

# Infancias migrantes: territorios, trayectos y desplazamientos en *Montacerdos*, de Cronwell Jara

Childhood Migrants: Territories, Journeys and Displacements, in Cronwell Jara's *Montacerdos*

NATALIA ANDREA ALZATE

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

*naalzate@uc.cl*

**Abstract:** This article analyzes the writing of forced displacement in the novel *Montacerdos* (1981), by the Peruvian author Cronwell Jara. The narration gives an insight in the mobile universe of migrant children and suggests a cultural construction of childhood that, in contrast to the hegemonic vision, validates its existence in the displacement. The marks of migration that shape the childhood of the principal characters are narrated through the memory of a female voice. The body and the house appear as topoi of violence and marginality.

**Keywords:** Cronwell Jara; Childhood; Displacement; Violence; Feminized bodies; Peruvian literature.

**Resumen:** Este artículo analiza la escritura del desplazamiento forzado en la novela *Montacerdos* (1981), del autor peruano Cronwell Jara. El enfoque de la narración da cuenta del universo móvil de los niños migrantes y sugiere una construcción cultural asociada a la infancia que, en contraposición a la visión hegemónica, valida su existencia en el mismo desplazamiento. Las marcas de la migración que configuran la niñez de los personajes son narradas a partir del recuerdo de una voz femenina. El cuerpo y la casa aparecen como topos de la violencia y la marginalidad.

**Palabras clave:** Cronwell Jara; Infancia; Desplazamiento; Violencia; Cuerpos feminizados; Literatura peruana.

En la narrativa latinoamericana, diversas obras han registrado la violencia simbólica y corporal de personajes que, pasivos, representan la huella escrita del proceso colonizador, tanto en el territorio de la nación como en el territorio corporal. A esto alude Luis Cárcamo-Huechante (2005) cuando se refiere a los cuerpos feminizados y a los sujetos subalternos de la historia, que ocupan un espacio importante en las literaturas que denuncian las dimensiones económicas, políticas y sexuales predominantes en el continente, a través de relatos en que la impronta masculina está presente, particularmente, en las relaciones de dominación política, impactando a su vez en los procesos de marginalización social.

Este es el caso de *Montacerdos*, un relato breve del escritor peruano Cronwell Jara, que cumple la función de registrar esas voces subalternas, describiendo el desplazamiento forzado de una familia perteneciente al mundo rural “de las poblaciones andinas quechua-hablantes” (López Rodríguez 2012: 40). En su historia se registran trayectos de una madre y sus dos hijos pequeños, quienes se ven obligados a dejar su hogar en el campo, cruzar la Pampa de Amancaes y llegar a Lima para intentar sobrevivir a la miseria<sup>1</sup>. Este texto pone en escena el fenómeno diaspórico y sus consecuencias en los personajes infantiles, quienes cruzan territorios fronterizos que, en el plano físico y simbólico, dan cuenta de la situación fantasmal, invisible y silenciosa de los niños migrantes reales.

## LA FAMILIA: EL UNIVERSO MÓVIL DE LOS NIÑOS MIGRANTES

La preocupación del escritor por narrar historias de niños migrantes, se relaciona, por un lado con su propia niñez y el escenario periférico en el que él mismo debió crecer. Por otra parte, según las entrevistas realizadas por Frank Otero Luque y Miguel Idelfonso, en 2009, su propuesta narrativa tiene mucho que ver con su formación académica y quehacer docente. Jara, nacido en 1949 en Piura, estudió literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Se licenció en 2001 con la tesis “Propuesta metodológica para la escritura de cuentos para niños. Manual y método”. Desde 1985 estableció un taller itinerante de Narrativa Breve, acción que lo llevó luego a ser reconocido a nivel nacional e internacional por sus propuestas para la

<sup>1</sup> Las altas oleadas migratorias en Perú, como en otros lugares de América Latina, tuvieron que ver con las transformaciones económicas y políticas, que mezclada con la subversión armada de grupos como Sendero Luminoso, obligaron a las poblaciones indígenas a desplazarse a ciudades en proceso de industrialización, entre ella la principal receptora de migrantes fue Lima. Este fenómeno tuvo mayores repercusiones en la década de los setenta (Matos Mar 1984), época en que las cantidades de grupos indígenas desplazados, asentados en las ciudades, fue reconocida población marginal, con una mayoría del 47% (República del Perú 1974: 1389) identificadas como mujeres cabeza de hogar que con hogares fracturados, huían de la violencia y la pobreza.

