios no encuadran todavía en los años cincuenta dentro de lo que se conoce como zonas tugurizadas o marginales. De ahí que el texto replantea la noción misma de margen social urbano.

Para la época en que se escribe el texto, el sujeto criollo-urbano distinguía claramente los márgenes físicos y sociales de su realidad urbana premigratoria —véase el testimonio de Luis Alberto Sánchez (1973: 97-8). Según Nugent, éstos consistían en tugurios que no eran sino zonas pobres, "generalmente casas que tal vez en algún momento fueron lujosas y con el transcurso del tiempo envejecieron y fueron abandonadas por sus dueños iniciales, su deterioro es producto de antes del descuido que del intenso uso" (30). Esto se ilustra en el cuento "Champi" y varios otros que integran *Suburbios*, de Julián Huanay. Aparte de las casas, también existían (todavía existen) corralones, callejones, pequeñas haciendas, etc., que habían sido habilitadas —y no por

iniciativa del Estado— para la población urbana de escasos recursos económicos. El mapa del tugurio era, y sigue siendo, completamente deforme, pero todas estas zonas se ubicaban en el interior del casco urbano reconocible y su población estaba generalmente asociada al hampa. Lógicamente, en estas zonas se refugiaron las primeras oleadas migratorias andinas. La barriada, al contrario, añade Nugent, "no es producto de ninguna decadencia urbana. Se trata, más bien, de la renovación del espacio urbano a través de la pobreza" (31). Su perfil nace de la invasión ilegal de terrenos yermos de poco valor mobiliario y carente de todo tipo de recursos habitacionales. Nugent señala que resulta paradójico que en "el caso de Lima y otras ciudades importantes del Perú, la parte nueva de la ciudad es, en realidad, la más carente de recursos humanos" (33).

Congrains descubre esta "novedad" (el cerro), y la trata de contrastar también con la periferia urbana a través de dos sujetos representativos de ambos espacios que se encuentran en los bordes urbanos, como sugiriendo un punto intermedio para la emergencia de una eventual identidad suburbana. Este pacto fugaz que se da en la ficción, será el factor determinante para descubrir el corazón de la ciudad, que es el otro extremo espacial de la exploración de Congrains en este cuento:

Al poco rato apareció Pedro y empezaron a caminar juntos, internándose dentro de la bestia de un millón de cabezas. [...]

—¿Queda muy lejos el sitio? —preguntó Esteban, al ver que las calles seguían alargándose casi hasta el infinito. Qué lejos había quedado todo lo que hasta hacía unos días había sido habitual para él.

—No, ya no. Ahora estamos cerca del tranvía y nos vamos gorreando hasta el centro. [...]

Más y más cuadras. Y los autos, algunos viejos otros increíblemente nuevos y flamantes, pasaban veloces, rumbo sabe Dios dónde.

—¿Adónde va toda esa gente en auto?

Pedro sonrió y observó a Esteban. Pero ¿adónde iban realmente? Pedro no halló ninguna respuesta satisfactoria y se limitó a mover la cabeza de un lado a otro. Más y más cuadras. Al fin terminó la calle y llegaron a una especie de parque. (78-9)

El episodio marca el acto del desplazamiento físico y puntual de los personajes suburbanos desde la periferia hacia el centro urbano. Para Esteban, por ser un forastero andino, este desplazamiento se convierte en una experiencia espectacular en que descubre los símbolos de la modernidad. Todo esto es vehiculado por la focalización mediatizada, pero también por la insistente aplicación del discurso indirecto libre. Con estas estrategias comunicativas, surgen elementos motrices que representan una modernidad urbana implícitamente ausente y/o desconocida en la realidad del sujeto migrante. La velocidad

de los autos, la movilidad de la gente, y la acentuada presencia de calles que percibe el protagonista, sirven también al autor implícito para informar sobre la creciente superficie y población del referente narrativo. Esto se puede observar en enunciados como "las calles seguían alargándose casi hasta el infinito" o "pasaban veloces, rumbo sabe Dios dónde". Por otro lado, nos interesa destacar que la contemplación y admiración del paisaje citadino de pronto desplaza al motivo principal del desplazamiento (vender revistas y periódicos) en las preocupaciones del personaje y, este énfasis, creemos, no es gratuito. Más allá de ser elementos espaciales de la modernidad urbana, las calles ("Más y más cuadras") funcionan también como vías que conducen directamente al meollo de la misma historia: la estafa que Pedro perpetuará contra su socio Esteban y el estado de desilusión y resignación que éste manifestará hacia el espejismo capitalino.

Poco antes del desenlace, Esteban experimenta en el corazón de la ciudad la prosperidad económica al instante, fruto de la venta ambulatoria de una plaza principal; así se explican sus comentarios hacia la ciudad: "[es] una bestia bondadosa, amigable, aunque algo difícil de comprender" (81) y que, pese a su diferencia cultural, "seguramente, con el tiempo, se acostumbraría" (82) a ella. Simbólicamente, en este discurso del personaje puede condensarse el significado primario del éxodo rural: encontrar en la capital condiciones de vida que el mundo andino deniega. Por lo tanto, la notoria voluntad de adaptación que se trasluce en estos enunciados no sólo va del lado de la familiarización con el nuevo entorno físico; ésta apunta también hacia la comprensión del complejo sistema de valores con el cual opera el mundo urbano. Sin embargo, Esteban sólo comprenderá esta clave cuando no le queda más que aceptar que Pedro lo había estafado y que había huido con las ganancias del negocio; Esteban, en realidad, termina comprendiendo que él mismo no había sino una víctima de la "urbe-bestia".

A manera de síntesis se puede sostener que el espacio narrativo de "El niño de Junto al cielo" no constituye simplemente una simple ambientación escénica que contribuye a la verosimilitud de la historia; su preponderancia textual y su influencia en el desenlace indican que estamos frente a un elemento generador de significados que permiten comprender el encuentro entre sujeto migrante y el sujeto marginal urbano, el contacto entre el migrante y la ciudad, y el contraste entre el espacio suburbano y la

ciudad normalizada. Dentro de las misma claves temáticas se enuncia “Lima, hora cero”, cuento que analizaremos a continuación.

2. "Lima, hora cero" (1954): La barriada o la emergencia del espacio suburbano

Al contrario de la fascinación que muestra el sujeto migrante hacia la capital, en "Lima, hora cero" se puede leer la historia de un migrante provinciano que, tras fracasar como vendedor en la economía urbana, se ve forzado a instalarse en el barrio clandestino "Esperanza". Ubicado dentro de terrenos de cultivo al borde de la ciudad, Esperanza constituye el refugio de una doble marginalidad social: por un lado, la población urbana pauperizada y, por otro, la masa provinciana que va llegando a la capital. La aventura migrante del personaje Mateo Torres actúa en realidad, como conector de la historia principal del relato: la resistencia y eventual desaparición de la barriada en el momento en que una compañía privada arrasa las chozas para la construcción de una zona residencial convencional. Siguiendo el hilo tópico del cuento anterior, en este texto se tematiza nuevamente el carácter opresivo de la ciudad hacia los excluidos sociales. Sin embargo, planteamos que su especificidad radica en el tratamiento colectivo de dicha marginalidad. La historia de "Lima, hora cero" se construye alrededor del binomio pobreza/bienestar. Obviamente, el insistente contraste espacial a lo largo del relato tiene un enlace directo con el terreno ideológico, puesto que se proyectan otros binomios como rico/pobre u opresor/oprimido.

En lo que respecta a la edificación del espacio narrativo, la barriada Esperanza — toponimio de certero valor simbólico— aparece implícita y estratégicamente delimitada mediante la yuxtaposición descriptiva y panorámica de la holgura material que supuestamente goza la población capitalina:

Rodando, tumbo a tumbo, hemos llegado a Esperanza. Somos más de trescientos entre hombres, mujeres y niños, y provenimos de todos los rincones del Perú. Los otros son un millón. Un millón de seres que viven dentro de un perímetro de unos veinte kilómetros cuadrados, aproximadamente. Ellos tienen inmensos edificios grises; espléndidas casas, rodeadas de espléndidos jardines; tiendas lujosas provistas de todo, grandes hospitales y clínicas; estupendos autos, brillantes y lustrosos; magníficos colegios para sus hijos. En fin, tienen muchísimas otras cosas; es una gran ciudad, son un millón de seres, (peruanos también) y la vida es la vida. (5)

Adviértase que la referencialidad real de estos enunciados no corresponde al espacio capitalino como cuerpo unitario; ésta se refiere en particular al espacio residencial de la hegemonía política y económica del país. Sin embargo, su preponderancia contrastiva se debe a que es este lugar donde se decide el futuro de la barriada.

En “Lima, hora cero”, el espacio urbano —y suburbano— se configura desde la perspectiva del sujeto suburbano. Esto se cristaliza a través de la disposición de una voz colectiva homodiegética que asume alternadamente la dirección del relato junto a un narrador heterodiegético que aplica su privilegio dinámico para transitar libremente tanto en el espacio urbano como en el suburbano. De estas dos voces narrativas, interesa el narrador homodiegético puesto que es él quien pone de relieve el proceso de diferenciación basada en el aspecto espacial. En el fragmento anterior, observamos un contraste entre un “nosotros/barriada/peruanos” y un “otros/urbe-opulenta/peruanos-también”. Así, el narrador ilustra el espacio normalizado a través de la acumulación de sintagmas nominales, abundantes en adjetivos de significación enfática que denotan, efectivamente, la disposición de servicios públicos (hospitales, clínicas, colegios, tiendas) y de espacios residenciales amplios (edificios, casas, jardines). La opulencia de este espacio deliberadamente adjetivado, adquiere más sonoridad si se tiene en cuenta su disposición textual adosada a la reducida información que el texto brinda sobre Esperanza dentro del mismo fragmento. Además de resaltarse el bienestar material, la descripción de la ciudad normalizada tendría la función de denotar implícitamente la indigencia de los excluidos sociales. Por otro lado, la acentuada adjetivación constituiría una marca textual en la que estaría concentrada la postura ideológica del narrador homodiegético, la cual consiste en denunciar las condiciones materiales en las que vive él mismo y su comunidad, al igual que transmitir la resignación de todos ellos a vivir en ese orden, sentimiento denotado por el segmento “la vida es la vida.”

El contraste entre el espacio suburbano y la ciudad normalizada quedaría ordenado la oposición semántica “carencia/disponibilidad”:

Esperanza	Lima
(carencia)	(disponibilidad)
	inmensos edificios grises
	espléndidas casas
	espléndidos jardines
	tiendas lujosas
	grandes hospitales y clínicas
	estupendos autos, brillantes y lustrosos
	magníficos colegios
	muchísimas otras cosas

Cabe recordar que el espacio de la carencia —significante asimismo de pobreza, exclusión, opresión— constituye, además, el espacio de la enunciación del relato: desde aquí el narrador homodiegético —uno de los dos narradores del cuento— se pronuncia como portavoz de Esperanza. En la elección de esta modalidad vocálica, con capacidad mimética para representar su propio habitat, proponemos que el autor implícito concede al sujeto marginal la posibilidad de dar testimonio de la experiencia colectiva, lo cual constituye un privilegio enunciativo que el referente real no necesariamente concede. Sin distar en cuanto a la postura ideológica, este narrador alterna con un narrador en tercera persona con privilegio cognicional quien, en fragmentos ulteriores, asume la descripción minuciosa de los rasgos distintivos de la barriada, elaborando un verdadero contraste con las unidades semánticas propuestas en el cuadro precedente. Permítasenos la extensión del siguiente fragmento:

Es un hacinamiento de chozas construidas irregularmente en torno de un claro, al que con un poco de esfuerzo se puede interpretar como plaza pública. Chozas destartadas, criaturas desnudas, pordioseros, provincianos que han terminado por encallar en Esperanza, hombres varados por la vida, mujeres escuálidas, una que otra prostituta, basureros, vendedores ambulantes; más chozas, más miseria, coca para olvidar, un zapatero remendón que llega de correr las calles de Lima, un lamparín a kerosene que alumbraba a una mujer que cose un vestido, una pareja que se aparta hacia las chacras vecinas, un perro melancólico; basureros, albañiles, hombres sin trabajo, sin esperanza, más coca, una voz castigada que entona un vals de moda, una criatura que marcha hacia los basurales para cumplir una necesidad; ropa secándose entre las chozas, una madre que siente los primeros dolores del parto, cansancio, mucho cansancio, algunas ilusiones para el mañana, recuerdos de las tierras lejanas, músculos y nervios en reposo, y vida, harta

vida, húmeda, palpitante, pegajosa, desesperada, vida con fragancia de sudor, de muladar, de sexo, de excremento, vida con fragancia humana. (8-9)

Aquí el narrador heterodiegético, desde una óptica panorámica cuyo punto de percepción externo da ciertos “efectos de objetividad”, configura espacio suburbano — principalmente su dimensión superficial—, en su dimensión menesterosa. Estilísticamente, el narrador ordena tal descripción en torno a la abundante yuxtaposición de sintagmas nominales, los cuales, carentes de verbos conectores, relegan el contenido semántico a una especie de informe sociológico que contribuye a la verosimilitud deseada por el autor implícito. Las alusiones al estado de las viviendas y alrededores, al tipo de empleo (y desempleo) de sus habitantes, a la condición física y al origen geográfico de éstos, emergen, pues, como un bosquejo literario de cómo el autor implícito percibe el referente externo del espacio suburbano. Así, pues, la barriada surge como un espacio cuyos significados definitorios son miseria, abandono, marginalidad, migración, nostalgia, etc. La existencia del habitante se sintetiza en el segmento "vida con fragancia de sudor, de muladar, [...] de excremento". Metonímicamente, a través de la relación causa-efecto, este enunciado evocaría la condición denigrada del sujeto, es decir, una condición relacionada con el desperdicio y la inmundicia. Esta conjetura se sostiene en las diferentes imágenes y unidades semánticas de las cuales emerge una isotopía escatológica, que es sensorialmente explícita a través de la evocación de la fetidez. Lo textual, en consecuencia, nos conduce a inferir parte de la postura ideológica del autor implícito; por un lado, su énfasis para informar sobre la posibilidad de la existencia humana sobre un espacio residual y, por otro, la valoración de lo suburbano entendido como la capacidad del sujeto para satisfacer sus necesidades elementales pese a la carencia de recursos materiales. De ahí, pues, que podemos constatar la identificación (empatía) del autor implícito con el mundo suburbano.

Sin embargo, a esas imágenes de abandono e inmundicia, el autor opone aspectos festivos relacionados con el entretenimiento y el placer:

Tenemos un Comité Pro Deportes que ha organizado un poderoso cuadro de fútbol; sin exagerar, es de los mejores de Lima, dentro de su categoría de barrio. Semanalmente, los días sábados se efectúan festivales de box. Los ganadores se llevan nuestro aplauso y tres o cinco soles, según hayan vencido por puntos o por "dormida". También tenemos un Comité Pro Carnavales. Elegimos nuestra reina y a sus respectivas damas de honor. El día sábado tiene lugar el baile denominado "Estreno". El domingo el "Infantil" y el martes el de "Rompe y raja". ¡Nuestros bailes son únicos, estupendos, increíblemente

alegres, pese al piso de tierra del "salón al aire libre", pese a la vitrola de cuerda, pese a que tenemos que alumbrarnos con los famosos lamparines a kerosene! (12)

Las unidades semánticas aquí incorporadas convergen (casi) todas para asegurar la isotopía del entretenimiento y el placer: deportes, bailes, festivales. Teniendo en cuenta que el discurso es producido por el narrador homodiegético, podemos afirmar que su intención es poner de relieve no sólo una vida de sufrimientos, sino, enfáticamente, una cultura festiva de grupo que alterna con sus luchas cotidianas. No proponemos que el autor implícito pretenda glorificar el margen o caiga en una suerte de exotismo de la pobreza; al contrario, el contenido del fragmento evoca una tónica de gustos y placeres que bien pueden parecerse a la de un sujeto urbano-criollo. Este énfasis en el aspecto familiar de la barriada nos conduce a pensar que la postura ideológica del autor implícito, en el fondo, también pretende desmitificar al otro suburbano (lo diferente) de su rasgo de amenaza —característica, sin embargo, tematizada por Congrains en el cuento "Cuatro pisos, mil esperanzas", incluido en el contario *Lima, hora cero*—.

Desmitificar lo suburbano también significa desmitificar el carácter "anómico" de la barriada con el que es concebida desde el centro. Al respecto, consciente de esta visión estereotipada, el narrador rechaza esa supuesta carencia de normas:

Como cualquier colectividad humana, nosotros también tenemos leyes propias y particulares que fijan y establecen normas de vida en Esperanza. No están escritas, pero todos las conocemos. (11)

Se trata de leyes —el narrador continúa haciendo un extenso listado de ellas— que organizan la vida del espacio suburbano. Éstas permiten comprender el funcionamiento orgánico de un grupo social juzgado como anómico, que no parece ser ya tan minoritario en el presente de la narración, puesto que se mencionan barriadas organizadas como San Cosme, El Agustino, Piñonate, Mendocita, Puerto Nuevo, Leticia, San Pedro, o Prolongación Giribaldi. El autor implícito nota que el apogeo de las barriadas radica, pues, en su poder organizativo y este carácter es explorado más ampliamente posteriormente en la novela *El líder*, de Mario Castro Arenas. Entre los diferentes comités que administran la barriada, se destaca el Comité Pro Defensa cuya función es negociar con la compañía constructora y la eventual destrucción de la barriada:

—Venimos a proponerle algo muy razonable —comienza Jorge—. Mire, ya que ustedes constituyen una compañía urbanizadora, hemos pensado que podemos llegar a este convenio: primero, nos retiramos de nuestra población. Segundo: simultáneamente

ustedes nos entregan un terreno similar en algún otro punto cercano a Lima. Tercero: dicho terreno se nos vendería a precio de costo, más un interés de acuerdo a la ley, y con las facilidades de pago que fijaríamos en el tiempo oportuno. Cuarto: nos venden, en las mismas condiciones, determinada cantidad de ladrillos, cemento y madera. Quinto: en el caso de no cumplir con los pagos perderíamos automáticamente nuestros derechos sobre el terreno y las construcciones. —Jorge suspira, baja la vista y finalmente pregunta—: ¿Qué le parece el convenio, señor? (20)

En esta toma de palabra, el autor implícito insiste en el deseo del sujeto suburbano de salir de la marginalidad e integrarse a la ciudad normalizada. Sin embargo, el discurso del personaje se desvanece en la no-recepción de su mensaje, imposibilidad comunicativa que no tiene que ver con la calidad del mensaje, sino con el contenido que va en contra de los principios e intereses de la compañía constructora.

Es esta entidad, pues, la que representa y ejecuta el ideal de la ciudad normalizada de la época. Ésta se concreta textualmente como la figura antagónica del espacio suburbano:

¿Qué se puede hacer con diez millones de soles?

Podemos crear un negocio de importación: traemos autos, radios, máquinas, y muchísimas otras cosas. También sería conveniente instalar una fábrica. No importa lo que fabriquemos, el hecho es que el Perú necesita fábricas para fabricar. La patria tiene que progresar e industrializarse. Podemos reunir más capital y fundar un banco. Y también podemos comprar tierras y urbanizarlas. Precisamente, la hacienda La Esperanza, que queda junto a La Victoria, está en venta.

Lo capitalistas conversan, discuten, y cambian opiniones. Por último, deciden: comprarán la hacienda y la urbanizarán. Un momento, señores, hay un problema que no han contemplado: en los terrenos de la hacienda existe una "urbanización clandestina". Tal vez haya dificultades...

¡Bah, con dinero nunca!... (10)

No sin sarcasmo, el autor implícito expone los planes modernizantes del capitalismo urbano, proyectos entre los cuales figura la ampliación física de la ciudad normalizada. Esta paradoja —construir en un terreno ya construido— revela una actitud de no-percepción del centro hacia la periferia, pues, el desenlace muestra como la barriada es arrasada por tractores mientras los pobladores se encontraban protestando en las calles del centro con la ayuda de otras organizaciones vecinales e instituciones gremiales. Ése es el final trágico del cuento: demolición de las chozas, muerte en ella del personaje Mateo Torres, y desaparición de "Esperanza" —del espacio, no de los pobladores, claro está—. Así, Congrains reitera su idea central ya expuesta en "El niño de Junto al cielo", es decir, el bienestar ilusorio y el carácter demoledor de la ciudad normalizada.

A manera de conclusión, proponemos que en los cuentos estudiados, el autor implícito explora e interpreta la opresión de la ciudad hacia migrantes y excluidos urbanos. Anticipándose a la investigación sociológica, inferimos que Congrains parece comprender ya en la década del cincuenta que estos cinturones de miseria se convertirían en la tipificación más visible de la Lima contemporánea —eran en realidad los puntos de avanzada de la ciudad. En cuanto a la poética de Congrains, reiteramos, el espacio narrativo no constituye un elemento decorador, al contrario, se trata de un elemento que modela los componentes estructurales del relato —orienta la trama, la postura frásica y perceptual, el estatus del narrador, los significados de la otredad suburbana—, al igual que evidencia la búsqueda de los extramuros para entender la polarización de la Lima de los años cincuenta. Por otro lado, este afán de delimitar, identificar y proyectar textualmente el entorno urbano, correspondería a una preocupación topográfica que estaría intentando desmitificar esa idea de "ciudad jardín" con la que la hegemonía criolla miraba a Lima mientras ella era cercada por el éxodo rural. En consecuencia, el espacio literario de Congrains puede funcionar como un significante —un mapa— en el que se registran los efectos de la transformación espacial. Por añadidura, suponemos que Congrains, al querer discursar sobre los problemas de la ciudad normalizada a la que pertenece, recurre a la mirada del otro para entender su propia mismidad. Y ahí, en lo periférico, descubre que la ciudad también está integrada de lo no-criollo, lo informal, lo cholo, lo suburbano. Esta exploración de los márgenes urbanos también aparece en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro que habremos de analizar en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4

Julio Ramón Ribeyro: Muladares y acantilados o los nuevos espacios antitéticos de la ciudad

Julio Ramón Ribeyro nació y murió en Lima (1929-1994). Su obra literaria es rica y extensa. Entre 1952 y 1972 publicó una serie de cuentos que fueron recogidos en dos volúmenes bajo el título *La palabra del mudo* (1973). Un tercer volumen de la misma colección aparecería en 1977 y allí incluiría otros cuentos publicados entre 1952 y 1977. Para 1994, la editorial Alfaguara (Madrid) publicó *Cuentos completos (1952-1994)* de Ribeyro, colección que no sólo incluye los cuentos aparecidos en *La palabra del mudo*, sino también otros que no figuraban en ella, y otros de su producción cuentística posterior. Ribeyro también dejó tres novelas: *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976); piezas teatrales reunidas bajo el escueto título *Teatro* (1975) y una posterior, *Atusparia* (1981); diversos artículos de crítica literaria y social incluidos en *La caza sutil* (1976; reflexiones personales, en *Prosas apátridas* (1975); aforismos, en *Dichos de Luder* (1989); y sus memorias publicadas en tres tomos bajo el título *La tentación del fracaso* (1992, 1993 y 1995, respectivamente).

De la obra cuentística de Ribeyro, hemos seleccionado dos cuentos que aportan una contribución semántica específica al significado de la otredad suburbana. El primero, "Los gallinazos sin plumas", fue escrito en 1954 y dio título a la colección que incluía otros siete cuentos y que apareció un año más tarde. El segundo, "Al pie del acantilado" apareció en 1959, en el contario *Tres historias sublevantes*.⁴⁰ Estos dos relatos constituyen, en nuestra lectura, dos etapas de una exploración e interpretación de la otredad suburbana. Desde un paradigma letrado (el centro), este proyecto narrativo tiene como espacio referencial los márgenes físicos de la ciudad. Tal praxis respondía a los

⁴⁰ En 1964, esta colección de cuentos también fue publicada por la editorial Mejía Baca.

propios preceptos que el joven Julio Ramón Ribeyro lanzaba irónicamente en su artículo "Lima, ciudad sin novela", publicado en el diario *El Comercio* en 1953. El autor denunciaba en ese texto la carencia de una narrativa que diera cuenta de la *otra* Lima, esa Lima de las urbanizaciones clandestinas. Veinte años más tarde, en una carta enviada al editor de *La palabra del mudo* —de la cual un fragmento es allí reproducido a modo de epígrafe— Ribeyro explica la razón del oxímoron del título:

¿Por qué *LA PALABRA DEL MUDO*? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquéllos que en la vida están privados de las palabras, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido ese hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias.

Tanto en "Los gallinazos sin plumas" como en "Al pie del acantilado", sostenemos, la noción de exploración narrativa adquiere una acepción de cartografía de sujetos negados. Pese a que en su carta se constata, por tanto, una preocupación por el referente real, el objetivo de Ribeyro en su creación narrativa no es la reproducción fiel de la realidad, la cual lo llevaría a una suerte de documentalismo. Por el contrario, su interés es cómo crear una narrativa a partir de los elementos (sujetos y espacios) marginales de la realidad contemporánea que había propuesto en el mencionado artículo juvenil de 1953.

En los cuentos que analizaremos, será el tipo de espacios y personajes propuestos en dicho artículo los que tendrán una función central en la generación de significados relacionados con la otredad suburbana; destacaremos, por tanto, el estudio de estos dos componentes. En primer lugar, en "Los gallinazos sin plumas" el muladar y la basura articulan la dimensión espacial; aquí, la isotopía de la inmundicia —que congrega significados como animalización, cosificación y destrucción— corrobora a la caracterización del otro suburbano. En segundo lugar, en "Al pie del acantilado", la otredad suburbana se construye a partir de la metáfora de la higuera —planta que crece en los terrenos más inhóspitos—, que simboliza la supervivencia en base al esfuerzo individual en medio de la adversidad. Un aspecto particular en este cuento es la dimensión fundacional atribuida al otro suburbano. En ambos cuentos el rasgo humano se hibridiza, y lo infrahumano irrumpe como un elemento protagónico. Estas premisas guiarán nuestro análisis en adelante.

1. "Los gallinazos sin plumas" (1955): La zoo-basurización del otro suburbano

En su estudio fundamental para el estudio de la narrativa de los cincuenta, *La Generación del 50: un mundo dividido*, Miguel Gutiérrez sostiene que ya en los primeros relatos de Ribeyro "se advierte cada vez mayor profundización de la experiencia humana y de su visión del mundo en la materia con que están construidas sus ficciones" (119-20). Efectivamente, en "Los gallinazos sin plumas" reside una profundización de la experiencia humana de seres sumisos a condiciones infrahumanas que resulta difícil presentar desde parámetros meramente descriptivos. Esas condiciones, centradas sinecdóquicamente en la inmundicia, definirán la otredad suburbana en este cuento.

La historia puede resumirse en las andanzas de dos niños —Efraín y Enrique, ambos hermanos—, quienes son tiránicamente forzados por su abuelo don Santos a recorrer veredas y basurales en busca de alimento para Pascual, el insaciable cerdo que don Santos espera vender a buen precio. El desarrollo de la historia tiene lugar principalmente en los márgenes de la ciudad, una zona difusa en que se desvanece lo urbano y emerge lo suburbano con acepciones que apuntan a significados de miseria, violencia e infra-humano. La historia es narrada por un narrador heterodiegético con obvio privilegio cognicional, cuya distancia frente a los sucesos le permite aunar armónicamente el mimetismo en el procesamiento de la historia con el tratamiento simbólico del espacio, personajes y acciones. Este rasgo constituye la estrategia enunciativa con la cual tratará de procesar su objeto narrativo.

1.1. El muladar, espacio vital y vórtice de la degradación

Más allá de donde la ciudad se desvanece con sus últimas casas que terminan en un malecón, se sitúa el corralón donde viven don Santos y sus nietos, Efraín y Enrique; y más allá aún está el muladar donde pugnan animales y seres humanos para alimentarse de las inmundicias que arroja la ciudad. Ésta es la dirección motriz que emprende Ribeyro en su exploración e interpretación del margen, y ésta es la dimensión espacial en la que se activan núcleos semánticos relacionados con la oposición ciudad-normalizada/ciudad anómica. Para comprender la dinámica entre calles, corralón y muladar, y sujetos que en ellos transitan, el narrador añade un elemento que habrá de afectar el significado de los

diferentes elementos del relato: se trata de la dimensión temporal. Ésta se divide en tres momentos específicos. Por un lado, el día está asociado al mundo "lógico" de la ciudad normalizada, que el narrador describe irónicamente: "las beatas están sumisas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los canillitas han repartido los periódicos, los obreros trepan a los andamios" (6-7). Por otro lado, aparece la hora nocturna, que se asocia a la metamorfosis vampiresca de don Santos y constituye un tiempo de peligro para Enrique y Efraín (los "gallinazos"). Entre estos dos ciclos surge uno de muy corta duración, que el narrador denomina "la hora celeste" (el alba) y que es el dominio de los gallinazos:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta en puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas, y de carretas. A esta hora, por último, como una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas. (5)

Por su carácter omnisciente, el narrador logra hacer converger en un ciclo temporal a diversos sujetos urbanos y suburbanos que aisladamente pueblan la vasta ciudad. Se trata de una hora límite, marginal como los seres que la habitan e imprecisa como la realidad que se anuncia. A través de un estilo basado en el paralelismo cronológico, el narrador describe la rutina irracional de esos seres: noctámbulos, basureros y "gallinazos". Si la ficción les ha dado vida es porque en el ciclo diurno (tiempo de la ciudad normalizada) su presencia es menos que visible, cuando no desapercibida. Esto nos conduce a pensar que el proyecto de Ribeyro va más allá del mero binarismo espacial; se trata, en realidad, de explorar los márgenes urbanos a una hora inusual, en un momento en que la ciudad es *otra*.

Como veremos, la dimensión temporal habrá de determinar el espacio, las acciones de los personajes y el carácter mismo de la historia. Es de esta manera que justificamos la precisión cronológica para inaugurar el relato. Dentro de este contexto, la hora celeste (el alba) da al espacio un ambiente extraño (Todorov, 1970), efecto que el narrador consigue a través de una adjetivación precisa que genera unidades semánticas agrupadas dentro de una isotopía de terror: "atmósfera encantada", "vida fantasmal", "paseo siniestro" "misteriosa consigna". Nótese que la niebla fina completa el clima extraño haciendo que los objetos y seres pierdan su perfil definido y se vuelvan

fantasmales. Todas estas características refieren últimamente a lo suburbano haciendo ampliar su radio de significación espacial. El efecto de extrañamiento, pues, rompe con el contrato mimético —el significado del título anunciaba un trasfondo social— y pasa a postular seres y espacios "irreales" que existen mientras la ciudad aún no ha despertado. En consecuencia, sostenemos que lo suburbano se plantea desde el inicio del cuento dentro del terreno de lo extraño puesto que de esta forma —como realidad inverosímil, negada, imposible— puede ser entendida por el lector letrado.

Tal efecto también contribuye a modelar la postura perceptual del personaje. La neblina, que es un fenómeno común en el referente real, es aprovechado por el narrador para condicionar la percepción de Enrique y Efraín: "Todo lo veía[n] a través de una niebla mágica". Interpretamos este segmento como una percepción parcial o distorsionada de su realidad. Un ejemplo de esta limitación es su aparente desconocimiento de la noción de inmundicia que caracteriza a su espacio de operaciones:

Efraín y Enrique, después de un breve descanso, empiezan su trabajo. Cada uno escoge una acera de la calles. Los cubos de basura están alineados delante de la puertas. Hay que vaciarlos íntegramente y luego comenzar la exploración. Un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas. Se encuentran latas de sardinas, zapatos viejos, pedazos de pan, pericotes muertos, algodones inmundos. A ellos sólo les interesa los restos de comida. En el fondo del chiquero, Pacual recibe cualquier cosa y tiene predilección por las verduras ligeramente descompuestas. La pequeña lata de cada uno se va llenando de tomates podridos, pedazos de sebo, extrañas salsas que no figuran en ningún manual de cocina. No es raro hacer un hallazgo valioso. Un día Efraín encontró unos tirantes con los que fabricó una honda. Otra vez una pera casi buena que devoró en el acto. Enrique, en cambio, tiene suerte por las cajitas de remedios, los pomos brillantes, las escobillas de dientes usadas y otras cosas semejantes que colecciona con avidez. (6)

A simple vista, las coordenadas espaciales quedan olfativamente delimitadas por una sensación de fetidez —no mencionada aquí, pero inferible con brutal evidencia— a la que los personajes son insensibles. Este rasgo nos conduce a postular que su postura perceptual —y aquí es imprescindible ampliar lo perceptual a lo olfativo y lo dactilar—, parece carecer de sensaciones olfativas que, por lo general, constituyen signos tangibles que pueden indicar enfermedad y muerte dentro de un mundo "lógico". Sin embargo, dentro de su focalización, el desperdicio deja de ser basura y pasa a ser objeto "valioso", de colección, o simplemente un alimento que devoran "en el acto". Es decir, las veredas llenas de basura devienen minas que exploran metódica y disciplinadamente, y donde los

hallazgos son destinados al beneficio nutritivo de Pascual, el insaciable cerdo de don Santos.

Comprobamos en nuestra lectura que la percepción de la realidad por los personajes queda condicionada (alterada) por la inmundicia y esto puede parecer (engañosamente) un rasgo inverosímil del relato ya que el lector percibe lo que no percibe el personaje —y viceversa—. Esta premisa puede ilustrarse en el siguiente comentario del narrador:

Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste. (14)

Su felicidad y familiaridad dentro de este espacio son los mejores signos para indicar que el personaje tiene su propia realidad, lógica y autorreferencial, que es difícilmente entendida desde paradigmas como limpio, sano, "normal", etc. Esto puede explicar la frecuente intervención valorativa del narrador heterodiégico, quien trata de poner de relieve el carácter inmundo del objeto tratando de no distorsionar la percepción trabada del personaje.

El espacio de operaciones al que nos referimos se sitúa en las últimas aceras de la ciudad normalizada —"larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en un malecón" (5)— pero convertida en muladar temporal durante la hora celeste. La ciudad es, pues, un centro de operaciones y su interés radica en que contribuye a alcanzar un objetivo trazado. Pese a que representa un espacio que contrasta materialmente con la miseria de sus márgenes, no es objeto de reivindicaciones de parte los personajes marginales. Se trata, en realidad, de una relación simbiótica en la que el cuerpo menor (el sujeto suburbano) se nutre del cuerpo mayor (la ciudad). El cuestionamiento puede ocurrir, sin embargo, cuando las sirvientas o el auto de la policía municipal les hacen huir "dejando regado su botín" puesto que "entonces la jornada está perdida" (6). La ciudad no tiene otra razón de ser fuera de la hora celeste y hasta don Santos ha perdido el hábito a transitar en ella:

Al día siguiente trató de repetir la operación pero tuvo que renunciar. Su pierna de palo había perdido la costumbre de las pistas de asfalto, de las duras aceras y cada paso que daba era como un lanzazo desplomado en la ingle. A la hora celeste del tercer día quedó desplomado en su colchón, sin otro ánimo que para el insulto. (12)

En esta tipificación del espacio es el elemento temporal, pues, el que nos permite comprender la relación entre lo urbano y lo suburbano. La hora celeste, tiempo en que confluyen seres fantasmales y marginales, es una dimensión que sirve de puente entre dos espacios heterogéneos pero complementarios. Los gallinazos pueden movilizarse entre estas dos esferas a condición de que su perfil sea protegido por la deformación de la neblina y la luz del alba.

Dado que el hambre de Pascual va alcanzando los límites de la insaciabilidad y su eventual venta a buen precio depende de su contextura, don Santos somete a los gallinazos a buscar desperdicios en el muladar situado al borde del océano:

Visto del malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas. Desde lejos los muchachos arrojaron piedras para espantar sus enemigos. Un perro se retiró ahullando. Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundía en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas. A veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hasta el mar. Después de una hora de trabajo regresaron al corralón con los cubos llenos. (7-8)

Este otro espacio representa el meollo de la inmundicia y el vórtice de la degradación infrahumana de los personajes. El olor nauseabundo les hace recordar que su sensación olfativa tiene registrados códigos para reconocer las sustancias en descomposición. Sin embargo, no es éste el obstáculo para su trabajo. Ahora tienen que enfrentarse a perros y verdaderos gallinazos que compiten también por un poco de basura. Éste será el nuevo centro de operaciones para satisfacer a Pascual y a don Santos.

Cuando los gallinazos no transitan la hora celeste o terminan su labor en el muladar, vuelven al corralón. Se trata de un espacio de reclusión donde todos los elementos que connotan agresividad preparan el desenlace trágico. Pese a su enfermedad, Enrique va a buscar alimento tras la presión del abuelo. A su regreso descubre el macabro gesto de don Santos, quien ha matado a Pedro (el perro) con una vara y lo ha lanzado al chiquero para que se lo comiera Pascual. Ante la respuesta tácita de éste último, Enrique replica violentamente con la misma vara en el rostro del abuelo, quien al resbalar cae en el chiquero sin poderse levantar a causa de su pierna amputada y esperando ser devorado por el cerdo.

La muerte del abuelo hace desvanecer la relación entre los diferentes espacios. El mundo nocturno (vampírico y claustrofóbico), gobernado por la figura cruel de un abuelo-lobo, llega a su fin y, en consecuencia, la hora celeste ya no tiene sentido para los gallinazos. Éstos emprenden el vuelo pero no necesariamente hacia un espacio seguro:

Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. (16)

El fragmento indica, efectivamente, un tránsito puntual hacia la ciudad, con lo cual se puede pensar en una huida hacia una zona de seguridad, refugio, estabilidad, etc. Sin embargo, guarda una sorpresa en el sintagma "gigantesca mandíbula", que reitera el sentido de "bestia" (al igual que en *Congrains*), y por consiguiente, de muerte, con lo cual se sugiere que los gallinazos serán metafóricamente devorados. En ese sentido, la fuga del margen físico —con su acepción de deshumanización y muerte— no representa, pues, una ruptura con su condición marginal.

1.2. La zoo-basurización identitaria del otro suburbano

Una vez identificados los significados de la dimensión espacial —específicamente la isotopía de la inmundicia—, observaremos en este apartado cómo éstos definen al otro suburbano. Principalmente, esta edificación discursiva proviene de la acción simbolizadora e ideológica del narrador. Éste, en primer lugar, lexicaliza la metáfora "gallinazos sin plumas" —ave de rapiña que se alimenta de carne muerta— para identificar —desde el título del cuento— a Efraín y Enrique, quienes, a su vez, forman parte de un grupo de individuos dedicados a la recuperación de desperdicios de la ciudad:

Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma. Unos portan latas, otros cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los muladares. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria. (6)

En esta síntesis, con valor de grito de alarma, el narrador caracteriza al otro no por sus rasgos culturales, sino por su praxis cotidiana de supervivencia. En el discurso del narrador los otros forman una comunidad, no en un sentido afectivo, sino en una acepción de robotización puesto que sus actividades se resumen en una automática repetición diaria que se efectúa en diferentes espacios principales y visibles de la ciudad. Pese a que

los gallinazos han tomado la urbe, el tono del narrador indica que se trata de una presencia colectiva (múltiple) invisible para los individuos de la ciudad normalizada — que serían los lectores implícitos de la historia. Esta invisibilidad puede explicarse por la hora de las operaciones de recolección de basura —el alba—, pero también por la condición infrahumana de los colectores, que se compara a la de los perros vagabundos con quienes se confunden en la junta de desperdicios. El narrador destaca la uniformidad del grupo, proveniente de su eficaz carácter organizativo, pero no plantea una actitud reivindicativa (pugna) frente a la ciudad; al contrario, el texto pone de relieve un paradójico equilibrio cotidiano entre ciudad y marginales, como si éstos últimos aceptaran resignadamente su condición de parias. Obviamente, el texto no constituye una celebración de esta dinámica, sino una exploración de seres marginales que no cuestionan una realidad caracterizada por un envolvente rasgo tanático desde la perspectiva del narrador.

Sin embargo, el narrador subvierte esta realidad infrahumana a través de la ironía, desdramatizándola en lo que concierne a Efraín y Enrique. Es irónica, a nuestro parecer, la manera de convertir una faena inmundicia en una simple labor cotidiana, regida, como muchas otras, por un método y con un objeto claramente determinado: recuperar alimentos que puedan destinarse a la dieta de Pascual, el cerdo que no distingue ni la descomposición ni la fetidez de sus manjares. También es irónica la aparente objetividad pseudocientífica del narrador, que hace de los personajes sujetos insensibles a la hediondez de su entorno laboral y al consumo de esa descomposición. En ese sentido, los personajes se caracterizarían por el rasgo de asquerosidad, al igual que el cerdo, y de ahí su nominación de "gallinazos". Nótese que la ironía también se aplica en la manera de enunciar la inmundicia: "exploración", "caja de sorpresa", "predilección", "hallazgo valioso", "pomos brillantes", "colecciona con avidez" (6). Todas estas unidades semánticas pueden interpretarse como un gesto de "asear" discursivamente una diégesis gobernada por la isotopía de la inmundicia. Ahí tendríamos un efecto de camuflar lo suburbano dentro de significados fuera de lugar, es decir, la realidad deforme es nuevamente deformada por la palabra y es así como ésta —lo suburbano— logra su ingreso al paradigma letrado.

Hasta aquí podemos constatar que el narrador elabora la otredad identitaria de sus personajes en base a sus faenas cotidianas. Al avanzar la historia observamos que esta identidad es progresivamente completada (anulada) por la figura tiránica y deforme del abuelo don Santos: "¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas! [...] —¡Pedazos de mugre!" (11). Se trata de juicios que condenan a los personajes a una condición de inmundicia, a la que pertenece también el mismo emisor de la exclamación. En realidad, los tres personajes constituyen un núcleo familiar donde la miseria ha hecho del recinto habitacional un espacio de reclusión. Esa carencia material repercute destructivamente en el aspecto afectivo. Don Santos, nombre más que irónico, se caracteriza por su crueldad: niega alimento a los nietos cuando están imposibilitados de trabajar, y llega a alimentar al cerdo con el perro de los niños. A menudo el narrador sugiere su regresión a la bestialidad con frases como "comienza a berrear" o "lanzó un rugido", y su antítesis de afecto se halla en el cariño mutuo que une a los dos hermanos: "Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón" (16).

Se puede decir que la dinámica del reconocimiento en este cuento consiste en una dinámica de la exclusión, basurización y destrucción del sujeto. Los gallinazos sólo tienen razón de ser para el abuelo por su utilidad en el proyecto de engordar a Pascual. En ese sentido don Santos los considera claramente simples objetos condenados a servir una causa ajena:

Abusan de mí porque no puedo caminar. Saben bien que soy viejo, que soy cojo. ¡De otra manera los mandaría al diablo y me ocuparía yo solo de Pacual! (11)

En este contexto resulta paradójico e irónico que el único ser afectivamente privilegiado sea Pascual, que eventualmente será destinado a una carnicería:

—¡Mi pobre Pascual! Hoy día te quedarás con hambre por culpa de estos zamarros. Ellos no te engríen como yo. ¡Habrás que zurrarlos para que aprendan! (7)

Aunque Pascual esté recluido en su chiquero, es sintomático que sea él quien dicte el modo de vida en la chabola. En efecto, controla las emociones y las iras de don Santos al igual que las faenas cotidianas de los gallinazos; Efraín, por su parte, adopta una manera de comer similar a la del cerdo ("devora en el acto").

La puesta en protagonismo del cerdo es un claro signo de cómo la otredad suburbana se va construyendo textualmente a través de la reinversión del binomio

animal/humano. Por un lado, se observa claramente que los animales cobran rasgos animados. Primero el cerdo, cuyo nombre es Pascual, y es tratado como si fuera el ser supremo de la familia; luego el perro vagabundo, que Enrique ha encontrado en el basural, y a quien le da el nombre de Pedro y pasa a ocupar un lugar privilegiado entre él y su hermano. Por otro lado, los seres humanos se animalizan. Ya hemos observado que Efraín y Enrique son llamados "gallinazos" por el propio narrador debido a su forma de vida comparable a la del ave de rapiña. No menos explícita es la metamorfosis progresiva que sufre la figura vil de don Santos:

Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado. Por momentos se aproximaba al cuarto, echaba una mirada a su interior y al ver a sus nietos silenciosos, lanzaba un salvazo cargado de rencor. Pedro le tenía miedo y cada vez que lo veía se acurrucaba y quedaba inmóvil como una piedra. (10-11)

A la luz de la luna Enrique lo veía ir diez veces del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino. Por último reingresaba al cuarto y quedaba mirándolos fijamente, como si quisiera hacerlos responsables del hambre de Pascual.

La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres. El abuelo permaneció en vela, sin apagar siquiera el farol. Esta vez no salió al corralón ni maldijo entre dientes. Hundido en su colchón miraba fijamente la puerta. Parecía amasar dentro de sí una cólera muy vieja, jugar con ella, aprestarse a dispararla. Cuando el cielo comenzó a desteñirse sobre las lomas, abrió la boca, mantuvo su oscura quietud vuelta hacia sus nietos y lanzó un rugido. (12-13)

Situando el fragmento en su contexto, debemos recordar que el abuelo ha obligado a los nietos a buscar alimentos en el más inmundo de los muladares, ya que la venta de Pascual depende de su volumen y éste ha sido agravado por su ilimitada voracidad. Para mal de don Santos, Efraín se ha cortado el pie con un vidrio y la herida se le ha infectado, por lo que ya no puede seguir más con el recojo de comida. A partir de ese momento la furia de don Santos aumenta, coincidiendo con la llegada de la luna llena —reiterada varias veces en el texto—, que a la vez anuncia el final trágico del cuento. Esta asociación del personaje con la luna sugiere una deshumanización que se desarrolla progresivamente en un estado de hombre-lobo; la metáfora del lobo se sostiene semánticamente en la ferocidad y hambre de riqueza del abuelo. Esta imagen se intensifica aún más cuando es focalizada a través de la percepción de Enrique y Pedro. Para éstos últimos don Santos es un ser que causa terror: se ha vuelto intratable y violento, intimida con sus gestos y su

mirada, y sus pocas palabras se han convertido en aullidos de rencor. En realidad, su mutismo ha sido compensado por la rabia adueñada de su rostro, el cual, como el de un predador contemplando su presa, comunica eficazmente sus ansias devoradoras. La animalización del abuelo pasa por su vaciamiento afectivo ("oscura oquedad") hasta llegar a una suerte de locura comparada a la de Pascual. En realidad, ambos evolucionan simultáneamente, el primero esperando la destrucción del otro, que ha de darle el ansiado enriquecimiento, pero al final es el segundo que terminará, paradójicamente, devorando literalmente al primero, como si éste fuera una inmundicia más con la que se nutría. La inmundicia ha hecho vulnerables a los tres personajes a ser ingeridos, literal o metafóricamente, por la bestia: el abuelo por el cerdo, los nietos por la ciudad. En breve, el cerdo y la ciudad —las dos bestias— han determinado la otredad de los seres humanos, y la inmundicia ha sido el agente determinante.

2. "Al pie del acantilado" (1959): La fundación cíclica del espacio suburbano

Escrito en 1959, "Al pie del acantilado" vio la luz a través de la colección de cuentos *Tres historias sublevantes* (1964), que a su vez fuera incluido en el segundo volumen de *La palabra del mudo* (1977). La historia puede resumirse de esta manera: Don Leandro narra siete años de su vida, desde el momento de su fuga de la ciudad para instalarse junto con sus hijos al pie de un acantilado, hasta su expulsión final de éste por parte de los representantes de la ciudad normalizada, a través de su lucha diaria para ganarse la vida. Como en el cuento anterior, la historia también se desarrolla en los extramuros urbanos. Ahí el sujeto suburbano va transformando un territorio inhóspito hasta convertirlo en moradas que se van adosando ilegalmente a la ciudad. Como realidad negada, y en consecuencia, carente de nombre, el autor debe recurrir al deíctico "Al pie del acantilado" para dar cuenta de un territorio no cartografiado dentro del orden urbano.

Nuestra hipótesis es que el cuento plantea lo suburbano desde la perspectiva de un sujeto marginal cuyo discurso se articula a partir de su experiencia fundacional. En ese sentido, el texto no constituye una descripción superficial del aspecto espacio-temporal de la barriada, sino una expresión de cómo ésta va siendo configurada y cuestionada por un sujeto que reclama ser su fundador. De ahí que el relato aparezca, según el mismo sujeto —a la vez narrador autodiegético—, como el testimonio verídico de siete años de

vivencias y sufrimientos: desde la huida precipitada de los tugurios urbanos, pasando por la fundación y destrucción de la barriada al borde del acantilado, la muerte de uno de sus hijos tratando de recuperar una playa para ganarse el sustento, hasta la nueva fundación de su morada donde crece la higuera, que es la metáfora central del cuento y vehículo de la significación fundacional. Lo fundacional, que asegura la coherencia del texto, es, pues, un aspecto decisivo para definir su identidad suburbana.

Dentro de este contexto, examinaremos en lo que sigue el tratamiento que el narrador hace de su historia, y cómo ésta contribuye a configurar su otredad identitaria. Hagamos antes dos observaciones sobre las condiciones de la enunciación de la historia: el estatus del narrador que la enuncia y el estilo que emplea; ambas condiciones marcarán decisivamente dicho tratamiento. Ante todo se destaca que, por convención narrativa, el carácter autodiegético del narrador lo priva de privilegio cognicional, por lo cual debe recurrir a frases como "no recuerdo cuándo" (8), "No supimos cómo se había hecho" (8), "No sé por qué vinieron hasta aquí" (10), "No sé si sería verdad o si sería mentira" (23), etc. Sin embargo, esta limitación comunicativa, que puede agregar cierta ambivalencia e hibridez a su discurso, es compensada por su privilegio vivencial o autoridad mimética; es por eso que reclama insistentemente veracidad para su discurso.

En segundo lugar, resalta la peculiaridad del estilo del narrador. En nuestra lectura sostenemos que su discurso aparece como una acomodación de sus memorias a través de un estilo poético que da al texto un efecto bíblico. Su propósito —y esto es parte de nuestra propuesta— es demostrar una tesis genética que consiste en la supervivencia ejemplar pese a las peores condiciones de vida. Con reminiscencias del acto de la creación, como evocando el *Génesis*, empieza así su relato:

Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla cómo crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de tierra para vivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuera sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuera, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuera, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir. (7)

En este primer párrafo se combina efectivamente una prosa poética con elementos míticos que sustentan una suerte de manifiesto fundacional: la vida surge de la nada (arenal, acequias sin riego, desmonte, muladares, piedras, basura). Estas unidades semánticas son

recursos estilísticos que articulan su testimonio, pero la estrategia central la constituye la metáfora de la higuera: planta salvaje que crece en los peores terrenos. En el fragmento se puede notar que la fusión de dos campos semánticos (ser humano y planta) es tan unívoca que el sujeto gramatical "nosotros" puede remplazar al sujeto "higuera" en toda frase en que ella aparezca. Pero la identificación con la higuera no sólo se debe a sus cualidades de sobrevivencia, sino a que ésta es un verdadero ícono que indica la posibilidad de edificar una nueva casa, es decir, simbólicamente, a crear de la nada. Aquí ya podemos constatar que Ribeyro plantea lo suburbano con recursos simbólicos extraídos de la misma ecología marginal. Esto indica que lo periférico y lo residual (significados de la higuera) constituyen una potencial materia prima para la creación estética.

Para el narrador-personaje, la higuera representa el bagaje en el que van depositados sus soportes identitarios. Adviértase que su identificación no se articula alrededor de una pertenencia a cierta clase social o grupo étnico en particular. De hecho, don Leandro afirma no deberle nada a nadie ni a la ciudad:

Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie. Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías. Nosotros habíamos echado raíces en la sal. (8)

Igualmente, critica la falta de organicidad de los pobladores de la barriada cuando éstos asisten a la destrucción de sus chozas:

Estábamos divididos, peleados, no teníamos un plan, cada cual quería hacer lo suyo. Unos querían irse, los otros protestar (27)

Don Leandro sustenta su identidad en valores ético-morales como el trabajo, el esfuerzo individual y la compasión. Recordemos que considera el trabajo como el valor supremo y lo demuestra cuando defiende indiscriminadamente a Samuel, el vagabundo que termina trabajando para él y que es arrestado por haber asesinado, cinco años antes, a su conviviente:

—El que me ayudaba a hacer la barca era un buen cristiano. Hicieron mal ustedes en delatarlo. Razones tendría para matar a su mujer. (24)

En su discurso fundacional, don Leandro emplea la expresión "hombre de la costa" para referirse a la "gente del pueblo" sin clasificación sociológica. Dicho de esta manera, su intención no es reivindicativa contra cierto grupo hegemónico —cuando lo

hace, contra el juez, policías y obreros que van a destruir la barriada, su gesto es sólo circunstancial. Su visión del mundo es fundar, ganarse la vida a través del sacrificio y el sufrimiento, asistir a la destrucción del mundo creado y volver a empezar. La adversidad, la muerte y destrucción, las acepta con una deliberada resignación. Es por eso que su inquietud no es necesariamente encontrar un espacio estable, sino simplemente la posibilidad de un espacio, cualquiera fuera su estado.

Cuando deja la ciudad con sus dos hijos es como un desahogo ante la opresión de la ciudad:

Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón. (7)

El testimonio revela que era, efectivamente, un vecino de zonas tugurizadas de la ciudad normalizada. La presencia de escribanos indica que tenía obligaciones legales ante el orden urbano. Esta marca evidencia un paso fundamental en su existencia: el de sujeto marginal urbano a sujeto suburbano. Sin embargo, a diferencia de los textos de Huanay que hemos visto, y especialmente los de Jara Jiménez y Urteaga Cabrera que veremos más adelante, "Al pie del acantilado", texto de obvia mutación espacial, no plantea ninguna consecuencia emotiva o psíquica implícitas en el fenómeno de desterritorialización. Es decir, no encontramos evidencias de "pérdida" que se trata de recuperar a través de la enunciación narrativa (como era el caso en la novela de Huanay, *El retoño*). Obviamente, estamos frente a un contexto diferente en el que el tránsito no supone una ruptura geográfica extrema; la ciudad al fin de cuentas está arriba del acantilado, esperando expandirse con sus capas de cemento y sus sueños de modernidad. Don Leandro huye de esa modernidad, no por subversión, sino porque su condición miserable le ha obligado a optar por una vida errante hasta encontrar un espacio fuera de los muros de la ciudad, lejos de las imposiciones letradas.

Su gesto pionero —la posibilidad de levantar una casa en un terreno inhóspito— origina la gestación de la barriada en la cima del acantilado:

Sin embargo, en este verano pasó algo importante: en la parte alta del barranco comenzaron a levantar casas.