creación de cuentos para niños, y que lo hizo merecedor de integrar durante los años 1996 y 1997 la directiva nacional de la Asociación Peruana de Literatura Infantil y Juvenil. Su trayectoria como tallerista lo mantiene cerca de las personas, por eso desde el año 2002 dirige los talleres de cuento de la Casa Museo José Carlos Mariátegui. Hasta 2003, figuraban a su nombre 19 publicaciones, entre cuentos, relatos, poemarios y novelas breves, de las cuales las de mayor recepción han sido “Hueso Duro” (1980), *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989).<sup>2</sup> Se publicó, luego, un poemario, *Manifiesto del ocio* (2007).

Dada esta trayectoria, las obras del autor son reconocidas por el compromiso social que asume mediante la narración de historias donde los sujetos se enfrentan a diversos tipos de marginación social; relatos de un “Perú emergente” (Vilanova 1999: 125), que en manos de los lectores se transforman en valiosas construcciones literarias para pensar y problematizar fenómenos violentos definitorios de algunas comunidades, como el caso del desplazamiento forzado.

La diversidad de formas en que se presenta la migración (exilio, diáspora, desplazamiento, etc.), la pluralidad de comunidades que se desplazan, el número de personas que se mueven por zonas fronterizas, ya sea solas o en grupo, y la crisis humanitaria que este proceso desata, modifica la noción de sujeto, historia y cultura nacional. Esto pone en escena una tensión que, pensada desde las manifestaciones estéticas y literarias, visibiliza las resistencias de un ‘otro’, mostrado como el extraño que irrumpe en un espacio y desestabiliza el paradigma de identidad anclado al territorio nacional.

Los rasgos de la violencia y la vulnerabilidad que atraviesan las familias migrantes, son el reflejo de las formas de organización del mundo en un determinado momento de la historia. En ellas se evidencian características universales que, diferenciada por el origen y la causa del desplazamiento, exponen factores de índole social, cultural, político o económico, “asociados al desarrollo socioeconómico desigual entre zonas geográficas interrelacionadas mediante complejos regímenes de expulsión y de atracción” (Trigo 2000: 273), de allí que el movimiento pueda ser “exilio, diáspora, desplazamiento y migración histórica” (2000: 273).

Por lo general, las personas que se desplazan, y que no pertenecen a elites o a grupos protegidos, son engranajes de una organización social que se quebró. Esto sucede, según Zimmerman (2000) porque las formas de organización de las comunidades aisladas, ya sea por ser periféricas, rurales o por algún tipo de marginalización, se vuelven dependientes de la inserción en los espacios urbanos o redes globales que al centralizar todo, desplazan las formas de vida comunitaria existentes.

En el caso de *Montacerdos* hallamos, la historia de un grupo familiar proveniente de un sistema social fracturado. Su relato emerge “en las periferias urbanas peruanas

---

<sup>2</sup> *Patíbulo para un caballo* es la continuación de la historia de *Montacerdos*. La historia se aborda desde la perspectiva de los grupos migrantes que llegan a poblar (apropiarse de) un terreno, para convertirlo en hogar. Aquí, Maruja es una mujer adulta que regresa a la barriada para recuperar parte de su historia de infancia.

que a finales del siglo xx fueron invadidas por las masas andinas desplazadas del campo a causa de la violencia” (López Rodríguez 2012: 30), personas obligadas a migrar a la gran ciudad; transformadas en una población nómada que al cargar con la casa al hombro durante el desplazamiento subvierten la “noción tradicional” de la migración (Abanto Rojas 2014: 169).

En este contexto la voz que encarnan los personajes es el resultado de la mezcla entre el quechua y el castellano, y se configura dentro una tradición literaria peruana “que se mueve al compás de los pueblos migrantes” (López Rodríguez 2012: 30). Escrita a finales de la década de los setenta y publicada por primera vez en 1980, revela una tensión política propia de la trama social y económica peruana de ese momento histórico, presagio de la década de mayor violencia y empobrecimiento en el país (Cárcamo-Huechante 2005).