Samuel no se había equivocado. Los que dejaron piedras y muchos más vinieron. Llegaban solos o en grupos, miraban la explanada, bajaban por el desfiladero, husmeaban por mi casa, respiraban el aire del mar, volvían a subir, siempre miraban arriba y abajo, señalando, cavilando, hasta que de pronto, se ponían desesperadamente a construir una casa con lo que tenían al alcance de la mano. Sus casas eran de cartón, de latas

chancadas, de piedras, de cañas, de costales, de esteras, de todo aquello que podía encerrar un espacio y separarlo del mundo. Yo no sé de qué vivía esa gente, porque de pesca no entendía nada. Los hombres se iban temprano a la ciudad o se tiraban en las puertas de sus cabañas, viendo volar los gallinazos. Las mujeres, en cambio, bajaban a la orilla, en la tarde, para lavar la ropa. (18)

Nótese que el narrador no se identifica con los habitantes de la barriada, a quienes distancia con el déictico "esa gente". Don Leandro prefiere ser un testigo ocular, que obviamente filtra la información de su objeto narrativo. Su postura perceptual está condicionada por su propia manera de hacer las cosas. Al acentuar la precariedad de los objetos y la torpeza de los habitantes, el narrador parece emerger como un ser superior, más hábil, mejor preparado para enfrentar estas situaciones. Pero en el fondo lo que pretende, inferimos, es el reconocimiento de ser la autoridad moral de la colonia. Pues por un momento es preso de la soledad tras la muerte de su hijo, el arresto de Samuel y la huida de Toribio a la ciudad, y se siente rechazado por los habitantes de la barriada. Como reacción a su degradación psíquica y social recurre a refugiarse en su discurso genético:

Viejo loco era yo, viejo loco y cansado, pero para qué, me gustaba mi casa y mi pedazo de mar. Miraba la barrera, miraba el cobertizo de estera, miraba todo lo que habían hecho mis manos o las manos de mi gente y me decía: "Esto es mío. Aquí he sufrido. Aquí debo morir". (23)

Por lo que se puede apreciar en el texto, don Leandro no lleva una vida contemplativa. Su visión del trabajo lo hace convertirse en un hombre de negocios en el submundo del acantilado al habilitar una playa para la gente que no podía "frecuentar las grandes playas de arena" (11). Como los usuarios aceptan pagarle un derecho de paso si logra limpiar los fierros que hay en el agua, don Leandro apresura con su hijo Pepe la empresa que le permitirá un progreso económico:

—Cuando no quede un solo fierro vendrán cientos de bañistas. Entonces sí que lloverá plata sobre nosotros. (14)

Paradójicamente, esta empresa causa la muerte de Pepe, y Samuel usa una estatua de San Pedro para explotar la compasión de los pescadores por la desgracia de don Leandro:

Yo había roto a pedradas la estatua de San Pedro, pero Samuel la compuso y la colocó a la entrada de mi casa. Debajo de la estatua puso una alcancia. Así, la gente que usaba mi quebrada, veía la estatua y, como eran pescadores, dejaban allí cinco centavos, diez centavos. De eso vivimos hasta que llegó el verano. (17-18)

Aunque antes el cobro por el paso a la playa se justificaba por ser una reacción fugaz, sin meditar y espontánea, luego de la muerte de Pepe, el ingreso económico provenía de la fe de los pescadores que depositaban unos centavos por el uso de su quebrada.

La condición de ermitaño cambia cuando los representantes del municipio aparecen para desalojar a los habitantes de la barriada. Debido a este peligro, sus vecinos lo reconocen finalmente como fundador y defensor de su causa:

Ahora sí me trataban bien y me llamaban "Papá Leandro". Claro, yo era el más viejo del lugar y el más ducho y sabían que los sacaría del apuro. (24)

El peligro del grupo, pues, ha generado un imaginario colectivo en torno a la figura patriarcal de don Leandro. Él se enuncia como fundador, omnisciente y liberador, es decir, como una figura que da coherencia a la barriada y a sus habitantes. Pero esta suerte de culto mesiánico resulta contradictoria retrospectivamente puesto que el patriarca sabe que su gesto liberador no tuvo ningún éxito. Ante sus ojos, la barriada fue completamente destruida, pese a su intervención a través de las gestiones del abogado para detener la demolición de las chozas. Es también contradictorio que, reclamándose liberador, se conforme a contemplar que los obreros destruyan las casas sin ningún impedimento, y, que, además, corrobore al trabajo aniquilador de éstos: "Es verdad, se les veía trabajar con pena, entre una nube de polvo" (25). Este dato revela una ruptura significativa en su discurso mesiánico: el auto-engaño. Efectivamente, desde su posición de "yo-narrante", don Leandro se aferra a proyectarse como salvador del poblado pero sabe que su "poder" no tendría efecto a la hora de enfrentar a los representantes de la ciudad normalizada. En ese momento los pobladores desconocen la autoridad del patriarca y lo culpan de la pérdida de sus viviendas:

Cuando llegamos al barranco, ya el juez se había ido pero seguían allí los policías. La gente de la barriada nos recibió furiosa. Algunos decían que yo tenía la culpa de todo, que tenía mis entendimientos con el abogado. (26)

Este episodio representa una ruptura con sus vecinos, y la identificación con el espacio pasa a limitarse a su propio recinto:

—¡Allá ellos! —me dije en los días siguientes— ¡Que los aplasten, que los revienten! Lo que es a mi casa no llegarán fácilmente las máquinas. ¡Hay mucho barranco que rebanar! (27)

Esta reacción da una ambigüedad a su discurso fundacional y a su estatus mesiánico que antes reivindicaba, y pasa a denotar el carácter individual sobre el cual funda su

identidad. Pero un último rasgo que emerge en este episodio de ruptura es su compasión, que se manifiesta cuando decide albergar a sus vecinos sin casa:

Pero esto era injusto. Yo sabía muy bien que las cabinas de baños para mujeres, que eran de madera, y las cabinas de estera para hombres, podrían albergar a los que huían. Esta idea me daba vueltas por la cabeza. Como era invierno, las casetas estaban abandonadas. Pero yo no quería decir nada, quizás para que conocieran a fondo el sufrimiento. Al final no pude más. (28)

Cuando el juez propone a los habitantes un lugar para vivir en otra barriada, la Pama de Comas, don Leandro sabe que el final ha llegado puesto que la mayoría acepta partir y abandonar la causa de su reivindicación. Éste es el momento en que don Leandro acepta definitivamente su soledad y se empeña en su esfuerzo personal para sobrevivir. De ahí que la única salida es la fuga hacia otro margen, hasta encontrar otra higuerrilla que le indicará la posibilidad de un nuevo inicio, un nuevo génesis, porque su existencia es cíclica. El final del cuento, en consecuencia, es el eslabón del inicio: nuevamente funda una casa, esta vez con Toribio y su mujer Delia, quien espera un hijo, como sugiriendo la continuidad de una estirpe fundadora:

—¡Mira! ¡Una higuerrilla!

Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuerrilla. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien quiere acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes.

—¡Aquí! —le dije a Toribio— ¡Alcánzame la barreta!

Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (31)

En definitiva, "Al pie del acantilado" proporciona diferentes significados que vienen a nutrir la noción de lo suburbano. Esta aportación puede observarse en la disposición de ciertas estrategias narrativas. Por un lado, el autor implícito recurre a la perspectiva de un narrador autodigético cuyo discurso se caracteriza por su tono fundacional. Pero el narrador no sólo reclama ser una autoridad discursiva, sino el fundador real de la barriada. Este rasgo confiere a la barriada una dimensión mítica. Como relato vital, el narrador no responde a una simple lógica topo-descriptiva de su objeto narrativo; al contrario, su propósito es hacer comprender la configuración de un espacio al margen del orden urbano y cuestionar la conducta humana que llevó a la destrucción de ese espacio. Por otro lado, hemos observado que se trata de un narrador que ha experimentado el paso de sujeto marginal urbano a sujeto suburbano. Esta nueva condición aparece como la posibilidad de reinventar una identidad negada (su antigua marginalidad urbana) y es así cómo explicamos el porqué de su tono fundacional. Como

sujeto suburbano tiene la posibilidad de ser un "creador", de lograr un protagonismo y autoridad que sus vecinos le reconocen; por una vez se siente parte de una nueva comunidad afectiva fundada sobre el rasgo de carencia compartida. Toda esta experiencia encuentra su signo paradigmático en la higuera, una planta también marginal, que crece en los terrenos más abruptos y que se convierte en la metáfora unívoca de la identidad suburbana.

En conclusión, tanto "Al pie del acantilado" como "Los gallinazos sin plumas" aportan efectivamente una contribución semántica específica al significado de la otredad suburbana. En "Los gallinazos sin plumas", el otro suburbano se construye a través de la isotopía de la inmundicia, que emana del muladar y de la basura —espacios centrales del cuento. La inmundicia reduce progresiva e intensamente al personaje, condición que se reitera en la represión y reclusión que sufren los personajes en su entorno exterior e interior. Dentro de este contexto, los personajes no sólo se alimentan y sobreviven del muladar, sino, también, se llenan de contenidos semánticos como desperdicio, excremento y mugre, que integran su caracterización. Así, el espacio deshumaniza, animaliza y cosifica a los personajes; primero a Efraín y Enrique (gallinazos, basura, excremento, inmundicia, mugre); y, luego, al abuelo opresor, convirtiéndolo en hombre-lobo. El rasgo tanático de éste también se observa en la descripción del cerdo y de la ciudad, que junto a la figura del abuelo-lobo forman una tríada simbólica de la bestia aniquiladora —como de otra manera constatábamos en la narrativa de Congrains. Ribeyro vehicula todos estos significados mediante el uso de estrategias narrativas específicas. Primeramente, un narrador heterodiegético, para tener un mejor alcance de la subjetividad de cada personaje. En segundo lugar, este narrador utiliza, desde el título, una deliberada simbolización y una fuerte dosis de ironía que tiene como efecto desdramatizar la realidad inmunda y opresora de los personajes. En armonía con el mismo efecto, constatamos en tercer lugar, que la postura perceptual de los gallinazos está condicionada por su realidad inmediata (la basura) y por el efecto de extrañamiento. Su visión del mundo aparece clausurada, cuando no reducida a una percepción parcial de su entorno. En ese sentido se puede sostener que la realidad que se presenta al lector es una realidad "deformada", puesto que los personajes no perciben lo que el lector percibe. La postura perceptual restringida, más el efecto de extrañamiento, unidos al efecto

desdramatizador, tendrían como propósito presentar (camuflar) una realidad que de otra manera resultaría inverosímil. Tras esta consideración global del cuento, se impone la constatación de un cuarto elemento, el reducido volumen de discurso reproducido de los personajes, que se justifica en sus rasgos de animalización y cosificación, y en su condición de sumisos al poder del abuelo-lobo. El ejercicio de la palabra sólo se observa cuando éstos acatan órdenes o se rebelan contra ellas, que sucede al final del cuento.

En "Al pie del acantilado", la otredad suburbana se construye sobre lo individual. Esta visión se opone a la solidaridad que impera entre Efraín y Enrique, personajes del cuento anterior, y crea una ambivalencia en la postura ideológica general que inferimos de ambos textos cuando los consideramos intertextualmente. Es preciso indicar que lo individual en "Al pie del acantilado" no tiene una acepción de triunfalismo del ego; si, por un lado, lo individual hace posible la fundación del espacio (por don Leandro), por otro, lo individual contribuye a la destrucción del mismo y de uno de los personajes (la falta de unión de los habitantes como causa de la caída de la barriada, y la muerte de Pepe). El individualismo también es el factor que había conducido a la muerte de don Santos. Como puede observarse, estos dos sentidos se dan en ambos textos y acentúan la ambivalencia en cuanto a la otredad suburbana: el esfuerzo individual podría hacernos pensar que la suerte adversa del sujeto suburbano depende de su propia praxis cotidiana, pero al mismo tiempo puede sugerir que ese esfuerzo individual es lo que lo puede cegar al mismo sujeto en la percepción de su realidad inmediata —como en el caso de don Santos—. Esto nos lleva a proponer que Ribeyro ve en la otredad suburbana una realidad heterogénea y, en consecuencia, su clasificación con parámetros globalizantes reductores sería engañosa. Como realidad plural y en movimiento, su manera de aproximarse requiere de la adopción de diferentes puntos de vista; de ahí que aparezcan no sólo el sumiso o el solidario, sino, también, el opresor y el individualista. En ese sentido, cada realidad presentada exige, al fin y al cabo, un acercamiento discursivo particular —como la construida por don Leandro, o la que el lector implícito construye de los gallinazos—, y ésta es una manera de entender y reconocer la existencia del otro. La virtud de Ribeyro es, en consecuencia, narrativizar una otredad que, por ser imperceptible para el sujeto urbano letrado, sería no narrable para este sujeto —espacio y personajes al margen de la ciudad normalizada: al margen del texto literario—.

CAPÍTULO 5

José Bonilla Amado: Las paradojas de la enunciación del otro migrante andino

José Bonilla Amado nació en Lima en 1927 y estudió derecho en la Universidad Mayor de San Marcos. Con una amplia trayectoria en el campo editorial, bajo sus sellos Nuevos Mundo y Nuevos Rumbos editó figuras peruanas como, Alegría, Arguedas, Santos Chocano, Valdelomar, L. A. Sánchez, Vallejo, entre otras, además de otros autores hispanoamericanos y varias antologías de poesía y cuentos. Pese a tener una corta creación narrativa, Bonilla está asociado al grupo de los narradores de los cincuenta por su colección de cuentos *La calle de las Mesas Tendidas*, publicada en 1957 en una de sus editoriales.⁴¹ En esta obra aparecería por primera vez "La sequía", relato que sería incluido al año siguiente por Alberto Escobar en su pequeña antología popular *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), en la que también figuraban entonces jóvenes narradores como Eleodoro Vargas Vicuña, José Durand, Rubén Sueldo Guevara, Tulio Carrasco, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, y el peruanista alemán Wolfgang Luchting. En el prólogo de esa colección, Escobar resalta vigorosamente los logros estéticos de este grupo de autores y su novedosa sensibilidad para acercarse a la realidad. Al llegar a tratar sobre Bonilla, Escobar sostiene que éste

[...] se ha situado en la misma perspectiva para observar una realidad que a los ojos del lector parece inverosímil. De este modo un perfil tan marcado de la gran ciudad se descubre, precisamente, por la participación del hombre provinciano. La temática nativista se ensancha en un nativismo más ambicioso. Pero ya no por la peculiaridad del ambiente, como podría suponerse. En su lugar la necesidad elemental enfocada en su pequeñez rutinaria y en su exigencia irrenunciable, constituye "La Sequía", la estructura realista más sólida. (9).

⁴¹ El texto salió con el sello Nuevos Rumbos; un año más tarde, en 1958, salió la segunda edición. José Bonilla ha publicado recientemente *Los jardines del paraíso* (1995) y *La rebelión* (1996).

Escobar se refería, aquí, a la "perspectiva" narrativa fundada años antes por Diez Canseco —*Duque* (1934)— y Enrique Congrains — *Lima, hora cero* (1955)—; ésta consistía, según venimos proponiendo, en un intento de dialogar sobre los márgenes urbanos con un lector urbano-criollo-letrado.

El cuento "La sequía" se inserta plenamente dentro de la problemática de la ocupación paulatina de la periferia urbana por la otredad migrante andina. En general, el texto presenta las trabas materiales y psicológicas que sufre el sujeto migrante al llegar a la capital y, en particular, explora el desgarramiento que sufre este sujeto ante la posibilidad de vender a un hijo para asegurar la supervivencia del resto de la familia; ésta es la trama que enmarca el acercamiento particular del autor hacia la otredad migrante. A diferencia de Huanay, que explica la migración a través de la exploración de factores socio-económicos que someten al sujeto andino, Bonilla apunta hacia el fenómeno natural de la sequía en el sur de la sierra como la causa principal de la desterritorialización de sus personajes. En el siguiente análisis observaremos cómo los elementos textuales contribuyen a la expresión de este proyecto y cómo éste provee nuevos significados sobre la problemática tratada.

1. "La sequía" (1957): La condena del otro al mutismo

El título del cuento nos da cierto marco semántico para explorar al sujeto migrante en tránsito a sujeto suburbano. En el plano simbólico, el fenómeno meteorológico de la sequía deviene, entre varias posibilidades simbólicas, la metáfora de la ausencia, la sequedad, la aridez, la infertilidad, la continuación del desarraigo o, simplemente, la imposibilidad de la utopía migrante: el arraigo en la capital. A través de estas claves podemos comprender cómo se articulan los mecanismos y componentes textuales que contribuyen a expresar la postura ideológica del autor implícito.

La historia expresa la experiencia de un grupo de indígenas de Ocuwiri (Puno) que se ha refugiado en una "casucha" en el cerro San Cosme tras huir de la sequía que azota a su comunidad. Debido a su origen rural-andino, la ciudad les ha negado la posibilidad de integrarse a la modernidad:

El Marcelino Luque había buscado trabajo por todas partes... "—¿Qué sabe hacer?... ¿Qué ha hecho antes?... —Trabajé la tierra pero puedo hacer cualquier cosa... Sólo quiero alimentar a mi mujer y a mis hijos... —¡Recomendaciones!... ¡Papeles de identidad! ¡Ah, indio bruto!, ¡qué vienes a hacer acá, pues!..." (42)

El fragmento sintetiza no sólo las trabas que sufre el personaje en la ciudad, sino, también, las estrategias textuales que utilizará el autor para aproximarse a la problemática del proceso interno de migración. En primer lugar, notemos que la síntesis de momentos diferentes proviene de la focalización interna con la que el narrador heterodiegético, aplicando su privilegio cognicional, explora la dimensión psicológica del personaje. Éste recuerda la dinámica de reconocimiento que había experimentado con el sujeto urbano; en este encuentro —que es un resumen de una etapa del viaje— el sujeto andino se recuerda excluido por no poseer condiciones letradas ni laborales acordes con la vida urbana; de ahí que surgen, en el fragmento, interrogaciones retóricas, exigencias imposibles y trato peyorativo. Por la disposición tipográfica en la que va incrustado este segmento —entre comillas dentro de una narración y no convencionalmente como diálogo en párrafos separados; uso de puntos suspensivos para abreviar los enunciados; respuestas elípticas—, y por aparecer en el contexto narrativo como una comprensión estilizada de frases indefinidas similares provenientes de diferentes encuentros, estaríamos aquí frente a lo que se ha denominado analógicamente *escena arquetípica*⁴², la cual sintetiza eficazmente la experiencia conflictiva cotidiana del sujeto migrante. Como estrategia narrativa, la escena arquetípica se presta a la exploración de la dimensión mental o nivel intra-intradigético (Genette 1983) en donde se sitúan los significantes pertinentes que configuran la exclusión social y cultural del personaje Marcelino Luque: ser campesino, indio, analfabeto. Se trata, en realidad, de marcas que el personaje procesa mentalmente y que le impiden entrar en el mundo letrado y moderno, representado, simbólicamente, por los documentos de identidad y las recomendaciones requeridas.

Esta constatación provoca un giro en torno a las posibilidades del personaje: volver a la comunidad de origen —vendiendo un hijo— o quedarse a vivir en la ciudad pese a condiciones paupérrimas. Nótese que, a diferencia de la configuración utópica que adquiriría en la novela *El retoño*, la ciudad en "La sequía" sólo tiene una función pragmática; para el personaje, el viaje a Lima, forzado por la sequía, ha sido realizado

⁴² "[E]stilización de una serie indefinida de frases más o menos semejantes del mismo personaje, las cuales formaran parte de una serie indefinida de encuentros semejantes [...] Esa especie de estilización [...] de una serie de unidades en una sola unidad, es lo que me ha llevado a llamar este fenómeno con el nombre de [...] escena arquetípica (cf. Renart 1987)." (Renart, 1992: 25)

con la esperanza de conseguir trabajo que les mitigara el hambre y les diera un sitio donde dormir. Ahora ni esa esperanza les quedaba. Todo había salido mal. En Lima no encontraron ni trabajo ni casa. (42)

En ese sentido, el migrante parece no intentar un ingreso simbólico a la modernidad, sino un simple acceso, aunque sea mínimo, a mejores condiciones de vida. Sin embargo, su discurso, que traduce frustración y abandono, es una reacción emotiva que sensibiliza, de hecho, al propio narrador, pues, éste, al recurrir al estilo indirecto libre para vehicular la expresión del personaje, lo que hace es fusionar su voz con la del personaje, y esto puede interpretarse en su contexto como una identificación entre narrador y personaje.

La explotación de estrategias narrativas puntuales —privilegio cognicional y focalización interna— revelan, pues, la intención del autor de explorar y comprender el proceso interno de migración. En la historia se puede afirmar que el desplazamiento físico ha efectivamente concluido con la llegada a la choza en el cerro San Cosme; sin embargo, el espacio que concede el narrador al aspecto psíquico revela que la experiencia migratoria queda inconclusa, de ahí el acento en la escena arquetípica y en el discurso mental del personaje. La agenda temática de Bonilla, en consecuencia, se concentra en enfatizar una parte del conflicto interno que afecta al sujeto migrante. Para lograrlo textualmente, el narrador introduce un nivel intra-intradigético —el de los recuerdos recientes del personaje— en el que se observa que la interioridad de Marcelino se ve alienada por la decisión de aceptar o no los ciento cincuenta soles —de su supuesto compañero de clase Liñán, "a título de ayuda"— a cambio de su hijo Domingo —una venta evidente— para así pagar el viaje de retorno a Ocuvi. Esta experiencia, desgarradamente psicológica, revela el precio de la inserción en un nuevo territorio: una eventual dislocación familiar y, análogamente, una ruptura con los valores de la comunidad de origen. Nótese que el texto no aborda el tema de cómo se llegó, sino de qué hacer después de la llegada ante la imposibilidad de reterritorializarse. Es por eso que la dimensión espacial —la choza y el entorno urbano inmediato— cobra una importancia semántica a la hora de explorar su condición marginal.

2. Chozas en el cerro, espacios paradójicos de la enunciación del otro migrante andino

Al igual que Enrique Congrains en "El niño de Junto al cielo", José Bonilla también construye la diégesis narrativa de "La sequía" a partir de referentes topológicos reales como el Cerro San Cosme o el mercado. Esta periferia urbana se deriva semánticamente en un lugar marginal de enunciación, desde donde el narrador heterodiegético orienta las posturas perceptual e informacional sobre la indiferencia de Lima. La dimensión espacial —como la historia— aparece filtrada por la percepción de Marcelino. La peculiaridad de su focalización convierte el espacio en una superficie en donde podemos localizar ciertos rasgos subyacentes que caracterizan el tipo de otredad migrante proyectada por el texto. En ese sentido, la choza, su entorno inmediato, permite descifrar los primeros rasgos distintivos de esa otredad:

Por las rendijas de la casucha se colaba silenciosa la luz del amanecer. Marcelino la vió iluminar lentamente el suelo cubierto de cuerpos, y la confusa ansiedad que le había impedido dormir durante la noche se llenó ahora de incertidumbre y miedo. Durante un buen rato, recostado sobre los pellejos de carnero que le servían de lecho, trató de ordenar sus pensamientos pero sólo consiguió sentirse débil e impotente, como un árbol desgarrado de sus cimientos y arrastrado por las aguas turbulentas de un río.

Los cuerpos parecían contagiarse el calor. La atmósfera era sofocante: un olor salino y humano saturaba la habitación. A su lado dormía Paulina, su mujer, tumbada sobre la tierra, con los hijos en los brazos. A sus pies, Mariano Kondore roncaba con un bramido fuerte y prolongado que hacía temblar las aletas de su cartilaginoza nariz; su pelo liso y opaco asomaba como un erizo entre las mantas. En el fondo, apoyada sobre unos canastones, la vieja Micaela atisbaba los rincones con sus ojos acuosos. De rato en rato tosía, tapándose la boca; luego parecía sofocarse, alzaba los brazos y los ojos se le ponían blancos. Junto a la puerta, casi cerrándola con su ancho torso que se levanta y baja con un ritmo regular, dormita Francisco Toqui. (40)

En este fragmento, no es difícil advertir que prevalece en el narrador una tendencia a reproducir una realidad —inferimos— desconocida para el lector implícito de esa época. A través del focalizador, el espacio suburbano aparece esparcido en las siguientes marcas cuya coherencia semántica aparece fijada por lo caótico: casucha (degradación de casa); pellejos de carnero (que sirven de cama); rendijas (que evocan reclusión); una mujer que tose, con los ojos blancos (indicios de enfermedad); orden caótico de los cuerpos y objetos (gente tendida durmiendo en el suelo, canastones, atmósfera sofocante y saturada). Hasta aquí ya se puede percibir una atmósfera gobernada por la isotopía del caos; el nivel lingüístico contribuye a fortalecer esta característica: lo caótico trasciende

en el símil "las aguas turbulentas del río" y en la abundancia de deícticos ("a su lado", "a sus pies", "en el fondo", etc.).

Todo esto completa la dimensión interna del espacio, sin embargo, aparecen otros elementos que sitúan a la choza dentro de un contexto espacial superior. El sujeto migrante experimenta otras sensaciones auditivas que dan cuenta de la simultaneidad contrastiva de la ciudad: el perro de la escuela de San Cosme, una sirena de fábrica, transeuntes dirigiéndose al mercado. Se contrasta, pues, un espacio interno (estático y caótico, a la vez) y otro externo (dinámico e indiferente) que sitúan al personaje en una dimensión espacial ajena a su realidad y, por lo tanto, se trata de una realidad amenazante.

Este último aspecto anuncia ya una característica que definirá el sujeto migrante según la postura ideológica del autor implícito: miedo y desconcierto. Ciertamente es que el narrador muestra empatía hacia sus personajes, ya sea mostrando compasión o, simplemente, tematizando el drama del abandono y la miseria. Aquí podríamos ver nuevamente un intento de concebir al sujeto migrante como un *bon sauvage*, indefenso, incapaz de aventurarse más allá del espacio de la choza y, en consecuencia, inepto para entrar en la ciudad normalizada. De ahí que el relato en sí comience en la choza y termine cuando los comuneros abandonan el cerro para tomar el camión que los llevará de vuelta a Ocuvi. En tiempo convencional, la duración puede limitarse a dos horas (desde el amanecer hasta las ocho de la mañana).

El texto plantea, pues, la imposibilidad de la reterritorialización, no necesariamente a causa de la indiferencia urbana, sino, también, del pesimismo de los propios sujetos migrantes. Esta premisa puede ejemplificarse en el siguiente fragmento:

—Ya estás refunfuñando, abuela —la reprendió Kondore con voz cariñosa. —No duermes, te pasas la noche hablando y durante el día te quejas de tu suerte y lloriqueas como un perro sarnoso. (44)

El discurso perlocutorio de Kondore acusa y rechaza la actitud fatalista de su receptora, ya que puede influenciar negativamente en el ánimo de los comuneros. Si el fatalismo domina esta escena, observamos que aquí ya se anuncia la actitud de Marcelino y Paulina. Ambos, con el silencio cómplice de los otros comuneros, están decididos a abandonar a su hijo como única salida de su infortunio económico aun cuando Micaela advierte que a "los hijos se les seca el alma... a las madres se les pudre el corazón" (47).

En este contexto, la sequía abandona su denotación de fenómeno meteorológico y pasa a connotar la ausencia de ética y de sentimientos sólidos del sujeto migrante. Con esta metáfora, el autor implícito adopta un desvío crítico en la medida que acentúa una presunta dehumanización de Marcelino y Paulina: éstos son capaces de vender a su hijo mayor para pagar el regreso a la comunidad. Obviamente, la oferta constituye una salida fácil, rápida y eficaz, propuesta en términos mercantiles no por un sujeto criollo-urbano, sino por un sujeto andino territorializado en la capital y que se desenvuelve con los códigos comerciales de la ciudad normalizada. Para Marcelino y Paulina, el contacto con la ciudad es una experiencia desagarradora que pone en tela de juicio sus valores éticos y culturales. Sin embargo, en la manera en que son concebidos por el autor implícito, éstos son incapaces de resolver una cuestión fundamental que decidirá el futuro del núcleo familiar. Es por eso que se refugian en su mutismo, en el silencio de la noche, en donde sólo el narrador heterodiegético, por su privilegio cognicional, puede penetrar para exponer una condición humana desgarrada.

Los personajes en definitiva no decidirán, el autor implícito no lo ha previsto así; aplicando una estrategia narrativa de tipo *deusex machina*, hace que su narrador irrumpa abruptamente en el texto con un desenlace poco sorprendente:

—Amigos, es hora de ponernos en camino. El camión sale a las 8 de la mañana y no es bueno hacerse esperar.

Minutos más tarde, por la angosta callejuela que desde el cerro San Cosme lleva al mercado, descendían, uno tras otro, los indios de Ocuvi. Delante, echando el peso de su cuerpo enorme sobre la pierna que tocaba el suelo, bambolenándose, caminaba Lorenzo Quenaya con la cabeza levantada, mirando el desafío de la ciudad. (48)

Con este final banalizado, diríamos que el autor implícito se aferra a evidenciar la imposibilidad de la reterritorialización del migrante andino a la ciudad normalizada. Esta imposibilidad se explica en el carácter indiferente de la ciudad y en la vulnerabilidad del sujeto migrante. El paso a sujeto suburbano ha sido temporal debido a su vacilación. En este contexto, lo que el autor implícito proyecta a la vista de su lector implícito, es la imagen de un sujeto foráneo que no representa un agente de alteración de su espacio; su estadía es accidental y temporal, pues terminará marchándose.

La breve incursión de Bonilla en la narrativa y, especialmente, en la temática de la migración, constituye un síntoma de la actitud crítica de esos años, necesaria para contemplar las diferencias socio-económicas y culturales que se iban asentando paulatina

y masivamente en los cerros aledaños a la ciudad. El texto de Bonilla añade un elemento más al proceso narrativo de esos años: el sujeto andino deja de ser remoto, ya no es contemplado desde lejos como si fuera un elemento exótico —como en el indigenismo romántico—; además, a diferencia de Congrains que se limita a narrar a partir de su contacto con la ciudad sin profundizar en el proceso interno de migración, Bonilla se lanza a explorar la subjetividad del sujeto; sin embargo, pese a su empatía y buena voluntad de apadrinar al sujeto migrante, Bonilla, paradójicamente, contribuye a construir los nuevos márgenes simbólicos que relegan al otro de la ciudad normalizada puesto que éste aparece condenado al mutismo y la imposibilidad de no poder decidir su futuro. En todo caso, con "La sequía", Bonilla contribuye a que el otro suburbano ocupe un "lugar central" en la perspectiva criolla de la década de los cincuenta, tal como se puede observar en el cuento "Volver al pasado", de Sebastián Salazar Bondy, en el que el otro aparece implícitamente desde el punto de vista de un sujeto urbano. Ésta será nuestra tarea en el siguiente y último capítulo de esta segunda parte.

CAPÍTULO 6

Sebastián Salazar Bondy: La otredad suburbana como amenaza

1. Sebastián Salazar Bondy: creación y praxis

El célebre autor del ensayo *Lima la horrible* (1964), nació en Chiclayo en 1924 y murió en Lima en 1965. Cuando todavía era niño, su familia, acomodada y principal en Chiclayo, decidió trasladarse a Lima a causa de la crisis del agro. En Lima, ciudad que adoptaría como suya —"Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella", escribe en *Lima, la horrible* (11)—, recibe su educación escolar en el Colegio Alemán y, luego, en el Colegio San Agustín. En 1940 ingresa a la Universidad de San Marcos donde estudia letras sin llegar a graduarse. En esta época conoce a los poetas Sologuren y Eielson y al pintor Szyslo, quienes estimularán la creación de sus primeros textos poéticos y teatrales. En 1943 publica su primer poemario *Rótulo de la esfinge y Voz desde la vigilia*. Ese mismo año entra a trabajar en la Biblioteca Nacional asistiendo al historiador Jorge Basadre quien recuerda la epopéyica empresa "sin libros, sin personal, sin edificio" (Vargas Llosa 1983; 91). En 1945 abandona el trabajo en la Biblioteca para dedicarse simultáneamente a la praxis política, con el Frente Democrático Popular, y, al periodismo, en el diario *La Nación*, de tendencia centrista. En 1946 publica otra colección de poemas, *Cuaderno de la persona oscura*, y, un año más tarde, su primera obra de teatro, *Amor gran laberinto*, y un juguete escénico, *Los novios*. 1947 es también el año de su partida a Buenos Aires, ciudad donde radicaría cinco años y realizaría diversos trabajos antes de ingresar en el suplemento literario de *La Nación* y en el cuerpo de colaboradores de la revista *Sur*.

A su regreso al Perú, Salazar Bondy sabía que su destino sería el trabajo creativo, indisociable de su actuación en lo público como promotor, animador cultural y hombre comprometido con la realidad política y social del Perú. Aunque ya había sido militante

antes de su exilio voluntario en Argentina, Salazar Bondy, al lado de otros intelectuales, participó en 1956 en la creación del Movimiento Social Progresista, el cual, con un marco ideológico fundado en la "valoración de la persona" y "transformación radical de las estructuras socioeconómicas imperantes", apoyó la candidatura del joven y entusiasta arquitecto Fernando Belaúnde Terry, condicionándolo a "ciertas exigencias de interés nacional: nacionalización del petróleo, reforma agraria, planificación e industrialización" (Palacios, 160). Según Mario Vargas Llosa, en su artículo "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" de 1966:

Sería torpe querer disociar, en Sebastián, al animador y al creador, al nervioso propagandista y al autor. Lo sorprendente es que él fuera indisolublemente ambas cosas y cumpliera con las dos cosas por igual. Él acometió esa arriesgadísima empresa plural de crear literatura, sirviendo al mismo tiempo de intermediario entre la literatura y el público, de ser a la vez un creador de poemas, dramas y relatos y un creador de lectores y espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura. (108)

Como creador y crítico, Salazar Bondy dejó una innumerable e invaluable obra que fue recogida dos años después de su muerte en cuatro volúmenes bajo el escueto título *Obras*, de 1967. Éstos recogen textos poéticos, teatrales, narrativos, ensayísticos, críticos, etc., entre los que se pueden destacar, en teatro, *Rodil* (1951), *No hay isla feliz* (1954), *Flora Tristán* (1956), *Como vienen, se van* (1959), *El fabricante de deudas* (1962); y, en narrativa, *Náufragos y sobrevivientes* (1954), *Pobre gente de París* (1958), *Dios en el cafetín* (1963). El cuento que analizaremos, "Volver al pasado", pertenece a la colección *Náufragos y sobrevivientes* publicada en Lima por la editorial Villanueva, y que sería recogido en 1967 por Elías Taxa Cuádroz en su compilación *Lima en la narración peruana. Antología peruana* —versión que utilizamos en este trabajo—, y, más tarde, en la antología de Luis Fernando Vidal (1982).

"Volver al pasado" constituye una inmersión discursiva dentro de la reflexión sobre la ciudad tomada por la otredad. Este relato es, en cierta medida, un antecedente ficcional de las reflexiones que Salazar Bondy planteara sobre la realidad caótica de la Ciudad de los Reyes en su ensayo *Lima, la horrible* en 1964. Para ese año la postura de Salazar Bondy frente a la ciudad es clara: desmitificar la "Arcadia colonial" en la que se sostenía la identidad criolla; Lima era ya sinónimo de congestión, supervivencia, migración provinciana, multiplicación de edificios y barriadas, y, sobre todo, abandono y desmoronamiento de casas y monumentos que testimoniaban un pasado virreinal. El

ensayo de Salazar Bondy se empeñaba, pues, en evidenciar la transformación del orden urbano-criollo y revelar la otra Lima "real", ocupada por sus provincias, que "gracias a su presencia frecuentemente desgarradora reproducen ahora en multicolor imagen urbana el duelo de la nación: su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y, se diría, enemigos" (10).

Esta nueva imagen de la urbe fue probablemente desconcertante para el sujeto urbano que creció en la época premigratoria andina; un testimonio ejemplar puede ofrecernos el político, historiador y crítico Luis Alberto Sánchez cuando regresa a Lima en 1956, después de uno de sus destierros:

Yo volví a Lima después de diez años, y me asombró la belleza de sus casas y avenidas. ¡Cómo me embrujaron aquellos jardines de sueño; las cárdenas y moradas buganvillas, trepando por las blancas paredes de mansiones hechas para solaz, antes que para morada.

¡Aquellos balcones de rejas, y las portadas de piedra destacándose sobre la superficie, generalmente artesonada, de los muros enjabelgados! Los carnosos geranios rimaban por doquier policromos poemas de color. En ninguna parte perfuman los jazmines como los de Lima, ni sonríen mejor las rositas de novia. (93)

Es obvio que la emoción del regreso da un intenso tono poético a la descripción espacial de la urbe. Perfumada y colorida, sin habitantes, Lima se erige como una ciudad paradisiaca en donde la tranquilidad de sus calles puede embrujar a cualquier lector. Se trata, sin duda, de un discurso bucólico —provocado por ocho años de ausencia forzada— con el cual se pueden identificar muchos sujetos urbanos que compartan el mismo imaginario. Sin embargo, en otro de sus regresos, Luis Alberto Sánchez nota la presencia múltiple y heterogénea del otro:

Aquella vez de mi regreso, en 1945, me aturdió el cambio físico de mis colugareños. Vi muchas mujeres de ojos oblicuos. Muchos "injertos". Muchos rostros aindiados o simplemente indios. Pocos zambos. Evidentemente el negro había retrocedido ante el avance del chino y el nipón. [...]

¿Qué ha ocurrido?, pregunté, viendo que los pilotos de muchos lujosos automóviles lucían faz asiática; y que bocas siempre sonrientes, bajo ojos ojos achinados, se exhibieran como nunca en esos ambulantes escaparates a gasolina.

Sin duda, uno de los fenómenos de la Lima contemporánea consiste en que numerosos limeños han evacuado la capital, buscando vida mejor retribuida y herederas más suculentas en las provincias; en cambio, todo provinciano viene o piensa venir a Lima. Los caminos, los ómnibus y la aviación han logrado en dos décadas unificar en cierto modo al Perú, salvo la irreductible primacía limeña. (97-8)

Aquí, pues, Sánchez da cuenta de una realidad poblada por sujetos étnicamente diferentes, destacando el cambio de actitud del sujeto urbano contemporáneo, así como la

irrevocable hegemonía capitalina pese a los cambios sustanciales de su espacio. Lo que nos interesa destacar en este fragmento es que Sánchez, una autoridad intelectual limeña, reconoce la presencia del otro en su ciudad bucólica sin llegar al punto de denunciar cualquier rasgo amenazante de éste. Más abajo en el texto, pasa a describir la presencia del otro en calles céntricas de Lima, y en barrios tradicionales como Magdalena, La Victoria o Callao, así como el desplazamiento de familias "aristocráticas" hacia nuevos espacios residenciales como Orrantia, San Isidro y Miraflores.

Para la época en que Luis Alberto Sánchez publica estas reflexiones bajo el título *El Perú: retrato de un país adolescente* (1957), Lima es pues una ciudad tomada por el otro y Salazar Bondy no es ajeno a este fenómeno. Al incorporarse en el tratamiento de esta problemática con su cuento "Volver al pasado", el autor no propone una exploración sobre el otro suburbano o el migrante andino, ni tampoco construye un relato a través de la perspectiva narrativa de uno de estos sujetos, aunque es obvio que el cuento tiene relación con la presencia deformadora del otro suburbano. El objetivo de Salazar Bondy es adoptar otro ángulo de acercamiento a una problemática compleja: la perspectiva del sujeto urbano y, a través de ésta, expresar la subjetividad que este sujeto experimenta ante la pérdida de su espacio original en manos del otro.

Con esta mirada urbana, pues, Salazar Bondy también se aproxima al otro instalado detrás de la aparente tranquilidad de los muros de antaño descritos por Luis Alberto Sánchez. En el relato, la protagonista se ve obligada a renunciar a su identidad criolla implícitamente enraizada en el espacio de la infancia ya que éste, desde que ella se instalara en nuevo barrio residencial, se ha convertido en un prostíbulo. En ese sentido, el cuento deviene un relato de ruptura entre el sujeto urbano y su espacio original. Daremos paso a continuación al estudio de las estrategias narrativas que vehiculan este proyecto de Salazar Bondy.

2. “Volver al pasado” (1955): La otredad como cancelación del espacio original del sujeto urbano

"Volver al pasado" narra el peregrinaje nostálgico que la protagonista (anónima) realiza hacia la casa de la infancia. Ya el título connota la dinámica de dos dimensiones semánticas que se proyectarán en el cuento: la primera, el viaje a un momento específico de la vida del personaje, y, la segunda, la vuelta física al espacio infantil. Aun cuando estas dos dimensiones aparecen fusionadas, notamos que el espacio surge como el elemento determinante de la experiencia subjetiva de la protagonista ante la otredad.

El objetivo de la protagonista es simplemente conocer el estado actual de la casa en que vivió sus primeros años, ahora que reside en Surquillo —una zona de las periferias normalizadas—, y está entregada a la vida laboral. La casa de la infancia es, pues, un destino y un refugio de su presente, y la dimensión simbólica irá apareciendo a medida que la protagonista se acerque a ella. Más que una arquitectura material, el recinto —y también el vecindario—, representa una zona espacio-temporal que conserva inmóviles valores materiales y simbólicos de la niñez de la protagonista. La dimensión simbólica de la casa ha sido explorada por Gaston Bachelard en su obra clásica, *La poétique de l'espace* (1957); resultan relevantes para comprender el texto de Salazar Bondy, algunas ideas que el filósofo francés expone en el capítulo "La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte."⁴³

Según Bachelard, la noción de casa supone primer universo, recinto universal, gran cuna, lugar de origen, refugio de felicidad y protección. El estudio del espacio habitado consiste en revelar cómo el ser humano habita su espacio vital: de qué manera se enraíza, día a día, en su « coin du monde » y, principalmente, en alcanzar « le germe du bonheur central, sûr, immédiat » (24). En la óptica de Bachelard, explorar los espacios habitados no corresponde a una descripción material (objetiva o subjetiva) de ellos; se trata, en realidad, de sintonizar las imágenes que el recuerdo, la fantasía y el sueño construyen de la casa habitada:

La maison, comme le feu, comme l'eau, nous permettra d'évoquer [...] des lieux de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région

⁴³ He de usar sólo ciertas ideas de Bachelard relevantes a nuestro texto; no pretendo hacer un estudio topográfico, que para Bachelard consiste en el estudio psicológico sistemático de los lugares de la vida íntima del individuo (27).

lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. Ainsi la maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les divers demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection.

(25)

En el cuento "Volver al pasado", esta interacción nos permite comprender la causa de la visita y de las reacciones emotivas de la protagonista ante el reencuentro con el espacio de la infancia. Para la protagonista su visita es anunciada así:

"[s]erá como volver al pasado, como recuperar el tiempo perdido, ver de nuevo *mi* calle, *mi* casa, *mi* habitación", proclamaba audaz su alma. (307)

A la luz de los planteamientos de Bachelard, en este corto monólogo interior podemos comprender que la protagonista intenta deliberadamente subsanar la desterritorialización, es decir, la ruptura espacio-temporal producida por el traslado de la familia a su nueva residencia en Surquillo —suburbio residencial que emerge hacia la década de los cincuenta. En este sentido, la visita a los antiguos espacios interiores adquiere una forma de recuperación simbólica, que se expresa textualmente a través de los posesivos en cursiva, intencionalmente acentuados por el narrador en el texto original.

En la diégesis narrativa, el retorno al "País de la Infancia Inmóvil" se produce geográficamente de la periferia al centro. Esta dirección motriz genera una paleta de posibilidades semánticas puesto que el viaje connota una vuelta simbólica a la raíz, al núcleo, a la fuente. Efectivamente, como se ilustrará más adelante, la casa antigua es un recipiente de valores familiares y, por consiguiente, de valores sociales tradicionales que contrastan con el auge de la modernidad implícita en el texto. Esta afirmación puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta que el texto de Salazar Bondy se incscribe en un momento en que "el gobierno del general Manuel A. Odría (1948-1956) auspicia una serie de modernizaciones que, en consonancia con sus objetivos y las de sus mandantes, actúan sobre el nivel infraestructural de la ciudad" (Vidal 1987: 30). Efectivamente, en el texto se percibe implícitamente un nuevo relieve urbano del cual surge la protagonista para intentar reactivar valores familiares y, por analogía, valores tradicionales que supuestamente yacen en la casa de La Victoria, distrito cercano al centro de la ciudad, y

que, según Luis Alberto Sánchez, parte de él se había convertido en esos años en "barrio rojo, reducto de prostitutas y casas de cita" (98).

Aunque por confesión de la protagonista, se trata de una "tontería sentimental", su visita adquiere una forma de huida del presente. La fuga aparece textualmente como una renuncia a la realidad invadida por signos palpables de la modernidad, expresados textualmente a través de la mención del tranvía que la traslada de la estación Marsano a la calle Colmena, la rutina del lunes, el trabajo en la oficina, y el letrero "¡Think!"; todos estos signos evidencian una tendencia modernizante y cosmopolita de la urbe, es decir, una suerte de movimiento de lo criollo-tradicional a lo moderno. Por esta razón, al bajar del tranvía se siente "libre, alegre, sin preocupaciones" aún cuando la ausencia del trabajo supusiera el pago de una multa:

Eso no le importaba inmediatamente. Experimentaba la sensación que debe colmar al fugitivo de un penal, al manumiso. (307)

Tanto en éste como en el fragmento precedente, es posible acceder a la experiencia mental de la protagonista a través de determinadas estrategias narrativas empleadas por el autor implícito. Principalmente, el relato aparece dominado por un narrador heterodiegético que desde la extra-diégesis y aplicando su privilegio cognicional, proporciona la información a través de una aguda focalización mediatizada (a través del filtro la protagonista anónima) de objetos externos (la realidad inmediata) e internos (los recuerdos de su infancia evocados por la contemplación de esa realidad). Observemos el siguiente fragmento:

Durante esas cinco cuerdas recorrió su niñez, de repente interrumpida por el traslado a Surquillo. A la manera de pantallazos sucesivos surgieron las mañanas lluviosas de invierno en que iba al colegio con la chica Suárez, hija de aquellos vecinos rechonchos y felices que comían sopa de "muimuis" y tenían en la sala de su estrecha casa una barrica de aceitunas; los gozosos mediodías en los cuales, sentada al extremo de la mesa presidida por su padre, escuchaba borrosa conversación de los mayores, la que siempre aludía a gentes y a cosas que no conseguía localizar; las tardes vocingleras, cuando jugaba "ampai" con sus hermanos y los amigos de los alrededores, o competía con las niñas de sus edad en las carreras de patines, hasta que el crepúsculo abrumaba de sombras el patizuelo y el olor de la cena inundaba toda la casa con ráfagas de manteca y tomates; las noches apacibles que traían la dulce modorra y el cansancio de todo un día vivido con interés e inocencia. Aquello, era dentro de su remembranza, voces, canciones, caricias, ecos, amores velados, una suerte de cinematógrafo incoherente y turbador. Sin orden y oscuro, dicho universo se apiñaba ante sus ojos, cautivamente. (307-8)

La contemplación de calles y casas activa en la protagonista un proceso mental de recuperación y manipulación de imágenes de la infancia que construyen textualmente una especie de "retablo feliz." Esta acumulación pictórica, volviendo a Bachelard, no significa un puro trabajo de la memoria. En efecto, la acumulación textual de sensaciones olfativas, gustativas, auditivas y visuales recogidas es el resultado de la cooperación mutua entre el recuerdo y la imaginación, y este fenómeno no escapa a la manipulación intencional o inconsciente que la protagonista aplica a la información narrativa. Este efecto narrativo es logrado mediante la focalización mediatizada de objetos y sucesos internos que permite elaborar un espectro en el que alternan lazos de solidaridad y fraternidad entre vecinos, tradiciones culinarias, comportamiento de niños y adultos, juegos y ocio tradicionales y contemporáneos. Se trata, sin duda, de una enumeración selectiva que reconstruye armoniosamente, no sólo el sistema de valores de la casa, sino también, el del vecindario. Todas estas imágenes cronológicamente dispersas —escena arquetípica— forman el cuerpo de la noción de "casa." Pero a diferencia de Bachelard, esta noción adquiere un radio más amplio puesto que en el microcosmos del sujeto urbano, el espacio del vecindario constituye la prolongación de la vida familiar.

En el plano de la postura frásica, la acumulación de escenas aparecen formuladas por la narración de hechos no verbales en la que se prescinde del registro coloquial. Sin duda, en esta preferencia fraseológica se puede percibir una postura ideológica que expresa un mundo sublimizado. Por su parte, una pequeña dosis de discurso indirecto libre ha permitido filtrar voces como "muimuis" (molusco marino local) y "ampai" (jugar a la escondida) que corroboran en la localización geográfica de las tradiciones culturales de la escena narrada. Con todo, la insistente adjetivización y la iteración sintáctica de grupos nominales adosados por un profundo tono nostálgico dan al relato un carácter poético que se puede explicar con una idea más de Bachelard:

En évoquant des souvenirs de la maison [...] nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue. (25)

En el nivel de la historia, toda esta idealización del pasado no es sino un castillo de naipes que se desmorona cuando la protagonista entra finalmente en contacto directo con la casa de la infancia. Aunque nota un leve cambio de la fachada desde su partida, al

pasar "las dos hojas de la pesada puerta de madera" (308) la protagonista ingresa paradójicamente en la dura realidad del presente:

las losetas amarillas habían sido reemplazadas por un burdo piso de cemento y [...] habían desaparecido las madreselvas que antes trepaban las paredes y se desbordaban copiosas y floridas hacia la vecindad. (309)

La alteración material del espacio original aparece aquí como una primera marca a través de la cual irrumpe la otredad en el texto en su dimensión deformadora. Efectivamente, el deterioro físico es un componente textual que obliga a una resemantización del espacio de la infancia. En primer lugar, el "burdo piso de cemento" sugiere la imposición de un nuevo orden social si consideramos "las losetas amarillas" como una base sólida y armoniosa del pasado. En segundo lugar, la desaparición de las madreselvas sugiere el corte de las raíces del pasado que supuestamente debían continuar creciendo y perpetuando un orden de antaño pese a la mudanza a otro barrio. En breve, la alteración física constituye un significante textual a través del cual la otredad produce una primera ruptura entre la protagonista y el espacio de la infancia.

La otredad, asimismo, ha reformulado la nominación del espacio de acuerdo a su nueva funcionalidad. A medida que se desarrolla el diálogo con su interlocutora, la protagonista advierte desconcertadamente un nuevo orden: la "sala" se llama ahora "salón" y la casa, "burdel." En él "trabajan" "chicas" al mando de una "señora" y en el interior oye un acento extranjero. Peor aún, su interlocutora intenta violentamente retenerla y proponerla como nueva "empleada" de la industria sexual. El desenlace consiste simplemente en la fuga inmediata y en la destrucción repentina de su imagen infantil; la imagen que queda es cómo la otredad ha cancelado el valor onírico de su pasado.

La mutación funcional del espacio constituye, pues, una manifestación tangible de las diferentes caras de la marginalidad urbana en el referente externo. Su presencia en el texto supone una tergiversación violenta de valores ético-sociales asociados al espacio de la infancia. La experiencia de la protagonista, por lo tanto, puede ser leída como la ruptura definitiva con la densidad simbólica de la casa de la infancia —la primera había sido puramente física al mudarse a su nuevo barrio en Surquillo.

Como base significativa, el cuento de Salazar Bondy irradia significados que permiten desenmascarar la dimensión destructora de la otredad en cuanto a la memoria

criolla se refiere. Para la protagonista, el comercio sexual hace imposible la vuelta al pasado porque es incompatible con la inocencia y pureza infantiles anunciadas en el texto. En esa medida, es explícita una deliberada renuncia a la tradición implícitamente depositada en el espacio residencial y, por lo tanto, el texto puede leerse como una tematización de la ruptura, además de física, psicológica y cultural entre el sujeto urbano y su espacio original:

Todo lo bello se había esfumado, como un perfume arrasado por un viento hostil y hediondo. Los personajes y el escenario límpido de antaño habían sido sustituidos por otros inamistosos y opacos. No divisaba ya en su intimidad la amable latitud añorada, y como muerta a traición quedaba en el fondo de su alma la nostalgia que le impulsara a "volver al pasado". (311)

En conclusión, el cuento de Salazar Bondy constituye una inmersión discursiva dentro de la reflexión sobre la ciudad tomada por la otredad. Este proyecto se construye a partir de la elección de estrategias narrativas específicas. En primer lugar, el diseño mismo de la historia: un sujeto criollo que constata la destrucción de su espacio infantil causada por el otro. En segundo lugar, la adopción de un narrador heterodiegético que posee el privilegio cognicional para explorar la subjetividad del personaje; esta exploración se efectúa, especialmente, a través de la focalización interna en armonía con el discurso reproducido del personaje y el discurso indirecto libre, los cuales vehiculan las reacciones de la protagonista ante el espacio. Todo esto conduce a determinar el aporte específico de Salazar Bondy en el estudio de la otredad suburbana: acercarse a esta problemática desde la perspectiva de un sujeto urbano-criollo, y constatar cómo éste presencia la ruptura de un orden urbano en manos del otro instalado detrás de la aparente tranquilidad de los muros de antaño. Esta inquietud no es exclusiva de "Volver al pasado", pues se reitera en el cuento "Soy sentimental", también incluido en la colección *Naufragos y sobrevivientes*, en el que el narrador pone al descubierto una clínica clandestina de abortos. Dentro de la búsqueda del otro, la lectura de este texto permite afirmar que la escritura de Salazar Bondy intenta descifrar un espacio urbano y un orden social en plena mutación, en proceso de ocupación paulatina y transformación sustancial en manos de una otredad que posee diferentes caras y rasgos específicos. En "Volver al pasado", tal como se ha observado, la otredad irrumpe en el texto específicamente bajo la forma de comercio sexual cancelando lo que Bachelard denomina el "País de la Infancia Inmóvil" del sujeto criollo.

* * *

A manera de síntesis de esta segunda parte de nuestra investigación, señalamos que, efectivamente, la transformación del espacio limeño produjo, en el medio literario de los años cincuenta, nuevas formulaciones en cuanto a la ciudad como tema y referente literario, y ello especialmente a partir de los cuentos de Enrique Congrains y Julio Ramón Ribeyro, que habrían de influir temáticamente en otros intelectuales como Sebastián Salazar Bondy y José Bonilla Amado, y la llamada "Narrativa urbana" o "Generación del 50". Paradójicamente, el fenómeno migratorio no significó una ruptura en cuanto al protagonismo de la ciudad dentro de la literatura nacional, al contrario la perpetuó en cierta medida hasta la actualidad. En cierto modo, el éxodo andino como *leitmotif* devolvió a la ciudad su privilegio protagónico de antaño si consideramos que el indigenismo literario de los años veinte a los cuarenta había centrado su foco narrativo en las problemáticas del Perú profundo, es decir, en sectores postergados por el Estado. En todo caso, según Mirko Lauer, este paradigma literario correspondía a "una mirada hacia el otro lado de la peruanidad: desde lo urbano hacia lo rural, desde lo mesocrático hacia lo popular" (74). Ahora, a diferencia de la escritura urbana precedente, plasmada de nostalgia colonial (la cual se reterritorializa semánticamente en la tradición hispánica), la novedad que propone este sector letrado de los cincuenta consiste en una ampliación del radio referencial de la ciudad en dirección de sus nuevos márgenes sociales. Dicho de otro modo, la producción narrativa de estos años se perfila como una exploración discursiva de la otredad suburbana, pero sin que ello signifique aún la incorporación del sujeto suburbano como agente creador dentro de la institución literaria; para ello habría que esperar hasta los años sesenta y setenta cuando surgen escritores de sectores populares, descendientes de/o migrantes andinos con acceso a la educación universitaria, tal es el caso del Grupo Narración, cuyos miembros, afincados en la capital, propusieron nuevas alternativas para aproximarse a la problemática de los sectores populares. De esto nos ocuparemos en la tercera y cuarta parte de nuestro estudio.

TERCERA PARTE:

**El *otro* y la hibridación
del margen**

CAPÍTULO 7

El Grupo Narración y la emergencia de la narrativa migrante emergente

Esta parte estará dedicada al estudio de dos escritores provincianos instalados desde jóvenes en la capital; ambos representan el acceso de los sectores populares a la educación universitaria, y el intento de romper el monopolio de la clase media en el ejercicio de la actividad literaria. El primero es Luis Urteaga Cabrera, cuya primera novela, *Los hijos del orden* (1969), estudiaremos en el capítulo 8. Este texto ahonda en la marginalización del sujeto migrante y en el fenómeno de la violencia urbana, y nos permitirá observar la transformación del sujeto migrante en sujeto suburbano. Visión compleja y totalizante de una ciudad cruel y caótica, con una notoria sofisticación en el manejo de la técnica narrativa y el registro lingüístico, la novela deviene un sitio donde convergen distintas voces que irán trazando una cartografía simbólica de diferentes espacios y de seres que serán relegados a la marginalidad, la violencia y la reclusión. El capítulo 9 estará dedicado al estudio de dos relatos de Cronwell Jara Jiménez, *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989). El primero ofrece una visión desgarradora, desde el interior de la barriada, sobre la condición submarginal del sujeto sometido a la aniquilación. El segundo, que retoma los personajes y parte de la historia del primero, se modula hacia una visión triunfalista de los pobladores de las barriadas. Se trata del aspecto fundacional del espacio, de su defensa y resistencia, y del reclamo de sus pobladores al derecho a ocupar un espacio del patrimonio nacional. Lejos de la idealización del otro —como en el caso de algunos narradores de los cincuenta—, tanto Urteaga como Jara proponen una visión desde el punto de vista suburbano en la que ambos coinciden en revelar los espacios y sujetos marginales en su condición híbrida y caótica.

A este capítulo corresponde hacer la contextualización socio-histórica y cultural en que surgen las obras anunciadas. En el primer apartado trataremos de la relación entre

la actividad intelectual y ciertos eventos del acontecer político y social que influyen decisivamente en ella durante el período que va desde la caída del presidente Odría (1956) hasta la caída del presidente Velasco (1974). En el segundo apartado, explicaremos el legado del Grupo Narración, que reunía a numerosos intelectuales de diferentes orígenes geográficos y sociales, en el surgimiento de una creación literaria concebida desde la perspectiva de los sectores populares.

1. Entorno socio-histórico de la década del sesenta

La década del sesenta, según señala el historiador Raúl Palacios, no sólo continúa la alternancia de gobiernos civiles y militares iniciada en la década de los treinta, sino que también provoca “el retorno a una dolorosa experiencia histórica de la inestabilidad del siglo XIX” (178). Aunque la partida del general Odría en 1956 había significado la vuelta a la democracia, ésta no fue ajena a ciertas condiciones prescritas por el ex-dictador. Efectivamente, el Partido Aprista Peruano (PAP) había sido restablecido al quehacer político, sin embargo, su líder Haya de la Torre había sido descartado de la carrera a Presidente de la República. Esto provocó que el movimiento aprista, convencido de llegar al poder, apoyara la candidatura del ex-presidente Manuel Prado, jefe del Movimiento Democrático Pradista, no sin negociar una convivencia de seis años que traería como consecuencia la fractura de la agrupación de Haya de la Torre en los años sesenta.

Las elecciones de 1956, en la que por primera vez sufragaran las mujeres peruanas (aproximadamente la mitad del total de los electores), dieron como ganador a Prado, cuya victoria no tardó en ser acusada de fraudulenta por el candidato Fernando Belaúnde, quien había quedado en segundo lugar, no muy lejos de su contrincante. Con todo, Prado asumió el poder con mayoría en el Senado y con más del tercio de cupos en la Cámara de Diputados. Su gobierno significó la apertura hacia el activismo partidario que se había sido proscrito en la era Odría. Mientras el Partido Comunista iba ganando terreno en los medios estudiantiles, obreros y campesinos, y otros partidos se gestaban, el Partido Aprista comenzó a perder hegemonía en las universidades y sindicatos mientras que muchos de sus dirigentes y militantes abandonaban las filas del partido en señal de rechazo a la actitud de haberse aliado con la oligarquía. La fractura concreta, originada por la alianza preelectoral, se produjo en 1959, durante una convención del partido en la

que veintitrés líderes nacionales acusaron a la cúpula aprista de haber flagrantemente traicionado los postulados del Partido Aprista. Según Palacios,

lo que aparentemente constituía una ligera disidencia dentro del APRA, la posición del “grupo de los 23” determinó la formación de un “Comité de Defensa de los principios de la democracia interna del partido”, que posteriormente se llamaría “Comité Aprista Rebelde”, y finalmente en 1962, “Movimiento de Izquierda Revolucionaria” (MIR), varios de cuyos líderes principales harían las guerrillas en el Perú. (164-5)

Mientras el PAP se fracturaba, otro movimiento, liderado por el arquitecto Fernando Belaúnde, se iba consolidando como nueva fuerza popular bajo el nombre de Frente Nacional de Juventudes Democráticas, que luego terminaría llamándose Acción Popular, cuya línea ideológica se sostenía en expresiones populistas como “El Perú como doctrina”, “La conquista del Perú por los peruanos”, y “Cooperación popular”. Esta agrupación se alzaría como la oposición lapidaria del gobierno prado-aprista, y se convertiría, según Palacios, en el “cuarto gran movimiento político contemporáneo del Perú después del aprismo (1924), del socialismo (1928) y el comunismo (1930)” (175). Pese a haber sido creado después de aquéllos, fue el primero en gobernar el país durante dos períodos, 1963-1968 y 1980-1985.

Los comicios de 1962, que anunciaban la continuidad de la vacilante experiencia democrática, tuvieron un desenlace inesperado. Pese al desagaste del PAP, Haya de la Torre había obtenido el mejor resultado frente a sus opositores Belaúnde y el ex-dictador Odría, sin embargo, no llegaba al tercio de los votos requeridos por la Constitución. Ante la imposibilidad de un gobierno de coalición Haya-Belaúnde y el pedido de anulación de comicios de Belaúnde, se produjo un clima de inestabilidad política que generó un golpe de estado perpetrado por las Fuerzas Armadas. Éstas, no sólo depusieron al presidente Prado pocos días antes del final de su mandato, sino que también anularon las elecciones alegando que los apristas, apoyados por Prado, habían abultado ilegalmente el número de votantes a través de la inscripción de analfabetos y menores de edad. En consecuencia, la experiencia democrática fue interrumpida por un cuartelazo encabezado por el general Pérez Godoy, quien igualmente sería derrocado luego por el general Lindley. Éste sólo convocaría a elecciones en 1963, de las que sería ganador Belaúnde.

Lo que nos interesa destacar de estos datos de la experiencia electoral peruana es que en los comicios de 1962 los habitantes de las barriadas aparecen como una fuerza novedosa convertida en mercado adonde los candidatos presidenciales acuden para

obtener los votos que los conducirán al palacio. ¿El descubridor? ¡Odría! Efectivamente, en las elecciones de ese año, para cuyos efectos había fundado la Unión Nacional Odrísta (UNO), el ex-dictador había ocupado el tercer puesto de siete candidatos, con 480,798 votos contra 557,047 del ganador, y 554,180 del segundo candidato. La mayor parte de estos votos la había obtenido en Tacna, Piura, Junín, Lima y Callao, ciudades que se habían beneficiado de las obras públicas realizadas entre 1948 y 1956. Lo sintomático es que, según Palacios, en las elecciones de ese año, Odría logró obtener entre el cuarenta y cincuenta por ciento de votos de las barriadas (169). Palacios observa que la agrupación odrísta, de pronto

se vio copada por una masa de gente de origen muy humilde: hombres y mujeres de las barriadas que, seducidos por los ofrecimientos del ex mandatario, veían “aproximarse tiempos mejores”. Odría hábilmente supo aprovechar esta coyuntura. En sus discursos hizo reiteradas remembranzas de “aquel pasado mejor” que durante su régimen se vivió. Aludió a que en su época había trabajo para todos (lo cual en cierto modo era verdad por las gigantescas construcciones e irrigaciones), y que los precios de los artículos alimentarios habían estado al alcance de la mayoría (lo cual igualmente era cierto, pues entre 1956 y 1961 los precios al por menor habían aumentado en Lima alrededor de un 35%). En base a ello, el general lanzó su fórmula lapidaria: “la democracia no se come”. Simultáneamente sus ataques se dirigieron a desacreditar la convivencia APRA-MDP que —a su juicio— no era más que un régimen de “abogados y de charlatanes que dejan a los pobres podrirse en las barriadas ... (169)

El proceso electoral de 1962, pues, da luz a la potencialidad de la barriada como una fuerza popular capaz de influir en el proceso de decidir las alternativas políticas de la vida nacional. Sin embargo, el Movimiento Social Progresista —integrado por intelectuales y profesionales de tendencia izquierdista— no vio en este sector un soporte electoral que lo llevaría a dirigir la política nacional, que reclamaba desde su fundación en 1955. Al contrario, el Movimiento no presentó candidato alguno en los comicios de 1963 y sus miembros, vueltos a sus actividades profesionales durante el gobierno de Belaúnde, señala Palacios, solamente

obtendrían espacio político significativo recién durante la primera fase del régimen [...] de Velasco en 1968, donde no sólo asumirían labores concretas de gobierno, sino que influirían poderosamente para definir algunas de las llamadas “Bases ideológicas de la Revolución Peruana”. (176)

No sugerimos que esta abstinencia de la vida partidaria pueda ser un síntoma de indiferencia ideológica. Como señala un testigo de la época, el escritor Miguel Gutiérrez, durante estos años el medio intelectual estuvo atento a una serie de acontecimientos

ocurridos a nivel nacional e internacional que influiría en la praxis creativa y social posterior (1998: 47-8). En el plano internacional, la intelectualidad peruana siguió de cerca la suerte de la inspiradora Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, las guerras de liberación colonial en África y Asia, la experiencia guerrillera en América Latina, el inicio de la Revolución Cultural en China Popular, la ruptura entre el Partido Comunista de la Unión Soviética y el Partido Comunista Chino, y la insurrección estudiantil de mayo del 68 en París. A nivel nacional, se produjeron numerosos movimientos sociales en las ciudades y zonas rurales: en 1963 muere en combate el poeta Javier Heraud; en 1964 se inicia la atomización del comunismo, que producirá años más tarde el ala violenta de Sendero Luminoso; en 1966 es derrotada la experiencia guerrillera conducida por el MIR (ala disidente del APRA, dirigida por Luis de la Puente y Máximo Lobatón) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional, liderado por Héctor Béjar); y en 1968 se produce un golpe de estado que instauraría una dictadura militar de doce años, dirigida en su primera fase por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) —quien desarticularía a la oligarquía peruana—, y, en una segunda, por el general Francisco Morales Bermúdez (1975-1980).

Este convulsionado panorama histórico no tardó en despertar la polémica sobre el compromiso del escritor, tema del cual venía tratando Jean Paul Sartre después de la Segunda Guerra Mundial. Según el testimonio del escritor Miguel Gutiérrez, en ese momento “ningún escritor de alguna calificación, aunque su credo estético estuviera por encima de la Historia y desdeñara las contingencias políticas, dejaba de manifestar su adhesión por Cuba, el cambio social y el progreso” (1998: 48). De hecho, el compromiso social del escritor hacía eco de la actitud de novelistas consagrados del contemporáneo *boom* latinoamericano como Donoso, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, quienes, creando un espíritu de solidaridad entre escritores y artistas del continente, participaron activamente en el debate político y social.

A causa de sus discrepancias ideológicas, producidas por el fraccionamiento del comunismo internacional, o a su posición al margen del activismo partidario, los intelectuales peruanos carecían de una línea política uniforme. La actitud más radical exigía la renuncia a la condición de artista o intelectual para convertirse en guerrillero —dos figuras emblemáticas de esta actitud fueron el Che Guevara y el poeta Javier Heraud.

Para quienes se identificaban con el compromiso social del escritor, la posición más ponderada, señala Gutiérrez, debía reflejarse en una creación artística que reflejara “temas y motivos relacionados con los grandes problemas del Perú como formación histórica” y explorara el mundo popular y las tradiciones orales (1998: 54). Inspirados por este ideal, se congregaron inicialmente hacia 1963, narradores como Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña —narradores con protagonismo en la denominada “Narrativa urbana” de los cincuenta—, Antonio Gálvez Ronceros y el propio Miguel Gutiérrez, y juntos fundarían en 1965 el grupo Narración y la revista del mismo nombre.⁴⁴

2. El legado del Grupo Narración

Como órgano de difusión de un grupo de narradores, *Narración* retomó la tradición de grupos y revistas vanguardistas que surgieron luego de la Primera Guerra Mundial hasta 1930, como el Grupo Resurgimiento del Cusco, el *Boletín Titicaca* de Puno, *Colónida* de Lima, el Grupo Norte de Trujillo, el Grupo Aquelarre de Arequipa, y el proyecto mayor, fundado y dirigido por José Carlos Mariátegui, *Amauta*.⁴⁵ Según Gutiérrez, “como todos estos grupos y revistas, el Grupo Narración surgió como oposición y alternativa a la cultura oficial vigente, pero a tenor de los tiempos que se vivían, con un lenguaje más beligerante y con una perspectiva de clase más acentuada” (1998; 48). En líneas generales, el objetivo central consistía en la creación de una narrativa identificada con los sectores populares —como parte del compromiso social—, y una reflexión política e ideológica sobre la cultura popular desde una perspectiva marxista. Específicamente, el producto narrativo, sostiene Gutiérrez, debía mantenerse fiel a la poética que citamos a continuación:

⁴⁴ Debemos reconocer aquí el aporte valioso de dos estudios críticos sobre la relevancia del Grupo Narración en el proceso literario peruano de las últimas décadas. El primero constituye el testimonio de uno de los precursores del grupo, el crítico y narrador Miguel Gutiérrez, escuetamente intitulado “Sobre el Grupo Narración” y presentado ante el Simposio Internacional “Literatura peruana hoy. Crisis y creación”, celebrado en la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, entre el 19 y 22 de enero de 1994. El segundo consiste en la significativa y rigurosa investigación de Sara Rondinel, auspiciada por la Casa Sur, Lima, en 1995. Casi al cierre de este trabajo, Victoria Guerrero rindió un justo homenaje a Narración en la novísima revista literaria *intermezzo tropical* (Lima y Boston), en cuyo segundo número incluye artículos de Roberto Reyes, Oswaldo Reynoso, Gregorio Martínez, Roger Santiváñez y uno nuestro.

⁴⁵ Sobre los grupos y revistas vanguardistas peruanos véanse los estudios de Mirko Lauer, “Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927”, y de Esther Catañeda, *El vanguardismo literario en el Perú*.

- 1) defensa de los fueros de la imaginación y la fantasía en la exploración de lo real;
- 2) libre aplicación de los aportes de la modernidad literaria de acuerdo a nuestra filiación de clase (como sostuvieran en algún momento, Sartre, Proust, Joyce, Kafka, Faulkner y en general los movimientos de vanguardia, constituían una tradición irrenunciable);
- 3) del mismo modo, aprovechamiento de los logros de la moderna novela latinoamericana, aunque a diferencia de los novelistas del *boom* no sólo no desdeñábamos la novela tradicional, sino que rescatábamos sus valores, como los del indigenismo y los de la muy modesta narrativa del realismo social peruano;
- 4) superación de la dicotomía rural-urbano; cada quien, de acuerdo con sus propias experiencias, ubicaba sus relatos en la ciudad o en el campo, pasaba de un escenario a otro o bien trabajaba de manera simultánea en ambas realidades;
- 5) respeto por la forma en los niveles de la composición, las técnicas y el lenguaje, todo lo cual implicaba una actitud experimental en torno al espacio narrativo;
- 6) destacado rol conferido a la historia o fábula que se traducía en el placer de narrar;
- 7) atención preferente a la norma oral en el empleo del lenguaje, buscando que el discurso narrativo tuviese un tono coloquial;
- 8) búsqueda del humor de carácter festivo y celebratorio propio del mundo popular y de las tradiciones orales;
- 9) pero todo lo anterior desarrollado mediante temas y motivos relacionados con los grandes problemas del Perú como formación histórica. (1998; 53-4)

Si el pensamiento marxista trascendía en la postura ideológica de Narración, esto no significaba que la agrupación se hubiera convertido en una plataforma literaria de algún partido político de entonces. Como señala el crítico y narrador Roberto Reyes Tarazona, ex-miembro del grupo,

Políticamente el grupo funcionaba como un frente. Es decir, no había una sola posición política; lo único que se exigía a sus integrantes era un compromiso con el pueblo, o con los sectores oprimidos de la sociedad. Éste era un requerimiento que cada uno traducía a su manera, correspondiendo en la mayor parte de los casos a una expresión espontánea, que no representaba ninguna experiencia impuesta por origen (extracción social), o por opción política, cada uno había ingresado a la escritura con esta motivación. De modo que, cuando el grupo se disolvió, continuaron las coincidencias en el tono y el tratamiento narrativo de gran parte de la obra individual de los integrantes del grupo. (30)

En cuanto al origen social de los integrantes, que es para Gutiérrez una información crucial para determinar el grado de resentimiento producido por los prejuicios culturales y diferencias sociales en una sociedad tan compleja como la peruana, todos los miembros, colaboradores y amigos del grupo tenían en común el pertenecer a las capas medias y bajas de la pequeña burguesía y el proceder de provincias de la sierra y de la costa del Perú⁴⁶; sólo José Watanabe, Augusto Higa y Félix Tshihiko

⁴⁶ La lista completa de integrantes y colaboradores aparecen en Gutiérrez, 1988, 50.

eran niséis⁴⁷ y los únicos limeños criollos eran Roberto Reyes y Carlos Gallardo. Un dato menos mencionado en la bibliografía existente sobre el Grupo Narración es la participación activa de mujeres intelectuales como Esperanza Ruiz, Nicida Coronado, Evalina Gayoso, Ana María Mur, Rosa Carbonell y, significativamente, Vilma Aguilar, más tarde miembro de Sendero Luminoso, asesinada en 1992 durante un motín en la cárcel de mujeres. Otro dato importante es que casi todos eran o habían sido estudiantes universitarios y algunos se desempeñaban como maestros de escuela. Mientras unos ya tenían obra publicada (Reynoso y Gálvez Ronceros), otros sólo empezaban su actividad creativa⁴⁸, y los más jóvenes lo harían en la década del setenta.⁴⁹

La organicidad de este grupo de intelectuales provincianos residentes en la capital es, a nuestro parecer, un síntoma de la democratización de la cultura que se da a partir de los sesenta. Viéndolo desde otro punto de vista, el surgimiento de Narración coincide con el inicio del declive de la hegemonía intelectual criolla, la cual había cimentado desde antaño la esfera literaria nacional. Para la década del sesenta, pues, los pilares sobre los cuales se fundaba la identidad hegemónica nacional no podían sostener más la idea de una Lima criolla y eterna, y fue precisamente Sebastián Salazar Bondy —en su ya citado ensayo, *Lima la horrible* (1961)—, quien se encargaría de arremeter contra las caducas pompas de la “Arcadia Colonial”, las pretensiones aristocratizantes de la casta oligárquica, y la dilatada insensibilidad del sujeto criollo ante los obvios y profundos cambios sociales dentro de su propia ciudad. En la misma tonalidad, pero desde el terreno de la ficción, la crisis del orden criollo es también evocada por Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*, cuando el protagonista Santiago Zavala aparece en los años sesenta contemplando “sin amor” el espectáculo urbano, preguntándose estoicamente “¿en qué momentos se había jodido el Perú?” En ese decenio, pues, se podía constatar que la ciudad había cedido a la pauperización de sus calles céntricas y al deterioro de la infraestructura, organismos estatales e instituciones educativas.

Dentro de este nuevo orden social, Narración, ideológicamente identificado con las clases populares y oprimidas, tuvo que plantearse cómo llegar a una gran masa con

⁴⁷ Peruanos de ascendencia japonesa.

⁴⁸ Miguel Gutiérrez publica su primera novela *El viejo saurio se retira* en 1969 con la editorial Milla Batres.

⁴⁹ El primer cuento de Augusto Higa, “El edificio”, aparece en el segundo número de *Narración*.

restringido acceso a la educación escolar, y, asimismo, qué tipo de estrategias comunicativas utilizar para llegar a un público ideal constituido mayoritariamente por mineros, obreros y campesinos quechua-hablantes, y sectores populares urbanos, en cuya mayoría destacaba un gran porcentaje de analfabetos. La tarea de *Narración* en este contexto resultaba paradójica puesto que en el fondo el problema era cómo pasar de un paradigma letrado a otro oral y/o popular. Puesto que los números de la revista incluían textos con registros lingüísticos técnicos y sofisticados —tales como fragmentos de escritos de Mariátegui, Lucien Goldmann, Mao Tse Tung; teoría literaria; comentarios críticos, entre otras clases de textos—, los editores de *Narración* se vieron en la obligación de crear una sección-suplemento denominada “Nueva Crónica y Buen Gobierno” (en los números 2 y 3), en la que la creación narrativa no sólo es vehiculada a través de un lenguaje comprensible y didáctico, sino que ésta, mediante la aplicación de técnicas periodísticas y antropológicas, resultada de la reelaboración de versiones populares sobre la realidad inmediata, como episodios de huelgas en la ciudad o luchas mineras en el interior del país (Reyes, 29). La identificación con los sectores populares se cristalizó también a través de la promoción de concursos de creación narrativa destinada a obreros y campesinos; en las pautas del concurso de 1971, por ejemplo, los organizadores advierten a los participantes la necesidad de dar realce a la historia y registro populares:

2. El concursante deberá presentar un relato testimonio que narre algún acontecimiento que se haya dado dentro de las luchas reivindicativas del obrero o del campesino de nuestro país.
3. Para participar en el presente concurso basta con emplear el lenguaje común y corriente, sin afanes de imitación del lenguaje supuestamente culto. (*Narración* 2, 13)

Al iniciarse los años setenta, *Narración* pasa de una coordenada periférica a una posición central en la actividad literaria de la capital, sin que ello signifique el desplazamiento del monopolio intelectual de instituciones como la Casa de la Cultura, cuyo director era José Miguel Oviedo⁵⁰ ligado a los internacionales Vargas Llosa, Brice Echenique y Ribeyro. Esta yuxtaposición de dos sistemas letrados tiene relación con la hibridación de jerarquías sociales tradicionales que paulatinamente van siendo derribadas

⁵⁰ La ruptura es verbalmente encendida y puede observarse en el intercambio epistolar —reproducido en *Narración* 2: 61— entre Oviedo y *Narración*, avalado por las firmas de Reynoso, Morillo, Gálvez y Gutiérrez.

por distintos factores, entre los que interesa destacar el acceso de los sectores populares a la educación universitaria —tal es el caso del propio Gutiérrez, y de los escritores Urteaga y Jara. La emergencia de intelectuales de origen periférico, pues, representa el reclamo que los sectores marginales (urbanos y provincianos) hacen para lograr obtener un papel activo en el epistema letrado, es decir, pasar de simples objetos de representación a agentes de sus propios discursos. *Narración*, en este contexto, hibridiza la antagónica relación centro/periferia, y se convierte en un motor de la actividad literaria de la capital, pese a sus limitados medios de producción, difusión y consumo. Este hecho puede considerarse parte de un amplio y complejo proceso de descentralización de la creación artística al cual pueden añadirse, entre otros grupos literarios, “Hora Zero” y “Estación Reunida” —en el ámbito poético—, quienes, influidos por el clima creado por *Narración*, se reclaman intérpretes de la clase media provinciana en Lima, y expresan poéticamente —señala Rondinel— “su coloquialismo, sus preocupaciones, sus demandas, con una postura anarquista y egocéntrica” (208-9).

La revista *Narración* sólo aparecería en tres números, en 1966, 1971 y 1974, respectivamente; fue una publicación casi rudimentaria, de corto tiraje, sin fines de lucro, distribuida en centros universitarios, sindicatos y entre militantes vinculados al grupo. Otros dos números preparados quedaron sin publicar por razones económicas y por la desintegración del grupo a mediados de los setenta. En sus páginas aparecerían relatos de narradores ya consagrados en ese entonces como Oswaldo Reynoso, Juan Morillo, Eduardo González Viaña, Miguel Gutiérrez; y se sumarían otros de narradores jóvenes como Carlos Gallardo, José Watanabe, Augusto Higa, Gregorio Martínez, Hidelbrando Pérez Huaranca, Antonio Gálvez o Félix Toshihico Arakaki. La revista también incluiría reportajes a autores nacionales e internacionales, reseñas de libros, y artículos en torno a la crítica marxista, la vigencia del realismo literario y la polémica sobre el compromiso social del escritor. Como frente político comprometido —sin adherirse a ninguna agrupación política, reiteramos— hizo de las ideas marxistas las coordenadas desde donde juzgaba el turbulento panorama social y político que se vivía en el Perú: la dictadura militar, la intervención de universidades y medios de comunicación, las repetidas huelgas y luchas obreras y campesinas, etc. Estos planteamientos no serían novedosos en la medida en que constituían la prédica cotidiana de universitarios,

intelectuales y militantes de la fragmentada izquierda de la época. Por otro lado, Narración no sólo privilegió la difusión de la actividad creativa de sus miembros, sino, también, la revalorización de obras que habían quedado al margen de la crítica literaria; tal fue el caso de la inclusión, en el número de 1974, de un fragmento de la novela *El retoño* (1950) de Julián Huanay, de quien Narración reconocía el mérito excepcional de ser uno de los pocos narradores de origen obrero.

Haciendo una evaluación retrospectiva, podemos sostener que Narración generó el impulso para explorar el margen desde una perspectiva popular —por oposición a la literatura de los cincuenta, que, como hemos visto más arriba (segunda parte), se trataba de una mirada criolla-urbana hacia la periferia. En ese sentido, Narración puede considerarse como una etapa de formación, reflexión y consolidación de una tendencia narrativa alterna, cuyos frutos pueden verse en la exploración del margen que se realiza ampliamente en la literatura ulterior —lo cual se comprobará en los autores que estudiaremos en los capítulos posteriores— y, más ampliamente, en el reconocimiento de la importancia de lo marginal dentro del proceso de la narrativa peruana; es eso su legado. Esta tendencia nacía, según Gutiérrez, como propuesta alternativa frente la narrativa contemporánea nacional que, al despecho de sus logros contundentes en técnica y forma, era deficiente en “la profundización del estudio e interpretación artística de [la] realidad” (Oquendo, 40). Para Gutiérrez, en la entrevista con Oquendo en 1973, esta realidad compleja esperaba todavía ser explorada y explicada:

en el momento actual del desarrollo de nuestra sociedad, uno de los grandes temas de la novela peruana debe ser la reflexión sobre nuestra historia, reflexión que debe partir necesariamente desde una determinada posición de clase. Naturalmente, tal interpretación debe evitar muchas técnicas y modos de expresión caducos y estar exenta, al mismo tiempo, de simplificaciones y de dañinas idealizaciones. En tal empresa, por cierto, jugará rol importante la fantasía que, como enseña Mariátegui, es un eficaz instrumento para el descubrimiento y exploración de lo real. (41)

Dos decenios después, haciendo un acto de *mea culpa*, Gutiérrez reconoce como válida la aserción de la crítica adversa para quien las entonces pocas y breves publicaciones del grupo no llegaban a la altura de sus propios planteamientos ideológicos. Sin embargo, tal perfil, sostenemos, comienza a cambiar a partir de mediados de los setenta —cuando Narración ya se disuelve—, quizás en una etapa de madurez crítica, con las publicaciones de Gregorio Martínez, Roberto Reyes,

Hildebrando Pérez Huarancca, y Augusto Higa.⁵¹ Un hecho excepcional constituye la novela que analizaremos en el capítulo próximo, *Los hijos del orden*, de Luis Urteaga Cabrera, que consigue en 1969 el primer galardón en el Premio Internacional de Novela, convocado por la Editorial Sudamericana y el semanario Primera Plana (Buenos Aires), cuyo jurado estuvo integrado por Rosa Oliver, Severo Surduy y Juan Carlos Onetti; sin embargo, su publicación en el Perú tendría que esperar hasta 1973, cuando vuelve a obtener otro galardón, el Premio José María Arguedas.

Aun cuando en los últimos años el reconocimiento haya sido consensual, ya en la década del setenta cierto sector del medio académico comienza a reconocer la labor del grupo y la revista como un acontecimiento importante en la historia de la narrativa y de la cultura popular del Perú, un fenómeno que no se repetía desde 1930 con la prematura muerte de Mariátegui y la desaparición de la revista *Amauta*. En 1973, Abelardo Oquendo inicia el prólogo de su difundida antología *Narrativa peruana 1950-1970*, con un fragmento extraído de la presentación del primer número de *Narración*. El contenido de la cita, dramático en palabras de Oquendo, le sirve al crítico para “explicar en parte los problemas que afronta la literatura en el Perú” (7).⁵² La mención del grupo en esa antología adquiere entonces alta significación dado el prestigio y alcance internacional de la casa madrileña, Alianza Editorial.

Dos de los tres autores de los que nos ocuparemos en los capítulos siguientes, pues, están vinculados a *Narración*, aunque de maneras distintas. En primer lugar, Luis Urteaga Cabrera (capítulo 8), quien es presentado por Gutiérrez —junto al poeta Julio Nelson—, como dos “amigos [...] que sin pertenecer al grupo hacían suya buena parte de sus principios” (1998: 50). Por su parte, el escritor Gregorio Martínez, otro miembro activo de *Narración*, lo recuerda siempre presente y “aportando ideas y crítica” (44). En

⁵¹ En 1974 aparece *Que te coma el tigre*, de Augusto Higa; en 1975, *Monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros; luego, Gregorio Martínez publica *Tierra de Caléndula* (1975) y *Canto de Sirena* (1977), novela ganadora del premio "José María Arguedas"; *Infierno a plazos* de Roberto Reyes sale en 1978; el libro de relatos *Los ilegítimos*, de Hildebrando Pérez Huarancca, ganador del concurso "José María Arguedas" (1975) se publica en 1980.

⁵² La cita de Oquendo es como sigue: "Hemos nacido en uno de los países más pobres de la Tierra. Nuestra vida constituye un milagro: tenemos más de veinte años. (En el Perú más del 50 por 100 perece por hambre antes de cumplir veinte años.) Formamos una pequeña excepción: tenemos formación universitaria, y esto es un privilegio en el Perú, donde hay cerca del 60 por 100 de analfabetos" (7). Nótese que la cita es la transcripción de un fragmento de la presentación del primer volumen de la revista *Narración*.

segundo lugar, Augusto Higa Oshiro (capítulo 10), quien fuera miembro activo de la segunda fase de Narración, es decir, entre 1971 y 1976. Por cuestiones metodológicas, hemos reservado el estudio de su novela *Final del Porvenir* para la cuarta y última parte de este trabajo debido a la fecha ulterior del texto (1992). Incluimos en esta tercera parte (capítulo 9) a un narrador más joven que los anteriores, Cronwell Jara Jiménez, quien, aunque sin tener vínculos directos con los autores anteriores, estudió en la Universidad Mayor de San Marcos en los años setenta, época en que varios de los miembros de Narración, a título de profesores universitarios, diseminaban el pensamiento estético y social de este grupo.

La inclusión de Luis Urteaga Cabrera y Cronwell Jara Jiménez en esta parte no sólo responde al hecho de que ambos representan dos casos de narradores de origen provinciano con educación universitaria, quienes, con una experiencia migratoria y afincados en Lima, reclaman y logran una voz en el medio intelectual capitalino. Además, principalmente, éstos son los más destacados en la expresión de la hibridación del margen en la narrativa migrante emergente. Por otro lado, la producción de las obras suyas que analizaremos coincide con el período de la dictadura militar que transita toda la década del setenta y desemboca en un período democrático caracterizado por la violencia política y terrorista de los ochenta, la cual precipitará nuevas oleadas migratorias hacia las grandes ciudades. Asimismo, siguiendo las líneas generales que propusiera Narración para la creación estética, ambos autores se acercan al otro desde la perspectiva de los sectores marginales, con formas y técnicas narrativas que vehiculan nuevos significados en torno a la problemática de lo suburbano. Nos ocuparemos de estos autores, pues, en los dos próximos capítulos.

CAPÍTULO 8

Luis Urteaga Cabrera: Lo suburbano en la urbe

1. Urteaga y la experiencia mutante de *Los hijos del orden* (1969):

Nacido en la provincia de Cajamarca en 1940, Luis Urteaga Cabrera incursionó en el mundo literario limeño a fines de los años sesenta pero no se daría a conocer ampliamente hasta la década del noventa con una sucesión de publicaciones, entre las cuales figuran la compilación de mitos shipibos *El universo sagrado*, y una serie de libros de cuentos como *Una voz en el viento*, *Fábulas de Otorongo* (1994) —ganador del Premio de Cuentos Infantiles IBBY (Ginebra, Suiza)—, y *El arco y la flecha*. Según el crítico Pedro Escribano, quien lo entrevista y le hace una nota en 1994 a raíz de la reedición de la novela *Los hijos del orden* (1969), Urteaga era un fantasma dentro del ámbito crítico peruano debido al silencio en el que se sumergiera durante casi dos décadas; el único documento que hacía constar su existencia era la difundida antología de Abelardo Oquendo, *Narrativa peruana 1950-1970* (1994a: 24). Más de veinte años después de su primera publicación en Lima y tras sobrevivir una casi desapercibida existencia, *Los hijos del orden* salió nuevamente a la luz por iniciativa del editor Jorge Luis Roncal a través de su casa editora Arteida. Para la presentación del libro, Roncal reunió a viejos amigos del círculo de Narración, como Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Roberto Reyes Tarazona —éste último se encargaría de escribir la reseña de la contratapa de la nueva edición—, y al crítico Pedro Escribano, quien en ese momento se interrogaba sobre la prolongada y misteriosa ignorancia de una novela que otrora había conquistado prestigiosos premios como el “Primera Plana-Sudamericana” (Buenos Aires) y el “José María Arguedas” (Lima). Luego de consultar periódicos y revistas de principios de los setenta, y de recorrer librerías y mercados informales de libros, Escribano —cuya investigación sintetizamos en adelante— no hizo más que confirmar el olvido en el que había caído el texto de Urteaga; empero, sacó a la luz diversas

informaciones que convertían el infortunio de la novela en una suerte de historia trágica e inverosímil cuyo personaje principal era el mismo Urteaga (24).

Por el propio Urteaga —al ser entrevistado por Oquendo—, se sabe que su aparición en la escena literaria peruana tiene lugar en 1968 al obtener el primer lugar del concurso “Premio Nacional de Cuento”, convocado por la revista *Visión del Perú*. Sin embargo, afirma Escribano, Urteaga nunca recibió el premio, y ni siquiera contemplaron la publicación de su cuento “La justicia no cae del cielo”. Un año después, en 1969, no pudiendo acabar la versión final para ser enviada al concurso organizado por la Casa de las Américas de 1968, Urteaga decide enviar *Los hijos del orden* al concurso “Premio Internacional de Novela”, organizado por la Editorial Sudamericana y el semanario *Primera Plana* (Buenos Aires). La recompensa de este certamen consistía en el ingreso a una plataforma internacional garantizado por el patrocinio de autores como Juan Carlos Onetti y Severo Surduy, y en un significativo monto de dos mil dólares. Sin embargo, explica Escribano, “esto que debería ser una fiesta, se convirtió en una espera sin esperanza”, pues dos años después, Urteaga no había recibido su premio y su novela no había sido publicada. Si, por un lado, Escribano explica la causa de esta negativa en la intervención de la dictadura militar argentina —que había clausurado las actividades de *Primera Plana* y había mandado a la crisis a la editorial Sudamericana (1994a: 24)—, por otro, Wolfgang Luchting indica, en 1974, que la novela no llegó a ser publicada por la editorial argentina debido a su tratamiento crudo de la violencia, y al rechazo de parte de Urteaga de podar una parte del texto (215). En una entrevista otorgada a la revista *Oiga*, en 1973, Urteaga señala que, tras la negativa de Sudamericana y la cancelación de la ceremonia oficial de entrega del premio, de los tres manuscritos que había enviado sólo uno le fue devuelto, pero incompleto, por lo que tuvo que reescribirlo. Finalmente, Urteaga logró obtener la mitad del premio gracias al juicio que una amiga escritora argentina, Martha Lynch, había iniciado hacia 1971 (Luchting, 216).

Para 1972, año en que es entrevistado por Oquendo, en cuya antología aparece un fragmento de *Los hijos del orden*, Urteaga Cabrera se declaraba todavía un escritor inédito ya que, pese a sus galardones y a su haber creativo que incluía, además de su

novela, otros cuentos y también una obra de teatro⁵³, el único texto suyo que había pasado por la imprenta era el breve cuento “Una voz en el viento”, aparecido en la revista *Textual* un año antes⁵⁴. Por esa época, sostiene Escribano, “como para no perder las esperanzas, Mario Vargas Llosa se la pide [la novela] y la presenta a su editor español Barral; gusta pero es censurada probablemente por los guardianes de Franco” (1994a: 24). Ante esta nueva traba, Urteaga recibe una propuesta sólida de parte de la editorial italiana Felli Trinelli, que envía al Perú una traductora para preparar la versión italiana de *Los hijos del orden*. Esta vez, *hélas!*, la editorial sufre un serio atentado y el proyecto traductológico se ve completamente frustrado.

Luego de este incidente, Urteaga presenta su novela al concurso “José María Arguedas”, fundado por la Compañía Goodyear del Perú, y obtiene el primer premio. Con este nuevo galardón Urteaga se hace acreedor del respaldo del sello Mosca Azul Editores, que decide publicar la novela un año después, en 1973. Sin embargo, lo que parecía finalmente una entrada triunfal al escenario central de las letras peruanas, señala Escribano, tuvo el efecto de una bomba:

Se dijo de todo. Y hubo quienes la acusaron sin leerla, incluso, a través de la prensa, se reseñó que el tema era la “alienación mental”, de locos, cuando en realidad se trata de una rebelión de niños y adolescentes de Maranga [cárcel de menores], “sometidos al cruel proceso de domesticación por la violencia”, como declarara alguna vez su autor.

Por eso, más de las veces se la condenó al silencio. (24)

Efectivamente, *Los hijos del orden* apareció como una directa y feroz denuncia contra la administración de la cárcel de menores de Maranga, institución situada no lejos del corazón urbano limeño. El propósito de Urteaga —según él mismo veintiún años más tarde con un tono más suavizado—, era “revelar la presencia de la violencia en la vida cotidiana de los niños de las clases populares” (Escribano 1994b, 25). En realidad, haciendo una lectura primaria del texto, no es difícil percibir que Urteaga tenía como blanco específico la institucional carcelaria, encarnada en sus agentes y discursos oficiales, que hacía de delincuentes menores una existencia tipificada por la violencia, la violación y la muerte. Pero la novela puede leerse también como una verdadera

⁵³ Se trata de la obra *La danza de las ataduras* con la que obtiene en 1974 el primer lugar del Premio de Teatro Telecentro. Después de ese año, Urteaga desaparece del mundo literario y su ausencia se prolongará hasta la década del noventa.

⁵⁴ Este relato sería incluido en 1983 por Luis Fernando Vidal en su antología *Cuentos limeños (1950-1980)*.

encrucijada narrativa sobre la marginalidad. En realidad, en ella confluyen historias sobre personajes menores que, excluidos por una realidad que paulatinamente les va cerrando las puertas, van optando por el camino de la violencia y delincuencia para terminar, casi todos, en un reformatorio donde estarán condenados a vivir la vorágine de la reclusión prescrita por el orden social.

Todo este contenido social aparece en la ficción novelesca a través de técnicas narrativas diestramente manejadas, entre las cuales se pueden sintonizar influencias formales provenientes del Vargas Llosa de la *La ciudad y los perros*, como la ruptura de la estructura lineal del relato, la alternancia de diferentes voces y tiempos narrativos, el contrapunto de registros y discursos, entre otros. Pese a estos síntomas, que la crítica especializada⁵⁵ podía interpretar como calco formal y, por tanto, restar mérito a *Los hijos del orden*, Oquendo tomó partido por Urteaga argumentando que se trataba de un caso en el que se daba en realidad un viraje de la innegable influencia de Vargas Llosa y autores del *boom* en los nuevos narradores de los setenta:

Urteaga Cabrera es un caso bastante interesante, porque es él quien mejor resuelve el problema ¿Qué hace Urteaga? Entra sencillamente a saco en los aspectos formales de *La ciudad y los perros* y construye sobre el esquema y las técnicas de *La ciudad y los perros* una novela totalmente diferente. Totalmente diferente porque el mundo y la visión del mundo de *La ciudad y los perros* no tiene nada que ver con la novela cuyo andamiaje técnico utiliza. Y me parece que hace bien, porque las técnicas narrativas pasan rápidamente al patrimonio público. Después de un cierto tiempo, lo vemos, todo el mundo echa mano a las técnicas de cualquiera. Inicialmente esto se advierte y entonces se puede decir “la copia”; pero esto se aprecia como algo que disminuye al autor sólo cuando el empleo de las técnicas, el saqueo de las técnicas no sirve a un contenido diferente o al descubrimiento de un mundo nuevo. En Urteaga se da ese descubrimiento. (Cornejo Polar et al.: 46)

Cuando Escribano le recuerda sobre la similaridad formal de su novela con la de Vargas Llosa, Urteaga confiesa no negar su admiración por el autor de *La ciudad y los perros*, pero amplía sobre la herencia recibida de otras fuentes:

Los hijos del orden no sólo le debe a esa buena novela, sino a toda la novelística que la antecedió, particularmente a *Manhattan Transfer* de Dos Passos, *Señas de identidad* de Goytisolo. Los escritores somos herederos de la tradición literaria, y lo que hacemos es utilizar los recursos formales que se vienen perfeccionando en todas las latitudes, en un movimiento continuo. Con *La ciudad...* ocurrió algo similar. Su autor no crea ninguna

⁵⁵ Este aspecto había sido mencionado, primero, por W. Luchting en 1974, y más tarde, en 1982, durante un debate en torno a la narrativa urbana entre Oquendo, Lauer, Cornejo Polar, Martos, entre otros (Cornejo et al., 46).

técnica, utiliza y recrea con sabiduría las técnicas existentes para revelar el mundo de los internados militares. (26)

Urteaga añade más abajo que, según su concepción poética, los creadores no se emparentan ni por las técnicas ni por la temática, sino por “su actitud particular frente a los desafíos que [...] proponen la realidad y la época”. En estas afirmaciones se puede percibir, en realidad, la línea ideológica del Grupo Narración en el cual Urteaga Cabrera había participado como simpatizante. Entre los principales preceptos —señalados por Gutiérrez y transcritos en el capítulo anterior—, que pueden distinguirse en *Los hijos del Orden*, destacan el rescate de los valores del indigenismo y del realismo social peruano, al igual que la aplicación de los aportes de la modernidad literaria europea y latinoamericana; la superación de la dicotomía ciudad-campo; la actitud experimental en torno al espacio narrativo mediante la aplicación de técnicas y la exploración del lenguaje (énfasis en el registro oral); y la exploración de lo real sin prescindir de las leyes de la imaginación y la fantasía. Pero el más importante, el más central en todo caso, es el hecho de explorar el mundo de la marginalidad desde el punto de vista de los sectores populares.

Dentro de este contexto, *Los hijos del orden* aparece como una reflexión e interpretación estética de la realidad. Esta experiencia de sensibilidad en que el autor intenta una conexión con las formas de vida del otro, exige a Urteaga transitar por diferentes espacios urbanos, suburbanos y rurales que, yuxtapuestos, esculpen el perfil profundo de un orden social que se revela como caótico y victimador. La poética de Urteaga se ancla, pues, en una línea realista —en su sentido amplio—, puesto que ésta emerge como la vía comunicativa más rentable para expresar su experiencia como ser social:

La miseria, el hambre, la injusticia que vengo presenciando desde que tengo uso de razón, en algún momento me hicieron dudar seriamente de las bondades del orden que rige nuestra sociedad, de sus instituciones y su concepción de vida. Para bien o para mal, desde entonces mi existencia fue un peregrinaje por nuestra realidad indagando el porqué de estos males. Cuando di con las respuestas, me encontré convertido en un inconforme. Fue una búsqueda de la verdad a través del bien parcelado territorio de la verdad impuesta. Y ya no me fue posible aceptar las voces oficiales que difundían a los cuatro vientos la mentira de una realidad idílica, porque encontré las causas de los males, identifiqué a los autores, descubrí las razones que fundamentaban sus privilegios y su derecho a disponer de la vida del pueblo. (Oquendo, 46)

Al preguntarle Escribano sobre la incomprensión y silencio en que hubo de caer la novela pese a sus galardones y reconocimiento internacional, Urteaga argumenta que ésta fue en realidad comprendida por quienes se vieron ahí reflejados como autores de la violencia institucional:

la comprendieron aquellos que la tildaron de atentado contra el país y calumnia contra nuestra realidad, por dar vida a algo intolerable que, según ellos, debió permanecer en la penumbra. Este submundo tenebroso que ofende la buena conciencia de los funcionarios del orden establecido, con uniforme o sin él, porque evidencia su responsabilidad social y política, la hipocresía y sus bellas palabras, su moral farisea, y nauseabunda, porque postula la vida por encima de sus símbolos sagrados, sus falsos valores, y sus privilegios. (Escribano, 25)

Aun cuando en este relato resaltara una denuncia directa contra una institución del Estado, la crítica académica calificó *Los hijos del orden* como novela panfletaria que dividía el mundo maniqueamente entre marginales y blancos opresores; tal fue el argumento del crítico alemán allegado al círculo académico peruano desde la década del cincuenta, Wolfgang Luchting, que presentó en su artículo “*Los hijos del orden: Violence in the Service of Humanism?*”:

All the echelons of evil are nothing more than caricatures, flat and simplistically drawn characters. Human goodness and badness decidedly do not divide along financial lines (nor along racial, political, or religious ones, of course, all of which are implied in Urteaga's characterization of the bad guys). This again is pamphletism. (221)

Considerando que el estudio fuera publicado en Washington, en inglés, nos preguntamos hasta qué punto Urteaga pudo haber tenido conocimiento de acusaciones como ser incapaz de ilustrar en un evento puntual el paso concreto de los jóvenes a la delincuencia (223), o como solamente explorar el mundo de las víctimas y no el de los victimadores (222). Ciertamente, estas condenas pueden tener cabida, por un lado, en la medida en que la novela se alía a cierta línea realista para denunciar ciertas instituciones y respectivos administradores del referente externo —en ese caso, la novela podría juzgarse como informe verdadero o falso— y por otro, si sólo hacemos una lectura de superficie sin profundizar en sentidos que van más allá de la denotación.

Para fines de nuestro trabajo, *Los hijos del orden* constituye un proyecto narrativo cuyos diversos núcleos semánticos aportan nuevas luces al estudio de la otredad suburbana que hemos venido hilvanado desde el inicio. El estudio de la novela —en particular, el estudio del espacio carcelario, y el devenir del sujeto migrante—, nos

permitirá concluir que lo suburbano adquiere significaciones que van más allá de la mera denotación espacial (centro/periferia urbana). Postulamos que el prefijo “sub”, en este caso, activa significados como “inferioridad” y “posición secundaria” para substraer, una vez antepuesto, la carga semántica que encontramos en la isotopía de “urbe”; es decir, significados como civilización, orden, legalidad, estabilidad, progreso, etc. se verán vaciados de sus contenidos convencionales para leerse antitéticamente como “no-civilización”, “no-orden”, “no-legalidad”, “no-progreso”, etc, mejor representados por unidades como barbarie, ilegalidad, desorden, caos, violencia y aniquilación física, privación discursiva, etc. En este contexto, la novela no puede ser una simple crítica contra el sistema carcelario, sino un cuestionamiento del orden (civilización) desde varias perspectivas marginales. En las siguientes secciones intentaremos demostrar cómo la dinámica entre los diferentes recursos formales seleccionados por Urteaga, contribuyen a la producción de los sentidos mencionados.

2. *¿Los hijos del orden?*

El tono irónico que trasciende en el título de esta sección expresa la intención comunicativa del programa temático que Urteaga anuncia en el escueto título de su novela. La unidad semántica “hijos” cobija significados como “jóvenes”, “pupilos”, al igual que “productos”, mientras que “orden” refiere a leyes y convenciones que rigen la idea de civilización, urbanismo, sociedad, etc. De partida, pues, la ironía se escabulle desde el título de la obra puesto que su argumento se centra, paradójicamente, en las consecuencias nefastas que el orden social genera en los sujetos que pretende amparar.

La historia se desarrolla en dos grandes dimensiones espacio-temporales: por un lado, la cárcel de menores, que es explorada desde el presente hacia el futuro, y, por otro, el mundo externo, que corresponde a la vida pasada de los reclusos. El texto se inaugura con un cruento motín en el centro penitenciario, que trae como consecuencia inmediata la fuga de tres reclusos y la muerte de un menor. Conforme avanza la historia, la administración penal, sobre la cual recae la responsabilidad del incidente, intenta camuflar y minimizar el hecho escondiendo el cadáver en los jardines de la cárcel, y reforzando la represión contra los internos. Más adelante, el cuerpo será descubierto por los propios reclusos y se producirá otra rebelión de mayor envergadura en la que una gran

parte de los edificios carcelarios serán incendiados causando la muerte de varios detenidos. Finalmente, el motín es violentamente sofocado por las fuerzas del orden, y los principales agitadores son desplazados a una cárcel para adultos. Allí, en una isla frente a las costas de Lima, éstos son torturados, y, luego de ser asesinados, son arrojados al mar. La otra dimensión espacio-temporal, que remite a la vida exterior, incluye la alternancia retrospectiva de diferentes historias en las que se exploran los diversos factores que empujaron a los reclusos a ese estado de deshumanización y aniquilación. Todas estas historias, que coinciden en tener como protagonistas a sujetos menores provenientes de diferentes espacios urbanos, suburbanos y rurales, están relacionadas con problemáticas que van desde la orfandad y abandono hasta la migración andina, pasando por el abuso, la indiferencia y la pobreza. En cada una de ellas asistimos a un denso proceso de degradación en el que cada personaje va sumergiéndose en la marginación, violencia y delincuencia, para terminar en el caos deshumanizante de la reclusión institucional. En breve, la temática carcelaria —el nivel superficial de lectura— hace que la novela se anuncie como un relato antagónico del mundo oficial, ironizando el orden que da título al texto.

2.1. El espacio narrativo: Lo suburbano como “pozo sin fondo”

Las acciones referidas a la violencia y deshumanización de los personajes adolescentes tienen lugar en la cárcel de Maranga, oficialmente llamada Instituto de Rehabilitación de Menores. Como sinécdoque de la ciudad normalizada, esta diégesis también constituye una estructura orgánica en la que se oponen el orden oficial y el mundo de la privación. Por un lado, la novela explora la pirámide jerárquica, en cuya cúspide aparece la autoridad tiránica del Director, el doctor Felipe Urquiza, escalonándose hacia abajo entre los asesores civiles y los guardias. A estos representantes del orden externo, por otro lado, se opone el mundo de la privación que se inicia en las rejas, las cuales funcionan como la línea divisoria donde comienza el caos gobernado por los jefes de pandilla que someten al resto de los presos. En suma, estos dos micro-espacios se complementan violentamente para formar una diégesis claustrofóbica gobernada estática y rígidamente por códigos de conducta cuya transgresión puede significar la simple aniquilación del usurpador.

Al colocar estratégicamente en primer plano el espacio carcelario, inferimos que la tesis del autor implícito consiste en evidenciar el (*dis*)funcionamiento de una institución supuestamente creada para la rehabilitación social de los reclusos. Dada la crueldad de los hechos que se producen en las celdas, el autor implícito cuestiona la aparente escrupulosidad y transparencia que la administración intenta proyectar discursivamente ante la sociedad que representa. Dentro de este contexto, la novela pasa a caracterizar a los representantes del poder —el director y los agentes carcelarios— como individuos en cuyas prácticas cotidianas trascienden la corrupción, el maltrato físico y el acoso sexual contra los internos. En consecuencia, simbólicamente, el sistema de reclusión, institucionalmente designado como “reformatorio” —en cuya semántica es obvia la función de restaurar una forma, de restablecer un orden precedente—, se convierte paradójicamente en un “deformatorio” que relega al ser marginal a una suerte de “pozo sin fondo” en el que irremediamente se va hundiendo paulatinamente debido a la violencia interna (generada por los propios reclusos), y la violencia externa (propagada por los agentes carcelarios).