La agudización de la crisis económica, la ocupación violenta de tierras y la alta movilización de grupos campesinos (Matos Mar 1984), junto con la efervescencia social, enmarcada en acciones violentas de grupos insurgentes y grandes movilizaciones sociales, ocasionó desplazamientos masivos que afectaron en términos sociales, culturales, económicos y psicosociales a la mayoría de la población peruana.

Las consecuencias de la guerra civil no fueron solo muertos, desaparecidos, violaciones continuas de los derechos humanos individuales y colectivos, sino también la destrucción de infraestructuras, desarticulación del tejido social y económico de centenares de comunidades, la pérdida de capitales económicos, la desintegración de los vínculos familiares y comunitarios, entre otros (Venturoli 2009).

Tal como lo dice Sofía Venturoli para las poblaciones andinas el territorio significa “el elemento principal de identidad y de construcción de una colectividad” (Venturoli 2009: 48), por eso la crisis cultural se agravó con la movilización y el desarraigo que supuso el abandono de tierras. Abandonar el campo implica en este sentido modificar los hábitos familiares preestablecidos y afrontar la reconfiguración del núcleo familiar que una vez expuesto al desplazamiento se convierte en protagonista de muertes, desapariciones y ruptura de lazos filiales. De allí que la reconfiguración social a partir de las oleadas migratorias que llegaron “principalmente a Lima” (Vilanova 1999: 123) refleje –incluso en la actualidad– una ciudad desbordada por los nuevos habitantes.

“El desborde popular” es el concepto que Vilanova (1999: 124, citando a Matos Mar 1984) emplea para referir el surgimiento de una narrativa que se hace cargo de esas voces emergentes de “los sectores sociales históricamente marginados” (1999: 124) que son, en su mayoría, los protagonistas y narradores en las novelas de Cronwell Jara. En su escritura hay un compromiso social que desde el orden simbólico del relato “intercambia (o subvierte) el cuerpo humano con el cuerpo social” (Yushimoto del Valle 2013: 30). Lo social, en este caso se evidencia a través de las palabras de Maruja –la niña narradora–, porque al contar la errancia de su grupo familiar, también vislumbra el porvenir de estas familias indígenas ahora desarraigadas, obligadas a reconfigurarse mediante el protagonismo de las mujeres que lideraron el desplazamiento de sus grupos familiares.

Así, el enfoque de la narración da cuenta del universo móvil de los niños migrantes y sugiere una construcción cultural asociada a la infancia que, en contraposición a la visión hegemónica, valida su existencia en el mismo desplazamiento. Aquí Jara experimenta “con nuevos elementos, técnicas alternativas” (Vilanova 1999: 133), a través de frases de estructura simple; “recursos de representación provenientes de la literatura infantil, como el lenguaje directo, el bestiario de la fábula y la retórica del diminutivo” (Cárcamo-Huechante 2005: 171); pensados de esta manera para expresar la singularidad y marginalidad de un grupo familiar que al mismo tiempo refleja las fracturas del orden social: “éramos una familia muy pobre. Rara familia de muertos. Muertos vivos. Pudriéndonos. También familia de magos, brujos, difuntos, fetos, demonios” (Jara 1981: 11).

La referencia a la familia es importante porque remite al primer núcleo social donde el ser humano establece las bases y los valores con los que posteriormente enfrentará el mundo. La estructura filiativa y por tanto la construcción de valores sociales, en el cuento, se manifiesta de dos formas, en dos núcleos diferentes: la familia protagonista y la familia de acogida; ambas relatadas desde la disfuncionalidad y la inversión de los valores.