En ese sentido, la metáfora de *pozo sin fondo*, que proponemos para sintetizar el espacio carcelario, quiere sugerir significaciones de *cavidad hermética* en tanto que allí las diversas voces que van surgiendo no son sino “chillidos” y “alaridos” de desesperación, que se repiten incansablemente, como un eco infinito, creando un caos auditivo:

Súbitamentese quiebra la atmósfera rumorosa y uniforme del patio. Cesan los juegos de los internos que colman el ardiente piso con sus carreras. Sobreviene un repentino, un inexplicable silencio, un sobresalto de la masa aquietada frente a la reja. Los grupos que merodean, como columnas de hormigas, por las inmediaciones del torreón, por las escaleras y corredores, se buscan, se fusionan. Rápidamente se juntan con los grupos reducidos, con los grupitos minúsculos que permanecían arrinconados contra los muros, reclinados en el piso. [...] Recostado en la baranda de la escalera inmediata a la reja, Carasa se alarma al escuchar los alaridos, se desconcierta: ¿dónde... quién?... [...] Piojera traga bocanadas de un aire tibio y espeso. Algo confusamente sus oídos comienzan a percibir el vocerío de sus compañeros; sus ojos, velados por sombras rojizas, el turbio tropel en pos del inspector, persiguiéndolo de un lado a otro, acosándolo, tratando de impedirle llegar a la reja. Y ese bulto que se anticipa, llega a la reja, se

interpone entre ella y el inspector. Y el inspector tropezando, retrocediendo, tratando de alejarse de él. Ahora distingue mejor la chaveta en la mano de Carasa, las apretadas mandíbulas de su compadre, el furor que le incendia los ojos. Recién entonces estalla la excitación en el hall. Se producen carreras, choques, preguntas en alta voz, chillidos de mujeres y la voz asustada de Huamán. ¿Había visto el tumulto, mi Cabo? Y el Cabo no, no había visto nada, ¿por qué? ¡Qué cosa estaría pasando, mi Cabo, estarían jugando los muchachos? Y de pronto el Cabo, ¡no, carajo, eso no era juego, so huevón! ¡Qué... no escuchaba los gritos de auxilio? Él no escuchaba nada, mi Cabo, y el Cabo remeciendo la reja, ¡que la abriera, carajo, rápido!, el semblante congestionado, ¡algo estaba pasando so cojudo!, unos dientes grandes y negros, ¡esos delincuentes estaban cagando a alguien! (15-17)

Esta amplia cita de un pasaje que se encuentra en el inicio de la novela, da cuenta del carácter apocalíptico del espacio, carácter que se impondrá como rasgo global del relato. Tal significación es eficazmente vehiculada por estrategias formales que el autor implícito irá hilvanando según la historia se refiera a los reclusos o a los agentes carcelarios. Por un lado, el primer recurso consiste en asignar la dirección del relato a un narrador básico de carácter heterodiegético —cuya enunciación se produce en tercera persona—, que por su convencional privilegio cognicional y su posibilidad de transitar libremente por todos los rincones del penitenciario, tiene la capacidad para reproducir, aunque fragmentadamente, la atmósfera alienante de la prisión. En el fragmento citado, por ejemplo, el narrador opta por la acumulación de frases cortas divididas tajantemente por una puntuación que contribuye a crear un ritmo caótico y desconcertante. Este efecto se reitera en la yuxtaposición de sintagmas nominales y verbales, especialmente uso de gerundios, que logran dar un efecto visual, vivo e inmediato, cargado de imágenes que invaden desordenada y perturbadoramente la vista del lector. Por otro lado, el autor implícito asigna al narrador la aplicación alternada de focalización externa e interna. Es así como surgen brevemente las impresiones de Carasa (pensamiento reproducido) y Huamán (discurso indirecto libre), quienes añaden un punto de vista marginal, contrastado con el oficial (representado por el agente Tello). En breve, este episodio el narrador intenta registrar la mayor cantidad de información posible sobre un momento crucial de la novela: la victimación de un recluso, la arremetida contra un guardia (Tello)

—quien es salvado por el recluso Huamán—, y la fuga de tres menores —”Cholón” (Huamán), “Manoeseda” y “Carasa”.

En la lectura global de la novela, notamos que la imagen negativa de los agentes carcelarios —que Urteaga intenta proyectar como parte de su denuncia social— responde a una selección minuciosa de estrategias narrativas entre las cuales nuevamente figuran la focalización externa, el discurso directo de los personajes y la eventual transcripción textual. En este caso, el relato se ejecuta con una fuerte dosis de lo que Susan S. Lanser denomina *fictive truth*, cualidad que se da en un relato cuando éste “accept[s] and communicate[s] a sense that the story is fictively 'true' but not necessarily tied to historical reality” (164). Un ejemplo concreto de ello es la versión oficial sobre el motín y la fuga que el director de la institución remite por escrito a sus superiores fuera de la cárcel. En este caso, el narrador heterodiegético se limita a reproducir fielmente la carta dirigida a un representante del Ministerio de Salud; he aquí un fragmento:

2.- Al promediar las dieciséis horas pasado meridián del día en referencia, en circunstancia que el Inspector de Segunda Categoría Efraín Tello Velarde se encontraba efectuando su recorrido habitual por los contornos del patio principal, fue interceptado por un considerable número de internos, de los llamados incorregibles; quien, llevando a cabo, sin lugar a dudas, un nefasto plan preconcebido de antemano, interceptando, como repito, su recorrido, premunidos de armas cortantes —cuya precedencia se está a punto de establecer—, con el manifiesto propósito de ultimarlos; [...] Felizmente, con la celeridad que el caso requería y dando una muestra de su eficiente capacitación profesional, tomó oportuna intervención la dotación de la Guardia republicana de servicio en el hall principal, actitud que brindó en pocos minutos la satisfacción de ver frustrado el alevoso intento de asesinato en la persona del tantas veces citado Inspector de Segunda Categoría Efraín Tello Velarde; sofocando, de paso, este conato de motín. (47-8)

Para este caso, la transcripción textual irrumpe como un recurso que tiene como objetivo eliminar la versión real del incidente que, además de circular como rumores en las celdas, es confirmada por la narración que hace el narrador heterodiegetico en las páginas 13-18, 25-31, y 34-8. Con la transcripción del documento oficial, el autor implícito se empeña en demostrar cómo el discurso oficial relega el discurso del otro a una condición de inferioridad que consiste principalmente en la carencia de destinatarios y de credibilidad; esta aseveración es confirmada por el comentario axiomático del director:

—Así hubieran sido testigos los quinientos —dice—, no son problema. Estando de por medio nuestra palabra, el Director de Tutela no les va a dar crédito [*a los reclusos*]. ¿No le parece? (28)

Es en ese sentido, como una reacción, que el discurso del otro se va convirtiendo en una enunciación vociferante que va desapareciendo paulatinamente a lo largo de la novela antes de llegar al silencio mortal. Una vez inmerso en ese *pozo sin fondo*, el otro llega a caracterizarse por una condición suburbana cuyo significante ostensible consiste simplemente en una carencia de palabra, la cual es compensada por la reenunciación poética que hace un narrador heterodiegético, en elegíaca apelación anticipatoria a los personajes, al final de la novela:

No dirán los certificados que después en la oscuridad reinante, serán ustedes arrastrados hasta el borde del acantilado, que amarraron sogas a los grilletes de sus muñecas, que son descolgados por las grietas de las peñas golpeadas por la marejada, y el agua salobre, helada, caliginosa de las olas les lame primero los pies, los tobillos, lava la sangre, desprende los coágulos de sus piernas, cubre las contusiones de sus rodillas, diluye los grumos sanguinolentos de sus sexos, bate sus vientres reiterándose con fragmentos de piel azulosa, amoratada, vellosidad y cuajarones de sangre ennegrecida, trepa por sus costillas, cubre sus pechos, sus hombros y espaldas tumefactas, juega con sus cabezas levándolas y trayéndolas como restos de naufragios entre espumarajos violáceos, blancos, verdosos, llenando sus fauces, inundando sus gargantas, sus cavidades pulmonares... (340)

Con este fragmento final se completa el proceso de la degradación humana de “los hijos del orden” quienes se sumergen finalmente en ese *pozo sin fondo* al cual fueron condenados. En el plano discursivo, aquí el uso del futuro indefinido tiene como objetivo anticipar y contradecir la versión oficial que figurará en certificados legales, en los que no se habrá de mencionar la tortura y homicidio a la que fueron sometidos los personajes “Guto”, “Chamo” y “Pigua”. La descripción minuciosa del acto bárbarico, que es la tónica de toda la sección final, recapitula el propósito de Urteaga de mostrar el carácter deshumanizante del orden social.

Esta agenda temática se reitera en diversos pasajes de la novela, y se materializa generalmente a través de la abstención de recursos enunciativos que pudieran penetrar en la subjetividad de personajes relacionados con la administración carcelaria o con otros personajes cuya función significaría una oposición a las acciones de los personajes

marginales. En el nivel de la postura frásica, por un lado, observamos que el narrador se limita a la reproducción textual del discurso de los agentes del orden —en general, estilo directo para el diálogo, y ocasionalmente transcripción de textos epistolares y televisivos—. Por otro lado, en lo que se refiere a la postura perceptual, la focalización es preponderantemente externa evitando en lo posible la filtración de pensamiento de algún agente carcelario, a no ser que éste manifieste empatía por los reclusos, como es el caso del psicólogo del penal, tal como se observa en el siguiente fragmento:

El Psicólogo, casi, sonriente, arqueando una ceja, le tributa una mirada divertida. Pero el director interviene.

—¡No, no, no —exaclama—, espérese! ¡Quiero saber de dónde ha sacado usted esa estúpida historia del herido!

—¿Que de dónde?... —repite el Psicólogo—. De aquí mismo, por supuesto. Es la versión que circula entre los internos...

—¡Ya me imaginaba! —dice el director—. ¡Ahí tienen ustedes; un simple rumor... y de los internos precisamente! ¡Eso explica la deformidad, lo antojadizo, toda la mala intención de la historia! No me parece una fuente de información para un profesional como usted, como nosotros, doctor. Está demostrándonos un desconocimiento absoluto de sus funciones. ¡Está usted enfrentándose al Instituto y a mí, que lo dirijo y represento! (58-9)

Cuando pareciera que el personaje del psicólogo vendría a matizar la imagen malévolamente asignada a los administradores del reformatorio, surge violentamente la figura del Director imponiendo su poder maquiavélico de “filtrar” el informe oficial sobre la primera rebelión de los presos. Lo que interesa del discurso de este último personaje —funcionando como una metonimia del poder—, es la manipulación que ejerce el orden institucional para relegar al otro marginal a una condición de carencia de palabra. En este sentido, inferimos, el autor implícito reitera frecuentemente que el castigo impuesto a los reclusos no sólo consiste en una privación física o encierro claustrofóbico, sino, también, en una amputación discursiva la cual viene a ser, en la novela, la antítesis de la función “reformadora” que el orden social ha asignado a la institución carcelaria. En breve, pues, la exploración de los agentes carcelarios se convierte en una estrategia narrativa cuyo funcionamiento consiste en revelar la condición de “no-discurso” del otro, que es, en el fondo, la condena que se impone al otro marginal.

En lo que concierne al espacio del encierro propiamente dicho, las estrategias usadas por el narrador conducen a formular una visión desde el punto de vista del sujeto postrado detrás de las rejas. Veámos el siguiente fragmento:

En manchas, por docenas, los internos apareciendo por las bocas de los corredores. Tello cuidando la severidad de su expresión, tociendo los labios, enseñando los dientes, puteando. Ellos probablemente escudriñando su semblante, buscando los lugares más distanciados del hijoeputa, peor que todos, más mierda. Y por ahí el Asmático con la boca llena de tos, Chagua, Cachiche, la veintena de sus seguidores. El Camarada ha de llegar solo, saltón como siempre. Y ellos aquí, encerrados por la gran puta... (96)

En primer lugar, en el plano discursivo, constatamos que el uso del discurso indirecto libre demuestra cómo el narrador heterodiegético se ve hibridizado por la voz del personaje Quebrado. Por un lado, es notorio que la primera frase se inicia con el registro culto del narrador durante su recorrido por los pasillos, siguiendo al agente Tello. Al ingresar a las celdas, el discurso del narrador sufre un “asalto” por parte de la voz del reo; éste le inserta su propio registro soez e hiriente añadido a una sintaxis deforme y segmentada como su propia desfigurada condición humana. Nótese, además, en el plano de la postura perceptual, que la focalización externa se ve invadida por la percepción del personaje marginal; este trasvase de la postura perceptual sumado a la dimensión escatológica del discurso híbrido, se convierte en el medio comunicativo a través del cual es presentado el espacio de la reclusión, es decir, la configuración del espacio se realiza desde la interioridad del sujeto marginal, desde una perspectiva suburbana diseñada por la angustia y la frustración.

A lo largo de la novela, el autor implícito recurre a esta modalidad vocálica, reiterando el tono escatológico e hiriente, e internándose cada vez más en la subjetividad del sujeto marginal, como en el caso del “Asmático”:

“... toda la A está llena de capos y hasta los más monses se la dan de capos conmigo de lo enfermo que estoy cagado y muchos del B ya despuntan cualquier día corren aquí ríos de sangre hay mucha bronca por la menor cojudez mucha mierda revuelta por eso quiero salirme de acá pero las bandas no me dejan entrar así cagado no sirvo para nada sólo quiero comida y que me dejen asfixiarme tranquilo en un rincón de la celda sin que me joda nadie ya que no hay remedio para estos fuelles que cada día reciben menos aire cualquier cosa que se pueda manducar si se pudiera carne humana a eso nadie se atreve y creo que yo voy a ser el primero aunque sea la mía o si los piojos no

fueran enanos aquí nadie pasaría hambre pero ni manticiéndolos todo el día se consigue un buen bocado... “ (279-80)

Para este caso, el autor opta por el uso de un monólogo interior ya que como modalidad de postura frásica (transcripción del pensamiento), afirma Lanser, ésta permite “[a] greater involvement of the narrator [because he] is (ostensibly) recording levels of consciousness (or unconsciousness) that may precede verbalization entirely” (191). Este tipo de reproducción directa del discurso mental se produce, para el caso del “Asmático”, en cuatro ocasiones y crea un efecto caótico en la lectura, al igual que denota el caos diegético de su referente enunciativo. En el plano discursivo, la cita ilustra una yuxtaposición sintáctica carente de puntuación —salvo la comillas que marcan el inicio y el final de las largas secciones—, que da un efecto de atropello de comentarios, de desorden discursivo en el que permea la confesión precipitada, detallada, sincera, aun cuando ésta es perturbante, incisiva, malsana. En su forma y contenido, este discurso se opone a la uniformidad, civilidad y pulcritud del discurso —oral y escrito— del orden oficial, pese a que ambos tengan el mismo referente. Aunque el fragmento proviene de un episodio más extenso, y un análisis semántico más detenido simplemente constataría el grado de perturbación y enajenación en que vive el personaje, es notorio en el “Asmático” un deseo de ser aniquilado puesto que de esta forma podría escapar definitivamente de su realidad opresora que lo hace vulnerable ante los otros presos. Esta representación de la realidad mental del personaje —que aparece en otras partes de la novela a través del discurso reproducido y, cuando no, como infiltración en el discurso del narrador heterodiegético mediante el estilo indirecto libre—, demuestra una estilización elaborada y laboriosa de parte de Urteaga. Así pues, la técnica y recursos a los que el autor recurre hacen prueba de su intención de incrementar la impresión de realidad (*fictive truth*) en la que alternan la realidad física y la representación de los procesos psicológicos.

En todos estos recursos técnicos observamos que el autor ha debido multiplicarse para encarnar al delincuente, al oprimido, al demente, al asesino, al cholo, etc., es decir, para ceder la palabra a seres cuya privación mayor es la imposibilidad de expresarse ante la tribuna del orden oficial. Esta encarnación supone, asimismo, un “encierro” (simbólico) de parte del autor en el espacio de la reclusión puesto que sólo desde allí

puede asumir, no la justificación de las culpas de sus “defendidos”, sino la exploración de su condición suburbana —categoría que aquí adquiere sentidos de inferioridad, deshumanización, degradación, cosificación, inmundicia, aniquilación, etc.—.

En ese sentido, la cárcel aparece como la vorágine de la condición suburbana (categoría que amplía su sentido primario de centro/periferia urbana), y, metafóricamente, pasa a simbolizar el encierro en que se encuentra el propio orden social, es decir, la misma civilización que la crea, la prescribe y la reitera. La prisión, pues, se extiende centrifugamente más allá de las celdas; éstas amplían sus muros y rejas por calles, plazas y prácticas sociales haciendo de los marginales —los habitantes de los extramuros urbanos— y de los propios ciudadanos, reclusos móviles que tarde o temprano caerán en alguna celda física, como si este acto fuera un simple retorno a un lugar conocido. Lo que leemos en la novela de Urteaga es que el ágora moderna, el espacio de la civilización, se ha convertido en una “prisión” que erige sus murallas sobre el mismo perímetro de la ciudad normalizada. Simbólicamente, pues, el suburbio habita la ciudad, la demarca, la altera, la moldea, la transgrede ... hibridizando los márgenes que otrora oponían maniqueamente ciudad y suburbio, ciudad y campo.

En estos comentarios sobre diferentes pasajes de la diégesis carcelaria, constatamos que la variedad de voces y estrategias narrativas que articulan *Los hijos del orden* son la materialización de una necesidad de acercarse pluralmente a una realidad vasta, compleja y, especialmente, conflictiva. En ese sentido, el proyecto de Urteaga, pese a que en él se destaca una denuncia contra la administración de la reclusión de menores, no concluye en una visión dual que dividiría el referente externo entre buenos y malos —como puede observarse en comentarios adversos como los de Wolfgang Luchting. En nuestras lecturas observamos que la exposición de dos espacios antagónicos sólo constituye una parte preliminar, un relato de superficie, un preámbulo necesario para comprender el trasfondo de la novela. El interés por el mundo marginal, como anunciamos al principio, no se reduce al espacio carcelario; al contrario, es a partir de la exploración de este mundo institucional que la novela se encamina hacia el descubrimiento de diferentes espacios urbanos, suburbanos y rurales, pretendiendo así una imagen totalizadora de una problemática mayor. Para lograr este objetivo, el autor ha ideado en la organización de la trama, la fuga de tres reclusos, la cual viene a ser una

estrategia narrativa que le permite abandonar el espacio carcelario y seguir en el mundo externo los pasos de estos personajes prófugos. A partir de ese momento, la novela se fragmenta alternadamente en diferentes historias que dan luz al proceso de degradación de los sujetos marginales antes de que éstos fueran a parar en la cárcel de menores. Entre estas historias nos interesará la referida al sujeto migrante, especialmente, su paso de migrante a suburbano, y, más tarde, a delincuente. De esto nos ocuparemos en el siguiente apartado.

2.2. El devenir del sujeto migrante: La metamorfosis violenta de andino en suburbano

Considerando la dimensión cuantitativa y, sugerimos, la funcionalidad significativa, *Los hijos del orden* es también la historia de Julián Huamán, uno de los personajes centrales que canaliza el tópico migrante —¿guiño a la novela de Julián Huanay?—: un niño provinciano narra su viaje de la aldea hacia la capital, donde más tarde se reúne con toda la familia que ha huido de la crisis del agro y de la explotación de los terratenientes de la sierra peruana. La llegada a la capital, el trabajo de supervivencia y la instalación en una barriada son los escalones ascendentes de un proceso migratorio que se convierte en el preámbulo de un verdadero descenso al infierno urbano, del irremediable paso de sujeto andino a sujeto suburbano, de trabajador a delincuente, de preso a clandestino. A diferencia de Huanay, Urteaga propone una visión lacerante sobre un niño provinciano cuya inocencia y esperanza se van eclipsando en la ciudad con la crisis laboral, el encarcelamiento del padre, la muerte de su hermana debido a las condiciones paupérrimas e insalubres de la barriada, y la indiferencia del orden social. La historia, narrada por el propio Julián, se organiza en episodios entre los que podemos distinguir la preparación del viaje, el viaje, la llegada, el asentamiento y trabajo en la ciudad, la vida en la barriada, la destrucción de una parte de la barriada, la fuga, y el paso del suburbio a la delincuencia.

Antes de proceder al análisis de los núcleos semánticos de la historia de Julián — luego “Cholón” en la novela—, identificaremos los rasgos constitutivos del estatus del narrador que enuncia esta historia. En este caso, Urteaga ha dejado la dirección del relato a un narrador autodiegético, que es el propio Julián (Huamán), un niño campesino de las sierras peruanas que actúa como el informador de su propia realidad inmediata. Al igual

que en la novela *El retoño*, este narrador tiene, pues, un carácter mimético y posee una autoridad vivencial que da a su enunciación un efecto de testimonio, intensificando la técnica de *fictive truth* adoptada por Urteaga. Este narrador es, pues, un “yo-testimonial”, una cámara transmitiendo directamente, que irrumpe alternada y progresivamente en la novela como una estrategia narrativa que permite al otro andino una toma de palabra de la cual está privado —al igual que los reos del reformatorio—, en el referente externo. Como narrador autodiegético y único focalizador de su historia, Julián viene a determinar el funcionamiento semiósico de los espacios recorridos y de su experiencia de desterritorialización y fallida reterritorialización en la ciudad; todos los significados de este proceso van siendo generados, pues, por la percepción, crítica y reacción del personaje.

La primera etapa de su historia tiene lugar en un pueblo andino —sin mención particular en el texto—, y se refiere a la preparación del viaje. Dentro de este contexto, se producen ciertos eventos que no sólo revelan la condición de paria del sujeto andino, sino, también, un tópico que había sido tratado por el indigenismo literario de décadas anteriores, que es el conflicto entre “mistis” e indios:

Todito el camino de su mano mi mamita ha traído a la Gabriela; hemos llegado, abriéndose está la puerta y todavía no la suelta. Espío adentro estirando el pescuezo: una mesa veo, tres, cuatro sillas, y otras cosas que no veo. Sentado canto de la mesa nos recibe el hombre, una su pierna moviéndose en el aire. A cañazo apesta. Haciéndonos pasar, el empleado se va al rincón a llenar botellas de un barrilito. Qué apuro cuando la mano del hombre recibe el sobre que mi mamita alcanza:

—Hazme leer carta patroncito, ¿bueno? Te he de agradecer...

Pesca el sobre mugriento y una esquina rasgan sus dedos, sacando un papel escrito. Lo acerca a su cara colorada, llena de asco:

—Viene de Lima. Firma un tal Casimiro. ¿Tu marido?... Casimiro Huamán, dice... ¿Huamán?...

Del poncho me jala mi mamita para que me esté quieto; el hombre agarrándose la quijada, lejos del papel sus ojos. Entón, de su boca que dice “Carajo, qué letra”, sabemos que la carta la ha escrito un su amigo de mi taita; que está trabajando por fin en una construcción, de guardián, en remplazo del antiguo que está preso por pérdida de material; que una suerte porque trabajo no hay así nomás, y de todas partes se bota a la gente antes de los tres meses por no pagarles algo que no entiendo. Un raaato los ojos del hombre están quietos en el papel y de ahí se levantan y en el aire se paran como cernícalos:

—Aquí está mandando cinco libras, ¡no, qué digo, cuatro! Para que viaje el Julián...

Se tiemblan mis piernas y mis ojos se alocan eso oyendo, mientras saca el hombre unos cheques del sobre:

—¿Vos eres el Julián?

Conforme se contesta a un patrón, así mismo contesto. (21-2)

El episodio nos sitúa frente a una dinámica de reconocimiento en la que se observa la relación amo/patrón a la que están sujetos Julián y su familia. Más que un mero reconocimiento, se trata, en realidad, de una reiteración relacional en la que la solicitud de lectura de una carta proveniente del padre de Julián, desde Lima, ilustra la condición marginal de la familia del personaje. La marginalidad ha sido prescrita por la ignorancia de una tecnología comunicativa — la escritura— que hace de los personajes sujetos dependientes de los “mistis” —o señores mestizos, letrados, propietarios de comercios, etc.—; por tanto, Julián y su familia están privados de un poder que les podría hacer comprender su realidad. Con esta escena, el autor implícito intenta demostrar cómo esta oposición paradigmática (oralidad/escritura) se manifiesta en un hecho cotidiano, en que la madre del protagonista es víctima del engaño *in fraganti* del lector de la carta: éste se apoderará de diez de los cincuenta soles destinados a pagar el viaje de Julián, manipulando la prescripción de la carta.

Sin embargo, el autor implícito atribuye a su protagonista rasgos de curiosidad y observación aguda que lo transvasa de niño contemplativo a sujeto informante y crítico; éste, en el contexto, observa, reacciona y denuncia el gesto del misti cuando ya la madre había partido de la tienda. La actitud de Julián es primordial en su desarrollo como protagonista y como narrador, ya que a partir de ese momento adopta un rol activo en el devenir de su propia historia. Como narrador autodiegético, Julián va exponiendo sus impresiones auditivas, visuales y olfativas, al igual que va comentando críticamente los eventos de su realidad inmediata. Dadas las convenciones que determinan la postura informacional de este tipo de narrador, Julián no niega sus limitaciones cognoscitivas cuando ignora o parcialmente conoce el contenido de su información; en este caso, consciente de su acto enunciativo, empleará locuciones como “algo que no entiendo” u “otras cosas que no entiendo”.

En esta primera dinámica del reconocimiento, el autor implícito cuestiona la visión uniforme que tendría el mundo urbano sobre la comunidad andina, rauda y uniformemente definida por rasgos culturales y geográficos homogéneos. Al contrario de una imagen uniforme, la diferencia social y cultural entre indios y “mistis” se connota a través del uso de unidades semánticas como “patrón” o “patroncito”. En esta dinámica de poder/sumisión, inferimos que el autor implícito trata de denunciar el abuso del misti a

través de la caracterización negativa que efectúa el narrador: la imagen del misti —su carencia de escrúpulos— no sólo pasa por la percepción del otro andino, sino, también, por el propio lenguaje de este último (registro, sintaxis, imágenes):

En esto aparece el misti en el umbral grueso y alto igual que un eucalipto. Como pedradas sus palabras, frío y duro como granizo nos golpean:

—¡¡Qué quieres!!

Una tembladera mis piernas, mis rodillas; pero no le tiembla la voz a mi mamita:

—Mi plata que lo has agarrado.

—¿Qué dices india de mierda?

Dos, tres pasos da el hombre y se para levantado polvo como toro para pelear. Tiritando mi cuerpo. (24)

Aquí, la imagen negativa del misti va impregnada de carencia de escrúpulos y su gesto de rechazo hace del otro un ser reducido al excremento. Es obvio que esta denuncia se opone a la simpatía que el autor implícito demuestra hacia el otro andino, de quien no sólo recoge su registro y sintaxis coloquiales, sino, también, sus tropos con los que concibe el mundo. Observamos que para describir al misti, el narrador utiliza símiles asociados al poder de la naturaleza y a la fuerza animal, los cuales lo elevan a una condición superior, subnatural, de la que se destaca su agresividad y supremacía despiadada.

En esta etapa previa al viaje, el texto también expone la visión del sujeto andino sobre la ciudad. A diferencia del personaje de Huanay, para los protagonistas de Urteaga la ciudad no es una utopía paradisíaca, un espacio inefable, un territorio fantástico. Como territorio concreto —al cual accederán mediante el viaje, primero el del padre, luego el de Julián, y, más tarde, el de la madre y la hermana menor—, Lima representa la esperanza de un bienestar básico, y la posibilidad de sobrevivencia por oposición a las condiciones de vida impuestas por el sistema terrateniente andino. Sin ser una invitación al bienestar ciudadano, la carta del padre advierte sobre las dificultades laborales en la ciudad, y, más tarde en el texto, se constata la explotación a que es sometida la mano de obra migrante. En breve, la vida en la urbe no es necesariamente mejor para los indios y/o provincianos migrantes, y lo saben los habitantes andinos que conocen la capital, como el camionero que intenta disuadir a la madre de Julián previniéndole que en Lima abunda el hambre y los indios van a parar de sirvientes (39). Pese a estas advertencias, el viaje de la familia se realiza y pasa a simbolizar la iniciativa de miles de familias andinas que abandonaron el mundo rural para terminar su condición de parias, de jornaleros, de explotados del agro.

Estas condiciones aparecen sintetizadas en la evocación nostálgica de Julián, antes de subirse al camión que lo llevará a Lima:

De esa laya nunca he viajado y más de un día sólo cuando se quemaron las chacras de algodón y tuvimos que huir de noche, mi taita cargando la chinita, mi mamita sus tiestos, yo los pellejos de carnero; días de días de hambre, de frío por las jalcas mas que sea comiendo qué también: hierbas, raíces, hojas. (38)

El resumen de su pasado inmediato, en este caso, viene a ser la antítesis de la aldea bucólica, la cual da a la desterritorialización un significado de huida necesaria, no hacia la modernidad capitalina, como bien lo sabe Julián, sino al mundo suburbano donde ya se encuentra el padre.

Julián realiza su viaje en calidad de polizonte gracias a la complicidad de otros comuneros quechua-hablantes, con quienes desarrolla una relación afectiva. Con este desplazamiento, el protagonista se convierte en migrante, y esta condición no sólo refiere al propio viaje en camión, sino al proceso de pérdida del lazo con un territorio de origen y con un espacio simbólico estable. Para el caso de Julián, observamos que esa pérdida sólo puede ser simbólica ya que, debido a la condición de parias de la familia, el espacio concreto se reduce a una mísera choza y a un deambular cada vez que las faenas agrícolas terminaban en chacras ajenas. En ese sentido, la pérdida está relacionada simplemente con el núcleo familiar; es por eso que, una vez escondido él entre bultos de la parte trasera del camión, su relato se inunda con retrospectivas sobre la madre y la hermana, como tratando de conservar viva la imagen de ellas dejada en la aldea:

Pienso en la cancha de mi alforjita que me han tostado las dos con la chinita... Trabajaré mucho para guardar plata, para que viaje, para juntar con ellas; mas que sea qué también haciendo... (42)

Durante el trayecto, que dura dos días, ese proceso de pérdida va siendo desplazado por un proceso de descubrimiento de prácticas sociales e individuales que habrán de afectar su visión del mundo. Por un lado, mientras el camión pasa por haciendas dedicadas a la industria, los indios arrinconados en la parte trasera del vehículo le cuentan sobre la condición inhumana del cultivo de la caña, asociado al calor, las fiebres, las culebras, los caporales y a miseria (42-3). Por otro lado, Julián observa la frustración de los choferes y parientes que, pese a sus esfuerzos de encontrar un médico en cada pueblo por donde van pasando, no logran salvar a un pasajero agonizante.

Cuando éste muere y su cuerpo queda inerte frente a la vista de los otros pasajeros, ocurre un hecho que ha de revelar un rasgo primordial en la configuración del protagonista:

Me entra curiosidad por el difunto y qué es lo que ven mis ojos: ¡Tanteándolo el pariente, sacándole sus cosas de los bolsicos sin importarle que lo veamos! Cómo es esto. Le cuesta trabajo quitarle una sortija porque el muerto no ayuda. No se agarra de la gente sus cosas, pero este hombre aliviado lo deja al muerto de lo que tenía guardado. (65)

En su silencio, Julián condena enfáticamente la apropiación inescrupulosa que el propio pariente del difunto comete contra el indefenso caváder. Este acto reitera la temática delictiva expuesta antes en el caso del misti y, más allá de ser éticamente condenables, pasa a revelar la actitud pura del personaje, que es una característica asociada al *bon sauvage*: la honradez pese a la pobreza.

Hasta aquí podemos observar que Urteaga construye su protagonista migrante andino en base a patrones paradigmáticos asociados al mundo rural, es decir, a significados que confluyen en la familia, el trabajo, la elementalidad, el candor, la obediencia, la sumisión. Sin embargo, estas significaciones no se oponen —aún no en el relato— a la isotopía de dominación de la ciudad, sino al abuso e inescrupulosidad de ciertos sujetos del propio mundo andino. En ese sentido, podemos inferir que el autor implícito se concentra en el estudio del individuo, es decir, en su capacidad de observar y juzgar su realidad inmediata, en su libertad para elegir una opción de vida, y en su vulnerabilidad social. En consecuencia, esta oposición entre el bien y el mal que leemos en este relato migrante no corresponde necesariamente a un binarismo maniqueo entre mistis e indios, sino al objetivo —que atribuimos al autor implícito— de marcar los hitos característicos iniciales del protagonista —cuya metamorfosis, que se desarrolla paralelamente con su experiencia migratoria y acomodación en la ciudad, irá evolucionando hasta terminar en la delincuencia—. Si se quiere, este candor y pureza ejemplares mostrados hasta el momento, habrá de ser la antítesis de su ulterior condición de delincuente.

Conforme avanza el relato, la llegada a la ciudad produce una serie de significados relacionados con la oposición semántica ciudad/campo y con la toma de consciencia de la otredad cultural del protagonista. Veamos el siguiente fragmento:

¿Qué será esto? ¿Pueblo será? ¿Lima será? (p.82)
¡Entón, Lima! ¿Este es Lima! Por fin. Cómo será que hasta morirse aquí parece bueno.
(p.83)

Un rato estoy paradito en una calle con un piso negro llenita de mistis y carros de toda laya, sin saber para ónde andar, con miedo de dar un paso. ¿Cerca Parada será? ... Por ónde irme, ¡por allá, por este lado! Preguntaré, pues; pero ¿a quién? Aquí no hay de nosotros, puro cristiano bien vestido, purito patrones. Y han de ser como los de mi pueblo, han de enojarse cuando uno les pide alguna cosa. Un buen rato rato no me atrevo pero tengo que hacerlo, ¡mi taita estará esperándome!

—¿Onde es parada, patrón?

No me hace caso, dejuero no me hago entender.

—¿Parada ónde queda, señor?

—A dos cuadras tomas la línea veinticinco y al conductor le pides que te indique dónde bajar...

Nadita entiendo [...] (p.92)

Como focalizador de su propia experiencia, Julián transmite sus impresiones ante la magnitud y supuestas bondades de la ciudad. Uno de los rasgos sobresalientes de su otredad es la carencia de léxico para descubrir la novedad espacial: una pista es “una calle con piso negro”, los transeúntes son “mistis”, “patrones” o “cristianos”. En breve, el sujeto desconoce la ciudad, tiene consciencia de ello al igual que de su diferencia cultural, de su condición de ser extranjero en su propio país. Por otro lado, su diferencia se extiende al plano lingüístico, donde observamos una construcción sintáctica elíptica, ausencia de determinantes, confusión de género, expresiones andinas —a veces con adiciones de léxico quechua. Este registro, con rasgos diglósicos, es objeto de su lamento (“dejuero no me hago entender”) y frustración ante la incapacidad de comunicarse eficazmente utilizando un registro urbano.

A esta diferencia lingüística, se añaden características físicas y vestimentales, obviamente más perceptibles, que lo convierten en sujeto vulnerable de humillación de parte de otros sujetos ciudadanos:

—Manyen este chontril.

No entiendo lo que dice, pero quiere burlarse, parece; se ríen los otros.

—No es chontril. Chontriles son los de acá. Este ejemplar es un serrucho puro.

—Díganme ónde es Parada, ¿bueno?

—Qué Parada. Vete al Parque de las Leyendas... ahí tas en tu tiro, con las llamas. (92-

3)

Como encuentro de reconocimiento, el episodio callejero revela la dimensión conflictiva entre costeños y serranos. Lingüísticamente, esta relación se basa en el estereotipo que reduce al serrano, en este caso, a un formato homogéneo con el cual no se intenta un diálogo, sino, al contrario, un acto ilocutorio de desprecio. Aquí el estereotipo tiene la función de asignar al otro rasgos comunes atribuidos a todo sujeto proveniente de la

sierra; por tanto, Julián descubre que es una copia, una repetición, un igual, de cualquier otro sujeto cuyo rasgo común sería el origen andino. Aun cuando los locutores son jóvenes pandilleros, cuyo objetivo es divertirse con una víctima foránea, sus enunciados denotan una actitud generalizada —con obvias raíces en el referente externo—, que remite al racismo urbano perpetuado contra el serrano, este último asociado a la barbarie y la incultura. En este caso, la actitud segregacionista se manifiesta en la comparación del otro con un animal auquénido andino (llama) por lo cual se le sugiere irónicamente de dirigirse al zoológico (Parque de las Leyendas); en otras palabras, aun cuando la escena pueda interpretarse como una broma de mal gusto, los significados que extraemos remiten a una actitud urbana de asignar un lugar de encierro al sujeto andino —¿una anticipación a las escenas carcelarias?—, es decir, prescribirle una privación de la ciudad normalizada.

Las primeras experiencias de la ciudad activan el proceso de la configuración negativa de la identidad del personaje; ésta comienza a construirse a través de la mirada incisiva de los otros (sujetos urbanos) quienes lo contemplan, lo enuncian, lo describen, y le asignan un lugar de existencia. El texto pone de relieve rasgos que corresponden a una formulación del no-ser: no ser de aquí, no ser locutor del mismo vernacular, no ser urbano, etc. En el plano del contenido y de la forma, la identidad de Julián se irá forjando mediante la dicotomía *yo-diferencia* vs. *los otros-norma*; en realidad, se trata de rasgos identitarios *by default*, prefabricados, impuestos sin el menor escrúpulo, y lanzados a través de categorías léxicas normalizadas en la jerga urbana: una de ellas es “chontril”. En la escena, uno de los locutores juveniles, haciendo una corrección puntual, señala que el forastero (Julián) no es técnicamente un “chontril” ya que este lexema está reservado para designar (peyorativamente) al sujeto andino afincado en la ciudad, es decir, a aquel sujeto provinciano travestido urbanamente, y asociado a espacios específicos de la ciudad. En este caso, el estereotipo peyorativo funciona también como deíctico espacial puesto que refiere a un extramuros cultural que no corresponde al espacio del locutor, tal como lo sugiere el comentario de una señora cuando Julián pregunta cómo ir a La Parada:

—Dobla en la otra esquina y sigue caminado. Donde veas gente como tú, ahí es. (93)

Esta locución informativa, no menos racista pero sincera, refiere efectivamente, en el referente real, a uno de los núcleos más importantes de la presencia andina en Lima. Se

trata del más grande mercado de abastecimiento, en los otrora márgenes urbanos, donde la mayoría de los trabajadores era de origen provinciano, y, además, constituía el punto de arribo de las rutas del interior. Por tanto, el enunciado “gente como tú” significa que el lugar referido es un espacio exclusivo para el diferente, para el sujeto que *no es* “como yo” (sujeto urbano, local, ciudadano genuino, etc.). Una advertencia que debemos hacer aquí es que no sería acertado decir que se trata de una polaridad que divide tajantemente a dos mundos comunicados. En los dos fragmentos anteriores, pues, el otro migrante andino es configurado por la mirada del sujeto urbano como una metonimia del espacio no-urbano y del grupo que lo habita. En ese caso, el personaje deja de ser un individuo y pasa a ser percibido (construido) como un signo lingüístico (ícono) andante, que simplemente significa, evoca, o refiere a una diferencia colectiva mayor.

Julián se dirige, pues, a ese mercado con la esperanza de encontrar al padre, constatando que su destino es el mundo del suburbio, el de la no-ciudad; pero allí no encontrará necesariamente sujetos como él, con rasgos comunes que dieran una homogeneidad andina migrante, sino un grupo heterogéneo cuya semejanza es el simple hecho de no pertenecer a la ciudad normalizada. El encuentro con el padre en el mercado (117-20, 126-9) es un episodio conmovedor que demuestra hasta qué punto el autor implícito intenta explorar la subjetividad del sujeto migrante:

Su paso de mi taita se malogra cuando me ve, su cara también. Como si trajera una carga, un aire cansado trae su cuerpo delgado entre las sombras de los puestos. Poncho no trae, me doy cuenta, ni calzón de lana; de misti su ropa nomás es. En la boca del callejón se queda parado de la sorpresa. De ahí sus pies lo traen ligero onde mí que estoy levantándome:

—¡Julián, qué haces aquí!... ¡Cuándo has llegado, cholo?

De una en una quiero contestar sus palabras; nada sin embargo quiere decir mi boca. Dejo que hablen en mis ojos la alegría y la pena, acomodando mi alforjita, levantándome nomás en su delante. Quiero aventarme a sus brazos pero me sujeto; su mano llega para quitarme la alforja, para librarme del peso que no tiene y la cuelga en su hombro: (126)

La necesidad de la figura del padre, el deseo de sentirse protegido, el término a la incertidumbre, el cariño mutuo, son algunos de los significados que elevan este encuentro a una dimensión existencial, a un conocimiento profundo del sujeto, a un deseo de descubrir lo que vive detrás de las barreras superficiales del estereotipo. Durante este momento, la marginalidad social y cultural de los sujetos dejan de tener sentido para privilegiar su dimensión humana. De esta manera, inferimos que Urteaga subvierte el

estereotipo utilizado por el sujeto urbano, en la medida en que su dimensión semántica consiste en un no-conocimiento del otro, o en un conocimiento parcial, simplificado, basado en reiteraciones conceptuales que hacen del sujeto un ser carente de individualidad, y, cuando no, de afectividad. Al contrario, lo que hace Urteaga es explorar la dimensión afectiva del otro, poniendo de relieve la individualidad de éste, que antes habíamos atado a relaciones maniqueas como indios/mistis, serranos/costeños o rurales/urbanos. A partir del episodio del mercado, estos binarismos colectivos se hibridizan puesto que el autor se centra nuclearmente en el protagonista (y su familia) en tanto víctima del desprecio e indiferencia, tanto de parte del sujeto urbano como de sus supuestos compañeros de clase (o de grupo).

El desprecio y la indiferencia, pues, surgirán como motivos determinantes en la metamorfosis de Julián. De partida, en una escena del mercado, padre e hijo son humillados por el dueño de un kiosko, quien, además de no asistir a Julián como le había prometido al padre, se niega a pagar lo que debe a este último:

—¡Qué mierda te has creído que soy, madre de caridad o qué?

Los trabajadores celebran sus palabras a risotadas.

—Mejor te largas, no quiero joderte. Estás alzándome la voz y eso no le aguanto ni a mi madre. ¡Así que mejor te me vas largando, carajo!

—A mi muchacho pudo pasarle algo, pudo perderse o qué sé yo. ¡Se ha quedado usted debiéndome!

—¿Debiéndote, carajo?...

A un su empleado lo llama:

—¡Ponte la camisa y llámame un guardia; qué se ha creído este cojudo! (127)

Además del rechazo expresado con locuciones soeces y tono imperativo, el texto acentúa la explotación hacia el necesitado por parte de un sujeto suburbano, supuesto compañero de clase, que paradójicamente recurre a la autoridad policial —a un miembro del orden de la ciudad normalizada— para dar crédito a su acto denigrante. Esta actitud es una clara muestra de la hibridación del margen que diluye las fronteras entre el centro y el margen, puesto que la apelación del policía tiene como objetivo legitimar un acto delictivo, contradiciendo la imagen tiránica e intervencionista del orden que presentamos en la sección anterior. Con ello inferimos que el autor implícito hibridiza las oposiciones binarias entre urbe y suburbio. Es por eso que, a partir de este momento, el espacio suburbano se convierte en una palestra en la que físicamente pugnan sujetos obligados a

desarrollar una metamorfosis agresiva para determinar su territorio, como si se tratara de una jungla de sujetos zoomórficos.

Tal es el caso la transformación preliminar de Julián. Mientras su padre trabaja en un proyecto de construcción planeando la invasión de terrenos baldíos, Julián se inicia en las labores informales de lustrabotas, recorriendo plazas y calles del centro de Lima. Pese a las indicaciones de su maestro y a su empeño y entusiasmo, Julián no tarda en conocer la humillación y el maltrato, tanto de agentes del orden —los policías municipales que lo echan de las plazas (176-80)—, como de otros lustrabotas que no sólo lo corren de cada esquina, sino lo golpean y le roban el poco dinero ganado (192). Debido a su corta edad y vulnerabilidad física y cultural, su maestro —el albañil que trabaja con el padre—, se ve obligado a enseñarle a defenderse:

Contento mi maestro, varias noches me enseña en ese terrenito libre; cómo se pelea con las manos, con los pies, con la cabeza. Aprendo a caer, a tumbar, mi taita mirándome con ojos consentidores.

—Va a estar jodido si no aprende a defenderse. Lima es cosa seria. (193)

El maltrato se extiende no sólo a Julián, sino también a la madre de Julián, cuando la familia ya está instalada en la barriada, en las orillas del río:

Pero hay otra mujer que vende también lo mismo y por eso le ha agarrado cólera a mi mama, me cuenta la Nora. “Serrana piojosa” me dice que le grita. Mi mama calladita nomás, sin contestarle jamás nada y por eso seguro la mujer más cólera cría. Pero un día la Nora tiene que amenazarla por lo majadera que se ha puesto: “Sigue jodiendo nomás a la señora para que veas”. Y la mujer: “¡Qué me vas a hacer tú, mocosa insolente, mocosa de mierda!” “Una marca van a hacerte en esa cara de putas!” le ha dicho la Nora. Eso me cuenta la Gabriela y también que desde ese día ya no se mete la mujer con la mamita. (271)

En este momento de la historia, la barriada ha emergido gracias a un comité integrado por el padre de Julián y a través de una batalla campal contra la policía montada. Pese a que ha ganado un derecho a ocupar el terreno, Julián se ha quedado solo debido a que el padre ha sido arrestado, acusado de subversión y encarcelado luego del enfrentamiento y cerco que duró unos días. La ausencia paterna será compensada, primero, con la amistad profunda desarrollada con dos hermanos huérfanos, Guto y Nora, y, luego, con la llegada esperada de la madre y la hermana. En estas circunstancias, Julián tiene que asumir el rol de principal proveedor de la familia debido a las barreras lingüísticas y culturales de la madre. Estos ingredientes propician la vulnerabilidad y desprecio de la madre ante la codicia de otros vecinos, como la vendedora de yerbas para quien la india constituye una

amenaza para su negocio. La anécdota, por un lado, adquiere una forma de metonimia en la medida en que evoca cómo el otro migrante andino no sólo es una amenaza para el sujeto urbano, sino también para el mismo sujeto suburbano, o cualquier otro sujeto ya arraigado en la ciudad. Por otro lado, en el terreno discursivo, la locución “serrana piojosa” denota la enfática condena del otro a un estatus de no-pertenencia al lugar, y, además, paradójicamente, a un estado de miseria no digno del entorno. Nótese que por el momento, el otro migrante andino sufre ese desprecio en silencio, sin atreverse a hacer uso de la palabra. Es por eso que, como muestra de una afectividad que intensamente se va forjando, Nora sale violentamente en defensa de la madre de Julián, como solidarizándose con ésta debido a la victimación que ella misma sufre en su choza, ante las pretensiones sexuales del amante de su madre y la indiferencia de esta última. En el fragmento citado, por un lado, la réplica hiriente y amenazante de Nora a la agresión verbal de la yerbera pone en evidencia el carácter agresivo que trasciende en el espacio suburbano y, por otro lado, aunque esta escena pueda simbolizar la defensa del otro migrante-andino por el otro marginal urbano, inferimos que el autor implícito insiste en que tal alegato no se sostiene en una identificación colectiva, sino en una relación solidaria y afectiva entre individuos.

El carácter conflictivo del espacio suburbano se hace más incisivo y, además de afectar al protagonista, también afecta a los otros pobladores, entre quienes “van haciendo enemistades y resentimientos” al igual que riñas por los lotes y querellas entre negros y serranos, con lo cual acentúa el autor implícito la dimensión heterogénea de la marginalidad; en medio de este caos, confiesa Julián, Nora y Guto representan un alivio y una suerte de familia. Sin embargo, la barriada va revelando su dimensión aniquiladora, la cual se presagia en los comentarios de Julián:

Malos tiempos, una dura vida había sido, como cuando no cae el aguacero y la tierra se cuarteja, así. Pero ya no más. Pensando en todo esto cuando entramos a la barriada, los ojos de mi mamita espiando todo ónde, cuando llegamos a la choza:
—Aquí vamos vivir, mamita. Ésta, tu casa; yo trabajaré pues. (268)

Si la adversidad es ostensible en estos enunciados, también es manifiesta su fe en el bienestar y la perseverancia en sus valores elementales como el trabajo, la honradez y la dignidad. Estos valores no sólo generan su empeño en seguir trabajando como

lustrabotas, sino que surgen como un escudo que lo cubre de las insinuaciones de prácticas delictivas de parte de su amigo Guto:

Me le acerco sin decir palabra. Un rato tose, escupe:

—Sé que ha llegado tu familia...

—Sí, pues.

—¿Tú crees que puedes mantenerlas?...

—Dejuro.

—¿Tas zonzo?... Ya son tres bocas. Va a haber días que no tengan ni pa comer... Ni con sus ojos, ni con sus palabras me asusto; alzo la cabeza:

—Ya se verá... ¿Chambeo, no?

—Ya sé, pero conmigo te iría mejor. Haríamos grandes cosas.

—¿Cosas?... Qué cosas...

—Nada, mejor olvídate. Te faltan condiciones.

—¿Me faltan qué?...

Un rato piensa, antes de contestar:

—¡Pestaña y cojones, eso! Por eso te digo que no sirves.

Por las quejas de su hermana, oliendo yo que anda en algo feo.

—Con mi cajón voy bien.

—Tienes razón, cuñao; como quieras. Ahora anda vete. Déjame sólo. (269-70)

Hasta el momento, pues, Julián todavía conserva rasgos del *bon sauvage*; empero, tales características habrán de caducar con la suerte que le espera a la barriada. Más adelante, la dimensión tanática se exterioriza cuando la subida del río inunda una parte del terreno, llevándose muchas casas, entre ellas la de Julián y todas sus pertenencias, y precipitando la enfermedad fatal de Gabriela. Como perjudicados directos, la ayuda que reciben de los vecinos es mínima, cuando no simbólica, pero lo que resalta de este episodio es la actitud de una vecina que, pretendiendo auxiliar a Julián, le roba el poco dinero que éste tenía en sus bolsillos mientras secaba sus ropas. Este acto es determinante para recurrir a la ayuda del Guto puesto que Gabriela ha empeorado y necesita medicamentos urgentemente. En ese momento Guto ya es el líder de una banda de delincuentes menores y se esconde en callejones de la ciudad; sin vacilaciones, éste reúne inmediatamente un monto de dinero para que Julián compre los medicamentos, que habrán de llegar demasiado tarde para salvar la vida de Gabriela. Durante la ausencia de Julián, Gabriela se convierte en la primera víctima de la barriada, y su muerte provoca la demencia de la madre, desesperada en el llanto, la soledad y la miseria. Todos estos hechos dramáticos ilustran, pues, la degradación humana del personaje, y ello habrá de alimentar su estado de frustración, ira, brutalidad e indiferencia.

En una sección ulterior (334-37), se observa cómo Julián se inicia en la vida de la delincuencia, actividad que lo conducirá a la reclusión junto a Guto y otros menores, y más tarde, después de la fuga, a la vida clandestina en que la novela lo abandona. Obviamente, el rito de iniciación constituye una salida a la recurrente adversidad, una suerte de respuesta a la ciudad normalizada que no pudo integrarlo dentro de su orden, relegándolo, al contrario, al mundo suburbano físico, es decir, a una barriada paupérrima arrasada por el río, donde se desintegra su familia y sus valores de *bon sauvage*. Es por eso que, pese a la honradez y dignidad que presenciamos al principio, Julián ahora aprueba sus nuevas prácticas malhechoras con locuciones satisfactorias como “¡Qué bien, qué fácil! ¡Esto está botado!” (337). Producido en una arteria céntrica de la ciudad, en medio de policías simbolizando el orden urbano, el acto de iniciación al robo marca el comienzo de la nueva fase en su evolución como personaje. Por un lado, pasa a ser delincuente, después de haber transitado por categorías como sujeto migrante andino y suburbano; en realidad, este paso es paradójico puesto que se trata de su entrada física en la ciudad normalizada, que le reserva un espacio de reclusión donde conocerá la condición inhumana y degradante impuesta por el orden social. Por otro lado, en el plano discursivo, Julián deja de ser autor autodiegético y su relato se desvanece en la novela, como perdiendo ese privilegio de enunciar con su propia voz, su relato de mutación, de degradación. A partir de ese momento, pues, Julián sólo aparece como un personaje secundario bajo el sobrenombre de “Cholón”; así en la historia de Nora —otra de las historias principales de la novela, narrada en segunda persona—, cuando ésta lo busca en otra barriada, siendo él ya un prófugo, años más tarde. “Cholón” también figura en los relatos producidos por ciertos presos como el “Asmático”, y por el narrador heterodiegético (o voz principal).

Otro episodio que describe su metamorfosis como personaje es el que corresponde al asalto de los pasajeros en un autobús:

...Cholón saca la mano y les ofrece colectivo y ellos sacan sus manos y atracan y firme, toda una mamacita y al huevón su cocacho y ya estaba bueno, ya eran cuatro y Cholón: ¡ahora! Y todos respingan y los corchos liberan las afiladas puntas de las chavetas y carro continúa andando, como si nada por la mitad de la pista y ahora las chavetas en las gargantas de los pasajeros, estupefactos, aturdidos, temblando, las mujeres gimoteando, alarmadas, llorando y Cholón, arrodillado en el asiento: ¡cállense, mierdas, o quieren que les pase algo peor! Y el Alambre enérgico, ya no tímido, rudo: ¡y ustedes qué esperan!, ¡vamos, mierdas, la plata! Y nada de gritar, carajo, que ellos los enfriaban...cierran las

puertas, el carro arranca y Cholón limpia la sangre de su chaveta en la pierna de su pantalón. (299-300)

Obviamente, el tono cándido y tierno que teníamos en el discurso migrante de Julián contrasta con lo soez, la agresividad y el caos que siembra la pandilla dentro del vehículo en marcha. En el plano discursivo, observamos que el narrador heterodiegético también sufre el “asalto” de la voz de Manoesda, hibridizándola y, finalmente, tomando posesión del relato a través de la combinación de la focalización mediatizada (tanto interna como externa) y el discurso indirecto libre. Es bajo esta estrategia narrativa que aparece Julián, transformado: de antes sumiso, ahora dirige el asalto por encargo de su amigo Guto; su registro diglósico andino ahora aparece “urbanizado”, seguro, convincente, enfático, agresivo; su candor y pureza rural ahora contrastan con la sangre de su chaveta. La experiencia migrante de Julián, pues, termina en su paso a sujeto fuera de la ley.

Para concluir este apartado, sostenemos que en esta transformación degradante del personaje, el autor implícito expone la imposibilidad del esfuerzo individual ante una serie de factores impuestos no sólo por el orden social, sino por el carácter heterogéneo mismo del mundo suburbano. Lo individual, pues, deviene el núcleo que organiza la configuración del personaje, el cual se define, no según rasgos culturales comunes, sino según relaciones afectivas entre diferentes individuos que se niegan a aceptar la adversidad. En el plano discursivo, Urteaga pone de relieve la vulnerabilidad del personaje en su inadecuación enunciativa (registro andino diglósico, carencia de registro urbano jerigonzo), lo cual acentúa los efectos marginadores de su desconocimiento del mundo urbano, y su carencia de estrategias sociales y culturales. En el plano de la enunciación, el relato es dirigido por el propio personaje, en calidad de narrador autodiegético, como si fuera una cámara transmitiendo lo inmediato de su experiencia. Esta estrategia narrativa da un efecto de testimonio, de toma de palabra del otro andino dentro del epistema letrado; empero, este efecto, sostenemos, pone de manifiesto también cómo el pasado deja de tener valor en el discurso de este sujeto migrante, para quien, al contrario, lo que importa es el futuro inmediato puesto que su supervivencia está constantemente en juego. Tal aspecto nos lleva a afirmar que la novela de Urteaga es un texto de ruptura con la línea iniciada por Huanay y amplificada por narradores de los cincuenta como Congrains y Bonilla, en quienes veíamos a personajes pasivos, inocentes,

sumisos, víctimas irremediables. En Urteaga, al contrario, el sujeto migrante pasa del *ser* y *decir* a un *hacer*, es decir, a un actuar que abandona al *bon sauvage* del extramuros para hibridarse en un sujeto marginal. Ampliando esta aseveración, podemos afirmar que tanto el sujeto migrante-suburbano así como su propia enunciación desaparecen del texto narrativo cuando el personaje se revela contra el orden social e ingresa inevitablemente al mundo del hampa, es decir, cuando pasa de Julián a Cholón, de honesto a malhechor, de vulnerable a agresivo, de sujeto parlante al no-discurso, de temporalmente territorializado en la barriada a aterritorializado en la fuga indefinida. En breve, el sujeto transita por diferentes espacios sin lograr una estabilidad espacial y, al contrario, cae en la exclusión del orden social. Todas estas transferencias, pues, cuestionan dualidades binarias como centro/periferia o urbe/campo con la que nos acercamos metodológicamente para conocer al otro; por el contrario, tales deslizamientos evidencian cómo la semántica de lo suburbano en la novela de Luis Urteaga se caracteriza por rasgos de inestabilidad, movimiento, oscilación e hibridez.

* * *

Los hijos del orden —podemos sugerir a modo de conclusión general— aparece como la novela antagónica del mundo oficial. Viene a ser un lugar de enunciación para el otro —el extraño, el diferente, el forastero— donde éste adquiere la licencia de enunciar, de convertirse en sujeto narrante. A través de la creación de diferentes narradores, el autor implícito se multiplica en seres migrantes, oprimidos, encerrados, dementes, asesinos, etc. que habitan la podredumbre y el caos urbano y penitenciario. En este sentido, la voz del otro es una enunciación desfigurada, clandestina, irreconocible dentro de parámetros letrados, y su ejercicio pasa a ser una empresa arriesgada en la medida en que se trata de un sujeto fuera de la ley intentando encontrar un destinatario del mundo oficial. En general, se trata de sujetos narrantes al margen de la Historia, cuya enunciación, gracias al género ficcional, aparece, aunque sólo sea fragmentadamente, como un acto amputado, vedado, antes de terminar en el silencio de la clandestinidad, la reclusión o la muerte. Esta concesión de la palabra, que deviene para el otro un acto de liberación simbólica, no constituye una justificación de la culpa del delincuente o del reo, sino una exploración del proceso de degradación que lo condujo a la condición

suburbana. Aquí, lo suburbano, como lo hemos visto, amplía su denotación urbanística espacial (centro/periferia) para denotar el mundo antagónico del orden social, es decir, deshumanización, cosificación, aniquilación, etc.

Las historias exploradas nos conducen a afirmar que la condición del otro sólo puede reducirse a su pasado puesto que su presente es un tiempo frágil, vulnerable a la destrucción, y su futuro sólo se anuncia como una aniquiliación irremediable. De ahí que el autor se incline a utilizar técnicas y recursos narrativos que permiten la exploración retrospectiva y paralela de los sujetos marginales. Todas las historias convergen, pues, en el presente de la cárcel, como una manera análoga al desplazamiento masivo del otro migrante andino hacia espacios urbanos y lugares públicos. Las voces que ahora los pueblan ya no son sólo enunciaciones de un discurso criollo, urbano, letrado, civilizado, etc., se trata, más bien, de simples quejas, gritos y chillidos que, pese a ser actos de habla, parecen ser simples emanaciones auditivas. Estos gestos discursivos son los rasgos distintivos de la palabra del otro; su voz agonizante coincide con el tiempo lineal del relato antes de desaparecer en la nada, en ese “pozo sin fondo” que el orden les ha diseñado en el perímetro de la ciudad normalizada.

Sinecdóquicamente, todos estos sentidos que distinguen al otro vienen también a poblar la caracterización de la ciudad. La urbe es también un espacio del encierro, donde lo desconocido —el otro que asume un papel de alterador— convierte los lugares públicos en una prolongación del espacio carcelario. Simbólicamente, pues, la ciudad adopta una connotación de cárcel que encierra a sus sujetos, tanto marginales como simples ciudadanos, que están condenados a una *reclusión* cotidiana. De esta forma, la ciudad se ha convertido ya en el espacio del otro suburbano —el habitante de los extramuros simbólicos—; éste ha dejado de ser lejano, exótico, y aparece ahora como un peligro, una amenaza para el orden. En otras palabras, el suburbio ocupa el centro, lo deforma, lo transgrede, lo recrea, lo moldea, lo hibridiza... Esta hibridación anuncia la desprotagonización del centro que realiza en los años ochenta Cronwell Jara Jiménez, en *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989). Analizaremos estas obras en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 9

Cronwell Jara Jiménez: La disolución de la dualidad ciudad-suburbio

1. Entorno socio-histórico de la década de los ochenta

Las obras narrativas de Cronwell Jara Jiménez que estudiaremos en este capítulo surgen en los años ochenta. Esta década, pese a representar el restablecimiento de la experiencia democrática, interrumpida durante doce años de dictadura militar, marca la aceleración de una profunda crisis económica, política y social, cuyo impacto habrá de sentirse hasta nuestros días. Entre el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) y el gobierno de Alan García (1985-1990), los diferentes proyectos populistas —construcción de viviendas y carreteras, nacionalización del sistema financiero, entre otros— no lograron ocultar ni controlar la grave crisis económica del Estado, cuyas causas estaban relacionadas con la deuda pública contraída en esos años y en los anteriores, la inmensa burocratización del aparato estatal, la inflación galopante, y las catástrofes naturales (sequías y diluvios), sin dejar de lado los efectos nefastos de la corrupción estatal generalizada, el contrabando, el narcotráfico y el terrorismo.

En el plano político, la primera mitad de esta década presenció la cristalización de la polarización política iniciada en las décadas anteriores, la cual terminaría por manifestarse explosivamente en el levantamiento en armas, desde 1980, del partido maoísta Sendero Luminoso, y luego, desde 1984, del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Aunque al principio fueron considerados como sucesos aislados que sólo afectaban zonas remotas de Ayacucho y Huancavelica —dos de los departamentos más pobres y olvidados por el poder central—, las acciones subversivas se expandieron en el transcurso de sólo unos años por todos los rincones del país, incluyendo la gran Lima, hasta la caída del emblemático líder Abimael Guzmán, en 1992, y los tristes sucesos de la toma de rehenes en la Embajada de Japón en 1997 —transmitidos en

directo al resto del mundo. La violencia subversiva, por otro lado, no tardó en generar una contrapartida institucional orquestada por las fuerzas policiales así como por el Ejército y la Marina, lo cual produjo un país “sitiado” durante más de una década, con un saldo aproximado de setenta mil víctimas, entre muertos y desaparecidos, según consta en los informes presentados por la Comisión de la Verdad en 2003.

Según Luis Vidal Fernando Vidal (1987: 35), los efectos de la indetenible “espiral de la violencia”, añadidos a la desolación causada por catástrofes naturales en el interior (fenómeno del Niño), y a la descontrolada crisis económica de estos años, provocarían nuevas y masivas migraciones hacia Lima y otras ciudades principales. Dada su magnitud y gravedad, este fenómeno sería llamado “desborde popular” por el antropólogo José Matos Mar, quien venía estudiando el proceso migratorio desde la década de los cincuenta. Según Matos Mar, el “desborde popular” vino a tenderse sobre una gran masa suburbana ya olvidada desde la década del setenta por un Estado centralista y arruinado, y por un sector privado sin capacidad de absorber más mano de obra (1991: 23). En la década del ochenta, añade Matos, ante la imposibilidad de acceso al Perú oficial, la masa migrante debió asumir sus propios conflictos y necesidades cotidianas con soluciones prácticas como la creación de viviendas y economías ilegales —prácticas que, en realidad, se venían desarrollando desde el inicio del fenómeno migratorio y que dieron lugar a las barriadas.

En 1986, el economista Hernando de Soto, en su libro *El otro sendero*, propuso el concepto de “informal” para dar cuenta de estas prácticas de supervivencia que los migrantes hubieron de inventar como respuesta a las interminables trabas burocráticas del sistema oficial, el cual negaba los beneficios y facilidades prescritos por su propia legislación (11). Abandonados a la suerte de su propia iniciativa, continúa De Soto,

los migrantes se convirtieron en informales. Para vivir, comerciar, manufacturar, transportar y hasta consumir, los nuevos habitantes de la ciudad tuvieron que recurrir al expediente de hacerlo ilegalmente. Pero no a través de una ilegalidad con fines antisociales, como en el caso del narcotráfico, el robo o el secuestro, sino utilizando medios ilegales para satisfacer objetivos esencialmente legales, como construir una casa, prestar un servicio o desarrollar una industria. (12)

De esta manera, pues, la población migrante terminó su aislamiento y reivindicó el derecho a la ciudad, no sólo a través de la transformación de calles y plazas céntricas en nuevos centros de trabajo, sino mediante su consolidación en distritos y barrios

populosos, al igual que en organizaciones de base. Esto no sólo hubo de afectar el mapa urbano, sino también las estrategias (promesas) electorales de la administración política que veía en el espacio marginal abundantes yacimientos de votos.⁵⁶

Iniciada la década del noventa, sostiene Matos Mar, las barriadas constituyen

crisoles que fusionan las distintas tradiciones regionales, se convierten en focos de poderosos estilos de cultura, opciones económicas y sistemas de organización, y creando las bases de una nueva institucionalidad que se expande, encontrando escasas resistencias entre los resquicios de las estructuras oficiales, desbordando sin contemplaciones los límites de la legalidad cada vez que éstos se oponen como obstáculos. (1991:23)

Este fenómeno se consolida, pues, en la década del ochenta, un período sombrío de la historia peruana contemporánea que, además, contempla al otro suburbano concretando su toma de la ciudad normalizada, transformándola, refundiéndola, moldeándola, hibridizándola... y, dado su carácter perturbador, obligando a las clases patricias pudientes —sostiene Matos Mar—, a mudarse a nuevas urbanizaciones exclusivas, lejos del caos de la informalidad:

Miraflores y San Isidro que eran sedes de su poder y de sus goces, son trocados por nuevos barrios residenciales y exclusivos: San Borja, Camacho, La Planicie, La Molina Vieja. Incluso el otrora elitista balneario de Ancón es relevado por el inaccesible distrito de Santa María del Mar, cuando Ancón es invadido por el proletariado urbano y su gobierno local asumido por partidarios de izquierda. (1991: 35-6)

En suma, aunque en el proceso de la apropiación de la ciudad por la población migrante pareciera percibirse una dosis de equilibrio armonioso, debemos advertir que las nuevas prácticas y sustanciales transformaciones sociales se desarrollan dentro de un clima de hiperinflación económica y de violencia social, subversiva e institucional. La nueva configuración urbana, pues, se ve impuesta por un tinte de agresividad que se genera en el mismo esfuerzo de sobrevivir en un medio hostil caracterizado por la corrupción, la delincuencia, el crimen, el narcotráfico, la pauperización, etc. Dentro de este marco socio-histórico surge la obra narrativa de Cronwell Jara Jiménez, un autor representativo del mundo suburbano.

⁵⁶ Recuérdese que la magnitud de votantes en las barriadas permitió al candidato de la Izquierda Unida, Alfonso Barrantes, llegar a ocupar el cargo de alcalde de Lima entre 1983 y 1987.

2. Cronwell Jara Jiménez y la escritura de las barriadas

Cronwell Jara nació en 1950 en la ciudad de San Miguel de Piura. A mediados de la década del cincuenta, cuando sólo tenía cinco años, su padre decidió que la familia se mudaría a Lima, donde, en los primeros años, debió ocupar un modesto espacio en un callejón del barrio Ciudad y Campo. Según recuerda el mismo Jara, dando una entrevista a Roland Forgues, allí los Jara permanecieron hasta que un día vino

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

En la barriada, añade Jara, levantada sobre un muladar, se arrojaban las inmundicias de la ciudad. Ahí se congregaron gentes de todas las sierras, negros y costeños, peones y empleados, pero también, ladrones, locos, prostitutas, que trajeron y fusionaron sus costumbres, y era común escuchar hablar el castellano y las distintas variedades de quechua (365). Jara, pues, no sólo creció y se formó en una realidad socio-económica marginal, sino que fue un protagonista del proceso migratorio, de la emergencia de espacios suburbanos y de la transformación social de la ciudad de Lima; esta experiencia de vida se vería fraguada en su praxis narrativa.

Aunque sin relación con los circuitos centrales de la creación literaria, Jara escribió y presentó sus primeros textos literarios (poesía y teatro) mientras cursaba sus estudios secundarios en el colegio Ricardo Bentín en el distrito del Rímac —colegio construido por encargo de Odría. Más tarde, en los años setenta, entró a estudiar literatura hispánica en la Universidad Mayor de San Marcos, donde alcanzó a producir alrededor de cuarenta y cinco cuentos en los que satirizaba tanto el mundo universitario como el contexto sociopolítico de esos años. Jara, añade en la misma entrevista, destruiría toda esta producción por considerarla confusa e inmadura, y sólo conservaría algunas temáticas que retomaría años más tarde, hacia 1979, cuando se presenta al concurso “José María Arguedas” con su cuento “Hueso duro”, y logra ser finalista del concurso “Copé” con “¿Quién mató a Herminio Rojas?”, relato posteriormente publicado por la revista

Casa de las Américas, bajo el título “Dos gallos”. Durante su estadía en San Marcos, según declara a Roland Forgues en la misma entrevista, Jara participó también en talleres de narrativa en los que desarrolló amistad con narradores jóvenes como Rivera Martínez, Antonio Bravo, Fernando Vidal y dos ex-miembros del grupo Narración: Gregorio Martínez y Gálvez Ronceros (372).

La obra editada de Jara se inicia en 1980 con la publicación del cuento “Hueso duro”, que sería seguido al año siguiente por la aparición de su *nouvelle* (novela corta) *Montacerdos*. Con estos primeros relatos adquiere cierto reconocimiento que lo hará participar en 1983 como representante peruano en el Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos, organizado por la Casa de las Américas en La Habana. En 1985, tras hacerse acreedor del Primer Premio del concurso Copé con “La fuga de Agamenón Castro”, Jara obtiene una mención especial en el “Concurso de las mil palabras”, organizado por la revista *Caretas*, por su cuento “Quien acaba de morir”. Ese mismo año logra ser finalista del concurso “Gaviota Roja” por *Patíbulo para un caballo*, novela que sólo sale de la imprenta cuatro años más tarde, debido a los varios intentos de corrección y ampliación. Todos estos honores impulsaron a que, en 1986, la prestigiosa editorial Peisa se encargara de publicar bajo el título *Las huellas del Puma*, una colección de cuentos dispersos en la que también figuraban los antes mencionados; este libro alcanzaría varias tiradas en el Perú y sería editado por la Casa de las Américas en 1990. En 1988 su haber creativo seguiría ampliándose con la publicación del relato “El asno que voló a la luna”, al que se añadirían la novela *Patíbulo para un caballo* (1989), *Baba Osaim, Cimarrón, ora por la santa muerte* (1990), *Barranzuela, un rey africano en el Paititi y otros cuentos* (1991), “Don Rómulo Ramírez cazador de cóndores” (1991), y “Agnus Dei” (1994). Su práctica literaria no sólo incluye la creación narrativa; ha escrito también guiones para cine y televisión, ha organizado y dictado talleres de creación narrativa por todo el Perú, al igual que en la Universidad de Lima y Universidad Federico Villarreal.

Esta breve exposición de la obra Cronwell Jara Jiménez demuestra que estamos frente a uno de los narradores más prolíficos de la literatura peruana actual. El crítico Manuel Baquerizo, en su prólogo a la tercera edición de *Las huellas del puma*, señala que Jara surgió en una época en que “la narrativa [en el Perú] se encontraba de capa caída

(era, dice Peter Elmore, ‘una de las escasas presencias válidas en el empobrecido panorama de nuestra narración’). Con él empieza prácticamente el desarrollo extraordinario del cuento y la novela” (7) en el ámbito peruano de los años ochenta al margen de figuras internacionales en plena actividad como Vargas Llosa, Brice Echenique y Ribeyro.

En lo que concierne la temática de la otredad suburbana, analizaremos dos obras de la vasta producción de Jara que se destacan como las de mayor interés; en realidad, se trata de dos obras claves dentro de toda la producción narrativa peruana de la década del ochenta. La primera es la *nouvelle Montacerdos* (1981) y, la segunda, la novela *Patíbulo para un caballo* (1989). Ambos relatos constituyen una visión desde dentro del margen urbano, y convergen en la reflexión sobre el hecho de sobrevivir y de lograr un espacio en un medio adverso. El primero ofrece una visión desgarradora, desde el interior de la barriada, sobre la condición submarginal de una familia errante librada a la aniquilación. El segundo, que retoma los personajes y parte de la historia del primero, se modula hacia una visión triunfalista de los pobladores de las barriadas, destacándose el aspecto fundacional del espacio suburbano, su defensa y resistencia, y la reivindicación de sus pobladores de arraigarse en un lugar inhóspito pese a la oposición del orden social.

3. *Montacerdos* (1981): El margen híbrido

3.1. Historia y estrategias narrativas

El título de la *nouvelle* constituye un cofre semántico que nos ofrece diferentes significados para explorar la otredad suburbana. Por un lado, *Montacerdos* es el nombre de la barriada donde tiene lugar la historia, y, por otro, es el neologismo que describe la detreza de Yococo, uno de los personajes centrales de la historia, que logra domar y hacerse jinete de un cerdo enfermo. En el plano simbólico, puesto que el cerdo está asociado a la isotopía de la inmundicia —lo insalubre, lo inaceptable—, esta fusión léxica connota, entre varias posibilidades semánticas, la metaformosis de un animal repugnante a un estado de aceptación pública y colectiva, es decir, en otra escala de connotación, se trata de un intento de desplazamiento (incorporación) del margen al centro. Dentro de la diégesis narrativa, la metáfora del cerdo aceptado públicamente también representa el

deseo de los personajes submarginales de lograr un lugar dentro de la barriada, un suburbio que ahora aparece con rasgos de ciudad normalizada. Estas primeras claves significativas nos dan un contexto preliminar para comprender los componentes y mecanismos textuales de cuya articulación habremos de describir otros significados que el autor implícito elabora para expresar su visión del mundo sobre la otredad suburbana.

La historia de *Montacerdos* consiste en la experiencia trágica de una pequeña familia, Griselda y sus dos hijos, Maruja y Yococo, quienes llegan a una barriada intentando encontrar un refugio a su condición de migrantes. Ahí, por su condición paupérrima, la condición femenina de la madre y la demencia de Yococo, los tres personajes son tratados como parias por los vecinos, quienes se sienten con derecho a excluirlos de un espacio que antes ellos invadieron, fundaron y transformaron. Este espacio suburbano, al que se llama ficcionalmente Montacerdos, se sitúa más allá de la Pampa de Amancaes, que era uno de los baldíos que colindaban con la Lima normalizada hasta la década del cincuenta, y que terminaría poblándose para ser el hogar del propio autor. Al igual que en *Los hijos del orden*, en *Montacerdos* el autor implícito no cae en la exaltación colectiva de los personajes marginales. En lugar de contrastar maniqueamente la ciudad normalizada con el espacio suburbano —de hecho, Lima no constituye una referencia explícita—, Jara se introduce en un (sub)mundo con sus propios conflictos y armonías en los que aparecen la miseria, el despojo, la crueldad, el maltrato, la injusticia, aunque también, al mismo tiempo, la fraternidad y la solidaridad. Un ejemplo de la disolución del binomio ciudad/suburbio es que la policía (representante del orden social) sale paradójicamente en defensa de los protagonistas cuando un vecino amenaza con echarlos violentamente, mientras que la presidenta del Club de Madres (también autoridad del lugar) los alberga después de que el mismo vecino incendiara la disparatada choza construida contra uno de los muros de su casa.

Pese a las muestras de humanismo y compasión, la configuración de los personajes se concreta a partir de sentidos, actitudes y relaciones con los vecinos de este espacio suburbano. En primer lugar, su estatus real quedará simbólicamente definido por el lugar que ocupan, luego en la historia, en la casa de doña Juana, la presidenta del Club, es decir, “un rincón, al fondo de su casa de adobe” (38). Metonímicamente, pues, su exclusión espacial, que se reitera constantemente en el relato, connota su condición de

marginal dentro de un mundo ya marginal; por tanto, su condición viene a ser *submarginal* y ésta no se opone al significado hegemónico de urbe —como hemos visto en textos anteriores—, sino al poder que ejercen ciertos pobladores sobre ellos, por el simple hecho de ser antiguos vecinos. Esta condición submarginal, sostenemos, repercute en el nivel discursivo y estilístico, puesto que las condiciones materiales y de infraestructura suburbana, al ser narradas desde el corazón de la pobreza extrema —lo nauseabundo, lo escatológico—, aparecen como si fueran, dice Maruja, un palacio (38).

Maruja es, pues, la niña narradora autodiégetica, cuya voz, en la que trasciende el candor, la inocencia y el lirismo, no deforma su realidad inmediata, sino, al contrario, da testimonio de la crudeza, la podredumbre y la adversidad del referente. El lirismo y subjetividad que subyacen en esta voz permiten comprender el proceso y el cuestionamiento de la experiencia migrante desde el interior de la intimidad del sujeto. Por otro lado, esta estrategia vocálica, que es una de las constantes en las historias estudiadas, hace que en la postura perceptual se conjugue lo real y lo extraño, otorgando más dramatismo a toda la historia, y, en particular, a episodios en que se destacan rasgos tanáticos (“los ojos de los muertos que yo veía, y nos arranquen el corazón”) que presagian la aniquilación de la familia. Esta voz femenina, que aparece por primera vez en la gama de voces migrantes que hemos observado, no significa obviamente la apropiación de una postura femenina extra-ficcional, pero sí una puesta en reflexión sobre la heterogeneidad y sensibilidad del sujeto y discurso migrantes, en cuya gama no habíamos encontrado antes voces femeninas.

Conforme avanza la historia, observamos que Griselda cede a los impulsos sexuales de don Eustaquio, marido de doña Juana, como si fuera una forma de recompensar la compasión recibida en su casa. Sin embargo, esa relación llega a su término cuando el embarazo de Griselda resulta visible y la solidaridad de doña Juana deviene indiferencia. Griselda y sus hijos, en consecuencia, abandonan la casa y se instalan en las chacras, pero no por mucho tiempo; a los pocos días Griselda muere abortando. También Yococo, el domador del cerdo, el demente, el temerario, el tramoscas y tragaexcrementos, muere, pisoteado accidentalmente por los caballos de los policías que perseguían a un delincuente. Y Maruja, la niña por cuyos ojos surge esta historia anclada entre lo real y lo extraño, queda abandonada, no necesariamente por su

condición de huérfana, sino por padecer tuberculosis, sentada en la cima de una choza, esperando quedarse dormida para reunirse en sueños con mamá Griselda y el Yococo volando sentado sobre el cerdo Celedunio.

Hasta este momento de la historia podemos decir que el presente de la enunciación se sitúa en el último episodio del relato, en que Maruja aparece sola en la cima de una choza construida al lado de un quiosco. Dentro de este contexto podemos afirmar que el relato tiene una lógica lineal con sólo ciertas retrospectivas que permiten profundizar en la comprensión de la historia. Sin embargo, un párrafo en cursiva había irrumpido en el medio del relato, haciendo que nos interrogáramos sobre el espacio-tiempo principal desde donde emana el discurso de Maruja, y su respectiva significación en la historia. Veámos ese fragmento:

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

Varios indicios de este discurso aluden a un momento posterior al último episodio del relato. En primer lugar, el deíctico temporal “ahora” y las referencias a las palomas determinan la posposición del tiempo/espacio, en el que queda explícita una metamorfosis espacial. En segundo lugar, es notoria la actitud de desconcierto y sorpresa de la narradora; asimismo, sobresalen su lamento y su nostalgia de no estar más junto a las palomas. En breve, pues, es evidente la oposición entre un “aquí-presente” (“madriguera”) y un “ahí-pasado” (“junto a las palomas”), entre un yo-narrante y un yo-narrado. Por otro lado, el tono lírico del yo-narrante nos conduce a explorar la dimensión simbólica del discurso, en la que la madriguera —ésta sería nuestra hipótesis— deviene la metáfora de la claustración subterránea. Este significado acentúa la condición submarginal de Maruja: su privación no sólo del mundo externo, sino, también, su privación como interlocutora, que hace de su discurso un monólogo interior desde donde surge la historia. La metáfora de la claustración subterránea, asimismo, activa otros significados como tumba, muerte, aniquilación, que son corroborados por la incertidumbre espacial de Maruja, ahora rodeada por seres sobrenaturales (“esos ojos que fosforecen y me espían”), como si fueran zombis, como si Maruja estuviera en

ultratumba. Éste sería, pues, el tiempo/espacio de la enunciación de la historia, una posición enajenada, donde la locutora no logra descifrar el sentido de su presente, un presente amorfo y tanático en el que lo único que le queda —lo último— es la palabra para evocar retrospectivamente la barriada, un espacio donde una vez se sintió libre junto a las palomas, éstas, metafóricamente, símbolo de vida y libertad.

3.2. Condición nómada y territorialización fallida

Anteriormente en nuestro estudio, apoyándonos en Cornejo Polar (1995), hemos señalado que el discurso migrante constituye un locus enunciativo que pone al movimiento (desterritorialización) en un primer plano. En este tipo de discurso hemos visto que trascienden sentimientos de pérdida de lazos con un territorio original, físico y/o simbólico, que activan una marcada dimensión nostálgica, al igual que un sentimiento de forasterismo en el nuevo lugar de residencia. En *Montacerdos*, el discurso migrante adopta otros matices significativos debido a que el intento de arraigo de los protagonistas se realiza desde una condición nómada, es decir, desde una situación inestable que se opone a la estabilidad espacial que veíamos en los personajes de Huanay y Urteaga (y en menor grado en Congrains y Bonilla), sujetos migrantes que vivamente evocaban el paisaje serrano, la aldea o la simple casa familiar.

Los protagonistas de Jara, pues, intentan territorializarse desde una prolongada errancia e inestabilidad, es decir, desde un no-lugar. En el estudio de los personajes, este paradigma surge como una piedra angular para comprender sus estrategias de arraigo y adaptación al nuevo espacio, el trato que reciben de los vecinos, su devenir trágico, su territorialización fallida, y la propia enunciación narrativa. En la historia, Maruja, Griselda y Yococo aparecen intentando salir de su condición de mutantes a través de la toma de posesión inminente de un terreno, aquí anunciada:

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

Traíamos nuestra casa al hombro.

Caía del cielo, como ahora, una agua finita, bonita como pluma de paloma. Era muy de noche. Y hacía frío y yo tenía miedo que nos piquen y nos coman los ojos de las lechuzas, que nos salten los ojos de los muertos que yo veía, y nos arranquen el corazón.

Harto caminamos por cruzar la pampa de Amancaes, casi a tientas. Yoco imitando el canto de las aves malagüeras y yo aferrándome a la falda de mi mamá. Mamá escupía ajos y víboras maldiciendo las lechuzas y Yococo volvía a imitarlas hasta reírse por la

cólera de la maldiciente. Me acuerdo que sin soltar la ruma de palos y cartones que llevaba al hombro, pujando y pujando, le dio un leñazo a Yococo: “Calla, guanacu e mierda, loco, calla”. (15-6)

Tomado de uno de los momentos iniciales del relato, el discurso de Maruja, en medio de su desconcierto, sólo evoca la llegada al territorio nuevo y el acto fundacional del espacio doméstico. Efectivamente, no se menciona ningún territorio de origen y, tras hacer una lectura global del texto, tampoco aparecen referencias a una experiencia de desterritorialización en el sentido estricto de desprendimiento de un lugar estable, ni tampoco a algún viaje, que es una etapa primordial en el plano de la enunciación migrante, puesto que genera un reiterado tono nostálgico. A diferencia del discurso de Juanito, el niño migrante de *El retoño*, Maruja no evoca ni lamenta haber perdido un territorio cercano o lejano; en realidad, no tiene consciencia del pasado por ser todavía una niña cuya inquietud es lo inmediato. Es por eso que la experiencia pasada de la familia aparece fracturada y sólo se reduce a los momentos que preceden a la toma del terreno. Los rasgos de esta voz narrativa, sin privilegio cognicional, impiden conocer los factores explícitos que generaron la mutación de la familia, al igual que su eventual lugar de procedencia aunque podemos inferir el origen andino debido a los rasgos léxicos, fonéticos y culturales de la madre (diglosia castellano-quechua, alternancia vocálica “o” por “u”, referencias mitológicas). Por lo tanto, los personajes errantes surgen de pronto en el texto como una otredad carente de identificación geográfica, como si hubiesen sido amputados de un patrimonio espacio-temporal (recuérdese que en los autores antes mencionados, este patrimonio se asomaba en la memoria viva de los protagonistas). Todo esto nos conduce a postular que en *Montacerdos*, la noción de migrante se resemantiza a partir de la noción de nómada.

En el nivel del discurso, el nomadismo se expresa en el enunciado “No sé de dónde habíamos venido”, el cual sugiere al mismo tiempo la carencia de espacio concreto anterior o referente espacial que pudiera definir su identificación geográfica, lo cual nos conduce a resemantizar la noción de desterritorialización para proponer la categoría derivada de *aterritorialización*, en que el prefijo indica la negación o falta de lo que expresa el sustantivo. Esta noción, íntimamente ligada al nomadismo, encuentra su soporte textual en el enunciado “Traíamos nuestra casa al hombro”, y contribuye a configurar topológicamente al otro submarginal. Nomadismo y la ateritorialidad, pues,

surgen como rasgos característicos que se oponen a la isotopía generada por la territorialidad, es decir, a significados como estabilidad, familiaridad, colectividad, origen, pasado, raíz, etc. De ahí que, además de ser asociados a la inmundicia y la demencia, los protagonistas constituyan la antítesis de los vecinos, quienes representan la estabilidad espacial y el orden social. En breve, esta oposición binaria nomadismo/estabilidad aparece como un factor determinante para configurar, primero, la dimensión espacial y, luego, la submarginalidad de los protagonistas, como lo veremos a continuación.

3.3. Barriada, choza y submarginalidad

Los personajes irrumpen en medio de la noche para instalarse en una barriada, ficcionalmente llamada Montacerdos, que se diferencia de las descritas por Congrains, Ribeyro o Urteaga. Éstos en realidad describían los primeros gérmenes de la barriada: la construcción de chozas en terrenos inhóspitos o insalubres. Con Jara, el espacio suburbano ha surgido efectivamente de la invasión de terrenos pero se ha consolidado en una estructura con administración y jerarquías socio-políticas, con ciertos servicios como transporte, un club de madres, una iglesia, festividades, etc., es decir, el espacio suburbano dispone de una lógica interna similar a la ciudad normalizada, con lo cual ya se puede percibir un intento de incorporación del margen al centro, como si fuera una membrana más que se adosa a la urbe. Este aspecto no es ninguna invención de Jara, sino una referencia a la evolución misma del fenómeno de las barriadas que, según sostiene Calderón, “a diferencia de las urbanizaciones convencionales, primero se habita y luego se construye la vivienda y se instalan los servicios” (12) para más tarde constituirse en zonas bajo la tutela de una administración municipal y, cuando no, en verdaderos distritos. En ese sentido, los pobladores de *Montacerdos* también fueron en un principio “invasores”, antes de ser “vecinos”, que equivale a decir “propietarios legítimos”. Nótese que esta última categoría, que pertenece al ámbito de la ciudad normalizada, se convierte en la justificación que un vecino utiliza para desalojar a la familia de Maruja, cuando ésta se había instalado al lado una de las paredes de su casa. No obstante, lo que hace la familia no es sino repetir el acto de la ocupación de un terreno inhabitado que antes realizaron los ahora vecinos.

Dentro de este contexto, el autor implícito de *Montacerdos* subvierte la oposición ciudad normalizada/espacio suburbano y hace del margen un centro físico y simbólico en el que los personajes, por su nomadismo, demencia y miseria, pasan a ser los nuevos marginales de la barriada. Esta afirmación se ilustra en el hecho de que el ingreso de los protagonistas a Montacerdos no supone el descenso al mundo suburbano —en su sentido de mundo degradado, inferior, caótico, anómico etc.—; al contrario, se trata de un paso a un estado superior dada la condición de parias de los personajes, condición que se equipara, simbólicamente, a la agresividad de los perros:

Como si hubieran olfateado difunto, en la entrada del barrio, los perros salieron a ladrarnos. En alboroto de aullidos y rugidos nos cayeron, nos cercaron con las fauces hechas un ventarrón de pualambres cerrándose y abriéndose, queriendo despedazarnos.

Sentí un sacudimiento y desgarrón sobre un tobillo y grité abrazándome entre las piernas de mamá. Sentí más miedo que con las lechuzas y los ojos de los muertos que antes nos habían mirado. Yococo con un lado enfrentó a los perros y les dio muerte hasta medio quebrarles los huesos a dos de ellos; mamá sin poder moverse por mi culpa, requintándoles y requintándome la madre, a pedrada limpia alejaba a otros que huían con algún hueso roto, gimiendo acobardados. “Ya carajo, ya. Alzemos [*sic*] la quincha ahora”, chillaba la colérica, “aquí nomás, si no los peros nos comen. Nos jala las tripas.” Yococo volvió a reirse.

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

En este episodio, lo animal, que se erige sobre la base significativa de unidades como “olfateado”, “aullidos”, “rugidos”, “fauces”, “perros”, connota aquí sentidos que aluden a lo primitivo, lo impulsivo, lo irracional, con lo cual el autor implícito ofrece una configuración negativa de la submarginalidad de los personajes. En todo caso, se trata de rasgos de autodefensa, que deben adoptar Yococo y Griselda para librarse en una batalla campal con los perros, como si fuera una contienda de igual a igual. Adviértase, por otro lado, que la animalidad no significa que la familia de errantes carezca de afectividad o de emotividad, que, desde luego, es un rasgo destacado en todos ellos.

Inmediatamente después de este combate se produce el rito de fundación (“Ya carajo, ya. Alzemos [*sic*] la quincha ahora”). El acto constituye la cristalización de la utopía espacial de la familia, un aspecto central en las experiencias migrantes antes exploradas. Sin embargo, al contrario de la utopía del sujeto andino migrante que aparece en la narrativa de los años cincuenta o sesenta, el cambio sustancial con Jara es que la gran ciudad, Lima, el antes territorio añorado, no representa más la utopía urbana. Aunque este aspecto puede explicarse en el hecho de que los personajes se encuentran ya

en los márgenes físicos de la ciudad, al no haber referencias a un territorio idealizado inferimos que el autor implícito pone de relieve cómo la Lima de los estos años ochenta —época de violencia y caos político y social—, deja de ser la utopía urbana por excelencia, el meollo de la modernidad y civilización. La utopía espacial de estos errantes, si así se pudiera decir, sólo consiste en escapar de esa realidad inestable y opresora, alzando una choza, sin pensar en edificios y avenidas o en cualquier otro símbolo de la modernidad. Nótese que para Maruja, la noción de casa, al contrario de una definición convencional, consiste en un conjunto de desperdicios y objetos sin aparente valor (palos, cartones, costales, carrizos) reciclados del basurero, que resultan ser todo su patrimonio físico y simbólico y que habrá de amplificar aún más su marginalidad ante los vecinos de la barriada, quienes poseen ya casas de ladrillos.

La construcción de la choza se produce, pues, al lado de una casa cuyo propietario, arguyendo el ultraje a la propiedad privada y la demencia e insanidad de los agraviantes —otro recurso a la ciudad normalizada— intenta al día siguiente desalojarlos con el apoyo de la autoridad policial:

“Mire mi alférez, ésa que ve es mi casa. No, ese muladar, no. Es que esos locos nos han invadido ahí. Son peligrosos. En ese lugarcito quiero alzar mi jardín. Lárguelos pues. Que se vayan detrás de los cerros, allá hay espacio. Nadie los molestará”. Y el alférez perfil de víbora volvió a hacer andar su caballo. Lo otros lo siguieron. Le dijo el alférez que él no estaba comisionado para botar a nadie de su choza, que de qué se quejaba si también había sido invasor de tierras alguna vez. El hombre protestó de que ese barrio nadie había sido invasor. Que el gobierno regaló las tierras. Y el alférez le dijo que se queje ante la junta directiva del barrio. Que otros los saquen. “Yo a los locos los saco a patadas”. Y el alférez: “Si tú los sacas como dices, a patadas, te arrastro de los runtus y te meto preso, si no te he ahorcado. Indio maula”. [...] Luego, al rato: “¿Maula? Ya verán si no saco a estos cerdos”. (23-4)

Este episodio constituye el primer encuentro de reconocimiento en que la mirada del vecino convierte a los personajes submarginales en dementes, inmundos y peligrosos, es decir, en sujetos alteradores del espacio normalizado, e indignos, por lo tanto, de permanecer allí. Tal dinámica de exclusión constituye, pues, una (*des*)espacialización centrífuga del otro que se construye textualmente a través del deíctico “yo-aquí-vecino-mi casa” para diferenciarse de “esos locos-cerdos-ese muladar”. Simbólicamente, esta actitud de rechazo evoca la tendencia de la incorporación del espacio suburbano a la ciudad normalizada a través de la eliminación de lo residual, o bien, del aspecto perturbador de los nuevos “invasores”, condición que antes atribuía el sujeto criollo

urbano al sujeto suburbano. Aquí se percibe la reiteración de una lógica social según la cual, citando a Nugent, “en cualquier sociedad ocurre que el inferior jerárquico descarga la violencia recibida contra un tercer miembro subordinado” (83). En el texto, el inferior jerárquico viene a ser el vecino (el habitante del suburbio) que ahora se reclama como víctima del submarginal que le impide la eventual construcción de un jardín que representa no sólo el embellecimiento estético, sino la voluntad de pertenecer a una ciudad ordenada. En este encuentro de exclusión, más monólogo despreciativo que verdadero diálogo, en el que el submarginal es condenado al silencio, resulta paradójico que quien salga en defensa de los submarginales sea el policía, un representante directo del orden institucional. Aquí, pues, se puede argüir que la oposición centro/periferia queda simbólicamente hibridizada puesto el representante del centro muestra simpatía y hasta aprobación por el otro submarginal y condena, al contrario, la actitud denigrante del vecino. Sin embargo, la intolerancia y el rechazo se imponen y pasan a representar el bloqueo deliberado de identificarse con el otro forastero, pese a que el vecino es un migrante andino convertido en suburbano, como le hace recordar el propio policía. En este caso, el (*des*)contacto con el otro adopta un significado de repelencia explícita, basada en el simple desprecio hacia lo anormal.

Éste es, pues, uno de los encuentros en que el otro submarginal es vaciado de su condición humana y queda petrificado en una condición de cosa, de objeto sin valor, vulnerable a todo acoso o acto de violencia. Sólo así se explica, más adelante en la historia, cómo el vecino descarga su violencia incendiando la choza:

Pero cuando nos incendiaron la choza se nos hizo tierra la boca. Fue una tarde en que mamá, Yococo sobre el Celedunio, y yo, volvíamos de la Pampa, cada quien con su ruma de leños al hombro. Y vimos que el infierno estaba ardiendo en los leños de nuestra choza. De seguro puesta la máscara de yeso, tocando tambor y haciendo fiesta, el diablo bailaba detrás de la candela. Era la hoguera tan alta y brava que parecía surgir desde el fondo de la tierra y saltar como puma de candela y quemar las nubes, los puentes y los torreones del cielo. Increíble que tan pocos palos hicieran tanta llamarada, que amenazaba incendiar la casa del vecino que no nos quería. Ya habían pasado dos días de la semana del plazo. Y no nos habíamos ido. Y si no se quemaba la casa del vecino que nos odiaba era porque las paredes eran de ladrillo y barro. Corrimos: mamá con su ruma de palos; Yococo sobre Celedunio. Yo con el corazón ya incendio. Afligidos, los vecinos procuraban ahogar el fuego que amenazaba incendar el barrio, el aire, las piedras, la tierra, el agua misma. (30-1)

La destrucción de la choza no solamente significa la pérdida material del pequeño patrimonio, sino, también, la puesta en evidencia de la extremada vulnerabilidad de los

protagonistas, que los hace víctimas aquí y en episodios posteriores. Obsérvese que pese a la gravedad del incidente, Maruja no intenta señalar al culpable del incendio; por el momento, sólo contempla resignadamente el gigantesco fuego antes de huir y volver a la errancia mientras que los vecinos tratan de salvar, no las pertenencias de los submarginales, sino las suyas. Lo sintomático de este episodio es que el discurso de la narradora adopta un tono poético que convierte el fuego destructor en una experiencia apocalíptica orquestada por fuerzas satánicas, como si éstas fueran los verdaderos autores de la quema de la choza y de su humillación. Este aspecto sobrenatural —que constituye la realidad de la locutora— nos conduce a destacar el hecho de que el autor implícito no sólo evoca una experiencia en el margen desde el punto de vista marginal, sino que incorpora la visión del mundo de los sectores populares: sus mitos, sus creencias, sus miedos, en fin, sus códigos culturales. Éste no sería el único episodio en que irrumpe la explicación mitológica; en un pasaje posterior, Griselda explica que la permanente herida infectada en la cabeza de Yococo fue producida por la picadura de una araña que no era sino la encarnación del padre muerto (27).

Convertido en cenizas el temporal “espacio estable”, la familia vuelve al nomadismo y encuentra refugio al lado de un quiosco rodeado de ratas:

Amanecemos detrás de un quiosco de madera. Levantamos la casa en un cerrar de ojos. A oscuras, cuando nadie nos veía y no podría molestarnos. Pero ahí hacía mucho frío y los ojos de las ratas me daban miedo. Cientos y cientos de ratas habían llegado a vivir debajo del quiosco mucho antes que nosotros. Las pulgas nos picaban, el frío mordía y no dejaban dormir. Y zumbaban y zumbándonos su negra serenata toda la noche los zancudos. (32)

En el fragmento es evidente que la novedad espacial no sólo produce espanto en la narradora, sino una toma de consciencia de la degeneración de su submarginalidad. Por un lado, la nueva experiencia representa una forma de aislamiento de lo público, de lo humano, y, por otro, una cohabitación forzada con animales e insectos asociados a lo insalubre y al abandono, es decir, a un estado de vida no lejos del estado tanático.

Pero esta submarginalidad adquiere sentidos más extremos cuando la narradora, infiriendo lo que piensan los niños que observan extrañadamente a la familia, describe a Yococo y a sí misma con rasgos grotescamente infrahumanos. Por un lado, aparte de su evidente demencia, Yococo aparece como un ser de ultratumba, insensible al dolor:

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

Esta caracterización desfigurada se complementa con la mirada de los vecinos, quienes consideran a Yococo un leproso: su cabeza tiene la forma de una “sandía rajada”, llena de llagas y pus, que simultáneamente produce repugnancia y horror, y, paradójicamente, constituye un objeto de perversidad espectacular. Efectivamente, Maruja reitera más adelante, que la cabeza de su hermano se ha convertido en una “charola de pus y pelos” de la que brota “un hilito de sangre de cuando en cuando” (27). En este contexto, Yococo simboliza la descomposición del cuerpo, y esta acepción pasa a agregarse al abanico de significaciones de la otredad suburbana

Por otro lado, la submarginalidad de Maruja también se describe con los mismos rasgos:

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

En esta dinámica de reconocimiento, Maruja utiliza la mirada de sus diferentes —que representan lo normal— para describir y asumir resignadamente su propia diferencia. La descomposición, la deformación, la morbosidad, la repugnancia, la zoomorfización, lo tanático, son los principales rasgos que dan una impresión de familia grotesca, irreal, fantástica, imposible de seguir existiendo en un medio marginal donde las miradas no pueden ser más que atónitas y desconcertadas. A estos rasgos deben añadirse otros que descubrimos al seguir el itinerario cotidiano de la familia.

Griselda y Maruja se internan en el muladar de Montacerdos en busca de objetos que habrán de reciclar y vender para comprar medicamentos y así poder curar la cabeza de Yococo:

Íbamos entonces mamá Griselda y yo por los basurales confundiéndonos pronto en un bosque de revoltijos pestilentes, en un mar de ratas envenenadas y gatos agusanándose por otro lugar. Y nos poníamos a escarbar compitiendo y peleando con perros vagabundos, gallinazos destartalados y las muchas garras de los mendigos hambrientos en donde gusano, gallinazo, perro y gente, valíamos la misma nada. El calor hediondo del fondo de la basura nos ahogaba, mareándonos con su tufo de pestilencia, taladrándonos el

cerebro, haciéndonos ver pesadillas y murciélagos entre las galerías de los pulmones. [...] Pero seguíamos. Buscábamos fierros y vidrios que juntábamos en cajones y latas para venderlos al señor del triciclo que nos compraba esas cosas. Pero ¡nos pagaba tan poco!, que no alcanzaba gran cosa para comprar medicamentos para Yococo. (34-5)

Este episodio constituye un claro diálogo intertextual con “Los gallinazos sin plumas” de Ribeyro, en el que Jara también recurre al espacio del muladar para configurar la submarginalidad de sus personajes. Sin embargo, a diferencia de los “gallinazos”, narrados desde la distancia de un narrador heterodiegético, y que son personajes que no perciben ni cuestionan la inmundicia del muladar ni su condición degradante, la protagonista de Jara, recordemos, es una voz autodiegética que por propia iniciativa expresa sus impresiones visuales y olfativas, poniendo así al descubierto una diégesis en la que el sujeto pierde todo valor humano para convertirse en un desperdicio más, comparable sólo a otro sujeto u objeto del muladar, es decir, a la descomposición, a la aniquilación. Maruja, pues, no sólo focaliza su propia experiencia, sino, también, la cuestiona, la juzga, y concluye en que la condición de su familia no es un caso aislado; en el basurero encuentra a otros sujetos como ella y, en esa medida, el muladar pasa a ser un escenario principal en el que tiene lugar la dinámica del reconocimiento con sus similares (mendigos hambrientos, gusanos, gallinazos, perros y gente), semejanza que se sintetiza en el enunciado con valor de resignación: “valíamos la misma nada”.

Otro punto de diálogo con Ribeyro, es el cerdo, animal devorador e incontrolable que en “Los gallinazos sin plumas” dictaba la relación conflictiva entre los personajes. En Jara, al contrario, este “personaje” evoca diferentes transferencias desde lo más extremo hacia lugares más centrales:

“Celedunio”, así lo llamó Yococo al cerdo que una vez, furioso le hociqueó, lo olió y descubrieron que ambos habían sido viejos camaradas aunque sin conocerse. Sino lo habían matado y hecho relleno [morcilla] con perejil y yerbabuena era porque: “Matar cerdu enfermo, hace parir hijo hocicudo y marrano”. Celedunio parecía un carromato de huesos, más costillas que pellejo, tanto que parecía haberse tragado un docena de llantas de bicicleta, con rayos y jebe. Los aros del costillar soportaban un cráneo orejón y un hocico de perro fiel, que daba pena. “Celedunio”, llamaba Yococo; y el cerdo, triste, mosquiento como el dueño, sacudía orejas y se le acercaba. (25-6)

Por un lado, observamos que el cerdo, debido a su enfermedad y creencias míticas de la antigua dueña, ha sido abandonado (excluido) y, por tanto, ha dejado de ser un potencial alimento. De esta condición de objeto ha mutado hacia una situación humanizada, no sólo porque se le atribuye un nombre y es domesticado, sino porque se convierte en el

complemento afectivo de Yococo, su jinete, también enfermo y despreciado. Se trata, pues, de una relación de similitud en la que ambos encuentran una posibilidad de libertad: transitan libremente en la barriada, como un espectáculo irreal, respondiendo a los desafíos más siniestros que los niños les imponen. En el plano simbólico, puesto que el cerdo está asociado a la isotopía de la inmundicia —lo insalubre, lo inaceptable—, su convergencia con Yococo en el neologismo semántico “montacerdos”, connota el paso de un estado repugnante a un estado de aceptación pública debido a su nueva función de (mórbido) espectáculo. Metafóricamente, pues, se trata de otro intento de incorporación de lo marginal al centro, aunque este estado no beneficia necesariamente la condición submarginal de los personajes.

En otros pasajes, al contrario, esta condición se revela drásticamente en la alimentación repugnante de la familia:

Es esa noche comimos cuyes y choclos fritos y yo ya no iba a vomitar. Vomitaba sólo cuando mamá me forzaba a comer cucarachas fritas. Pero cuyes con choclos sabían rico. Después supe que la otra gente tenía asco y no los come porque los llaman ratas. Pero, cierto, sabían rico, más si le echamos miel de algarrobo que conseguimos no sé dónde. (22-3)

La naturaleza de esta práctica zoofágica es anormal en la medida en que no sólo es condenada por los vecinos, sino, también por la misma narradora quien intenta, sin embargo, persuadir al narratario implícito de la posibilidad de convertir algo nauseabundo en algo delicioso, es decir, en otras escalas, convertir la imperfección en armonía, lo anormal en norma, lo malo en bueno, nuevamente lo marginal en centro. Sin embargo, Griselda y Maruja son conscientes del rechazo de esta práctica y se aferran a seguir comiendo ratas a espaldas del Club del Madres y, más tarde, de doña Juana, pese a que ésta les brinda alimento y casa. En breve, podemos afirmar que el sujeto submarginal, hasta el momento, se autoconfigura según sus prácticas cotidianas más básicas pero no puede verbalizarlas públicamente puesto que él mismo las considera anómalas, quizás corroborando la mirada valorativa de los vecinos.

Conforme avanza el relato, esta condición submarginal adopta un sentido de invisibilidad ante la mirada de la norma. Ello tiene lugar durante la ceremonia de la comunión en la iglesia:

En la hora de la hostia los vecinos hacían fila, cruzados de brazos, limpios de piojos olorosos. Bien peinados abrían la boca y el cura: rubio, mejilla rosada, cara de ángel, les

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

Sin pretender una explicación teológica, el rito de la comunión puede significar una experiencia de similitud puesto que el cuerpo de la divinidad pasaría a allanar las diferencias sociales de los creyentes. En ese rito intentan participar también los submarginales, reivindicando su existencia humana, no ante los vecinos, sino ante la divinidad representada por el cura. Sin embargo, en este intento de reconocimiento, los sujetos descubren el dramático significado de su otredad: ser imperceptibles, carentes de interlocutores, ser condenados al monólogo.

Mientras tanto, su vida en la choza ambulante no puede ser menos dramática: Maruja y Yococo siguen siendo víctimas de humillación, intimidación, cosificación, por otros niños, mientras que Griselda se ha convertido en el objeto sexual de los alcohólicos. Por ser repugnante y anormal, la familia representa para los vecinos, el contra-ejemplo de lo aceptable y ello se muestra en el siguiente fragmento:

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

Así como en la iglesia, Griselda tampoco encontrará la compasión en el Club de Madres, institución en la que barría y limpiaba a cambio de una olla diaria de leche; sus miembros decidirán no albergarla en el local debido a su presunta demencia. Sin embargo, surge la benevolencia de doña Juana, presidenta del club:

“Mira, abandona tu choza, mujer. Y vente a vivir a mi casa. Eustaquio, mi marido, también quiere. Y jala a tus hijos. Ahí siquiera te protegerás del frío. Siquiera no te comerán los zancudos. Ni te incendiarán la pocilga. Ni te picarán los grillos. No te mearán las orejas los perros. No te morderá la garúa de la madrugada. Los borrachos no te tocarán serenata. Ni tragarás el olor de los desagües. Ni te morderán las ratas. Ni peliarás con los gatos. Ni te zamparán piedras los mocosos del hampa. Hazme caso mujer o se mueren tus críos. Ahí en micasa los curarás mejor. Te cantarán las palomas. Iremos juntas al mercado. Llevarás nomás la bolsa. Las pulgas ya no tragarán de tu sangre. Ni serán tres piojos a las vista de nadie. Ay, ¡mira si no, cómo han dejado las ratas el tobillo de tu hija! Purita llaga. Casito hilacha los huesos”. 36-7

Éste es un episodio en que el otro submarginal, como en un espejismo, pasa temporalmente de objeto a sujeto. La fuerza ilocutoria del enunciado de esta autoridad social revela el repudio de ser un simple contemplador del sufrimiento del otro submarginal: de su maltrato, abandono, animalización, cosificación. Como acto de reconocimiento de la existencia del otro, el gesto de la locutora se verbaliza a través de una síntesis evaluativa de su condición vulnerable, antes de cristalizarse en la práctica mediante la invitación a compartir privilegios como vivienda y alimentación, en su propia casa.⁵⁷ Sin duda, esta toma de consciencia del otro tiene repercusiones en la misma configuración del “yo” (ahora sujeto suburbano, el habitante territorializado de la barriada). Si, por un lado, esta susceptibilidad se funda en el hecho de que el otro es capaz de experimentar la misma emotividad (gozos y sufrimientos) que el “yo” —y, en este caso, este gesto constituiría una equiparación con el otro—, por otro lado, la actitud de doña Juana demuestra que el “yo” está en mejor situación que el otro. Por el momento diremos que la locutora aparece intentando incorporar al submarginal al terreno de lo aceptable, es decir, a su propia “mismidad”. En este caso la integración del otro submarginal constituiría una experiencia de similitud, una muestra de elevar al otro al mismo nivel que el que muestra compasión. Tal gesto puede explicarse en la génesis de la barriada, es decir, en el momento en que todos compartían el rasgo de ser excluidos sociales, de ser marginados por la ciudad normalizada. La compasión en este contexto, pues, reactiva la memoria de la exclusión social inicial, la cual se ha diseminado en la memoria colectiva del vecindario, y queda representada en el vecino que quema la casa de los submarginales.