Primero aparece la familia protagónica, monoparental. Mamá Griselda es la cabeza de hogar y dirige el desplazamiento migratorio de la ruralidad a la urbe. Yococo, el hijo menor, padece una enfermedad en la piel (producto de una picadura de araña). En este personaje se observan marcas de monstruosidad e infantilización (sus actitudes, si bien es un niño pequeño, no parecen corresponderse con su edad actual y remiten a un retraso en el desarrollo psicosocial), lo que en cierto modo apunta a su precariedad constitutiva de niño desplazado. Maruja, su hermana, es la sobreviviente y narradora de los hechos. A este grupo se suma “el Celedunio”, un cerdo que se entiende en el contexto del cuento como el homólogo de Yococo, narrado desde el imaginario de la hermana, descrito mediante el parecido con el hermano y puesto en escena para enunciar todo el horror y todo el amor que encierra su precaria situación.

Una segunda familia es aquella que los recibe como allegados; Doña Juana es la madre y además preside un club de madres de barrio. A ella la acompañan Eustaquio, su esposo, Lolo, su hijo y Pablo, su sobrino. Esta familia está signada por la impronta masculina, fuerza dominante que impera y subyuga a la familia migrante feminizada, expuesta a una violencia simbólica y corporal que hace énfasis en la degradación sexual. A esta familia pueden agregarse otros personajes, que la narradora llama “los hombrecitos”, niños pequeños que se burlan y divierten con la monstruosidad de Yococo, figuras cuya mirada espectaculariza la miseria.

## LO FEMENINO EN LA CASA

El imaginario migrante transporta y agencia todo un territorio afectivo y cultural, que contiene en el fondo una tensión con lo fronterizo y con las personas migrantes. Conflicto biopolítico que desdibuja al que transita por estas zonas, negándole la con-

dición jurídica de persona y ubicándolo en la dualidad ya conocida civilizado-bárbaro, humano-animal. Por esta razón, el lugar que más revela sobre el sentido del relato es el hogar. La casa, dice Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* (1975: 28), es como el universo, es el origen de la historia. En consonancia con los planteamientos de este autor, se puede decir que la casa, es también el primer universo del niño, es el espacio donde se construye la identidad, se conquista el territorio de lo íntimo, se establecen las nociones de adentro y afuera y se instalan límites que son introyectados por el sujeto como zona de seguridad para construir la noción de mundo.

En el universo del niño migrante la casa es una metáfora que habla tanto de la materialidad (la construcción física), como de las nuevas significaciones que se le dan al hogar. El espacio de estas infancias se compone de trayectos, zonas fronterizas y lugares de paso, cambiantes, naturalmente inestables. En su nomadismo se enfrentan a una reconfiguración subjetiva, donde el referente de territorio seguro desaparece; en su lugar se instala una casa móvil, que se arma y desarma en distintos lugares del camino.

Específicamente para el grupo indígena representado en este relato, la casa es territorio y en ese sentido “la búsqueda física de un asentamiento es también la lucha por encontrar el lugar que les toca en su sociedad” (Vilanova 1999: 140). Una mujer del mundo andino forzada a vivir fuera de su territorio, pone en riesgo los vínculos con su cultura y la historia que le antecede; para ella “la identidad se define por lo relacional y comunitario, el desplazamiento significa no sólo perder un lugar donde vivir si no perderse a sí mismo” (Venturoli 2009: 51).

En *Montacerdos*, como ya se dijo, la casa es móvil, se arma y desarma, se lleva a cuestas; metaforiza el espacio físico y psíquico de los niños migrantes, porque su estructura frágil es la evidencia de un nomadismo propio de las familias que se ven obligadas a desplazarse de sus territorios. Este contexto justifica la afirmación que da origen al relato:

No sé de donde habíamos venido, ni adónde habíamos llegado. Mamá cargando su ruma de palos y cartones; Yococo jadeando apenas, debajo su ruma de carrizos y costales. Eso era todo. Traíamos nuestra casa en hombros (Jara 1981: 7).

Dice Lucía Guerra que en la extensa bibliografía existente acerca de la construcción simbólica de las ciudades, se hace referencia constante al espacio público, para introducir el tema del tránsito incesante, con especial énfasis en las casas, espacios que configuran la ciudad como “artefactos urbanos estáticos y silenciosos” (Guerra 2014: 163), inadvertidos para los relatos urbanos, omitidos, en la mayoría de los casos, por pertenecer al ámbito de lo privado. En sus ideas se entiende que el espacio produce valores socioculturales adheridos a los sistemas de género; paradigmas que evidencian las diferencias de lo femenino y lo masculino atribuidas a la descripción de espacios privados y públicos con los que se narra la ciudad.