El encuentro con doña Juana no sólo representa el fin temporal a la condición de errantes de los protagonistas, sino la creación de una relación afectiva que los saca de la claustración y que les ofrece la posibilidad de existir ante los ojos del mundo externo:

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

⁵⁷ Las pautas interpretativas sobre la compasión hacia el otro nos las da el artículo “La participation sensible. Sémiotique de la pitié”, de Jacques Fontanille.

Obviamente, en esa transferencia de la inestabilidad a la estabilidad, de la inmundicia a la higiene, de la vulnerabilidad al refugio, la reacción de Maruja no puede ser sino de gozo: ha dejado su “madriguera” para habitar un “palacio” pese a que “casa de adobe” en el referente real tenga una connotación de pobreza. Sin embargo, en esta nueva morada, no llegan a ocupar un lugar central, sino “un rincón al fondo de su casa” que resulta ser la prolongación de su condición submarginal, condición que ya se anunciaba en el sentido de servidumbre del enunciado “Llevarás nomás la bolsa”, en el penúltimo fragmento citado. Si se quiere, pues, pese a la generosidad de doña Juana, la compasión de ésta hacia el otro adopta un sentido de apreciación devaluativa, que perpetúa el carácter submarginal del otro. Pero quien saca provecho de esta submarginalidad no es doña Juana, sino su marido, don Eustaquio, quien hace de Griselda su objeto sexual:

Un día creí que a mamá le estaban queriendo matar. Doña Juana se había ido sola a la plaza. Mamá Griselda se quedó poniendo las ollas bore la cocina. Yococo y los hombrecitos no habían. Se habían ido a matar ratas y montar cerdos. Llegó don Eustaquio, ese día no trabajaba. Vi como Mamá se defendía a puñetes. Don Eustaquio le forzaba la falda, la levantaba en vilo, y la llevaba hacia la cama. Creí que iba a matarla y esta vez asustada lloré fuerte. (41-2)

También Pablo, hijo de doña Juana, cristaliza sus juegos perversos, primero con Yococo, haciéndole comer picante fuerte y excrementos, luego sodomizando con ají al cerdo Celedunio, y finalmente, con Maruja, también haciéndola víctima de escatofagia y acosándola depravadamente:

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

La casa de doña Juana representa, pues, la estabilidad y humanización ilusorias, al igual que la transición a la aniquilación final de los personajes. Los caballos de unos policías que perseguían a un ladrón precipitan la muerte anunciada de Yococo, mientras que Griselda muere abortando. Sólo queda abandonada al final Maruja por tuberculosa, esperando convertirse en paloma para escapar hacia el cielo (queremos decir, “territorializarse” en el infinito).

A manera de conclusión de este apartado, diremos que en *Montacerdos* el autor implícito configura el mundo suburbano en su dimensión heterogénea, escatológica y desagarrada. Esta visión es presentada desde el interior de la barriada por la voz de una niña en la que trasciende la inocencia, el candor y la dulzura, que toma la iniciativa de narrar su experiencia de errancia en el mundo suburbano. Si en su experiencia sobresale su condición de submarginal por no poseer un espacio estable y vivir en un estado infrahumano, en ella también observamos cómo la familia de Maruja es acosada debido a su condición femenina por personajes masculinos (el vecino, el marido y el hijo de doña Juana). Como estrategia narrativa, la voz de Maruja no pretende ser la apropiación del discurso femenino social, aunque sí una evocación del activismo real y determinante de la mujer —aquí encarnada en su madre y otras mujeres de Montacerdos—, en la emergencia, constitución y desarrollo del fenómeno de las barriadas. A diferencia de los narradores autodiegéticos y/o personajes marginales en cuya argumentación inferimos antes una denuncia, defensa o juicio antagónico, Maruja no imputa su condición subordinada a la ciudad. Sin embargo, ello no significa que sólo se dedique a focalizar su propia experiencia; Maruja cuestiona su entorno, lo juzga, y se da cuenta de que la condición de su familia no es un caso aislado puesto que en el muladar encuentra a otros sujetos como ella: mendigos, gusanos, gallinazos, perros. Como en Ribeyro, pues, nuevamente el muladar se convierte en el espacio para configurar a los personajes en términos de zoomorfización, basurización, descomposición, fetidez, pudredumbre, aniquilación, sentidos asociados en *Montacerdos* a la submarginalidad. Estos significados se agregan ahora a los producidos por la mirada del habitante de la barriada (demencia, deformación, morbosidad, repugnancia, amenaza) y por su actitud contra los mismos submarginales (objeto sexual, acoso, escatofagia, zoo-sodomía). Prevalen, pues, rasgos que dan una impresión de familia grotesca, irreal, fantástica, imposible de seguir existiendo en un medio marginal donde las miradas no pueden ser más que atónitas y desconcertadas.

La representación de los personajes, por otro lado, conduce a replantear la noción misma de migrante y desterritorialización. A diferencia de otros autores que hemos visto, Jara explora el intento del arraigo a partir de una condición nómada y ateritorializada, es decir, desde un no-lugar; este nuevo paradigma constituye un factor que genera la

relación conflictiva entre los errantes y los vecinos, quienes representan la estabilidad y el orden social. Se produce, pues, un nuevo binomio “sujeto submarginal/sujeto suburbano” que viene a hibridizar y subvertir el antagonismo antes observado entre el espacio suburbano y la ciudad normalizada. No sólo la ciudad ya no representa la utopía de la modernidad urbana, sino que desaparece en la ficción, o mejor, Jara la *des-protagoniza* del discurso suburbano puesto que éste ya no recurre a ella para nombrar el margen. Ahora, a diferencia de la perspectiva desde el centro hacia la periferia —homogeneizadora del otro para poder enunciarlo (Congrains o Bonilla)—, en *Montacerdos* lo suburbano se descubre desde el meollo del margen, como un mundo heterogéneo, aparte, autónomo, con sus conflictos y pasiones, con sus víctimas y victimadores. Lo suburbano no sólo desprotagonizará a la urbe criolla, sino, además, se atreverá a desafiarla, como lo veremos en el siguiente apartado, en la novela *Patíbulo para un caballo*.

4. *Patíbulo para un caballo*: El cerco de lo suburbano

Escrita y reescrita a lo largo de casi una década, y anunciada vacilantemente con títulos como *Fiesta de demonios en el Paraíso* o *El alucinado hijo de la Pájaro Flores*, *Patíbulo para un caballo* saldría finalmente a la luz en 1989, significando para su autor no sólo su primera incursión en el género novelístico, sino también su consagración definitiva como uno de los autores más importantes de la narrativa peruana contemporánea. La novela, aparte de ser publicada por una de las más grandes casas editoras peruanas (Mosca Azul) y reseñada por Antonio Cornejo Polar, una autoridad del mundo académico latinoamericano, fue presentada en una galería de arte del emblemático distrito de Miraflores, lo cual significaba una (simbólica) entrada triunfal a los espacios culturales hegemónicos peruanos. Esta acogida y reconocimiento habrían de reiterarse luego con vivos elogios expresados por diversos medios periodísticos capitalinos, entre los cuales destacaba la influyente revista *Caretas*⁵⁸, semanario cuyo concurso literario “El cuento de las 1000 palabras” Jara había ganado unos años antes. La aparición de *Patíbulo para un caballo* tuvo, pues, una acogida pública más que favorable. Cornejo Polar, por

⁵⁸ Véase la nota “Novela de Cronwell. La buena narrativa joven peruana” en *Caretas*, 28 agosto 1989.

ejemplo, se encarga de presentar la obra en la contratapa, señalando que se trata de una novela mayor “en la que la ficción libérrima se enraíza en la muy concreta realidad del universo de la marginalidad y lo esclarece poéticamente”; por su parte, Karl Kohut la considera la “expresión literaria más importante” de la transformación de Lima (15); hay estudios posteriores del propio Antonio Cornejo Polar, James Higgins y José Morales Saravia.

En *Patíbulo para un caballo*, efectivamente, Jara vuelve a explorar el mundo de las barriadas, no en su estado actual, sino en su emergencia violenta a fines de los años cuarenta, un momento en que la frágil experiencia democrática se ve enturbiada por un golpe militar que habría de durar ocho años. En una entrevista con Roland Forgues publicada en 1988, antes de la aparición de la novela, Jara resume la trama y precisa la temática central:

La acción de la novela ocurre por el año 48, cuando se dan las primeras invasiones, aunque esto no se dice en la novela —yo no explico nada, las situaciones tienen que explicarse por sí solas—. El gobierno no quiere que pase ahí lo que pasa en otras partes de Lima. Que se funde la miseria antes los ojos del mundo. Por eso se impone el cerco policial, porque saben que sería terrible si a las grandes “indiadas” se les ocurriera bajar de la cordillera y armar pueblos y tugurios alrededor de Lima. Por eso es que, como escarmiento, deciden sacarlos atacándolos primero a balazos y después por el hambre. Por aquí uno de los temas de la novela. El central. (370)

La precisión del tema y del contexto histórico revela algunas de las intenciones comunicativas que Jara espera expresar en su novela. En primer lugar, dentro del proceso de la creación narrativa, notamos un interés por entablar un diálogo intertextual con los narradores criollo-urbanos de los años cincuenta, quienes efectivamente habían explorado el mundo suburbano como contempladores, sin profundizar en las causas de su emergencia, pero, inaugurando paradójicamente dentro de la literatura hegemónica un espacio temático anexo en el que la otredad suburbana quedaba configurada desde el interior del suburbio. En segundo lugar, puesto que la novela está narrada desde un presente que puede calcularse entre unos veinte a veinticinco años después de los sucesos narrados, y en ella aparecen referencias explícitas de fechas y figuras políticas, Jara estaría intentando “historiografiar” una experiencia colectiva marginal en la que él mismo participara, y que, aunque ya desde los años cincuenta había sido documentada por las

ciencias sociales —véase Matos Mar o Millones—, no había tenido un representante significativo en el terreno de la narración ficcional.⁵⁹

La novela está estructurada en doce partes de variada extensión, y los acontecimientos se ordenan según una lógica lineal, excepto en la primera parte, que puede considerarse como la síntesis de la historia. Ésta, por su parte, consiste en la fundación, cerco y defensa de una barriada llamada también Montaceros. Los sucesos tienen lugar entre septiembre y octubre de 1948, es decir, durante los últimos días del interrumpido gobierno democrático de José Luis Bustamante y Ribero tras el golpe militar dirigido por el General Manuel Odría. Estas referencias explícitas ponen en evidencia el afán de Jara de hacer conectar texto y referente externo con el fin, postulamos, de poder desmitificar la emergencia de las barriadas como una experiencia aislada e insignificante del proceso evolutivo de la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo XX.

A diferencia de *Montaceros*, del cual recicla ciertos personajes y estrategias narrativas, en *Patíbulo para un caballo* Jara renuncia a la visión extremadamente desgarrada e inhumana del relato de 1981, y adopta una tónica más optimista, en todo caso, más acorde con la evolución de las barriadas. Maruja, Griselda, Yococo y el cerdo Celedunio, protagonistas de *Montaceros*, son “resucitados” y aparecen ahora con rasgos menos marginales, en una diégesis también elaborada a partir de los espacios aledaños a la Pampa de Amancaes.

En lo que se refiere al estatus del narrador, Jara confiere la dirección del relato a Maruja, bajo la variante de narradora homodiegética, cuya voz conserva cierta dosis de su tono dulce y cándido de *Montaceros*. Esta estrategia enunciativa se bifurca en un yo-narrado, que corresponde a la niña testigo del cerco policial de Montaceros, y un yo-narrante que organiza todo el relato, dando ocasionalmente la impresión de una narradora omnisciente, y ordenando a la vez la irrupción de diferentes protagonistas del cerco, quienes intervienen años más tarde como testigos que complementan y hasta corrigen los recuerdos de Maruja. Todas estas voces convergen para reconstituir retrospectivamente la

⁵⁹ Éste es todavía un terreno por explorar, pero podemos mencionar, en el ámbito de la poesía, a Domingo de Ramos, poeta y ex-miembro del grupo Kloaka, cuya experiencia migrante-andina es similar a la de Cronwell Jara. Un fino y rico estudio de su poesía se encuentra en el reciente libro de José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (139-51), que es nuestra fuente inmediata.

fundación de la barriada, y resultan ser al final del relato —para sorpresa del lector—, los informantes de una investigación sociológica que Maruja efectúa con el fin de escribir una tesis universitaria:

—¿Y estas referencias y cosas que te cuento pues, Maruja, si te servirán? —me dice la Juana Almontes, los párpados inflamados como si guardase en ellos bolsitas de agua; los ojos vivos, marrones y húmedos; sus canas relucen y se la ve avejentada por tan temblorosas y breves patas de gallo en las sienes y sobre los pómulos, desde donde le revientan desaparramándose hacia abajo nuevas grietas de carne en suavísimas ramificaciones; hay cierta nobleza y serenidad en sus manos apretadas de venas, tendones y arrugas, que me sorprende el tiempo; sigue flaca y como si ocultase un diablo dentro de ella; me vuelve a aguijonear con su pregunta, viva de curiosidad, como en la época de las balas, espadas y caballos—. Dime, si te ayudarán en lo que buscas.

—¿Como testimonio? Pues claro, doña Juana. ¡Tiene que resultarme una tesis universitaria perfecta! A las ciencias sociales les interesa este acelerado proceso de migración desde los Andes y la selva hacia Lima, en esos años de posguerra y fundaciones de barriadas.

—Entonces, no te olvides de decir ahí que la policía se fue para volver con el tiempo, con las levas para reclutas; que así, en un camión caimán, ¿cómo se llaman esos camiones de leva?, a caballo los atraparon y a puntapiés y palos se llevaron al Chivillo y a Pablo, “por omisos”, dijeron, y que todavía no han vuelto. ¿Qué hombres estarán formando ellos? No lo sé; no te olvides. (374-5).

Este diálogo, que podemos considerar como una *mise en abîme* de la historia, se muestra semánticamente fértil para abrir un espacio de reflexión en cuanto al proceso de incorporación de lo suburbano al medio urbano. En primer lugar, comenzando por el contexto intradieгético, la distancia temporal entre la enunciación y el contenido del enunciado —emotivamente evocada en el pasar del tiempo sobre la figura de la informante—, indica que los sujetos, ya sean migrantes andinos o marginales urbanos, sobrevivientes de batallas campales contra las fuerzas policiales, han echado raíces en un nuevo terreno hasta convertirse en vecinos. En este contexto, el diálogo representa la remembranza de una reterritorialización no sólo física sino también simbólica puesto que en el discurso trasciende la nostalgia por un tiempo pasado que constituye la génesis de un nuevo ciclo de vida al lado y contra la ciudad normalizada. Si se quiere, pues, el nacimiento de la barriada ha dado una raíz común, como lo veremos más adelante, a gentes de todos los orígenes étnicos, geográficos y sociales. Por otro lado, en la última intervención de Juana Almontes, es notorio que no se trata de una celebración feliz de la experiencia territorializante; el precio del arraigo, expresado en un tono de denuncia, ha sido caro, como lo muestra el enunciado “levas para reclutas”, que revela que el orden social, en el presente de la enunciación ficcional, sigue viniendo a aprovisionarse en el

espacio suburbano, como si éste fuera una cantera que nutre con sus adolescentes los cuarteles de las fuerzas armadas.

En segundo lugar, la estrategia metaficcional también denota cómo lo suburbano se ha incorporado a lo urbano (en este caso, diríamos al discurso urbano). Esto queda representado por el estatus de estudiante de Maruja, quien pese a su origen periférico, al igual que el autor real, ha logrado su entrada a una institución letrada. Dentro de este contexto, su autoridad no sólo es diegética, sino simbólicamente letrada —pensamos aquí en términos de Ángel Rama, obviamente— y, por lo tanto, la enunciación del margen se estaría efectuando desde un medio hegemónico académico. En efecto, la universidad no sólo es la heredera del saber y hegemonía cultural de la ciudad sino que también sigue siendo un recipiente en el que reposa el amplio valor semántico de “civilización”. Es a partir de este centro, pues, que el autor implícito, a través de Maruja, estaría legitimando la existencia científica de la barriada, parodiando de esta manera el interés universitario por lo periférico manifestado en la década de los sesenta y setenta. En cierta medida, pensamos, el autor implícito ironiza aquí el acto de hacer del otro un objeto de estudio, es decir, de observarlo, contemplarlo, analizarlo, juzgarlo, etc. Por otro lado, la práctica científica de Maruja también adquiere un valor de auto-apropiación discursiva puesto que como investigadora convierte su propia experiencia de vida en su objeto de estudio, mientras que hace de sus antiguos vecinos y protagonistas del cerco, los informadores de su investigación sociológica que, además, le exigen incluir en su tesis sus propias reivindicaciones.

En tercer lugar, notamos que el diálogo entre Maruja y Juana Almontes revela un mundo suburbano dueño de su propio discurso, el cual se construye cooperativamente a través de diferentes voces, es decir, mediante una oralidad colectiva que es activada, en este caso, por la entrevista científica. Dentro de este contexto, volviendo al fragmento citado, el discurso de Juana no es unidireccional ni monológico puesto que como emisora sabe que el contenido de su testimonio es compartido con una comunidad en la que, a más de figurar su receptora directa (Maruja), aparece el resto de habitantes, que tienen también la posibilidad de convertirse en narradores y productores de múltiples versiones. Ahora bien, el proyecto de escribir una tesis, que viene a ser en este caso la transferencia de la oralidad a la escritura, su codificación dentro de la tecnología comunicativa letrada,

significaría el intento de “elevar” simbólicamente al otro, es decir, de convertir lo suburbano en urbano, la informalidad en formalidad, el mito en historia, la “barbarie” en “civilización”. Esta manera de legitimar al otro suburbano provocaría paradojas, quizás involuntarias, como, por un lado, homogeneizar la heterogeneidad cultural y pluralidad discursiva del otro, y por otro, congelar discursivamente una dinámica social que se proyecta hacia diversas direcciones entre las que pueden figurar tanto su pauperización extrema como su emergencia en calidad de nuevo centro. Tales riesgos han sido mencionados por Cornejo Polar, para quien el intento de legitimar al otro suburbano desde un epistema letrado-académico conlleva riesgos que pueden terminar en “una ambigua fascinación [...] que dota de un encanto algo perverso a esa situación y la reviste de un equívoco prestigio frente a una centralidad que casi unánimemente se condena precisamente por ser central, dominante y casi autoritaria” (“Márgenes”, 2). En ese sentido, pese a la primaria relación antagónica centro-periferia que trasciende en la serie de escenas del cerco, Jara evitaría caer en el maniqueísmo crítico mediante la desprotagonización de la ciudad como espacio deseado. Tal efecto se obtendría tanto incorporando sugerentemente el devenir simbólico del margen en centro (a través de Maruja), como evocando la heterogeneidad cultural y pluralidad lingüística a través episodios cotidianos de la vida conflictiva, contradictoria, creativa y carnavalesca de Montacerdos. El texto incorpora, así, además de la organización de la defensa del asentamiento y el enfrentamiento con la policía, escenas del mundo de los niños (su dimensión inocente y a la vez transgresora), el enriquecimiento vil de unos a causa de otros debido al encierro policial, las diversas pugnas entre vecinos, sus relaciones y querellas amorosas, pero también sus diversas prácticas culturales (religiosidad, música, curanderismo, comidas, etc.), y sus diversiones que incluyen fiestas, un circo, un prostíbulo, etc.

Los personajes de *Patíbulo*, ha señalado Jara en su entrevista con Forgues, no son puramente individuales, sino que funcionan como representantes de diversos grupos étnica y socialmente excluidos:

[los personajes son] colectivos en la medida en que dependen de la colectividad, la defienden o la atacan; y en la medida en que representan los diferentes sectores del pueblo. Porque hay lumpen, obreros, mendigos, locos. Y diversos sectores representando pueblos, culturas, costumbres... (371)

Dentro de la novela, dado que el conflicto es colectivo, el autor implícito beneficia esa colectividad configurando a sus personajes secundarios a través de gentilicios regionales evocadores de sujetos de orígenes lejanos que ahora convergen en el espacio suburbano con grupos provenientes de barrios marginales locales:

el cerco se vio hervir de pronto en una muchedumbre de negros chichanos con cajamarquinos, piuranos y huancaínos mezclados con los de Mendocita, Malambo y los de Barrios Altos. (368)

Algunos elementos de esta cita nos hacen pensar que Jara inicia nuevamente un diálogo intertextual con el Congraíns de “Lima, hora cero”, cuya historia evoca una barriada finalmente arrasada por una compañía constructora. Jara también habla de la peruanidad como el resultado de muchas naciones y estratos sociales. Sin embargo, a diferencia de Congraíns, que sólo se detiene en identificaciones geográficas, Jara apela a denominaciones étnicas que ponen desafiantemente en tela de juicio el difundido sentido unívoco de nación peruana:

¿Cuál país? ¡Deliras! Somos quechuas, aymaras, culís, angoleños, shipibos, huitotos, cashibos, candoshís, ashanincas, amahuacas, aguarunas, cocamas, taushiros, tupies, piros, resígaros, y no acabaría nunca. Somos muchas naciones, idiomas, costumbres, culturas religiones, comidas, vestimentas, cosmovisiones del universo y del mundo; ¿a qué nación de todas te refieres cuando hablas del país? Porque óyeme bien: si este pueblo fuera nación de ellos no habrían [*sic*] estos problemas, viviríamos en paz, nos brindarían apoyo; pero como somos los invasores en esta nación de los tranvías llamada Lima, es lógico, ¡tienen que defenderse! (99-100)

El hablante toma la palabra en nombre de una colectividad y reivindica desde un nosotros inclusivo, la posibilidad de un país en que lo étnico, lo cultural, lo lingüístico, lo religioso, etc. sólo puede entenderse en su dimensión heterogénea. En el fondo, el cerco de Montacerdos ha producido una dinámica de reconocimiento en que el otro heterogéneo ensaya una respuesta a la ciudad-nación que reclamaba el sujeto criollo urbano y cuyo sofisma paradigmático había sido acuñado por Abraham Valdelomar, “Lima es el Perú”. Con estos enunciados enfáticos, el autor implícito inyecta una voz periférica que asume su otredad frente a un espacio urbano que ha monopolizado el sentido de nación y que ahora se ve paradójicamente “cercado” por una “explosión de sujetos” —pensamos aquí en términos en Cornejo Polar (1994: 207). Pero aquí el cuestionamiento de un país uniforme va más allá del conflicto identitario. Si se quiere, la discusión sobre la constitución multiforme del país sólo se da porque los “otros”

peruanos son en realidad una suerte de esporulación perturbadora. Ante la mirada de la hegemonía urbana, los “otros” son simplemente los “invasores” de unas tierras reclamadas por el ex-senador Muñoz, “un hacendado vinculado a las autoridades y al capital extranjero” que “quiere negociar este terreno como parte de su nación y de su feudo”, alegando que el terreno ocupado “está inmerso en los linderos de su hacienda”; por su parte, los pobladores de Montacerdos argumentan “que este terreno, fuera de la hacienda, pertenece al Estado.” (100).

Este conflicto por la tierra produce un discurso de apropiación espacial que va pasando de la configuración identitaria hacia la relación conflictiva entre el otro y el Estado:

¿quiénes dirigen el Estado? ¿quiénes han elaborado sus leyes? ¿Estos indios y negros aquí, hijos de Dios Nadie y muertos de hambre, o los ashanincas y shipibos? Olvídenlo, seguimos siendo unos transgresores del Estado de esta nación de los tranvías en donde las leyes han sido tramadas y fabricadas por los intereses y conveniencias de los hacendados, los pequeños industriales y los grandes comerciantes, ¿sí no, para quién? (100)

Lo que se recrimina al Estado es su gestión restringida sólo al espacio normalizado, que acaba donde empieza el espacio suburbano. Con estos comentarios enjuiciadores, el autor implícito vuelve, pues, al antagonismo centro/periferia dando paso, paradójicamente, a redefinir otra vez al sujeto suburbano según dinámicas ligadas al poder (Cornejo Polar 1994: 21). Ese “nosotros” antes heterogéneo, reivindicado y puesto de relieve al cuestionar el significado de Estado-nación, debe volverse un nosotros “homogéneo” como estrategia de defensa ante una administración social que actúa violentamente a través de sus fuerzas policiales. De partida, ese “nosotros” tiene conciencia ser “transgresores” (no por propia iniciativa), sino porque ésa es la relación que el Estado les ha atribuido.

Ante esta relación conflictiva surgen dos discursos divergentes que intentan reconfigurar al otro suburbano, y que coinciden en su formulación homogeneizante. El primero proviene del comandante Pflucker, representante directo del Estado y de la civilización:

“Yo no entiendo cómo es que puedan existir espíritus que apoyen a estos puercos de indios que sólo han llegado a Lima a atosigarla y a llenar las calles de indigencia y sarna; a mendigar y saturar las escuelas, y a ocasionar deplorable aspecto con sus ropajes de vagos y piojos. ¿No se imagina la iglesia las enfermedades que nos acarrean y a las probables epidemias a que nos somenten? ¿Ni el desorden económico que ocasionan al

país? ¡El lamentable aspecto que ofrecen a los extranjeros! ¡Las madrigueras de cobachas y chiqueros que como costras de lepras dejan por donde llegan!” (294)

El carácter denigrante de este discurso no puede ser más explícito al equiparar al otro con unidades semánticas como morbo, desperdicio y alteración drástica de su ciudad. Ciertamente, la intención comunicativa de Pfluker es reducir el sujeto a su más mínima expresión para sustraerle todo rasgo humano hasta hacerlo una copia de otro sujeto. Por consiguiente, el enunciado no sólo cancela la heterogeneidad del sujeto, sino, también su individualidad. Pfluker, quien se reclama en otro episodio de la novela “el defensor de Lima” (293), el anti-héroe en la visión del mundo del autor implícito, encarna la actitud explícita de desprecio que hemos observado en otros textos, y emite quizás la última manifestación verbal que nada podrá hacer para evitar la “caída” de Lima. Dentro de este contexto, el cerco de Montacerdos, se convierte en un símbolo reversible puesto que son las masas las que terminan cercando a la ciudad.

El segundo discurso que intenta reconfigurar al otro suburbano, en realidad constituye una autorreconfiguración puesto que proviene del propio sujeto, durante una arenga que tiene como objetivo preparar emotivamente la defensa de la barriada:

—Nacimos de las águilas, y vivimos sobre estas peñas de cerro. Las águilas no le temen a los caballos ni a los fusiles porque nuestro lugar es el viento, la altura, y no la tierra que es lugar de árboles y de fieras. Pero hemos alzado ya el nido. Y vivimos como los hombres, entre los hombres. Dicen que esto se llama civilización. ¿Por eso les hemos de temer? No si no los molestamos. No estamos aquí para eso. Estamos aquí para vivir. Para alzar ese nido y disfrutar de su paz. Pero... ahora, vecinos, nos cercan. Con sus fusiles nos cercan y con sus caballos. Nos amenazan incendiar, arrastrar de trenza a las mujeres, pisotear niños y ahorcarnos a los hijos de las águilas. No quieren que vivamos ni siquiera sobre esta pampa y estas peñas. Que tierra es ajena, dicen abogaus. ¿Justo es eso? ¿Civilización es? (30-1)

Por un lado, la invocación del valor colectivo suplanta —por lo menos temporalmente— el carácter heterogéneo del grupo puesto que se trata de lograr la unidad del grupo. Por otro lado, esta “homogeneización” puede justificarse en el hecho de tratar de encontrar una suerte de escudo simbólico para enfrentarse cuerpo a cuerpo con los representantes de la civilización. De esta manera, el hablante apela a elementos míticos a través de un lenguaje poético que emerge con propósitos ilocutorios para consolidar una configuración nueva del sujeto suburbano por oposición a la civilización. El hablante halla una identificación con el águila por ser una imagen aérea, migratoria y aguerrida, que connota, además, por su movilidad, la posibilidad del sujeto de reterritorializarse en

lugares inhóspitos, al margen de la ciudad. Esta imagen simbólica se impone al caballo, que representa (y, en este caso, constituye un “arma” de) la civilización occidental, que finalmente —y de ahí el título de la novela— debe capitular ante ese patíbulo o espacio tanático que deviene las pampas de Montaceros.

El cerco y defensa de Montaceros produce, pues, una renegociación sobre los rasgos identitarios de una masa multiforme, la cual no significa la cancelación de las identidades regionales que trajeron consigo los sujetos migrantes. Como comunidad nueva en la ciudad, los pobladores inventan sus propios mitos que, según Cornejo Polar, consisten en “la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad” (1994:13). Así, los pobladores construyen una imagen específica que los representa y les hace recordar, más tarde, la génesis de su espacio suburbano en torno al personaje Pompeyo Flores, alias “Gorilón”, en quien veríamos una forma contemporánea de “Sansón” de la barriada:

El encontronazo de Pompeyo Flores, Gorilón, con el sanguinario comandante Danton Pflucker había simbolizado, sin proponérselo ambos, el último pero no por eso menos terrible de los enfrentamientos. (11)

Ya en esta síntesis del encuentro con Pflucker, la narradora principal inserta su interpretación simbólica del héroe de la barriada, un héroe que habrá de alimentar el imaginario colectivo. A lo largo del relato, y escapando a descripciones miméticas, Gorilón es configurado como un ser fantástico, zoomorfo, imprevisible, que va creciendo conforme aumenta su hambre, simbolizando el hambre que crece en Montaceros debido al cerco. Al principio aparece en la barriada repartiendo libros a los niños: a Maruja le entrega un ejemplar del *Kamasutra*, libro que no despertará sus intereses sexuales sino académicos puesto que, como dijimos, Maruja ingresa más tarde a la universidad; a Yococo le corresponderá *Códice sobre el vuelo de los pájaros* de Leonardo da Vinci, con el cual Yococo habrá de construir una máquina voladora. Asimismo, Gorilón fundará una Casa de Poesía para abandonarla con el fin de dedicarse a escribir de nuevo la historia del Perú, América y el mundo, desde la perspectiva de los pobres —parodiando así, la actitud intelectual de los años sesenta y setenta. Gorilón, pues, empieza representando el saber de la civilización llevada a la periferia, antes de convertirse en el salvador de Montaceros.

Como estrategia narrativa, Gorilón funciona como pretexto para abrir y cerrar la historia. La primera parte se inicia con una evocación nostálgica en la que irrumpen diferentes personajes como narradores intradieгéticos participando cooperativamente en la reconstitución discursiva del mítico “Gorilón”:

“Lo dejaron en la soga amarrada a los pies, no habiendo podido arrastrarlo los caballos; estaba sanguaza y hueso molido, y con alguna costilla rota; tenía la cara reventada a puntapiés y como tiro de gracia, a bocajarro, le endilgaron dos fusilazos caiga donde le caiga”, me diría mucho después la Juana Almontes.

Y la Ojos Lindos:

“Cruzando la nube de moscas melosas y endiabladas, lo encontramos; y el miedo, el estremecimiento y la lástima se nos hizo áspero nudo de horca en el cuello; encontrarlo fue estrellarnos de narices, descubrimos nosotras mismas en las golpizas y abusos que recibió él.”

Y Gregoria Vilcas, con la quijada temblándole y los ojos húmedos por el recuerdo de aquellos años turbios y violentos:

“Hasta que se sacudió el hombre con las fuerzas de un caballo y ¡Dios Santo!, creyendo que temblaba la tierra, vimos que resollaba y vomitaba él como quien está por morir.”

Y Amapola, hermana menor de la difunta Ojos de Puerco:

“Cierto, cierto. Pánico daba verlos sacudirse y vomitar así.”

Pero desde los zancos, arriba, y desde sobre los cerdos berrinchosos, Yococo, Don Alfonso —refundiendo él en su armadura de cartones, tras la loriga y el escudo de latón y sobre el cerdo Alfalfa—; “Gorilón”, alentaban alelados y gimientes, “Gori”, hasta que el Chivillo Lolo:

—Gorilón! No te mueras —agitó los ánimos, gritando, alarmando. Y con él reventamos todos los chibolos, mugrosos, palomillas:

—¡Levanta, hombre! ¡Balas contigo ni pueden!

—¡No te mueras, hermanito! Ánimo.

—¡Ya ves que ni caballos te pudieron arrastrar!

—¡Ni fusiles ni pinchasapos pudieron contigo! ¡Levanta! (7-8)

El tono humano y apelativo del episodio recuerda el poema “Masa” de Vallejo, en que el cuerpo muerto vuelve a la vida gracias al clamor universal. De la misma manera, en claro diálogo intertextual con Vallejo, Jara convoca a diferentes voces que imploran al cuerpo mutilado y desfigurado de Gorilón puesto que de él depende la sobrevivencia de Montacerdos. Después de que los vecinos lo llevaran a la casa de un curandero, Gorilón desaparece misteriosamente convirtiéndose en un personaje mítico que personifica la resistencia y coraje de los migrantes.

Paradójicamente, la victoria de Montacerdos está conectada con el golpe de Estado de Odría. Tras la caída de Bustamante, Odría ordena la anulación del cerco y este gesto podría generar una apreciación ambivalente, de parte del autor implícito, hacia este personaje histórico en la medida en que, gracias a su política populista, el mundo

suburbano recibe un reconocimiento institucional, antes negado por Bustamante. Recuértese que para las elecciones presidenciales de 1962, Odría descubre que las barriadas constituyen un rico “mercado” electoral donde, aplicando fórmulas lapidarias —“la democracia no se come” o “obras y no palabras”, e invocando “aquel pasado mejor” (Palacios, 169)—, logra un sustancial apoyo suburbano que lo coloca en un decoroso tercer puesto. Ahora bien, en la ficción, esa gratitud hacia el general es sólo efímera puesto que al final de la novela, bajo una forma de mirada retrospectiva, Maruja contempla resignadamente la evolución de las barriadas como un espejismo colectivo:

Con los días y las semanas, Montacerdos no había cambiado mucho; algunos vecinos de los más débiles (el Lagartijas por ejemplo); todavía veían frutos volando sobre las nubes, girando dulces y pesarosos en el cielo; prendidas tenían aún en las retinas las pesadillas, como lepras sin cura, y la miseria, la sobrevivencia y el hambre persistían. 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 costero de tentáculos seductores 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... por más que entonces el presidente del país hablara de una “Renovación Nacional”, de nuevas fábricas para captación de manos de obra, de Grandes Unidades Escolares, de Complejas Unidades Vecinales, de construcciones de Estadios Deportivos y de amplios Ministerios. Y que nos necesitaban. (375-6)

Prevalece en el fragmento una simbolización de la ciudad que corresponde a ciertas imágenes utilizadas por Congrains y Ribeyro en los años cincuenta. Jara, efectivamente, recurre a figuras zoomorfas que, por ser hibridaciones entre el pulpo y la araña, dan también el efecto híbrido de un espejismo social que, al fin y al cabo, nada tiene que ofrecer a los provincianos con ilusiones de encontrar una vida mejor. La metáfora del pulpo arácnido se aplica también a Odría, cuyas promesas propagandistas sólo llegaron a efectuarse a través de obras de infraestructura que no estaban destinadas a las masas arrinconadas en los cerros y arenales. De alguna manera, pues, el fragmento, resume la historia reciente del mundo suburbano en el que el espacio ficcional de Montacerdos representa una victoria simbólica contra la ciudad, subvirtiendo intertextualmente la imagen victimada y pasiva del sujeto suburbano observado en el cuento “Lima, hora cero”. Paradójicamente, esa victoria no es sino un premio “vacío”, o bien, un contenido que consiste en la insalubridad, la carencia, la pobreza, pero también la indiferencia institucional.

Este tono de denuncia se reitera en otros episodios cuando los pobladores comparan la vida de Montaceros al Medioevo:

—El mundo es absurdo; gira al revés; fuera de Lima, alrededor de los tranvías y a unos pasos de los jardines de Palacio de Gobierno y con sólo cruzar el puente: vemos que el país vive todavía en el medioevo [...] Casi detrás de la historia. (102)

A diferencia de otros textos en los que la oposición centro/periferia generalmente surgía de una lectura interpretativa, en este caso observamos que la interpretación de la realidad proviene de la voz del propio sujeto suburbano. Inferimos en esta comparación sintética —articulada a través de símbolos espaciales de la civilización (Palacio de Gobierno/orden institucional, jardín/orden estético y holgura, tranvías/modernidad)— que el sujeto suburbano tiene un conocimiento de la historia y cultura occidentales y, por tanto, no se lo puede asociar a la barbarie o incultura. Más que un contraste puramente espacial, el significado propuesto por el enunciante alude a una oposición cronológica en que la civilización y la modernidad surgen como sinónimos de presente, mientras que el suburbio queda enmarcado en el medioevo, es decir, en el subdesarrollo, la irracionalidad y el abandono, y todo ello se puede constatar cruzando un puente que demarca la línea fronteriza entre dos mundos diferentes. Esta comparación maniquea se entiende por el hecho de que la policía ha cortado el paso del aprovisionamiento de agua, alimentos y medicinas; así, pues, este tipo de juicios acusadores se reiteran en otros episodios:

—[...] Todo Montaceros hoy es un chiquero. No hay agua en la acequia. Las moscas aumentan. Habrá una epidemia si la policía sigue cercándonos. Moriremos como en la Edad Media. (260)

Todas estas condiciones hostiles encuentran su metáfora intratextual en la botella llena de arañas y moscas de Yococo (376), un objeto también reciclado de *Montaceros*, que ahora simboliza el cerco de Montaceros. Sin embargo, el texto alude a la mutación del espacio suburbano hacia la ciudad, cercándola, tomándola, transformándola:

Luego, con la incertidumbre de la libertad de acción y de desplazamiento, muchos vecinos se desperdigaron y cruzaron el cerco y la chacra para largarse a la gran ciudad de los tranvías, mercados, palacios y cines, yendo para abastecerse y aplacar la sed y las hambres; después volverían al barrio y reingresarían como buhoneros, emolienteros, anticucheros, obreros en las textilerías, alfareros del Mercado Mayorista, carniceros, maestros de las ruedas de esmeril para afilar cuchillos, pájaros fruteros, mecánicos, peluqueros de peine y tijera y de podioseros y vendedores de diez mil cachivaches; hasta ofertadores de gallinas, cerdos, palomas; retablos y trompetas de carrizo, guitarras y radios viejos. Ampliando el cerco con nuevas tiendas de abarrotes, nuevas joyerías,

licorerías y engrosando fuera del barrio alguno que otro prostíbulo. “Ensanchando la botella y su mundo de medioevo”, me oí un día. (373)

Si antes observábamos una cierta celebración de la conquista del espacio suburbano, aquí las reflexiones finales de Maruja adquieren un sabor de resignación que sólo puede constatar la mutación imprevisible de una masa multiforme que tuvo que inventarse mil oficios y estrategias para sobrevivir a espaldas del Estado. En líneas generales, se observa la emergencia de nuevas estrategias de sobrevivencia que Hernando de Soto, en su libro *El otro sendero*, había señalado bajo la denominación de “economía informal”. Estas nuevas estrategias representan, en la interpretación de Maruja, el cerco revertido que esta vez toma a la ciudad, presagiando la atmósfera “esporozoaria” que habremos de observar en la última novela que analizaremos, *Final del Porvenir*, de Augusto Higa. Como observación final de este párrafo más que significativo, notamos que la reflexión de Maruja no significa la constatación de un proceso terminado, al contrario, se trata de una especie de puesta al día de un proceso cuyos resultados pueden ser imprevisibles ahora que Lima coquetea con los encantos de la globalización y los programas neoliberales.

El último de los aspectos más relevantes de la novela, en la lectura que venimos proponiendo, es la desafiante actitud de los pobladores para enfrentarse al orden social, una manifestación ostensible en el nivel intradieгético. En primer lugar, los migrantes andinos, ahora convertidos en sujetos suburbanos, se rebelan desafiantemente contra el estereotipo despectivo de “indio” y contra la violencia de las fuerzas policiales. Un caso específico de esta actitud se observa en un momento en que las mujeres y niños salen en marcha hacia el Palacio de Gobierno con el fin de protestar contra el cerco. Ante la pregunta desdeñosa del capitán de la policía “¿Quién dirige esta indiada?” (50), una mujer responde con su registro diglósico: “No semos endias” (50), y luego reitera enfáticamente “¡Endias ya no semos! Semos de Santoyo, caballero, de Cantagallo, Mondocita y de los Barrios Altos” (51), para rematar otra hablante con el enunciado “Peruanas, caballero. Decentes.” (51). Todas estas reivindicaciones sugieren que el sujeto foráneo se ha arraigado en barrios marginales urbanos y, por lo tanto, reclama el derecho a compartir los beneficios de la ciudad-nación, como otro peruano más. Esta actitud desafiante, que ya descubríamos en la novela de Urtega, pero aquí en una manifestación

aún más radical, subvierte la imagen pasiva y resignada del sujeto migrante que encontrábamos en algunos textos de los años cincuenta, y pasa a poner de relieve una imagen más activa, no sólo a través de la toma de palabra ante las fuerzas del orden, sino enfrentándose en las propias batallas:

Cuatro jinetes de la fila del cabo Poma fueron hacia ellas y la cercaron a patadas y fuetazos, y la Ponciana tuvo que defenderse arrojándoles tierra y más piedras, apuntado esta vez a las trompas de los caballos. Cogió además el mismo mechero y pudo arrojarlo sobre el cabo Ortiz, rebotándole en el pecho sin más consecuencias que un vacío golpe. (57)

En segundo lugar, la actitud desafiante pone en tela de juicio la historia oficial de la sociedad peruana. Efectivamente, en el texto descubrimos ciertas referencias a personajes y sucesos históricos que nos permiten afirmar que el autor implícito intenta crear, en su proyecto ficcional, un espacio de reflexión sobre el acontecer histórico-social desde la perspectiva del mundo suburbano —interés que el propio autor real confirma en la entrevista con Roland Forgues (341). Esta estrecha vinculación entre el texto y el referente externo tendría como finalidad, postulamos, la desmitificación de la emergencia de las barriadas como un hecho aislado del proceso histórico peruano contemporáneo. Dentro de este contexto, surgen voces recordando esos “terribles años”, que ponen en tela de juicio a personalidades políticas de la época, como el propio presidente Bustamante:

“¿Cómo no recordarlos? Por las madrugadas las calles amanecían puro huesos, costillas y cabezas de ratas, por los perros que se morían de hambre o por la gente, quién sabe. Y también dice en Lima, entre el traqueteo de los tranvías y el humo de los carros, que la gente se mataba en las colas por el aceite, azúcar y ¡hasta por comprar jabones, fíjate! En tanto que ¿y el Presidente de la República, don José Luis Bustamante? ¿Dónde estaba? ¡En su Torre de Marfil, libre de los reclamos de la plebe! Qué vaina... Aunque nosotras aquí en Montacerdos estábamos jodidas.” (341)

Si recordamos la imagen de la ciudad proyectada por autores como Congrains, Bonilla o el mismo Huanay, el espectáculo de la modernidad aquí no corresponde a la opulencia ni al orden y progreso social que los personajes migrantes andinos contemplaban y añoraban con devoción. Aquí, al contrario, el discurso enjuiciador que lanza el sujeto suburbano se aproxima al discurso anti-urbano propuesto por Salazar Bondy en los años sesenta. Efectivamente, el episodio tiene que ver con una Lima caótica en que el mismo habitante de la urbe se encuentra a la deriva en una situación económica más que deplorable. Por otro lado, a diferencia de los textos anteriores en que la ciudad victimadora quedaba encubierta por el anonimato de metáforas zoomórficas, en este texto el autor implícito se

compromete, a través de sus agentes discursivos, a poner en tela de juicio a autoridades reales como el propio presidente Bustamante, quien parece estar enclaustrado en “su Torre de Marfil”. Cuestionar la gestión del presidente, por otro lado, puede considerarse como una respuesta intertextual a las declaraciones que éste pública y oficialmente formulara, en el referente real, ante la emergencia de una barriada como Montacerdos, en las que calificaba a los invasores de “morbo demográfico” (véase Romero, 361).

El cuestionamiento desafiante, por otro lado, también se aplica contra Víctor Raúl Haya de la Torre, carismático líder del Partido Aprista, cuyo apoyo electoral había llevado al palacio a Bustamante a cambio de un gobierno de coalición en que militantes apristas hubieron de ocupar cargos principales como diputados y ministros:

¡Hasta el mismo Haya de la Torre! ¡Y a ellos como al lugar donde fuera usted a quejarse poco les interesa la vida de estos indios y negros miserables y ladrones! ¡Peor a ese Haya, quien sólo anda buscando fabricar mártires del aprismo! ¡Qué mejor momento que éste para el jefe del partido aprista! (294)

La condena enfática contra Haya de la Torre, no obstante, no proviene de uno de los pobladores de Montacerdos, sino del comandante Dalton Pflucker. Su actitud, en realidad, se bifurca en dos sentidos unívocamente condenatorios: por un lado, manifiesta su desprecio hacia la otredad suburbana —a fin de cuentas, sus contrincantes—, integrada por “indios y negros miserables y ladrones”; y, por otro, acusa a un líder popular, ahora autoridad gubernamental, cuya praxis política había sido inspirada precisamente por las mayorías excluidas (campesinos, obreros, etc.). En la tónica de Pflucker, Haya de la Torre aparece más obstinado por el poder que preocupado por las necesidades de las masas como las de Montacerdos a las cuales el gobierno democrático mantenía cercadas a través de su verdugo Pflucker. En ese sentido, tanto el Presidente Bustamante como Haya de la Torre aparecen como responsables políticos de los atropellos, violaciones y otros actos violentos que ocurren durante el cerco de la barriada.

En breve, el enjuiciamiento de ambas figuras históricas, con el escudo de la distancia temporal, representa en la argumentación sobre la problemática de las barriadas un acto “subversivo” puesto que por primera vez un autor implícito se compromete a encausar personajes históricos que de alguna manera, directa o indirectamente, tuvieron una participación en la suerte de los espacios y masas suburbanos. Asimismo, la actitud “subversiva” también se manifestaría en el acto de “invadir” discursivamente un terreno

monopolizado por las ciencias sociales: la ficción se convertiría en una tribuna en que el otro suburbano, no sólo da cuenta de su experiencia, sino, también, pone en tela de juicio al referente real. Esto estaría expresado por el testimonio de Juana Almontes, quien representa la voz del otro anónimo intentando participar en el debate sobre una época específica, y deseando que su testimonio quede inscrito en la tesis de Maruja.

A manera de conclusión, *Patíbulo para un caballo* rompe con la oposición maniquea centro/periferia e incorpora la temática y enunciación suburbanas a los circuitos centrales de la producción discursiva académica y editorial. Sirviéndose de una estrategia metafictional (la novela como tesis universitaria), el autor implícito muestra la evolución de lo suburbano en relación a la ciudad: primero su relación antagonica, y luego su incorporación simbólica a través del ingreso de Maruja a una institución universitaria. La novela no ofrece una visión estática del mundo suburbano, sino, sugerimos, intenta proponer un acercamiento crítico a un largo y complejo proceso que llega a tipificar hoy la gran ciudad de Lima. Es por ello que, en el terreno de la temática, lo suburbano se plantea primeramente con el antagonismo entre la ciudad y su periferia. En este caso, el cerco policial y el enfrentamiento feroz es narrado desde el interior de la barriada y para ello el autor opera con una narradora homodiegética y otros personajes que también surgen como narradores-testigos, los cuales producen una suerte de testimonio vivido que habrá de convertirse en un documento científico. Todas estas voces ilustran la heterogeneidad étnica y cultural del espacio suburbano, al igual que su conflictividad, sus luchas y sus conquistas. Conforme avanza el argumento de la obra, este mundo alcanza su autonomía espacial a través de la defensa del cerco, y consecuentemente logra su protagonismo discursivo mediante la tesis escrita por Maruja, legitimando así, en el epistema científico oficial, la existencia de un sector antes postergado por la hegemonía urbana. En ese sentido, Jara logra dar una visión optimista de la evolución de la barriada y —parafraseando a Ángel Rama hablando de la relación entre la basura y la obra de arte en la última entrevista que concediera (Díaz-Caballero, 340-1)—, logra crear una novela ahora canónica, a partir de materiales asociados a la pobreza, la inmundicia, lo infrahumano, etc. La estrategia metafictional constituye, también, una clave para comprender la relación híbrida entre centro y periferia. Por un lado, en el referente interno, el elemento metafictional sitúa la producción de la novela en

un centro universitario, es decir, en un espacio representativo del mundo letrado hegemónico. Por otro lado, el mismo autor real, Cronwell Jara, también estaría enunciando desde un lugar central puesto que se habría incorporado o, por lo menos, habría sido auspiciado por el circuito académico y la industria cultural hegemónica. En fin de cuentas, lo suburbano estaría nuevamente enunciado, como en los años cincuenta, desde el centro y, por lo tanto, su evolución habría sido cíclica. Sin embargo, volviendo sobre una conclusión que hiciéramos en el estudio de la novela Urteaga Cabrera (la ciudad ocupada por el suburbio), nuestra propuesta sería que en *Patíbulo para un Caballo* Jara disuelve el antagonismo simbólico entre el centro y la periferia puesto que lo suburbano es una parte integrante de la gran ciudad y sus potenciales enunciadores tendrían de la movilidad para generar simultáneamente sentidos múltiples, ya sea desde lugares centrales como una universidad, una galería burguesa, o ya desde la propia barriada. Jara, así, amplía los parámetros urbanos y propone una nueva forma discursiva de acercarse a una realidad antes marginal. El patíbulo, pues, ese lugar de la aniquilación que suponía ser Montaceros, se invierte simbólicamente porque el sujeto suburbano no perece: sobrevive y se impone ante una ciudad que debe claudicar bajo la presión de sus masas migrantes.

* * *

Recapitulemos esta tercera parte de nuestro estudio. Hemos observado con Luis Urteaga Cabrera y Cronwell Jara que la otredad suburbana queda configurada desde una perspectiva identificada con los sectores populares —incluyendo a los sectores marginales y submarginales—. Esta nueva actitud para enunciar al otro encuentra su génesis inmediata en las alternativas propuestas en los años sesenta y setenta por el Grupo Narración, en el cual Urteaga participó, aunque no como miembro activo, mientras que Jara tuvo amistad con algunos de sus ex-miembros en talleres literarios organizados en el medio universitario. En los proyectos narrativos de ambos autores, notamos que la experiencia migrante y ciudadana personal influye directamente puesto que no sólo muestran simpatía por sus personajes y espacios excluidos, sino que, emergiendo de esos sectores, proveen una visión del mundo suburbano más acorde con una óptica interna. A su manera, sin ser propuestas convergentes ni celebraciones de la marginalidad, los textos

recrean lo suburbano con sofisticadas técnicas y estrategias narrativas que hacen posible la vehiculación de sentidos más detallados, generando así una imagen heterogénea del otro y una comprensión más amplia de sus problemáticas; el otro en esta perspectiva migrante emergente no representa, pues, un objeto residual, secundario u homogéneo. Por otro lado, esta nueva sensibilidad está relacionada con el proceso social peruano de los años setenta y ochenta: el proceso migratorio y la pauperización de los sectores populares no sólo consolida la transformación de la ciudad, sino que genera la emergencia de instituciones y organizaciones populares que intentan lograr un protagonismo ante la polarización de las clases dominantes, los gobiernos dictatoriales, la violencia política y social, y el incontrollable caos económico. Dentro de este contexto, se observa tanto en Urteaga como en Jara que el otro migrante/suburbano abandona su imagen fija de personaje victimado, siempre a la espera de la intervención benévola del autor implícito —como en la Generación de los Cincuenta o en el mismo Huanay. Este “padrinazgo” simbólico se fractura paulatinamente en posibilidades que pueden ir al extremo —convertirse en delincuente, preso o prófugo, como en *Los hijos del orden*—, pero también adoptar actitudes combativas y desafiantes hasta incorporarse a espacios hegemónicos —como en *Patíbulo para un caballo*—, pasando por actitudes menos optimistas en que el sujeto puede ser un aniquilador o desear ser aniquilado para así evadirse de una realidad tanática y alienante —como en *Montacerdos* y también en *Los hijos del orden*—. Pese a que en estos textos la actitud del autor implícito ha cambiado en comparación con sus predecesores, el otro suburbano sigue siendo en la mirada del sujeto criollo urbano una imagen construida en base a estereotipos asociados al desperdicio, el excremento o el morbo; aún habiendo conquistado, en el referente externo, lugares físicos y simbólicos, o ser el generador de su propio discurso, el otro sigue siendo una amenaza, como lo veremos en el próximo y último capítulo de nuestro trabajo, en que el otro aparece bajo la óptica de un *sujeto urbano periférico*.

CUARTA PARTE:

**El otro y la suburbanización
del centro**

CAPÍTULO 10

Augusto Higa Oshiro: Una mirada retrospectiva hacia la transformación de Lima

Augusto Higa Oshiro nació en Lima en 1946. Realizó estudios de literatura en la Universidad Mayor de San Marcos y actualmente ejerce la cátedra de literatura en la Universidad Federico Villarreal. Junto a otros escritores niséis como José Watanabe y Félix Toshihiko, Higa estuvo activamente vinculado a la segunda etapa del Grupo Narración (1971-1976). Según Miguel Gutiérrez, uno de los promotores del grupo, a estos narradores “les era familiar un sentimiento de marginalidad y obraba en ellos un recuerdo traumático: el saqueo del que fue víctima la colonia japonesa en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial por parte del populacho instigado desde las altas esferas del poder y los medios de comunicación a su servicio” (1998: 49). Higa publica su primer relato en 1971, en el segundo número de la revista *Narración*, “El edificio”⁶⁰, cuento que consideramos el germen de la novela que estudiaremos en este capítulo, *Final del porvenir* (1992). Su primer libro de relatos salió a la luz en 1974, bajo el título *Que te coma el tigre* en que incluiría “El edificio”; luego vendrían otras publicaciones como *La casa de Albaceleste* (1987), *Final del porvenir* (1992) y su crónica testimonial *Japón no da dos oportunidades* (1994).

En el itinerario temático de nuestra tesis, entre las diferentes posibilidades de lectura, *Final del porvenir* abre un espacio de reflexión sobre la otredad suburbana desde la perspectiva de un sujeto urbano periférico. Más allá del argumento, observamos que la historia cobija la intención de mostrar cómo la otredad andina/migrante y suburbana aparece como un signo amenazante para la supervivencia del sujeto urbano periférico, y cómo éste pasa a una condición suburbana a raíz de la transformación de su espacio primordial por el sujeto del *eskatos*. Habremos de identificar, en este capítulo, las bases

⁶⁰ “El edificio” apareció en el segundo número de la revista *Narración* (1971): 18-29.

significantes de esas hipótesis, explorando los diferentes espacios urbanos y suburbanos donde cohabitan, se cruzan y pugnan diferentes sujetos socialmente marginales.

1. *Final del Porvenir*: Final de los bordes urbanos

A diferencia de los relatos estudiados en los que prevalece un afán por descubrir los extramuros inmediatos de la ciudad, en *Final del porvenir* Augusto Higa propone una visión de la última franja urbana: el espacio que tuvo contacto directo con el arribo masivo de migrantes andinos. Coincidiendo temática y cronológicamente con Cronwell Jara en *Patíbulo para un caballo*, Higa, aunque desde un ángulo diferente, también propone una mirada retrospectiva a la transformación espacial de la Lima de los años cincuenta. La novela explora específicamente aquellas orillas de la ciudad donde los últimos edificios se hibridizan con corralones superpoblados y barriadas colindantes que van surgiendo en los extramuros. Aunque no siempre de manera armoniosa, los habitantes de todos estos espacios, ya sean normalizados o suburbanos, capitalinos o provincianos, estudiantes o vendedores ambulantes, rufianes o decentes, prostitutas o amas de casa, se cruzan y se mezclan en un mercado caótico, en calles y plazas congestionadas, pero también en basurales aledaños y campos de cultivo que van disminuyendo ante la explosión demográfica.

Como proyecto narrativo, *Final del porvenir* aporta un complemento sustancial al mapa de lo suburbano que hemos venido proponiendo; o mejor, a una parte de ese mapa. Se trata de la perspectiva de un sujeto urbano de esas orillas urbanas, no el sujeto de la élite criollo-urbana, sino aquél de las clases populares cuyos espacios residenciales se sitúan en los mencionados bordes. Este tipo de sujeto, pues, no corresponde al sujeto criollo hegemónico, por lo que, para diferenciarlo de este último, hemos propuesto una categoría crítico-metodológica que llamamos *sujeto urbano periférico*, o simplemente “sujeto urbano” cuando el contexto enunciativo así lo indique. Esta necesidad de categorías diferenciadoras, por un lado, evidencia una fragmentación del sujeto, o tal vez, la “explosión de sujetos” que anunciaba Cornejo Polar (1994) y, por otro, pone en tela de juicio la errónea imagen de ciudad unitaria, compacta, homogénea, como si se tratara de un cuerpo sin mutaciones internas ni relaciones conflictivas y contradictorias. Al

respecto, en su estudio crítico sobre *La ciudad letrada* de Ángel Rama, Román de la Campa señala:

La “ciudad real” no es una demarcación estable, unitaria o inocente que ha sido maleada por la ciudad letrada, sino un problema relacional que parte de la crisis representacional y abarca el rejuego de excesos inherentes a las relaciones oralidad/escritura, campo/oralidad, pueblo/élite, resistencia/complicidad, americanismo/eurocentrismo, entre otras que han organizado el horizonte de epistemas en la historia cultural latinoamericana. (43)

De partida, en *Final del porvenir* el binomio centro/periferia, en tanto posibilidad crítico-analítica, resulta poco productiva, e incluso caduca, puesto que, pese a la dimensión antagónica que trasciende en la historia, el autor implícito no intenta relacionar la ciudad como cuerpo amplio y unitario con lo suburbano, sino también evocada en su dimensión heterogénea. La problemática que se presenta en la novela no concierne directamente, pues, ni lo suburbano ni lo urbano, sino una zona fronteriza donde se encuentran estos dos cabos, sugiriéndose en el desenlace una suerte de suburbanización del sujeto y espacio de las orillas urbanas. En este espacio de convergencias, de encuentros y *desencuentros*, el argumento novelesco acentúa el proceso de suburbanización del sujeto urbano periférico a raíz de la pérdida de su espacio primordial que cae en las manos del otro suburbano. Dentro de este contexto, la novela aparece como la mirada del primero sobre el segundo, en la que este último, así como en otros relatos estudiados, surge como amenaza y agente alterador del espacio urbano del primero. Nuestra argumentación, pues, girará en torno al sujeto de la orilla urbana: su autoconfiguración, la transformación de su espacio, y la configuración que hace del otro suburbano. Antes de ello, habremos de situar las bases significantes que generan estos significados.

En primer lugar, la historia se articula alrededor de un argumento superficial de apariencia bastante simple: el Banco Popular, dueño del edificio El Porvenir, desea vender su propiedad por un precio más atractivo que el que obtiene por el alquiler. Puesto que los inquilinos se muestran reticentes a abandonar un lugar que habitan desde hace muchos años, la institución contrata a marginales sociales (lumpen y migrantes andinos) para que se instalen en las azoteas del edificio y así crear una atmósfera mortificadora que haría huir voluntariamente a los residentes. Una vez logrado ese objetivo, no sin antes producirse intensos combates, a los vecinos les espera una mudanza hacia la

incertidumbre, sugiriéndose al final una partida hacia una pampa en las afueras de la ciudad donde ha emergido una barriada. Esta trama modula el título de la novela hacia una significación de final de una experiencia urbana y consecuente inicio de una vida suburbana, que no es sino una forma de degradación simbólica y espacial desde el punto de vista del sujeto urbano periférico. Es de suponer, entonces, que la novela se anuncia como la historia de pugnas, desalojos, mudanzas, pérdidas, ganancias, atropellos, estableciendo así un diálogo intertextual con relatos como “Lima, hora cero”, “Volver al pasado” o *Patíbulo para un caballo*.

En segundo lugar, la enunciación de la historia corresponde a la autoridad de un narrador homodiegético que aparece en la intradiégesis como personaje anónimo y secundario. Si como narrador organiza la sucesión de eventos, personajes, diálogos, etc., como personaje encarna al sujeto urbano periférico privado de su espacio primordial. Técnicamente, esta voz narrativa se despliega en un yo-narrante y un yo-narrado, cuya enunciación se sitúa en un presente indefinido, en el que reconocemos al yo-narrante con locuciones como “Ahora lo veo así” o “Lo recuerdo” (7), o con otras más nostálgicas, “Hace tanto tiempo que ocurrieron los hechos. Hace tanto tiempo que no recorremos las calles por donde ella solía cruzar” (140); la historia, por su parte, en la que aparece el yo-narrado como personaje-testigo, corresponde a los años de adolescencia del mismo narrador: “era el año 1954” (10). Dado que en la historia constituye un personaje secundario que observa y comenta el desarrollo de los eventos, este narrador corresponde a la definición de una *eyewitness* (Lanser), por lo que estaríamos nuevamente frente a un relato con efectos de testimonio, como en los relatos de Jara y, parcialmente, de Urteaga. Como parte de un grupo social, esta voz singular se amplifica en una suerte de enunciación colectiva que, en nuestra lectura, representa la expresión de la periferia urbana desplazada (o suburbanizada).

En tercer lugar, además de vehicularse a través de la mirada de este narrador, la historia también se filtra a través de otro foco de percepción encarnado por el personaje Matías, un estudiante universitario provinciano que echa raíces en el barrio del narrador. Puesto que se trata de un sujeto letrado, este personaje se distingue por tener una capacidad intelectual de la que el narrador carece en el momento de la historia, y por ello interesará detenerse en sus comentarios y reflexiones en torno a la transformación y

reconfiguración de los distintos sujetos y espacios. Sus constantes observaciones, a veces íntimas y secretas, se transfieren a través de la focalización interna mediatizada o del estilo indirecto libre, procesos en los que notamos un fenómeno de *paralepsis*⁶¹, dado el carácter homodiegético del narrador. Por ser un *outsider*, Matías desempeña la función de “percibir” la mutación de la identidad urbana periférica, fenómeno que el yo-narrado no puede entender desde el interior de su microcosmos. En la configuración de la otredad suburbana y del mundo urbano periférico, Matías puede coincidir pero también diferir con la visión del mundo del narrador homodiegético.

En cuarto lugar, los espacios que habremos de estudiar no sólo sufren transformaciones estructurales y funcionales, sino que se convierten en escenarios donde el sujeto urbano entra en una dinámica de reconocimiento unidireccional con el otro. Así, nos concentraremos en el estudio del edificio familiar y sus alrededores, el mercado La Parada, segmentos de un barriada, al igual que partes del espacio urbano hegemónico.

Nuestra hipótesis es que la transformación espacial produce una mutación identitaria en el sujeto urbano periférico no sólo a causa de la pérdida de su espacio primordial, sino también a raíz de la presencia esporozoa del otro que emprende la suburbanización de las orillas de la ciudad. Desde su condición de sujeto suburbanizado en el presente, el narrador estaría intentando reconstruir un momento en que su vida y patrones socio-culturales estaban ligados a la noción amplia de urbe. En este contexto, *Final del porvenir* sería una reactivación discursiva de reliquias simbólicas urbanas que quedaron cubiertas en la suburbanización de la ciudad, y en otro nivel interpretativo, una puesta en tela de juicio del criollismo como paradigma definitorio de la ciudad en tanto espacio unitario y homogéneo.

2. El espacio narrativo: La suburbanización de las orillas de la ciudad

Un lector limeño, o familiarizado con Lima, reconocerá fácilmente en la novela de Higa numerosas referencias topológicas comunes (calles, plazas y barrios) que aparecen de manera contrastiva. Lejos de ser una simple ambientación escénica, cuyo

⁶¹ Según Prince, la *paralepsis* es “an alteration that consists in giving more information (not less, as in PARALIPSIS) that should presumably be giving in terms of the FOCALIZATION code governing a narrative” (Prince, 68-9). En este caso, el narrador estaría accediendo a una información (pensamientos) a la cual un narrador homodiegético no podría acceder.

valor simbólico habremos de tener en cuenta a la hora de determinar los rasgos de los sujetos que los habitan, todos estos lugares constituyen recursos que el autor implícito utiliza en su afán de situar los nuevos conflictos de la periferia urbana en relación a su centro hegemónico. Aquí la semántica del centro vuelve a cobrar toda su dimensión política, económica, social y cultural. Pese a que el centro sea explícitamente cuestionado, no constituye el núcleo de la historia, éste se halla en las orillas urbanas donde aparecen edificios, mercados y construcciones informales, y donde también viven, transitan y pugnan gentes que se resisten a vivir en la exclusión económica y social.

Como espacio principal de la historia y desde la perspectiva del narrador, el edificio El Porvenir aparece como uno de los hitos que delimitan la urbe de los extramuros “anómicos” (reiterando la terminología de Romero). Desde esta óptica, el inmueble no solamente es una vivienda, sino un punto de observación desde donde divisa el arribo y multiplicación de migrantes andinos y marginales urbanos; éstos terminan por tomar el inmueble, pero no por mucho tiempo. Al final de la novela, tanto los vecinos como los invasores son desalojados por las fuerzas militares, y el verdadero ganador del conflicto resulta ser el Banco Popular, una institución hegemónica, tal como en el cuento “Lima, hora cero” de Congrains. A lo largo de la novela, todas las descripciones de la vida colectiva en el edificio conducen a ese desenlace, final que se anuncia con la desesperada afirmación, “Es el fin” (165), la cual precede a otra también invadida de resignación, “Nos derrotaron” (idem). Ambos segmentos presagian, pues, el “final del porvenir”:

Cuando todos dormían, sigilosamente un centenar de hombres y mujeres ingresó a la escalera, y tomó posesión de la azotea. La incursión fue simultánea en América, Giribaldi, 28 de Julio, y la Bolívar. Portaban esteras, cañas, zunchos, pilotes de madera, alambres, y soguillas. Nos dimos cuenta al amanecer. Nos tocaron la puerta. Bajamos al patio. Los vecinos estaban irritados. Miramos en dirección de la azotea. Una impresionante muchedumbre se desplazaba en el parapeto. Habían levantado pequeñas chozas, las banderas peruanas flameaban en las paredes, cartelones amarrados a parantes, niños asomados por las cornisas. Asombrados, incrédulos, lanzábamos insultos, amenazábamos con expulsarlos a garrotazos. Aquéllos eran los desarraigados de doña Rufina. (173)

Es obvio que la descripción de la turbación del espacio evidencia el significado denotativo del título de la novela. Sin embargo, esta transgresión tiene diferentes significados simbólicos para el narrador. De partida, el hecho de conservar vivamente en la memoria ese episodio significa que prevalece una relación íntima entre en el yo-

narrante y ese momento del pasado. Como transformación espacial, la escena representa la cancelación de la función primaria del edificio, que viene a ser la prescripción de un modo de vida, la repetición de un orden social. Ese momento de ruptura se contruye conforme a la imagen de un desembarque militar en que la movilidad, destreza y avidez del otro desestabiliza también su imagen pasiva fragmentariamente sugerida en otros episodios de la novela. Como acto de alteración, la toma constituye un quiebre del valor simbólico del edificio. Se puede decir que el otro deforma al edificio con el instrumental que trae consigo —esteras, cañas, zunchos, pilotes de madera, alambres, y soguillas— puesto que todos estos objetos connotan pobreza e informalidad. En este contexto, la otredad no sólo hibridiza el edificio, sino submarginaliza estética y funcionalmente un símbolo palpable de la modernidad.

Desde otro ángulo de lectura, en un episodio posterior, los residentes ven que su edificio “desaparece” en una especie de vórtice producido por el desplazamiento centrípeto de la otredad suburbana.

Solamente a las ocho de la noche, después de interminables fracasos, tropezó con la puerta correcta. La destapó violentamente, encontró el corredor, la escalera, los balcones y el patio, exactamente como los había dejado la semana pasada: la desidia reinaba en el ambiente, la basura arrojada en la azotea se acumulaba en el piso, el olor a descomposición emergía de los ventanales alineados. Recorrió el patio. En la esquina, le sorprendió encontrar cerrada la peluquería de don Nico. Preguntó a los muchachos del poste, y le respondieron:

—También se fue.

Solamente en aquel instante, Matías fue consciente de que el edificio ya nos les pertenecía. Habían sido humillados por los invasores. (183)

La nueva experiencia con el espacio normalizado se convierte en un espectáculo de ruptura: el orden se ha convertido en desidia, unidad semántica que activa aquí significados como abandono, dejadez, descuido. Lo nauseabundo y el desperdicio como nuevas cualidades del espacio, también vienen a configurar la imagen del otro suburbano. En esa medida, el focalizador comprende que sujeto y espacio suburbano han hecho huir a algunos vecinos, como escapando de un lugar tanático. Para los que todavía permanecen allí, la cohabitación es conflictiva pero se vuelve también una experiencia de reconocimiento más cercana del otro:

A partir de aquel instante, desapareció toda oposición, los invasores controlaban el edificio, tenían libre acceso a las escaleras y al patio, entonces, consolidaron sus casas de planchas de latones, trajeron a sus hijos, subieron tarimas, menajes, bártulos, y animales domésticos. Nadie lo impedía. [...] Transcurrieron los días, conocimos sus hábitos

revoltosos, las miradas recelosas, el hablar motoso, y aquellos extraños caparachos que cargaban a la espalda. El primer domingo bajaron a la gruta de la Virgen del Carmen, arreglaron el jardincito, limpiaron las palmatorias, recortaron la hierba silvestre, y colocaron ramos de flores en señal de homenaje. En todo caso, la única diferencia remarcable la establecían el patio ahora con más chiquillos escuálidos, los millones de moscas adheridas a las paredes, y esa nube de hedor que emergía de los distintos pisos.

El reinado de los descamisados no duró mucho, apenas tres semanas, las suficientes para comprender que ni ellos ni nosotros, estábamos libres de las asechanzas del Banco Popular. (185)

Por un momento el sujeto urbano se convierte en un testigo resignado de la suburbanización de su edificio. El narrador observa que este proceso no es sólo material, sino que tiene que ver con nuevas formas de conducta colectiva, formas lingüísticas (“hablar motoso”), código vestimentario, muchedumbre escuálida, hedor. Sin embargo, constata que esa colectividad diferente intenta incorporarse al nuevo espacio, limpiando el patio —acto que simboliza una restitución del orden y una purificación de las inmundicias—, y comulgando en lo religioso a través del culto de una imagen venerada por el sujeto urbano. Sin embargo, desde la perspectiva del narrador, este acto puede interpretarse como la apropiación/pérdida de lo material y de lo simbólico, perjudicando así la continuidad del sujeto urbano periférico.

En la novela, todo este perjuicio no sólo significa para el narrador privarse de objetos y símbolos recuperables, sino que implica una inmediata mudanza hacia las afueras, hacia un lugar incierto. De ahí que, como residente de una zona no hegemónica de la ciudad, sabe que lo que sucederá a la expulsión no será una mudanza hacia zonas privilegiadas ni a lugares de iguales condiciones materiales. El futuro inmediato puede preverse, según su tono vocálico, como un paso a la incertidumbre, la inestabilidad, y la errancia. Su temor —y el de todos los vecinos— es, pues, ser desplazado degradada e ineludiblemente hacia el mundo suburbano. De hecho, el desenlace sugiere que las autoridades los reubican en la pampa de Comas (186), una barriada emergente en las entonces afueras de la ciudad, a donde también habían sido desplazados los desalojados de “Al pie del acantilado”. Dentro de este contexto, por lo tanto, el desplazamiento forzado tiene implicaciones más que materiales: por un lado, para el narrador se trata de la cancelación de su espacio familiar y, por otro, la expulsión física e inmediata de la ciudad normalizada, lo cual significa ser excluido de la exigua porción de modernidad y civilización que le corresponde por habitar todavía en esas orillas de la ciudad.

La pérdida del espacio primordial puede interpretarse como una suerte de mito de destrucción, de apocalipsis simbólica, puesto que cancela la continuidad de la existencia urbana del sujeto. Intertextualmente, este episodio representaría la antítesis del mito de creación simbolizado por el cerco y defensa de la barriada en *Patíbulo para un caballo*. Entre Jara e Higa, pues, con sólo tres años de distancia entre la publicación de sus respectivas obras, se habría gestado una complicidad discursiva para proponer perspectivas divergentes que se complementan para no caer en una visión unívoca sobre la transformación de la ciudad.

Toda esta argumentación nos conduce a comprender ahora la tónica enunciativa que surge al principio del texto, una voz ubicada en un presente indefinido, posterior y lejano, intentando una remembranza de un territorio perdido:

Ahora lo veo así, entre nubes de polvo y humo, y me parece inmenso, descomunal, magnífico, invulnerable, arrastrando su pesada carretilla azul. [...] La Victoria era un enorme distrito color hormigón, en los extramuros de la ciudad, en los límites con los algodonales, muy cerca de los disminuidos establos, en las proximidades de los canchones de alfalfa, y todavía se respiraba el aire de los eucaliptos, y se comían pacaes en los huertos, y se podían ver los gallinazos en el cielo, rondando los basurales, por encima de los techos de adobón. Los niños no se apartaban de sus casas, ni de los corralones, ni de las barriadas, y el paisaje diario lo establecían las calles atravesadas, los ranchones familiares, varios parques irregulares, diminutos monumentos en las plazuelas, y luego los edificios desparramados aquí y allá, embrollados con las residencias de ladrillos, confundidos con las boticas, mezclados con los domicilios de concreto. Nosotros vivíamos en esos edificios multifamiliares, y recuerdo su aspecto de madrigueras, aquellas oscuras galerías, los rústicos balcones, los tenebrosos pasadizos, y los cientos de ventanucos alrededor de las paredes. Sí, una verdadera montaña de cemento, con sus cuatro avenidas rodeándola, y la gente que se apelotonaba en las escaleras, los corredores, los patios, y los alumbrados públicos. Increíble. Atroz. (7-8)

Como sujeto desterritorializado, no bien iniciado el relato, el narrador localiza su diégesis narrativa en un lugar reconocible del referente externo: La Victoria, un distrito limeño que también es el referente espacial de “Volver al pasado”, de Salazar Bondy. La condición desterritorializada del narrador se manifiesta en una melancolía recreadora del primer universo. Esta “gran cuna”, como dijera Bachelar, aparece a través de la puesta en discurso de sensaciones olfativas, gustativas, auditivas y visuales. Desde el punto de vista de la enunciación, se trata de un proceso de focalización mediatizada por sus recuerdos, los cuales pueden ser el resultado de una manipulación consciente o inconsciente del yo-narrante. Como objeto de esa focalización, la idea de casa excede a la noción convencional de cuatro paredes y se extiende al perímetro del vecindario, e inclusive a un

radio espacial más amplio donde se asoman nuevas concentraciones residenciales que se fundan no necesariamente como parte de un plan modernizador, sino como una prolongación urbana en que lo nuevo es paradójicamente la pobreza.

Sin duda, la recreación de esta “gran casa” tiene una relación intertextual con la idea de retorno simbólico al “País de la Infancia Inmóvil” de Bachelar, que expusieramos anteriormente al estudiar un cuento de Salazar Bondy.⁶² Sin embargo, la óptica que asume el autor implícito no corresponde del todo a la elaboración de un “retablo feliz” del pasado. Ciertamente es, por un lado, que varias de estas imágenes corresponden a una idealización/manipulación del pasado, como la sensación de bienestar interior expresada con unidades semánticas relacionadas con lo olfativo (el aroma de los eucaliptos), y lo gustativo (comer pacaes de los huertos). Asimismo, habría una reconstitución de un orden social congelado, el cual se vehicula en el nivel del discurso gracias al uso del imperfecto; esta estrategia verbal, efectivamente, contribuye a reiterar formas y reglas de conducta colectiva que impiden a los habitantes la transgresión de bordes espaciales, produciendo así un efecto de momento/orden/límite antes de la transformación del espacio primordial. Esta conjetura se sustenta en el adverbio “todavía”, que refiere a ese momento pretérito, y que funciona dentro del fragmento, y también de la historia, como una marca cronológica anterior al desalojo final.

Considerando su “cementización” actual, la Lima narrada aquí puede parecer ante los ojos del lector urbano contemporáneo un paisaje desconocido, inclusive exótico, puesto que se ilustran elementos telúricos de zonas rurales aledañas hoy desaparecidas, nutriendo así la contemplación de un cuadro pictórico de la Lima que se fue. Sin embargo, esta visión no sería sino una romantización fragmentaria e ilusoria puesto que en el mismo pasaje el narrador describe las limitaciones de la vida de esa época, especialmente la carencia de intimidad, los espacios reducidos y la monotonía del ritmo de vida. En otro episodio de la novela, el narrador añade más información sobre la vida en ese entonces diciendo que

cada uno sobrevivía como podía, o mejor dicho, el que menos atropellaba a sangre y fuego, y otro prosperaban con el esfuerzo ajeno, se trataba de comer al mismo tiempo o ser engullidos, de modo que todos sufrían, todos lloran [*sic*] su resentimiento hasta los mejores dotados” (109)

⁶² Ver Segunda Parte, capítulo 6, sobre el estudio de “Volver al pasado” de Sebastián Salazar Bondy.

En otras palabras, recurriendo al refrán popular, el autor implícito detrás del narrador estaría ambivalentemente anunciando que no toda época pasada fue mejor, distanciándose del *criollismo* —véase Rowe 1994—, que justamente parte hacia el pasado en busca de espacios, personajes, prácticas culturales, etc. que den coherencia a una identidad urbana-nacional uniforme. Higa subvierte esa Lima bucólica, volviendo al fragmento antecedente, a través de la acumulación de sintagmas nominales que se amalgaman en una isotopía de lo amorfo: parques irregulares, diminutos monumentos, edificios desparramados (embrollados, confundidos, mezclados), madrigueras, oscuras galerías, rústicos balcones, tenebrosos pasadizos, cientos de ventanucos. Todas estas unidades semánticas heterogéneas, pues, contribuyen a recrear con una especie de amor amargo la imagen ambivalente de la “gran casa”, un universo que el propio narrador sintéticamente califica de “increíble” y “atroz”.

La “gran casa” no se sitúa en la Lima de antaño, sino en una zona reciente nacida dentro del ensanchamiento de Lima:

[...] desde que se levantó la urbanización en terrenos eriazos, entonces un ejército de palurdos invadió la docena de edificios, y echó raíces sobre el cemento vertical, y las áridas puertas y ventanas de madera. La apertura de calles y plazoletas, la ampliación de la Parada, en aquel rincón de la ciudad, desató la racha de la construcción. Era una fiebre de buscadores de terrenos desocupados, extrañas gentes compraban al centavo los huertos, se apropiaban de los establos, y terribles agiotistas enarboraban pabellones multifamiliares, y agrupaciones de casuchas. Y en aquel laberinto de estructuras de concreto y encofrados de fierro, la zona se fue habitando de provincianos irrelevantes, estirpes marginales, y el tropel de los callejones y antiguos tugurios. Como la mala yerba en los intersticios de las nuevas edificaciones, se instalaron los corralones. Una muchedumbre se hacinaba en dos o tres metros cuadrados, formando viviendas de tablones, esteras, y techos de colgajos. (73-4)

A primera vista, el espacio focalizado no corresponde a una lógica ordenada, concebida dentro de un plan modernizador previsto por el poder central. Aunque en la experiencia visual del narrador aparecen algunos fragmentos de alguna forma de modernización urbanística —edificios, calles y plazas—, lo que sobresale es la emergencia paralela y simultánea de lo suburbano —arquitectura informal sobre campos de cultivo en vías de extinción, que José Luis Romero hubiera calificado, dada su apariencia caótica, de “anómica”—. Obviamente, lo suburbano corresponde aquí a lo que el narrador percibe como lo opuesto a la noción de estructura lógica: un espacio amorfo compuesto de agrupaciones de casuchas, viviendas de tablones, esteras, y techos de colgajos. Ante los

ojos del narrador, pues, el nacimiento de las orillas constituyen un acto transgresor que se hace a espaldas de la ciudad.

Pero lo que más llama la atención de su discurso es que la parte normalizada de ese nuevo espacio es masivamente ocupada desde el inicio por el otro. Al mismo tiempo, sujeto urbano y sujeto suburbano (“un ejército de palurdos”) se enraízan, se reterritorializan, en un lugar aún sin historia, sin referencias concretas en cuanto a identidades colectivas. Dentro de este contexto, en el nuevo espacio normalizado se habría estado gestando una identidad novicia, diferente de la andina y de la criolla, en la que habrían estado convergiendo diferentes cauces étnicos y culturales de la sociedad peruana. De hecho, aparte de figurar familias limeñas, en ese microcosmos aparecen también familias provincianas, chinas, italianas, etc., evidenciando una urbe con carácter heterogéneo, con lo cual se alude implícitamente al dato biográfico del autor real — importantísimo en este contexto—, quien es uno de los tantos peruanos descendientes de familias japonesas. Sin embargo, el narrador, reclamándose un criollo picaresco (73), no aprueba esta cohabitación y, al contrario, manifiesta explícita y peyorativamente su malestar a través de significados como “provincianos irrelevantes” y “estirpes marginales” que determinan, desde luego, una actitud de rechazo del sujeto de la enunciación (el narrador) hacia el sujeto del enunciado (el otro).

Junto al edificio familiar se erige el mercado La Parada, un espacio representativo de la otredad suburbana, evocado también en *Los hijos del orden*. El mercado/calle constituye otra demarcación que divide la ciudad del espacio suburbano, no sólo por su dimensión superficial, sino por ser un territorio público donde se congregan tanto el sujeto migrante/suburbano como el sujeto urbano de las periferias, incluyendo también al lumpe:

Estamos en las inmediaciones del mercado La Parada. Como extraída de las entrañas de la tierra, aparece la humanidad fantasmal, en posición de feria interminable. [...] Los provincianos de aliento lastimoso, manosean baratijas, contemplan desconfiados. [...] la infinita mercadería se superpone en el suelo. La rodean edificios destartalados, galería de viviendas y los terminales de ómnibus interprovinciales. (42)

Obviamente, en la óptica del focalizador el mercado conlleva significados diferentes a los de lugar de intercambios comerciales. Contemplar este universo tomado es en realidad constrar su propia mismidad. Allí, el otro es configurado a la luz de unidades

semánticas con resonancias apocalípticas como "entrañas de la tierra" o "humanidad fantasmal", y también con enunciados homogeneizantes y peyorativos como "provincianos de aliento lastimoso". Por otro lado, a través de la metonimia "edificios destartados" —que también alude, en otro nivel simbólico, a una modernidad contradictoria—, asocia esa otredad con el deterioro de lo normalizado.

Para otros personajes, el mercado puede ser también un pretexto para cuestionar la condición misma de la vida diaria. En un episodio de la novela, Olinda se queja del alquiler de la casa y "de la gente" que "es cada vez más mala" y que ya no había moral (32). Cuando este personaje se desplaza por el mercado/calle, se convierte en un filtro ocular de la presencia del otro:

Ingresa al mercadillo entre el batir de las placentas, triciclo de papas, y paisanitas con sus atados de limones, apio y culantro. Al pie del edificio trepan las soleras de palos, los toldos de cartones, quioscos improvisados. Cholas en mandiles ofrecen sus productos, negros venden pescado, niños gritan con sus canastos de pan... (32)

Impregnadas en el discurso indirecto libre, sus impresiones también contribuyen a la configuración negativa de la otredad suburbana. El sentido de caos se nota en el nivel estilístico a través de la nominación yuxtapuesta que da una impresión de acumulación de "defectos"; esta lógica amorfa encuentra un paradójico paralelismo entre objetos y sujetos: "palos", "toldos", "cartones", "quioscos improvisados" y "paisanitas", "cholas", "negros" y "niños", como si a cada objeto defectuoso correspondiese un sujeto equivalente. Unidades semánticas como "batir" o "trepar" completarían la idea de movimiento nefasto de los objetos y sujetos sobre el espacio.

En todas estas observaciones puntuales no se percibe un afán de dialogar con el otro; éste aparece como un sujeto "mudo", discursivamente "mutilado", cuya función en la novela parecería ser identificar al agente alterador del espacio urbano. Como no hay una intención de conocer su subjetividad, su configuración se reduce a una focalización externa que sólo describe su aspecto físico externo y algunas de sus actividades informales. Es por eso que el sujeto urbano sólo puede concebirlo a través de un lenguaje alegórico:

En su imaginación, La Parada se había convertido en un trencito amarillo recorriendo los desiertos costeros, los páramos desolados, las heladas cordilleras, y la vegetación tropical. Era un convoy de circo saliendo de la espesura transformado en alegoría de carnaval, pertrechando de cintajes, serpentinas y guirnaldas. Sobre los vagones, las insolentes

verduleras formaban el coro, los ropavejeros y vendedores de yucas tocaban la orquesta, las incurables ferreteras echaban agua a las pescadoras. Pasajeros en los estribos, cantaban los carniceros, y en el furgón reían los vianderos. La corte de los milagros avanzaba quejumbrosa por las mismas plazas, las mismas avenidas, los mismos quioscos. Son diez mil, quince mil personas, enfrentándose entre sí, como si fuera una guerra, valían todas las artimañas, eran posibles todas las emboscadas, ninguna celda quedaba prohibida. No hay noche, no hay día, no hay paz, ni hay descanso, ni presente, ni pasado, ni futuro. La muerte y la vida son una misma entidad. (146-7)

El fragmento revela que el mercado/calle no sólo es un lugar de compras, sino un escenario donde efervescen prácticas culturales diferentes. La forma longitudinal del tren refiere a la extensión de las calles tomadas; en este tren/calle/mercado se congrega una voluminosa población culturalmente heterogénea. Como objeto motor, el tren connota el desplazamiento o desterritorialización de los pasajeros/vendedores. La imagen ferroviaria surge dentro de una atmósfera carnavalesca y a la vez grotesca en la que el otro posee rasgos agentivos y los objetos se humanizan, formando una multitud tanática que perturba la mirada del sujeto urbano. Todos estos rasgos permiten una configuración preliminar de la otredad suburbana, en la que ésta aparece como un grupo abundante, anómico, violento, que destruye la noción de tiempo, de tranquilidad, hasta formar un todo que transita imponentemente sobre los espacios públicos.

En otro episodio, la descripción simbólica vuelve a los parámetros de la verosimilitud, pero el otro conserva el carácter apocalíptico:

A la luz de los faros distinguieron siluetas. Crecía el vocerío. Ventrudos mestizos cargaban bultos. Sujetos apresurados empujaban carretones de mercancías. Otros transportaban jarrones, pesados sacos de camotes, lámparas de fierro. Matías señaló en dirección a la Parada, “Están saqueando los puestos”. “Creo que sí”, afirmó Gala. Esperaron un rato. Esperado un rato. El estudiante añadió irónico:

—Los descamisados bajan de los cerros. (159)

Este episodio, que evoca el saqueo del mercado, constituye un momento de reconocimiento del otro como un sujeto violento y devastador. Aquí, se asocia el otro al cerro —lugar antitético de lo normalizado—, que por su geografía hace del otro una potencial y amenazante “avalancha” humana para los habitantes de las planicies. El otro suburbano irrumpe agresivamente para apoderarse de mercancías, y ante la vista del narrador se configura como un ser deforme (ventrudos mestizos), indefinible (siluetas) y subalterno (descamisados), y peor aún, esa deformidad física queda simbólicamente asociada al peligro.

Más allá de los alrededores del edificio y el mercado aparece una parte de una barriada. Este espacio no es sometido a una exploración profunda; lo que observamos es simplemente una descripción fragmentaria en que el “yo” nuevamente se sitúa en relación a lo suburbano:

Divisa el frente: un restaurante, una lavandería, un depósito de materiales de construcción, más allá una barriadita, en realidad un pasadizo de casuchas de tablonos oscuros. Camina una paisanita arrastrando un canasto. (39)

La experiencia focal de Matías propone una descripción enumerativa del espacio que puede leerse como una gradación simbólica que va del orden al desorden. En realidad, esta vista panorámica luce como una “degradación” pictórica en cuyo primer plano se ubica el restaurante —connotando aquí orden, urbanidad, formalidad, etc.— y, al final, se encuentra el otro migrante, después de pasar por el caos de las casuchas. Lo suburbano, pues, sólo corresponde a una imagen sintética, reducida, minimalista, que pasa a ser la “radiografía” de la percepción del sujeto urbano sobre el otro migrante/suburbano. El espectro indicaría que la idea de civilización se acaba justamente en ese borde difuso de la ciudad y, luego de éste, se hallaría una nueva capa de la marginalidad, como una membrana social en plena metamorfosis, que escapa a una definición concreta.

Sin embargo, esta suerte de *chauvinisme* urbano se derrumba cuando Tomás Monge, al contemplar el espacio hegemónico, afirma que su condición social es en realidad tan marginal como la de los “desarrapados”:

Sobre el vagón de carga, se encaramaba el filósofo Tomás Monge, gritando a todo pulmón, “Aquí se unen los extremos, mira los despojos coloniales, perdieron las celosías, ya no existen las limeñas, las pacíficas fuentes, los campanarios, las prerrogativas y dignidades. Te dejo un enigma, ¿en qué horizonte arqueológico estamos nosotros los desarrapados?” (149)

En esta relación con lo hegemónico, el personaje constata que la Lima de antaño es un espacio de rupturas donde los símbolos coloniales han perdido su significado para describir a una urbe donde se unen los “extremos” del país. Obviamente, el valor semántico de “extremo” alude a las marginalidades sociales y culturales que se han vertido sobre los espacios públicos de la urbe criolla. Como en los textos anteriores, el discurso del filósofo Tomás Monge reitera también la idea de suburbanización de la ciudad, parodiando el mismo título de la novela, “final del porvenir” del orden criollo.

El espacio hegemónico es, pues, un punto necesario para que el sujeto urbano periférico tome consciencia de su condición también marginal:

Matías se detuvo ante el monumento de San Martín, observó el rostro, e increpó irónico: “¿Para qué tanta gente de mierda en este país?”. (149)

El fragmento, por un lado, es significativo en la medida en que el monumento representa a uno de los “padres” y fundadores de la patria republicana, es decir, se trata de un símbolo del orden social y del Estado-nación. Por otro lado, la plaza constituye un espacio público donde la urbe cosmopolita paradójicamente se yuxtapone a la otredad cultural andina simbolizada por la presencia de flautas y danzantes de tijeras (110-11).

Todos estos espacios y focalizadores convergen en una reconfiguración estética del espacio urbano que pone en tela de juicio la dimensión unitaria de la ciudad normalizada. Lo que propone Higa aquí es un acercamiento plurifocal que logra descubrir diferentes lugares donde se dan nuevas dinámicas de re(des)cubrimientos entre sujetos postergados por el orden hegemónico. En ese sentido, volviendo a Pierre Ouellet, la configuración del espacio narrativo no significa una simple localización de estructuras materiales que habrán de servir como decoro o ambientación ornamentaria. Edificio, mercado, calle, barriada, plaza, etc. son, en realidad, escenarios donde se producen procesos de identificación y diferenciación que permiten al sujeto urbano periférico situarse en relación a la homogeneidad o la heterogeneidad del mundo evocado. Reiteremos que la especificación de lugares preparan el terreno tanto para la configuración del sujeto urbano periférico como para la del sujeto suburbano, quienes habrán de situarse respectivamente en un aquí/yo/civilización o un allí/otro/barbarie. En este caso, la focalización revela su carácter selectivo y privativo en tanto que divide los territorios del “yo” y del “otro”, organizando isotopías simbólicas que habrán de configurar tanto al primero como al segundo, sin prescindir del sujeto criollo hegemónico.

3. La suburbanización del sujeto urbano periférico

3.1. El otro suburbano en la mirada del sujeto urbano periférico

A lo largo de la novela, queda claro que el otro migrante/suburbano aparece como el antagonista del sujeto urbano periférico. En líneas generales, su configuración es producto de la enunciación de los diferentes vecinos, o de una focalización externa mediatizada por Matías o por los recuerdos del narrador; todas estas descripciones, en todo caso, tienden a evocar sólo el aspecto físico-racial, vestimental, o sus actividades socio-económicas. Los rasgos del otro se sintetizan discursivamente en la isotopía de la amenaza, cuyas unidades semánticas más utilizadas pueden escalonarse de mayormente condenatorias a mínimamente aprobatorias, las cuales resumimos en el siguiente cuadro:

aprobatorios	neutros	condenatorios
paisanita(s)	provincianos mestizos serranos	cholo(a)s, indios brutos chutos invasores merodeadores desconfiados irrelevantes indiecitos descamisados bárbaros

La acepción aprobatoria o neutra aparece generalmente cuando el otro no representa amenaza; en este caso, tales significados pueden interpretarse como compasión o como simple descripción sin juicio valorativo. Sin embargo, la abultada lista de significados condenatorios tiene la función de determinar una relación de distancia entre el sujeto de la enunciación (el sujeto urbano periférico) y el sujeto del enunciado (el otro suburbano). En otras palabras, enunciar al otro es situar al “yo” dentro del ámbito de lo normal. Esta idea se ilustra en el comentario que hace el yo narrante al evocar al otro como un agente alterador del espacio público:

De algún modo, la ilusoria paz que teníamos en la conciencia, por aquel entonces, se resquebrajaba incontrolable y es que llegaban las hordas bárbaros: las calles se poblaban de gente, las familias se superponían unas encima de otras, y para bien o para mal, se imponían nuevas costumbres, nuevos usos, nuevos estilos, nueva música. (141)

El hablante revela que el espacio público de la década del cincuenta, antes de la toma del edificio, había sido ya tomado simbólicamente con nuevas formas de vida provenientes de los extramuros. En otras palabras, el “bárbaro” se había impuesto con sus códigos y prácticas culturales “suburbanizando” a la ciudad. Esa presencia se convierte en un malestar cuando el otro toma finalmente el edificio y transita, como nuevo vecino, por las calles aledañas:

En la Bolívar, allí estaban los merodeadores, compactos, multitudinarios, vocingleros. Tenían los rostros huesudos, los ojos aindiados, las narices pronunciadas, el vientre desnudo, y las piernas cortas. (183)

En ambos fragmentos, prevalece una voluntad de describir al otro externamente: sus rasgos son colectivos, estereotipados, generando una imagen homogénea que hace de él una reproducción fiel de aspecto físico contrario, implícitamente, al grupo del narrador. En este contexto, el narrador se reclamará no ser “provinciano irrelevante”, “estirpe marginal” o “mala hierba”; también otro personaje del vecindario, doña Francisquita, habrá de denigrar a “los chutos que bajaban de los cerros comiendo máchica” (p.108).

De partida, constatamos que el otro aparece como un enunciado deformado de su contenido, como un sujeto que transita, ocupa y modifica el espacio, pero que no accede a la producción de su propio discurso. El otro es en realidad un “sujeto mudo”, un “mutilado discursivo”, asociado en la mirada del sujeto urbano periférico, a lo ajeno, lo desconocido, lo anormal, la ignorancia, la barbarie, etc., con signos que en el fondo transmiten su propio miedo de verse desposeído de su porción de modernidad y civilización.

En la visión de Matías, el otro se configura de manera ambivalente. Tal actitud se revela explícitamente en la lista de palabras que señalamos arriba, pero es menos visible cuando aparece camuflada en ciertos casos de discurso indirecto libre, como en el siguiente pasaje:

No tuvieron más remedio que marchar al corazón de la ciudad. Los tres continuaron por Colmena. Allí estaba plantado el gran reloj de la torre, los ceibos infecundos en los jardines, en la cuadra paralela emergía la gazonosa Universidad de San Marcos. Rodearon la Iglesia de los Huérfanos. Examinaron balcones y frontones, e inequívocamente se detuvieron en los patios convertidos en madrigueras. Bajo el escueto paisaje de modernos inmuebles, oficinas de notarios, calles que se curvaban, y zaguanes derruidos, de pronto apareció el tranvía en el jirón Lampa. El sol se estrellaba en los cristales. Lo siguieron extrañados hasta el hotel Crillón. Ronroneaba como una cajita musical. Los fierros y las maderas crujían, el viejo trole se columpiaba en los cables eléctricos. Bastó ese pequeño

detalle, y en la imaginación de Matías se desató el trencito amarillo recorriendo la llanura de la plaza San Martín. Las cholas regaban el suelo de cebollas, resoplaron los yerberos... (148-9)

Aquí, el discurso indirecto libre inscrito en la última frase permite afirmar que el uso de “cholas” proviene de la voz de Matías, y no del narrador. Dada la connotación negativa de esta unidad semántica —“cholo” igual indígena invadiendo el centro—, podemos afirmar que la mirada de Matías hacia el otro es condenatoria. Dentro de esta experiencia de reconocimiento intercultural (indígena/letrado), el uso de “cholo” revela un contraste cualitativo con “provinciano letrado”. “Cholo”, pues, queda asociado a un sentido de exclusión socio-cultural, y a una marca de alteración espacial. En consecuencia, el significado cholo/migrante se estaría confirmando aquí como una categoría socio-cultural ajena a la civilización.

Al contrario, en otro episodio, la actitud de Matías puede volverse aprobatoria, específicamente cuando utiliza denominaciones como “paisanita” (39), en la que el diminutivo sugeriría empatía; en este caso el focalizador estaría valorando positivamente al otro. La misma actitud se reitera cuando Matías observa la llegada de los migrantes provincianos:

A la hora en que cientos de mestizos, con sus animales sobre el hombro, bajaban de los camiones interprovinciales, y se extraviaban en las callejuelas, se preguntaba melancólicamente: ¿a dónde irán? ¿qué harán? (116).

Más allá de su carácter descriptivo, el acto mismo de observar la llegada de los migrantes andinos es una evidencia del interés del focalizador por la condición humana del otro. Aunque esa interrogación no espera respuestas, la empatía adquiere el color de un sentimiento secreto, íntimo, que puede explicarse en el propio origen provinciano del focalizador; sin embargo, dada su condición de letrado afincado en las orillas de la ciudad normalizada, esa aprobación de la presencia ajena no es total, y la hipótesis que proponemos es que éste, al fin de cuentas, también condena el carácter alterador del sujeto migrante/suburbano.

La actitud de Matías hacia el otro es aún más clara al final de la novela, cuando se da cuenta de que el conflicto surgido por la toma del edificio ha sido provocada en realidad por los dueños del Banco Popular, es decir, por el poder central para el cual la marginalidad social no distingue lo normalizado de lo suburbano. A partir de este

momento, Matías, intentando una clara reflexión sobre su condición marginal, propone una alianza con el sujeto suburbano:

- Gala toma asiento en la mesa, hace un recuento de los incidentes, y embiste sin rodeos:
- Batallamos contra los descamisados y te escondes.
 - No estoy convencido de lo que hacemos.
 - No seas ridículo.
 - Nos hemos equivocado. Pensamos que son agentes del Banco y luchamos contra ellos.
 - ¿Y por qué nos invaden? ¿No hay terrenos más grandes y mejor ubicados?
 - Escucha Gala —el estudiante se paseaba por el cuarto —Yo no sé quiénes son ellos. Puede que los hayan sobornado. Tal vez fue coincidencia. Después de veinte días, no interesa saber si los descamisados son gente engañada o actúan por cuenta propia.
 - No entiendo.
 - Matías se arrecostó en la pared, se tocó la frente, sudaba, estuvo mirando el suelo:
 - Tienes que comprender. No debemos pelear contra ellos. Tenemos que juntarnos a ellos. Somos compañeros de un mismo barco.
 - Qué extraño, es como entregarles la azotea. Es como decirles, convívamos en la inmundicia, revolquémonos en el lodo.
 - No hay remedio, Gala. Somos tan descamisados como ellos. (182)

Este episodio constituye un momento clave en la novela. El sujeto urbano se equipara al otro suburbano, no culturalmente, sino socio-económicamente. Ese reconocimiento es en realidad una necesidad del otro en la medida en que ambos aparecen como víctimas de un poder central que trata de excluirlos de esa porción de modernidad y civilización que representan los edificios. Sin embargo, esa posible comunión en la indigencia para hacer frente a las fuerzas del orden —como era el caso en *Patíbulo para un caballo*— no llega a cristalizarse porque se encuentra con la reticencia de Gala —representando aquí al sujeto urbano—, quien se niega a amalgamarse con el otro puesto que ello significaría una muerte simbólica de su identidad, en tanto que implica un tránsito degradante y humillante de lo urbano (lo civilizado, lo ordenado, etc), a la inmundicia, a lo suburbano,

3.2. El sujeto urbano periférico como sujeto suburbano

En estas alteraciones de espacios físicos, y presencias foráneas, postulamos que subyace en la novela una “mutación” del sujeto urbano periférico a una condición suburbana. Ya hemos observado que la pérdida del espacio familiar implica una desterritorialización simbólica en la que la estabilidad se vuelve inestabilidad, la casa errancia, la estructura caos. Dentro de este contexto, su relato adopta un perfil de recuperación de su mismidad en el pasado, en relación con el sujeto suburbano y, de

manera implícita, con el sujeto urbano-criollo. En estas dinámicas de reconocimientos, tanto el narrador como el focalizador (Matías) no proponen una invención de la identidad del sujeto urbano periférico, sino, principalmente, una reflexión sobre cómo ésta se ve afectada por la presencia del otro.

En primer lugar, antes de darse cuenta de que no es un sujeto urbano “cualitativo”, su sorpresa será conocer el verdadero mundo hegemónico que habrá de revelar su condición de marginal social. Esta experiencia se realiza a través de las reflexiones de Matías quien, por ser un *outsider*, contribuye a definir los rasgos identitarios del sujeto urbano periférico en relación con el espacio y sujeto hegemónicos:

En la medianoche, ya estaba perdido en los escaparates del centro de la ciudad, a la luz ambigua de los establecimientos comerciales recorría semáforos, postes telefónicos, y esquinas suntuosas. Era como ingresar a un universo extraño, la gente tenía otra piel, otro olor, otros ojos, otras manos y otras bocas. La civilización daba un salto cualitativo, se refinaban las formas, se perfeccionaban los gestos, las palabras se hinchaban, y los trajes, y los decorados, no carecían de sentido. (109-10)

El pasaje evoca una excursión a un “universo extraño”: la modernidad aparece en su esplendor nocturno con sus símbolos patentes como semáforos, postes telefónicos, y esquinas suntuosas. Este espectáculo nuevo le permite darse cuenta, al igual que a Tomás Monge, de su condición diferente, de ser marginal frente al sujeto urbano-criollo. Se trata, pues, de una dinámica de reconocimiento con el centro, cuyos sujetos y formas de conducta y condiciones socio-económicas difieren de las del microespacio de las orillas urbanas. Por otro lado, la modernidad y civilización no sólo generan admiración, sino un discurso reivindicativo contra la administración del Estado. En otro episodio, Matías acusa al nuevo presidente, el general Odría, de ser “hijo de la pituquería, propietario del Banco Popular, rodeado de corrompidos, mientras el sufrido pueblo se moría de hambre, trabajando noche y día, para llevar mendrugos a su casa” (90). Esta experiencia con el espacio hegemónico y la acusación de los mecanismos de poder tienen la función de evidenciar la condición marginal del sujeto urbano periférico, en un momento en que rebrota efímeramente el binarismo estático centro/periferia.

Al no ser, pues, una parte cualitativa del ámbito urbano, ni desear ser asociado denigrantemente a la otredad suburbana, el sujeto urbano periférico intenta una configuración identitaria conforme a imagen de un cuerpo incompleto. Esta figura se

reitera en diferentes momentos de la novela a través de metáforas que aluden a cuerpos desmembrados y sin rostro:

[...] tampoco había brazos, ni piel, ni cuello, ni *rostro*, pues los seres que vivíamos allí, no teníamos *rostro*... (8) (el subrayado es nuestro)

El discurso se funda en una enumeración nominal negativa que reitera enfáticamente el carácter fragmentario del cuerpo. Simbólicamente, la carencia de la parte física más obvia de la distinción del individuo connota la obliteración de su patrimonio individual y, en consecuencia, la imposibilidad de ser identificado públicamente. Nótese que esta autoconfiguración se aplica a un grupo social definido, el cual tiene como rasgo común, aparte del espacio que ocupan y sus formas de vida, el simple anonimato, y en consecuencia, la imposibilidad de protagonismo social frente a la hegemonía urbana. Por otro lado, la ausencia de rasgos faciales puede connotar una carencia de sensibilidad y, por lo tanto, deshumanización, es decir, una especie de muerte simbólica del sujeto.

En segundo lugar, en otro momento de la historia, la automutilación discursiva, esta vez producida por Matías, encuentra una nueva metáfora con significados igualmente relacionados con la carencia física:

No es un enano. No es un jorobado. Sino un mutilado, sin piernas ni manos. No comprende. Asombrado sospecha. Es una caricatura de *rostro*. Aquella masa de hombre estiras sus muñones (114)

Este personaje efímero constituye la encarnación del cuerpo deforme, parcial, carente de rostro, sin capacidad de percepción, improductivo, cuyo anonimato acentúa su imperfección. Nuevamente, el cuerpo incompleto representa la metáfora del sentimiento de mutilación del sujeto urbano, mutilación que, en su argumentación, lo haría víctima del otro suburbano.

Como reflexión final, esta imagen mutilada —carencia, privación— es para Matías una metáfora común en la que convergerían el sujeto urbano periférico y los “descamisados”. Después de todo, el conflicto con los invasores ha sido organizado por una institución hegemónica para la cual marginalidad no distingue cualitativamente lo urbano de lo suburbano. Matías constata la suburbanización del sujeto urbano como un hecho consumado al señalar “Somos compañeros de un mismo barco” o “Somos tan descamisados como ellos”; de ahí que intenta convencer a sus vecinos que se unan a los “descamisados” para resistir al desalojo inminente. Sin embargo, el sujeto urbano opta

por la partida, lo cual implica la pérdida del privilegio de experimentar fragmentos de la modernidad, y por lo tanto, la inevitabilidad de sumergirse espacial y simbólicamente en lo suburbano. De hecho, durante toda la historia narrada su empeño ha sido definirse por oposición al otro migrante/suburbano, arraigado en calles, plazas, mercados y lugares centrales de la ciudad, y configurado a imagen de la inmundicia, lo trágico, la amenaza, la no-civilización.

La explosión y caos urbanos producen ineludiblemente la exclusión de la modernidad del sujeto marginal-urbano y del sujeto migrante. Hasta antes del proceso migratorio, el sujeto de la periferia urbana tiene asegurada su pertenencia a la modernidad, al menos de manera periférica. Al producirse la migración masiva, la ciudad normalizada desconoce la peculiaridad de ambas marginalidades puesto que, al fin y al cabo, ambas constituyen una amenaza para el orden urbano. Por lo tanto, la reubicación implícita de estos grupos sociales en la entonces Pampa de Comas —el desenlace de la novela—, constituye un gesto que puede leerse como la emergencia de una otredad suburbana en la medida en que los sujetos son condenados a la exclusión, espacial y sociocultural, de la ciudad normalizada. Se trata, entonces, de una privación de los privilegios del damero urbano: bienestar social, fuentes de trabajo, educación, salud, etc. De ahí que podemos releer *Final del porvenir* como una especie de recuperación simbólica del espacio perdido. Ya el potencial semántico del título nos brinda pautas para deducir el significado de cancelación de una época y de un orden establecido. Así explicamos las largas descripciones espaciales bajo un tono de nostalgia y denuncia social. La lógica de este discurso conduce a mostrar el miedo del sujeto urbano periférico de convertirse en otro suburbano.

* * *

Para concluir, *Final del porvenir* presenta desde un adentro, no desde el suburbio sino desde la periferia urbana, diferentes ejes semánticos —espacios, sujetos, relaciones entre ellos— que se ajustan a significados de alteración, ruptura, pérdida, mutación, desterritorialización, etc., los cuales nos permiten comprender la evolución de la otredad suburbana bajo el ángulo de un sujeto urbano periférico desplazado, que se ve constantemente obligado a redefinir su identidad ya no sólo por oposición al sujeto

criollo hegemónico, sino también —y de manera urgente y simultánea— por oposición a la presencia esporozoa del otro migrante/suburbano, disparatadamente arraigado en las barriadas y barrios colindantes de la ciudad. Tras haber perdido ante el otro su microcosmos primordial, el sujeto urbano periférico realiza a través del acto narrativo una vuelta simbólica a la raíz o fuente, como escapando de la suburbanización de su espacio.

Al igual que Cronwell Jara en *Patíbulo para un caballo*, Augusto Higa aporta una reflexión sobre la modificación del espacio urbano limeño de los años cincuenta. A sólo tres años de la publicación de sus respectivas novelas, ambos narradores producen un relato de reivindicación simbólica, ya sea de lo ganado, como en Jara, o de lo perdido, como en Higa. Más allá de las posibilidades interpretativas ostensibles en la diégesis narrativa, la exploración retrospectiva de espacios y sujetos periféricos y suburbanos en *Final del porvenir* puede interpretarse como una puesta en tela de juicio de la vigencia del paradigma criollo como patrón identitario de la ciudad-nación. Si recordamos con William Rowe que el criollismo consistió en una recuperación de la herencia cultural hispano-lusitana en la construcción de los rasgos típicos de lo nacional (Rowe, 706), con Higa, análogamente, constatamos que estos valores no pueden tener continuidad unívoca frente a la realidad heterogénea descrita en la novela. Si existe una búsqueda de lo urbano en Higa, ésta no se enraíza, pues, en el pasado colonial, sino en ese emergente mundo urbano periférico y suburbano de los años cincuenta, años que, como lo hemos visto a lo largo de este trabajo, tienen que ver con la migración masiva hacia la capital, la explosión demográfica, la masiva construcción de barriadas y la consecuente alteración de la ciudad. En esa temporalidad y espacios híbridos, Higa observa la formación de nuevas identidades (suburbanas) —con su contraparte de disolución— que se van fraguando a raíz del encuentro y desencuentro entre diferentes sujetos socialmente excluidos. *Final del porvenir* coincide con el criollismo al tomar los senderos del pasado, pero no lo hace para glorificar falazmente palacios, costumbres o personajes históricos, lo cual hubo de producir desde Ricardo Palma no sólo una corriente estética sino también los cimientos de una actitud dominante, cuestionada por Salazar Bondy en su ensayo liminar *Lima la horrible*. Al viajar a los años cincuenta, Higa “documenta” edificios destartados, chozas en los cerros, mercados conglomerados, muladares, y personajes ordinarios sin historia y

sin aparente valor simbólico para la sociedad normalizada. Se trata, pues, de una minuciosa recuperación de elementos periféricos de la sociedad peruana que constituyen la evidencia palpable de la constitución heterogénea de la Lima actual. La función del espacio narrativo, junto a sus sujetos y las relaciones entre ellos, consiste, en este caso, en subvertir los referentes culturales caducos de la identidad criolla, y en evidenciar los nuevos núcleos espaciales y la otredad masivamente visible que los habita, prueba de la suburbanización de la ciudad.

CONCLUSIÓN

El objetivo de nuestra tesis ha sido explorar la representación estética de *la otredad suburbana* en un corpus narrativo específico de la producción narrativa peruana, que se publica entre 1950 y 1992. Se trata de cuatro décadas en que la sociedad peruana asiste a la transformación sustancial de su espacio urbano y configuración socio-cultural, que tiene como principal actor a *el otro suburbano*. Este fenómeno es generado por un masivo éxodo rural hacia la ciudad que a su vez provocó una explosión demográfica cuya consecuencia inmediata fue la emergencia de barriadas en los extramuros urbanos y la progresiva transformación profunda de lugares públicos y simbólicos del escenario principal del Perú. Lima es hoy una megápolis donde se encuentran, se entremezclan y pugnan distintos cauces culturales en los que fluyen lo criollo y lo andino (sin descartar lo negro y lo asiático), lo moderno y lo postmoderno, pero también lo marginal y lo submarginal. Este fenómeno constituye el referente real de nuestro corpus.

Nuestro estudio se ha concentrado en los actores sociales de este fenómeno, es decir, en el sujeto migrante-andino, el sujeto marginal-urbano y el sujeto submarginal. Dichos sujetos no son sino variantes del otro suburbano, categoría que hemos propuesto, no para remplazar o anular las anteriores, sino para abarcar dentro de un marco metodológico flexible, diferentes sujetos caracterizados por su heterogeneidad socio-cultural y, especialmente, por la exclusión social que les impone el orden urbano. Como hemos constatado, éstos viven, interactúan, luchan, se hibridizan y se amalgaman principalmente en los nuevos suburbios limeños, llámese así, barriadas, tugurios, cerros, muladares, etc., o —ha sido nuestra propuesta— *espacio suburbano*, que representa física y simbólicamente la antítesis de la ciudad normalizada (habitat tradicional de la cultura criolla dominante). La categoría de *otredad suburbana* no sólo es, pues, el principio semántico-estructurante de cada obra narrativa de nuestro corpus, sino constituye un procedimiento analítico que nos ha permitido explorar, comparar y reagrupar ciertas obras canónicas con otras que quedaron una vez en los anaqueles del olvido. El corpus propuesto es la prueba palpable de que la otredad suburbana es uno de los temas principales por donde transita la creación narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX.

Puesto que la otredad suburbana se inscribe semióticamente en una configuración estética que se da en el texto narrativo a través de signos específicos, en nuestro trabajo

hemos explorado componentes y características formales que generan dicha significación. Hemos investigado, primariamente, la otredad suburbana sobre la superficie textual en la medida en que ello nos ha permitido delimitar una base significativa necesaria para poder postular, sólo a partir de ella, posibles significados que caracterizan la otredad según ésta se presenta en los textos respectivos. Nuestro enfoque se ha basado en el supuesto según el cual el acto narrativo contiene una intención comunicativa en la que subyacen relaciones multifacéticas entre una instancia que percibe y otra que es percibida. En esta dinámica, hemos constatado la manipulación de diversas estrategias discursivas convencionales —historia, estatus del narrador, posturas (frásica y perceptual), lenguaje, estilo, etc., — que permiten al emisor, en este caso el autor inferible del texto, modular a su favor el contenido de su mensaje. Dicho de otra manera, hemos visto que la vehiculación de significados a través de determinadas técnicas y elementos formales implica la presencia de una visión del mundo que trasciende en el enunciado literario. En esta medida afirmamos que los utensilios semiótico-narratológicos utilizados nos han sido productivos para auscultar la base textual y significativa de los textos, sin que ello haya significado la abstinencia de recurrir ocasionalmente a estudios de las ciencias sociales y culturalistas que no sólo han cumplido esta función, sino que han iluminado la relación íntima entre el significado y el referente real.

Una conclusión global a la que llegamos mediante este método consiste en que las diferentes formas de representación narrativa de la otredad suburbana dan cuenta de cómo su significado se ha ido configurando según la concepción, apropiación o simple uso que hace el autor implícito de cada texto. Se pueden distinguir cuatro clases específicas de tal configuración, constituidas por cuatro perspectivas desde las que se enuncia la otredad suburbana, las cuales determinan las cuatro partes de nuestro trabajo: migrante andina (*Primera parte. El otro desde el margen*), criollo-urbana (*Segunda parte. El otro desde el centro*), migrante-emergente (*Tercera parte. El otro y la hibridación del margen*), y urbana reciente (*Cuarta parte. El otro y la suburbanización del centro*).

La configuración de la otredad suburbana surge en el epistema letrado a través de ciertos narradores de los cincuenta (Congrains, Ribeyro, Bonilla, Salazar Bondy); en conjunto, todos ellos se articulan como una perspectiva criollo-urbana sobre la otredad suburbana. A esta mirada del centro hacia la periferia se opone la migrante emergente,

surgida a fines de los sesenta por influencia del activismo del Grupo Narración, cuyos postulados se identificaban con los sectores populares. Esta nueva perspectiva surge cronológicamente con Luis Urteaga Cabrera, y se prolonga en la década del ochenta con Cronwell Jara Jiménez, un actor y testigo de la emergencia de las barriadas; ambos evocan la hibridación del margen hasta disolver la dualidad ciudad-suburbio. Entre estos dos polos paradigmáticos se sitúa la voz del otro migrante-andino: Julián Huanay, un escritor provinciano, autodidacta y proletario, un testigo de la migración y tugurización del sujeto andino, que precede, pese al silencio crítico, a los narradores de los cincuenta y es redescubierto por Narración. Por último, cerrando el ciclo temporal (?), hemos propuesto a Augusto Higa Oshiro, un escritor nisei, ex-integrante de Narración, quien, en un momento en que la otrora Lima virreinal ha inevitablemente cedido a la andinización y vive el *fujishock* de los noventa, ofrece una mirada retrospectiva sobre de la transformación urbana en la década de los cincuenta.

Las cuatro posturas analizadas nos conducen a concluir que, en esta densa transformación social, el otro suburbano pasa de simple objeto de representación a agente de su propio discurso. La configuración fluctúa entre la sublimación y victimación, por una parte, y la versión escatológica y tanática, por otra; todas estas representaciones están ligadas a la experiencia del escritor como ser social. Por otro lado, dicotomías como centro/periferia, rural/urbano, indígena/criollo, civilización/barbarie, etc., se hibridizan y/o disuelven cuando la presencia de la otredad se hace más activa y masiva, es decir, cuando la ciudad normalizada termina por *suburbanizarse*, cuando el otro suburbano en sus múltiples variantes ocupa definitivamente el centro. Desarrollaremos a continuación nuestras conclusiones en base a estas cuatro perspectivas.

1. Perspectiva migrante andina

Julián Huanay, protagonista del éxodo rural, que nunca llegó a militar en ninguno de los circuitos letrados de la capital, constituye un testigo ideal de la otredad migrante rural andina. Su novela *El retoño* y sus cuentos “Champi” y “Añoranzas” representan una tríada que contiene aspectos claves de la experiencia migratoria: la utopía urbana, la desterritorialización física y cultural, los efectos nefastos de la modernidad industrial en los Andes, la explotación de los indígenas en la minas y de los provincianos y negros en

la haciendas costeñas, el contacto interétnico, la reterritorialización truncada en la ciudad, y la ulterior vuelta a la aldea de origen.

En *El retoño*, Huanay configura al otro andino como víctima de la explotación socio-económica —que sufre también el negro en la costa—, situación que se convierte en un factor determinante para la migración hacia las ciudades; es aquí, pues, donde resulta más ostensible su proyecto de denuncia social general en su obra narrativa. La novela explora ciertas etapas específicas de la condición migrante: la idealización de la ciudad como utopía espacial, el descubrimiento de su otredad identitaria durante la experiencia de la desterritorialización, y la idealización del espacio original. Simultáneamente a la exploración de estos temas, Huanay configura al migrante andino desde dos ángulos: primero, como *bon sauvage* (surgido de la idealización nostálgica que efectúa el narrador autodiegético) y, luego, desmitificándolo, como sujeto de la barbarie, en cuya imagen —que surge de la dinámica del reconocimiento, principalmente con el costeño y el negro—, se destacan rasgos estereotípicos como animalización, cosificación, servidumbre, ineptitud para el trabajo, miseria, etc. Todo el proceso de desarraigo físico y psíquico es enunciado por un narrador autodiegético, que da a su historia la impresión de testimonio vivido, y que se bifurca en un yo-narrante y un yo-narrado. Esta estrategia narrativa, proponemos, se presta a la expresión de la condición migrante del autor implícito, y aquí el dato biográfico es pertinente. Por un lado, a través del yo-narrante, el autor estaría intentando volver al espacio de la infancia, al lugar de ese momento congelado en el tiempo y la memoria puesto que se trata del último vínculo materialmente sostenido con el espacio original. Tal evocación nostálgica constituye la evidencia de la condición desterritorializada del autor (su sentimiento de pérdida) y, en ese sentido, la novela pasaría a ser una suerte de reterritorialización simbólica. Por otro lado, este autor implícito estaría físicamente reterritorializado en algún punto de la ciudad —que sería el lugar de la enunciación—, dando testimonio de su aventura migrante, es decir, de su yo-narrado. Siendo así, el sujeto pudo haber llegado físicamente, pero psíquicamente se mantendría en camino; este rasgo bifontral sería el primer hito de la condición migrante del autor (el segundo estaría evocado en “Añoranzas”). Tal rasgo, sin embargo, no se reitera en “Champi”, que es un cuento cuya historia puede leerse como la continuación de la aventura migrante del niño de *El retoño*.

En “Champi”, Huanay narra el mundo del tugurio desde la perspectiva de dos sujetos marginales: el migrante andino rural y el negro marginal urbano. Pese a que estos dos sujetos se construyen mediante la oposición entre inocencia provinciana y astucia urbana, sus rasgos comunes (orfandad, supervivencia, solidaridad mutua) simbolizan la emergencia de una identidad suburbana previa al éxodo rural masivo. Las referencias a la novela son explícitas: Champi es el niño que recién ha llegado de la sierra y se ha convertido en temporal sujeto suburbano, pero no logra la reterritorialización deseada. La presencia de una gama de personajes marginales (sus códigos y prácticas culturales, sus registros lingüísticos), al igual que de la arquitectura y el pasado colonial, demuestra que autor implícito está familiarizado con el mundo del tugurio —lugar donde Huanay vivió desde la llegada a Lima. Ese dominio de la diégesis se efectúa a través de la adopción de un narrador heterodiegético, quien, con evidente privilegio cognicional y acceso a la subjetividad del personaje, adopta una distancia enunciativa que trata al protagonista como un marginal más, sin idealizarlo. A través de tal autor implícito y tal clase de narrador, Huanay, pues, puede explorar cualquier situación o personaje del tugurio, en forma no sólo empática, sino, también, distanciada, lo cual, efectivamente, realiza en otros cuentos de su colección *Suburbios*. Todo esto nos conduce a postular que Huanay se ha reterritorializado en ese mundo periférico con el cual se identifica ficcional y referencialmente, y, en ese sentido, Huanay es un escritor suburbano cuya escritura representa la mirada del otro, situado en el margen, hacia la ciudad normalizada.

El cuento “Añoranzas”, por su parte, constituye el siguiente hito, en el que se unen dos cabos de la condición migrante: el retorno al origen. La historia consiste en el viaje del adulto migrante instalado en la ciudad, a la aldea natal, y es narrada nuevamente por un narrador autodiegético en cuyo discurso se observa una fisura identitaria. Por un lado, reclama la aldea, el pasado —en una búsqueda que no resultará ser sino la constatación de cosas y seres que se perdieron— y, por otro, se siente enraizado en la ciudad después de llevar cuarenta años en ella, sentimiento del que sólo se da cuenta al emprender el viaje y constatar que es un forastero al llegar a la aldea natal. Esta fisura produce una poetización del espacio andino, como si fuera una mirada urbana hacia el campo —tal como se observa en el indigenismo literario—. Este cuento, así como la novela, plantea el problema de la enunciación bifurcada y, hasta cierto punto,

contradictoria del discurso migrante puesto que el sujeto estaría simultáneamente enunciando desde un presente (la ciudad) y desde un pasado (la aldea). Esta aseveración se basa en el carácter autodiegético del narrador (fragmentado entre un yo-narrante y un yo-narrado), que vacila ambivalentemente entre la condena y la nostalgia, como si el yo-narrante intentara justificar la suerte adversa de su presente atribuyéndola en buena parte a su desarraigo.

Estaríamos, por tanto, frente a una escritura descentrada en la que la dualidad constituye una posibilidad de hablar desde más de un lugar físico o simbólico, y en ese sentido, el otro migrante aparecería como un sujeto que potencialmente puede desdoblarse en un sujeto suburbano (como en “Champi”) y, al mismo tiempo, conservar íntimamente la marca migrante a través de la nostalgia (como en *El retoño* y “Añoranzas”). Dentro de este contexto, el proceso de la escritura es en Huanay un acto de recuperación vital, un intento de subsanar el sentimiento de pérdida implícito en la condición migrante, pérdida que “recupera” ficcionalmente el espacio original mediante el viaje simbólico hacia la infancia. Huanay, pues, no sólo expresa la otredad migrante o suburbana a través de ciertos sujetos al margen de la ciudad normalizada, sino su producción proviene de un sujeto (él mismo) al margen del orden letrado; estaríamos, así, frente a un momento en que el otro tiene acceso al paradigma letrado y la ficción pasa a ser una tribuna que permite el protagonismo y discurso del otro.

Huanay representa un puente en cuanto al devenir del sujeto migrante. A partir del autor de *Suburbios*, sin desplazar ni cancelar otras categorías, la propuesta de “suburbano” es la más relevante para nombrar una realidad novedosa que va emergiendo en los márgenes físicos de la ciudad. Con él se establecen ciertos núcleos temáticos de envergadura, que sólo serán tratados posteriormente por autores criollo-urbanos, mejor conocidos como la “Generación de los Cincuenta”.

2. Perspectiva criollo-urbana

Enrique Congrains, Julio Ramón Ribeyro, José Bonilla y Salazar Bondy, junto a otros narradores de los cincuenta se constituyeron en un centro letrado —la “Generación de los Cincuenta”—, que devendría el motor de la actividad literaria de esa década. En conjunto, marcaron una tendencia hacia nuevas temáticas urbanas, diferenciándose así de sus antecesores, no sólo en los procedimientos y técnicas narrativas, sino, también, en la exploración de los nuevos márgenes urbanos. Con ellos se registra e interpreta —se incorpora, pues— dentro del circuito hegemónico, la aparición masiva de migrantes andinos, el surgimiento sustancial de las primeras barriadas, la tugurización y declive de la Lima colonial, y la incipiente configuración de la otredad suburbana a través de la dinámica entre el forastero andino y el marginal urbano. Aunque no representa una constante principal en cada autor —Congrains sería una excepción—, el tratamiento de lo marginal por varios autores de esta época evidencia cómo la realidad fluctuante de la urbe hubo de condicionar la creación narrativa criollo-urbana de esos años, aunque ésta hubiera sido esporádica. Paradójicamente, el fenómeno migratorio no significó una ruptura en cuanto al protagonismo de la ciudad dentro de la literatura nacional, al contrario la perpetuó hasta la actualidad. En cierto modo, el éxodo andino como *leitmotif* devolvió a la ciudad su privilegio protagónico de antaño si consideramos que el indigenismo literario de los años veinte a los cuarenta había centrado su foco narrativo en las problemáticas del Perú profundo y sectores desde antaño postergados por el Estado.

En esta perspectiva criollo-urbana, la enunciación novedosa del otro suburbano aparecería como una necesidad de recurrir al *outsider* para entender la condición de su propia mismidad, ya sea para determinar lo que es normal o para delimitar su propio espacio. A través de sus respectivas obras, los autores estarían cuestionando al lector urbano de los cincuenta: ¿dónde acaba su ciudad normalizada?, o bien, ¿qué hay más allá de los supuestos límites urbanos? En ese sentido, el interés topográfico respondería a dos inquietudes puntuales. Por un lado, partir a la búsqueda de los nuevos espacios que les permita entender la transformación urbana que se da en esos años; y, por otro, poner al día la cartografía marginal en la que no sólo debe figurar el lumpo u otro personaje marginal conocido, sino, también, el migrante-andino rural (el indio, el cholo), a quien el

criollo conocía a través de la evocación estética indigenista. En esta indagación narrativa, enunciación, el otro suburbano queda configurado a través de significaciones que van desde la inocencia y candidez hasta la imagen de intimidación y peligro, pasando por la basurización y animalización.

En “El niño de Junto al Cielo”, Enrique Congrains registra el contacto del otro migrante andino rural con la ciudad y con el otro marginal urbano, suscribiéndose a la oposición tradicional “candidez provinciana” vs. “astucia fraudulenta urbana”. Con esta estrategia temática, el autor se adhiere a la reproducción estereotípica de un imaginario provinciano en el que prevalece la admiración ciega por una ciudad que representa, para el migrante andino, el fascinante espectáculo de la modernidad. El marginal urbano, al contrario, se construye a partir de rasgos como abandono, pobreza, anonimato, pero también astucia y malicia, que producen la victimación del forastero andino. En la visión de Congrains, el marginal urbano se anuncia como el posible medio para incorporar al migrante andino a la ciudad. Sin embargo, esta eventual fusión entre dos marginalidades no tiene lugar puesto que el lumpes viene a ser la metonimia de la imagen encanallada de urbe, cuya imagen se configura con rasgos apocalípticos, tanáticos y deshumanizantes, hasta convertirse en una “bestia de un millón de cabezas” que termina por victimar y corromper al forastero inocente. Congrains muestra empatía por el migrante/suburbano a quien va a dar encuentro más allá de los terrenos asociados al desperdicio. Es por eso que en esa búsqueda del margen, el autor humaniza el cerro o la barriada, inventándoles toponimios simbólicos como el barrio de “Junto al Cielo”, o “Esperanza” que es el título del segundo cuento analizado.

En “Esperanza”, el tratamiento de la otredad suburbana es colectivo, dándose así unidad temática a diferentes sujetos socialmente excluidos (marginales urbanos y provincianos) que convergen en la barriada construida en los bordes de la ciudad. La configuración de lo suburbano se cimenta sobre la descripción superficial en la que se presentan, como en un informe sociológico, las condiciones de miseria y submarginalidad en que vive esta población. Si en este cuento se asocia al otro a lo escatológico y lo residual, es notorio que el autor implícito de Congrains, como parte de su empatía por el margen, denuncia la indiferencia de la hegemonía urbana, quien considera a lo suburbano un obstáculo para sus proyectos modernizadores. El autor trata, así, de desmitificar el

carácter anómico del espacio suburbano no sólo poniendo de relieve la solidaridad y el esfuerzo colectivos, sino también acentuando su carácter organizativo y creativo, con lo cual intenta despojar al otro de su rasgo amenazante para incorporarlo así a la ciudad normalizada. Sin embargo, como en el cuento precedente, la ciudad sólo aparece como un bienestar ilusorio, inaccesible, que termina por mostrar su carácter aniquilador.

En “Los gallinazos sin plumas” y “Al pie del acantilado” de Julio Ramón Ribeyro, la otredad suburbana se configura a partir de la evocación de espacios periféricos donde se desvanece la más remota noción de ciudad. Estos lugares no son los bordes inmediatos evocados por Huanay ni las barriadas aludidas por Congrains; se trata, en realidad, de lugares antitéticos del sentido mínimo de ciudad. El primero es un muladar, que genera toda una isotopía de la inmundicia; ahí, en un ambiente de extrañamiento, el otro suburbano adopta rasgos de basura, mugre, excremento, y debe enfrentarse como un animal a perros y gallinazos en pos una porción de basura que se convierte en su propio alimento y el del cerdo insaciable. Lo animal, por su parte, crea una dinámica predador/presa en que quedan encerrados el abuelo-lobo y los nietos-gallinazos. Este carácter antropófago se manifiesta también en el hambre insaciable del cerdo, que termina devorando al abuelo, y se extiende metafóricamente a la ciudad normalizada cuando ésta irrumpe como una bestia esperando con su mandíbula abierta a los gallinazos. En obvio diálogo intertextual con Congrains, Ribeyro sugiere que la ciudad no representa para el otro submarginal una zona de seguridad ni un fin a su condición suburbana. Por otro lado, en este meollo de la inmundicia y degradación infrahumana que es el espacio suburbano, el sujeto aparece amputado de su percepción puesto que no ve y, por consiguiente, no cuestiona ni reacciona contra una realidad que ante los ojos del lector resultaría opresiva. De ahí que, en el plano de la enunciación, el sujeto carece de discurso, acentuándose de esta forma, su rasgo de animalización y cosificación.

En “Al pie del acantilado”, cuyo título mismo evoca otro terreno inhóspito, Ribeyro atribuye al sujeto suburbano rasgos agentivos, es decir, no sólo es el portavoz de su propio discurso, sino que le otorga rasgos de creador de una barriada que funda a las orillas del mar. En este caso, el carácter autodiegético y el tono poético de la enunciación hacen del cuento un texto fundacional con claras reminiscencias bíblicas, en el que el otro

suburbano se configura metafóricamente a través de una planta marginal, la higuera, la cual crece en los más abruptos terrenos. Ribeyro presenta a un sujeto marginal urbano convertido, primero, en mutante y, luego, en habitante del mundo suburbano cuya supervivencia cotidiana depende de su esfuerzo individual. Aquí lo individual no significa una celebración del ego, sino la estrategia temática para explicar la emergencia de la barriada mediante el esfuerzo personal del protagonista, y cómo, a la vez, causa la destrucción de la misma barriada y la muerte de uno de los hijos del protagonista. Tanto en éste como en el cuento anterior, Ribeyro explora la suerte del individuo marginal y cómo lo individual afecta el devenir del sujeto, ya sea empujándolo a construir y destruir su espacio vital, como en este cuento, o cegándolo a la percepción de su realidad inmediata, como en “Los gallinazos sin plumas”, lo cual lo condena a la sumisión, victimación y basurización. Todos estos rasgos configuran la otredad suburbana, convirtiéndola ya en una categoría inestable y heterogénea, en la que aparecen simultánea y reversiblemente la víctima y el victimador, el sumiso y el opresor, el solidario y el individualista.

José Bonilla Amado, en su cuento “La sequía”, se acerca al otro migrante andino rural a través de la evocación de sus trabas culturales, materiales y psicológicas que le impiden reterritorializarse en la capital. En la misma tónica que Huanay, Bonilla presenta factores que empujaron la migración andina; en este caso, ésta se explica con el fenómeno meteorológico de la sequía, la cual pasa a ser la metáfora de la otredad migrante: eventual sequedad de rasgos humanos debido a la posible venta de un hijo y consecuente dislocación familiar, pero también sequedad de aptitudes para incorporarse a la ciudad. A diferencia de Huanay, sin embargo, no explora el mundo andino ni profundiza en etapas previas del viaje de sus protagonistas, etapas primordiales en el discurso migrante. Se atiene, en este cuento, a una configuración del otro según una imagen estereotipada del provinciano: carencia de estrategias discursivas urbanas, miedo, desconcierto, fatalismo, mutismo, resignación, incapacidad para aventurarse más allá de la choza en las faldas de un cerro aledaño a la ciudad. Por otro lado, al igual que Congrains, Bonilla incorpora referentes topológicos del espacio suburbano en la construcción de su diegésis narrativa (el cerro San Cosme, el Mercado Mayorista), lugares que adquieren protagonismo en el discurso criollo urbano puesto que es allí desde

donde se orienta la focalización hacia la ciudad. Sin embargo, esa contemplación de la urbe no significa para el migrante un acceso físico puesto que el autor implícito le reserva sorpresivamente un viaje de retorno a la comunidad de origen. Pese a la buena voluntad de adherirse a la causa del otro migrante andino, Bonilla, paradójicamente, contribuye a construir los nuevos márgenes simbólicos que relegan al otro de la ciudad nomalizada.

Sebastián Salazar Bondy, en “Volver al pasado”, se sumerge en la reflexión sobre la urbe criolla tomada por la otredad suburbana. Aquí el otro no es una presencia explícita; se oculta detrás de la aparente tranquilidad de los muros de antaño. Su configuración irrumpe bajo la forma de comercio sexual, cancelando de esta manera lo que Bachelard llamaba el “País de la Infancia Inmóvil”. La protagonista de este cuento es un sujeto criollo urbano que se ve obligado a renunciar a su identidad implícitamente enraizada en la casa de la infancia, que, desde su mudanza a otra zona residencial, se ha convertido en un prostíbulo. Con esta estrategia temática, el autor implícito acentúa el carácter deformador del otro, puesto que éste genera una ruptura simbólica entre el sujeto criollo urbano y su espacio original. En este texto es notorio que Salazar Bondy intenta descifrar un espacio y orden urbano en plena transformación sustancial, como si en realidad estuviera iniciando su posterior proyecto —*Lima, la horrible*—, el de desmitificar la idea de “ciudad jardín” con la que la hegemonía criolla miraba todavía a Lima mientras ésta iba siendo cercada por la migración andina y la pauperización de los sectores populares.

En suma, a diferencia de la escritura urbana precedente, plasmada de nostalgia colonial (la cual se reterritorializa semánticamente en la tradición hispánica), la novedad que propone este sector letrado de los cincuenta consiste en una ampliación del radio referencial de la ciudad en dirección de sus nuevos márgenes, para cartografiar a sus nuevos actores sociales. Dicho de otro modo, la narrativa de estos años se perfila como una exploración discursiva de la otredad suburbana. Ello no significa aún, sin embargo, la incorporación en el circuito literario hegemónico del otro suburbano como agente creador de su propio discurso; para ello habría que esperar hasta los años sesenta y setenta, cuando surgen escritores de sectores populares, descendientes de/o migrantes con acceso a la educación universitaria, tal como el Grupo Narración.

3. Perspectiva migrante-emergente

A mediados de la década del sesenta, los intelectuales de origen periférico reunidos en el Grupo Narración emergieron como una alternativa creativa identificada con los sectores populares, no sólo descentralizando el proceso de creación artística peruana, sino también fomentando una nueva manera de pensar en el otro. Esta tendencia significó la reivindicación de los sectores marginales (urbanos y provincianos) para obtener un papel activo en el epistema letrado. En este contexto, Narración hibridizó la antagónica relación centro/periferia, y se convirtió, pese a sus limitados medios de producción, difusión y consumo, en un motor alternativo de la actividad literaria de la capital. Retrospectivamente, Narración fue una etapa de formación, reflexión y consolidación de una tendencia narrativa, cuyos frutos pueden verse en Urteaga Cabrera y posteriormente en Jara e Higa, en cuyas obras constatamos, por un lado, la ampliación de la exploración del margen y, por otro, el replanteamiento de lo marginal, en este caso, como sujeto y no sólo objeto de la creación narrativa.

Luis Urteaga Cabrera y Cronwell Jara Jiménez constituyen dos casos de narradores de origen provinciano con educación universitaria, quienes, con una experiencia migratoria y afincados en Lima, reclaman y logran una voz en el medio intelectual capitalino. Sus obras aquí estudiadas son las más destacadas en cuanto a la expresión de la hibridación del margen en la narrativa migrante emergente. Siguiendo las líneas generales que propusiera Narración para la creación estética, ellas se acercan al otro desde la perspectiva de los sectores marginales, con formas y técnicas narrativas que vehiculan nuevos significados en torno a la problemática de lo suburbano. Salen, precisamente, a la luz entre la dictadura militar, que duró toda la década del setenta, y la vuelta a la democracia en los años ochenta, período caracterizado por la violencia política y terrorista que precipitó nuevas oleadas migratorias hacia las grandes ciudades.

En *Los hijos del orden* Urteaga Cabrera cuestiona el orden social desde varias perspectivas marginales. Una de éstas es la otredad suburbana que se configura como la transformación degradante del sujeto migrante, puro e inocente al principio, quien termina en la delincuencia como respuesta a la indiferencia urbana. El punto de partida del autor es la elaboración de su personaje a partir de rasgos antes vistos del *bon*

sauvage: candidez, honradez, curiosidad, sumisión, esfuerzo personal, etc. Sin embargo, conforme éste entra en contacto con la ciudad, se revelan su inadecuación enunciativa (registro andino diglósico, carencia de registro urbano jeringozo), falta de estrategias socio-culturales, y abandono en la miseria; todas estas características le impiden sobrevivir en la ciudad, pese al esfuerzo que hace y a la solidaridad de otros sujetos marginales. Habitante de una barriada insalubre donde se desintegra su familia, el personaje se revela contra el orden social, haciendo que la historia se convierta en una ruptura con la línea iniciada por Huanay y amplificada por narradores de los cincuenta como Congrains y Bonilla, en quienes leíamos a personajes pasivos, inocentes, sumisos, víctimas irremediables. En Urteaga el sujeto migrante/suburbano pasa del *ser* y *decir* a un *hacer*, es decir, a un actuar, abandonando de esta forma al *bon sauvage* de extramuros para transformarse en un delincuente, agresivo, fuera de la ley. Tanto el sujeto migrante-suburbano como su propia enunciación desaparecen del texto cuando el personaje se revela contra el orden social e ingresa inevitablemente al mundo del hampa, es decir, cuando pasa de Julián a Cholón, de honesto a malhechor, de vulnerable a agresivo, de sujeto parlante al no-discurso, de temporalmente territorializado en la barriada a aterritorializado en la fuga indefinida. En breve, el sujeto transita por diferentes espacios sin lograr una estabilidad espacial y, al contrario, cae en la exclusión social definitiva. Todas estas transferencias cuestionan dualidades binarias como centro/periferia o urbe/campo que hemos utilizado antes para acercarnos al otro; tales deslizamientos evidencian cómo la semántica de lo suburbano en la novela de Luis Urteaga adopta ya rasgos de inestabilidad, movimiento, oscilación e hibridez.

En la pluralidad temática de su novela, Urteaga propone diferentes significados que resemantizan aún más la acepción de otredad suburbana. Teniendo como tópicos principales la violencia y caos carcelarios, la deshumanización y aniquilación de los reclusos menores, y la experiencia trágica de un sujeto migrante, la novela instaura en lo suburbano significaciones que van más allá de la mera denotación espacial (centro/periferia urbana). Por un lado, el prefijo “sub” activa ahora significados como “inferioridad” y “posición secundaria” para substraer, una vez yuxtapuesto, la carga semántica que se encuentra en la isotopía de “urbe”, léase: civilización, orden, legalidad, estabilidad, progreso, etc.. La anteposición “sub” vacía así los contenidos convencionales

de “urbe” para alterarla antitéticamente en significados como “no-civilización”, “no-orden”, “no-legalidad”, “no-progreso”, etc., los cuales se resemantizan en la novela a través de unidades significativas como ilegalidad, desorden, caos, violencia, delincuencia, aniquilación, privación discursiva, etc. Todos estos sentidos configuran al otro suburbano, que aparece en sus diferentes variantes, en el espacio de la prisión de menores. Ahí, sus voces adoptan formas de quejas, gritos y chillidos que, pese a ser actos de habla, parecen ser simples ocurrencias auditivas que rebotan interminablemente en un “pozo sin fondo”. Estos gestos discursivos son los rasgos distintivos de la palabra del otro; su voz agonizante coincide con el tiempo lineal del relato antes de desaparecer en la nada, en esa cárcel que el orden social les ha diseñado en el perímetro de la ciudad normalizada. Sinecdóquicamente, todos estos sentidos que distinguen al otro vienen también a poblar la caracterización de la ciudad. Ésta pasa a ser también el espacio del encierro, donde lo desconocido —el otro que asume un papel de alterador— convierte los lugares públicos en una prolongación del espacio carcelario. Simbólicamente, la condición del otro afecta a la ciudad normalizada: ésta se resemantiza en la noción de cárcel, espacio que encierra a sus sujetos, tanto marginales como simples ciudadanos, condenándolos a una *reclusión* cotidiana. De esta forma, hemos visto que en Urteaga, la ciudad se ha convertido en el espacio del otro suburbano —el habitante de los extramuros simbólicos—; éste ha dejado de ser lejano, exótico, y es ahora un peligro, una amenaza ambulante. En otras palabras, el suburbio ocupa el centro, lo deforma, lo transgrede, lo recrea, lo moldea, lo hibridiza... Esta hibridación del centro prepara la desprotagonización del centro que realiza Jara en *Montacerdos* casi una década después.

Cronwell Jara Jiménez, autor de *Montacerdos* y *Patíbulo para un caballo*, ofrece, en el primer relato, una visión desgarradora, desde el interior de la barriada, sobre la condición submarginal del sujeto librado a su aniquilación; en el segundo, retoma personajes y parte de la historia del primero, para modular su postura hacia una visión triunfalista de los pobladores de las barriadas. Si el centro quedó desprotagonizado en el primer relato, en el segundo es enfrentado desafiantemente por el suburbio. A través de la evocación del rito fundacional del espacio, Jara legitima la existencia de la otredad suburbana como un mundo autónomo. Como Urteaga, Jara no cae en la idealización del otro —como en el caso de algunos narradores de los cincuenta—; al contrario, propone

una visión desde el punto de vista suburbano en la que se revelan los espacios y sujetos marginales en su condición híbrida y caótica, pero también, humana y creativa.

Tanto *Montacerdos* como *Patíbulo para un caballo* aportan una variante inédita en la configuración de la otredad suburbana: la perspectiva femenina. Sin pretender apropiarse del discurso femenino social, Jara recurre a esta estrategia narrativa para evocar el activismo determinante de la mujer en la emergencia y constitución de las barriadas. Por otro lado, con *Montacerdos*, el discurso emergente, por primera vez en este proceso de la escritura suburbana, no imputa su condición subordinada a la ciudad normalizada. El mundo suburbano aparece con su propia fisonomía nuclear, es decir, con sus centros y periferias, sus víctimas y victimadores; se trata de un mundo autónomo, que disuelve, en consecuencia, el binarismo centro/periferia. El tono triunfalista que percibimos en *Patíbulo para un caballo* —cuyo tema es la fundación y cerco de la barriada en a fines de los años cuarenta—, constituye la legitimación del espacio a través de la escritura y la incorporación de lo antes marginal al epistema letrado. En otras palabras, Jara propone que el margen ya no necesita recurrir al centro para ser enunciado; éste adopta sus propios códigos, estrategias, símbolos, etc., al igual que posee sus propias voces, no sólo desde el terreno de la ficción, sino, también, desde otros epistemas letrados. Esto se reitera en una estrategia formal del autor implícito: la historia resulta ser, al final, la investigación sociológica de una de las protagonistas —Maruja, la narradora homodiegética—, investigación que se convertirá en una tesis universitaria puesto que “a las ciencias sociales les interesa este acelerado proceso de migración desde los Andes y la selva hacia Lima, en esos años de posguerra y fundaciones de barriadas” (Jara 1989: 375).

Con Jara y Urteaga, pues, el otro abandona su condición de víctima o simple objeto de creación y pasa ser el emisor de su propia enunciación, tal como lo reivindicaba Narración en los años sesenta. Como objeto de reflexión, lo suburbano no representa en esta perspectiva migrante emergente un objeto residual, secundario u homogéneo, sino un mundo caracterizado por su heterogeneidad cultural, conflictos y conquistas sociales, que va tejiendo su autonomía con respecto a la ciudad normalizada, hasta convertirse en una fase caracterizadora de la Lima caótica de los años noventa. Es en este contexto que surge la novela *Final del porvenir* de Augusto Higa Oshiro, un ex-miembro activo de

Narración, planteando una nueva reflexión sobre el proceso de suburbanización de la ciudad.

4. **Perspectiva urbana reciente**

Augusto Higa reconstruye en *Final del porvenir* la Lima de los cincuenta y escoge como diégesis referencial las zonas donde ciudad normalizada y espacio suburbano se hibridizaban. Coincidiendo con Jara en la referencia cronológica, Higa intenta explicar la génesis de la transformación actual de Lima y, específicamente, la suburbanización del sujeto urbano de las últimas franjas de la ciudad. Este sujeto, que en los cincuenta gozaba fragmentadamente de la modernidad, aparece como el narrador homodiegético cuya postura perceptual e ideológica enuncia y configura diferentes excluidos sociales que habrían de conformar la otredad suburbana: migrantes andinos rurales, marginales urbanos, informales, ladrones, pandilleros, prostitutas etc. En esta interacción conflictiva, el sujeto migrante andino surge como una amenaza física para la supervivencia del sujeto urbano, quien teme y debe resignarse a devenir ineludiblemente un sujeto suburbano más. Ser suburbano, en este caso, significa la pérdida del privilegio de experimentar la modernidad y, en consecuencia, una regresión física y simbólica en el tiempo y en el espacio. En efecto, Higa pone de relieve a un sujeto urbano que se ve obligado a redefinir su identidad, ya no en relación al caudal criollo, sino —y de manera urgente y simultánea—, por oposición a la presencia esporozoaria del otro migrante y del otro marginal urbano, ambos disparatadamente arraigados en calles, plazas, mercados y otros lugares reservados al centro. Esta presencia amenazante del otro termina por generar su expulsión física e inmediata de la ciudad normalizada y, en consecuencia, su exclusión de la modernidad. Se trata, entonces, de una privación de los privilegios del damero urbano: bienestar social, fuentes de trabajo, educación, salud, progreso, etc. De ahí que podamos releer *Final del porvenir* como una especie de resignada recuperación simbólica del espacio perdido que hace el sujeto urbano ya suburbanizado. Ya el potencial semántico del título nos brinda pautas para inferir el significado de cancelación de una época y de un orden establecido —así explicamos las largas descripciones espaciales bajo un tono de nostalgia y denuncia social. Dentro de este espectro temático, Higa se inscribe en la reflexión sobre el surgimiento de una identidad propia del mundo

suburbano, que no es ni criolla-urbana ni andina, con lo cual se subvierten ecuaciones binarias como “centro-periferia”, “ciudad-campo”, “criollo-indio”, etc. con las que se ha pensado históricamente los conflictos identitarios de la sociedad peruana.

* * *

En conclusión, volviendo a la interrogante que nos hiciéramos al principio de este trabajo, observamos con los autores estudiados que la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX ha respondido al fenómeno del flujo migratorio hacia las ciudades, y la consecuente emergencia de barriadas y transformación sustancial de espacios públicos de la Lima normalizada, reiterando su interés por los problemas nacionales. Llegamos a esta constatación a través de la categoría de otredad suburbana que nos ha permitido explorar, comparar y congregar obras canónicas con otras desconocidas, sin relación aparente entre ellas, con lo cual sostenemos que la problemática en cuestión es, después de todo, parafraseando a Mirko Lauer, una “experiencia (menos) ausente” en la narrativa peruana. En cuanto a nuestras hipótesis específicas, concluimos que, primero, la otredad suburbana ha sido ficcionalmente configurada con rasgos que fluctúan entre la sublimación y victimación, pasando por la imagen escatológica, perturbadora y tanática; segundo, en el plano de la enunciación narrativa, el otro pasa de simple objeto del enunciado a agente productor de su propio discurso; y, tercero, en cuanto al referente real, las obras estudiadas evocan una suerte de desurbanización de la periferia y consecuente suburbanización del centro, subvirtiendo dicotomías como centro/periferia, rural/urbano, indígena/criollo, o civilización/barbarie. El margen, así, fue primero considerado, marginalmente, desde sí mismo (con Huanay a principios de los cincuenta). Luego, en la misma década, el centro se asomó al margen, benevolamente (con Congrains, Ribeyro, Bonilla), o conflictivamente (con Salazar Bondy). Después (con Urteaga Cabrera a fines de los sesenta), el margen se observó a sí mismo e hibridizó al centro para luego (con Jara en los años ochenta), desafiante, desprotagonizarlo. Finalmente, el margen suburbanizó al centro (con Higa Oshiro a principios de los noventa). El ciclo se ha cerrado: un cierre que paradójicamente abre las puertas a la reflexión sobre el carácter nuevo de Lima, de esta urbe suburbanizada que es Lima hoy.

BIBLIOGRAFÍA

1. CORPUS

- Bonilla Amado, José. "La sequía." 1957. Alberto Escobar, ed. *Cuentos peruanos contemporáneos*. Lima: Ediciones Peruanas, 1958. 41-9
- Congrains, Enrique. "El niño de Junto al cielo." 1954. *Lima, hora cero*. Lima: Populibros, 1964. 71-85.
- - -. "Lima, hora cero." 1954. *Lima, hora cero*. Lima: Populibros, 1964. 5-27.
- Higa Oshiro, Augusto. *Final del porvenir*. Lima: Milla Batres, 1992.
- Huanay, Julián. *El retoño*. 1950. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.
- - -. "Añoranza." *Suburbios*. Lima: Gráfica Labor, 1968. 72-88.
- - -. "Champi." *Suburbios*. Lima: Gráfica Labor, 1968. 12-36.
- Jara Jiménez, Cronwell. *Montacerdos*. 1981. Lima: Algarroba, 1985
- - -. *Patíbulo para un caballo*. Lima: Mosca Azul, 1989.
- Ribeyro, Julio Ramón. "Los gallinazos sin plumas." 1955. *La palabra del mudo*. vol. 1. Lima: Milla Batres, 1973. 3-16.
- - -. "Al pie del acantilado." 1959. *La palabra del mudo*. vol. 2. Lima: Milla Batres, 1973. 5-31.
- Salazar Bondy, Sebastián. 1955. "Volver al pasado." Elías Taxa Cuádroz, ed. *Lima en la narración peruana. Antología peruana*. Lima: Continental, 1967. 299-305.
- Urteaga Cabrera, Luis. *Los hijos del orden*. 1969. Lima: Arteida, 1994.

2. OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. "Utopie, terre promise, émigration et exil." *L'Imaginaire subversif. Interrogations sur l'utopie*. Lyon: Atelier de Création Littéraire, 1982. 76-89.
- Alfaro-Alexander, Ana María. *Hacia la modernización de la narrativa peruana: El Grupo Palermo*. New York: Peter Lang, 1992.

- Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville La Salle: Hutubise, 1977.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 1957. Paris: P U de France, 1992.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd. ed. Toronto, Buffalo & London: Univesity of Toronto Press, 1997.
- Ballón, Enrique. *Antología general de la prosa en el Perú. De 1895 a 1985*. Lima: Edubanco: 1986.
- Balta, Aida. “‘Quien acaba de morir.’ Un relato escapado de una tragedia real.” *Caretas*, 27 enero 1986: [s/n].
- Baquerizo, Manuel. “Cronwell Jara y sus cuentos.” Cronwell Jara. *Las huellas del puma*. 3a. ed. Lima: San Marcos, 1997.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Brice Echenique, Alfredo. *Un mundo para Julius*. 1970. Lima: Peisa, 1996.
- Carrillo, Francisco, ed. *11 cuentos clásicos peruanos*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1973.
- Castro Arenas, Mario. *El líder*. Lima: Tawantinsuyu, 1960.
- - -. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Cultura y Libertad, 1964.
- Castro-Gómez, Santiago. “Los vecindarios de la ciudad letrada. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama.” Mabel Moraña, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: IILI, 1998. 123-33.
- Cavanagh, Jonathan, eds. *El libro de oro del cuento infantil: “Déjame que te cuente...”* III vols. 1992. Lima: Peru Reporting, 1996.
- Chamberlain, Bobby J. *The City in the Latin American Novel*. Michigan: Michigan State University, 1980.
- Childelrs J. and G. Hentzi. *The Columbia Dictionnary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia U P, 1995.
- “Cronwell Jara. *Patíbulo para un caballo* o la escritura incesante.” [datos suplementarios no disponibles]
- Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford U P, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

- - -. "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXI, 42 (1995): 101-109.
- - -. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana* LXII, 176-177 (1996): 837-844.
- - -. "Márgenes y centros: relaciones peligrosas. (Algunas notas)." [inédito]
- Cornejo Polar, Antonio et al. *Literatura y sociedad en el Perú. II Narración y poesía. Un debate*. Lima: Hueso Húmero, 1982.
- Cotlear, D. et al. *Perú: la población migrante*. Lima: Amidep, 1987.
- De la Campa, Román. "El desafío inesperado de La ciudad letrada." Mabel Moraña, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI, 1997. 29-54.
- De Soto, Hernando. *El otro sendero*. Lima: El Barranco: 1986.
- Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura peruana en el Perú independiente*. Lima: Rikchay, 1984.
- Degrori, Carlos et al. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima: Celats, 1987.
- Díaz Caballero, Jesús. "Ángel Rama o la crítica de la transculturación. (Última entrevista)." Mabel Moraña, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI, 1997. 325-43.
- Dreyfuss, Véronique. "L'Opposition ville-campagne dans la représentation narrative." *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage* 3 (1986): 87-104.
- Eagleton, Thierry. *Ideology. An Introduction*. London & New York: Verso, 1991.
- Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. 1973. Bruxelles: Labor, 1988.
- Edgar, Andrew and Peter Sedgwick, eds. *Key Concepts in Cultural Theory*. London & New York: Routledge, 1999.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul / El Caballo Rojo, 1993.
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Letras Peruanas, 1956.
- Escobar, Alberto, ed. *Cuentos peruanos contemporáneos*. Lima: Ediciones Peruanas, 1958.

- Escribano, Pedro. "Los hijos del orden: El cuento de la novela." *Diario La República* Dic. 18, 1994a: 24.
- - -. "La rebelión de la palabra. *Los hijos del orden*, veinte años después." *Diario La República* Dic. 18, 1994b: 25-6.
- Fontanille, Jacques. "La participation sensible. Sémiotique de la pitié." Pierre Ouellet, dir. *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003. 217-37.
- Forges, Roland. *Palabra viva. Tomo I. Narradores*. Lima: Librería Studium, 1988.
- Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford & New York: Oxford U P, 1986.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1993.
- Freire, Maynor. *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana. Segunda mitad del siglo XX. Entrevistas, comentarios, reportajes*. Lima: San Marcos, 2000.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- - -. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Golte, Jürgen. "Actores y culturas antiguas." [inédito]
- González Vigil, Ricardo. "Un narrador que destaca: Cronwell Jara." *El espectador (Dominical)* Lima 31 agosto 1986: 21.
- Gutiérrez, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Séptimo Ensayo, 1988.
- - -. "Sobre el Grupo Narración." Karl Kohut et al., eds. *Literatura peruana. Hoy. Crisis y creación*. Frankfurt/Madrid: Americana Eystettensia, 1998. 47-57.
- Hermenegildo, Alfredo. "El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega." *Anuario Lope de Vega*. 1995. 1: 37-58.
- Higgins, James. *Myths of the Emergent Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction*. Liverpool: U of Liverpool, 1994.
- Kohut, Karl. "Literatura peruana hoy: crisis y creación." Karl Kohut et al., eds. *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Frankfurt/Main / Madrid: Americana eystettensia, 1998. 11-20.
- "La novela de Cronwell. La buena narrativa joven peruana." *Caretas* 28 agosto 1989. [datos suplementarios no disponibles]
- Landowsky, Eric. "Ellos y nosotros: notas para la aproximación semiótica a algunas figuras de la alteridad social." *Revista de Occidente* 140 (1993): 98-118.

- Lanser, Susan S. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989.
- - -. *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*. Lima: Sur, 1997.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. New York: Routledge, 1990.
- Losada, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.
- Luchting, Wolfgang A. "Los hijos del orden: Violence in the name of Humanism?" *Research Studies*, 42 (4) Dec 1974: 215-24.
- Macrae, C., et al. (eds). *Stereotypes and Stereotyping*. London: Guilford Press, 1996.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 1928. Lima: Amauta, 1981.
- Martínez, Gregorio. "Cómo caí en Narración." Enrique Bernales y Victoria Guerrero. *Intermezzo Tropical 2* (2004): 26-30.
- Matos Mar, José. "El nuevo rostro de la cultura urbana del Perú." *América Indígena* 2-3 (1991): 11-34.
- Matos Mar, Marco. *Urbanización y barriadas en América del Sur (Recopilación de estudios realizados entre 1956 y 1966)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1968.
- Mazzotti, Antonio. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Biblioteca del Congreso del Perú, 2002.
- Millones, Luis. Tugurio. *La cultura de los marginados*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978.
- Montoya, Rodrigo. *Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989.
- Morales Saravia, José. Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad. Karl Kohut et al., eds. *Literatura peruana. Hoy. Crisis y creación*. Frankfurt/Madrid: Americana Eystettensia, 1998. 120-34.
- Narración 1. Revista Literaria Peruana*. Lima, 1966.
- Narración 2. Revista Literaria Peruana*. Lima, 1971.

- Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- Núñez, Estuardo. "El cuento peruano contemporáneo." *Revista Nacional de Cultura* 154 (1962): 68-90.
- Oakes, P.J., Haslam, S.A. and Turner, J.C. *Stereotyping and Social Reality*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Oquendo, Abelardo. *Narrativa peruana 1950-1970*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Orrillo, Winston. "Julián Huanay: literatura y sindicalismo." *Oiga. Revista de actualidades* 297 (Nov. 4) 1968.
- Ouellet, Pierre. "La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine." Pierre Ouellet et al. *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec: Les Presses de l'université Laval, 2002. 69-84.
- - -. *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal: Trait d'union, 2003a.
- - -. "Le lieu et l'autre. L'énonciation de l'altérité dans la poésie québécoise contemporaine." Pierre Ouellet, dir. *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003b.
- Palacios Rodríguez, Raúl. "Aproximación histórica al quehacer político del Perú moderno: 1930-1968." José Luis Huiza et al. *Historia del Perú republicano*. Lima: U de Lima, 1997.
- Phelan, James. "Why narrators can be focalizers – and why it matters." Van Peer & Chatman. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York P, 2001. 51-64.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1987.
- - -. "The point of view of the point of view or refocusing focalization." Van Peer & Chatman. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York P, 2001. 43-50.
- Renart, J. Guillermo. "Problemas semióticos de la narrativa ideológica de personaje: Tulio Montalbán y Julio Macedo de Unamuno." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11 (1987): 377-402.
- - -. "Escena arquetípica y discurso narrativo." *Estudios de Ciencias y Letras* (1992): 24-8.

- - -. "La busca de 'Averroes' de Borges y la postura perceptual del narrador." José María Ruano de la Haza, ed. *Estudios de literatura argentina: Rodolfo Borello in memoriam*. Ottawa: Dovehouse, 2000. 195-228.
- Reyes Tarazona, Roberto. "Narración en los años setenta." Enrique Bernal y Victoria Guerrero. *Intermezzo Tropical 2* (2004): 26-30.
- Reyes Tarazona, Roberto, ed. *Nueva crónica. Cuento social peruano. 1950-1990*. Lima: Colmillo Blanco, 1990.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil. Ensayos y artículos de crítica literaria*. Lima: Milla Batres, 1976.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976.
- Rondinel Pineda, Sara. "El proyecto literario de Narración." *Márgenes. Encuentro y debate VIII*, 13-14: 207-26.
- Rowe, William. "El criollismo." Ana Pizarro, ed. *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura. V. 2. Emancipação do Discurso*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. 703-17.
- Salazar Bondy, Augusto. "Imagen del Perú hoy." *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana. Hacia el socialismo peruano. Testimonios*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1973. 15-30.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. 1964. México: Era, 1977.
- Sánchez, Luis Alberto. *El Perú: retrato de un país adolescente*. 1957. Lima: Peisa, 1973.
- - -. *Nueva Historia de la Literatura Americana*. Lima: Inpropesa, 1987.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Thorndike, Guillermo. *Los Topos*. Lima: Mosca Azul, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Van Peer & Chatman. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany : State University of New York P, 2001.
- Vargas Llosa, Mario. "Enrique Congrains o la novela salvaje." Enrique Congrains. *No una, sino muchas muertes*. Lima: Alfredo y Víctor Congrains, 1983.
- - -. *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

- - - . "La ciudad en la narrativa peruana." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 13 (1987): 17-39.

Vilanova, Núria. "The Emerging Literature of the Peruvian Educated Underclass." *Bulletin of Latin American Research* 17 Jan (1998): 1-15.

- - - . "La ficción de los márgenes." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 51 (2000): 201-14.

Villanes, Carlos. "Introducción." Julián Huanay. *El retoño*. 1950. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. 9-22.

Yule, George. *Pracmatics*. Oxford: Oxford U P, 1996.

Zavaleta, Carlos. "Narradores peruanos: La Generación de los cincuenta. Un testimonio." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista de Cultura Hispánica* 302 (1975): 454-63.