El análisis de esta crítica aleja la figura de la casa de ese lugar estático y cerrado, para ubicarla en significaciones múltiples y movedizas, derivadas de su función primordial:

albergar a la familia y posibilitar la estructura nuclear de la nación. El hogar es el espacio de lo íntimo, y desde el punto de vista político es el lugar de entrenamiento: “allí los niños aprenden el control y las pautas culturales del cuerpo, los primeros procesos de moralización social, un sentido de la individualidad y los guiones performativos de ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’” (Guerra 2014: 166).

En términos históricos, el descubrimiento de la infancia como etapa de la vida, hizo que en la modernidad europea se planteara la necesidad de ejercer control sobre las familias y los niños, una fuerza que se aplicaba para vigilar la vida íntima de los pequeños y garantizar así la formación de los futuros soldados y las futuras madres; lo que le inquietaba al Estado era “el despilfarro de fuerzas vivas, esos individuos inutilizados o inutilizables” (Donzelot 1998: 28). Con esta preocupación, el diseño de las casas se convierte en una cuestión fundamental para establecer contratos morales implícitos dentro del núcleo familiar. Así, específicamente en las familias populares, se dispuso una nueva estrategia relacionada con la disposición interna de las viviendas, destinada explícitamente a

Favorecer esta función de mutua vigilancia [...] con un segundo objetivo: concebir una vivienda lo suficientemente pequeña como para que ningún extraño pueda habitarla, y, a la vez, lo suficientemente grande como para que los padres puedan disponer de un espacio separado del de los hijos, a fin de que puedan vigilarlos en sus ocupaciones y no ser observados en sus retozos (Donzelot 1998: 44).

En Latinoamérica, el proceso que, por imposición europea, con el proyecto civilizador, tuvo el mismo interés, se vivió más desde el fenómeno de la transculturación. El espacio del hogar en este lado del continente se caracterizó por el intercambio de “recetas, remedios, historias diversas y datos de brujería”, experiencias de socialización ocurridas en el espacio íntimo que poco a poco “fueron creando en la casa un acervo heterogéneo que se mantuvo a nivel de subcultura” (Behar cit. en Guerra 2014: 176).

La casa, símbolo de civilización, creada desde una óptica masculina, excluye a la mujer del espacio público y del devenir histórico, otra forma de entender que lo femenino en este tipo de espacios está asociado a la pasividad. Así, la casa se muestra como la base inerte dispuesta para ser habitada por una figura dominante (Sánchez 2013: 271). En el caso de *Montaceros*, vemos dos tipologías de casa y a su vez dos manifestaciones de control y dominio sobre la vida de la familia migrante.

La primera, en el plano de lo simbólico, pone en duda la idea de vivienda como lugar seguro, el desplazamiento obliga a viajar con artículos para construir una suerte de campamento en la zona de llegada. En este sentido, las palabras con las que la niña narradora enuncia la precariedad de su universo móvil resultan reveladoras: “alcemos la quincha ahora [...] Mamá arrojó al suelo la ruma de palos y cartones y alzó nuestro pequeño laberinto de colgajos” (Jara 1981: 9), “vivíamos apretados a una pared, como arañas” (1981: 11), “me había olvidado que esto era una madriguera” (1981: 13), “la cueva nuestra” (1981: 14), “la choza” (1981: 16). Esta representación indica la fragili-

dad con la que el niño migrante trata de comprender su historia; un punto de análisis que debe ser mirado con mayor atención; dado que en la mayoría de relatos donde los protagonistas son niños migrantes<sup>3</sup>, el imaginario de la casa se constituye en centro del relato.

Si la casa es femenina, en tanto deviene de una simbología del útero (Guerra 2014: 166) que representa lo íntimo, lo privado y resguardado del exterior, esta “casa” que se arma y desarma, compuesta de palos y arrumes, es una inversión de valores del hogar. Aquí la familia siempre está expuesta a ojos que la observan. No hay una línea que marque el adentro y el afuera, por tanto lo femenino subalterno de esta familia mestiza se dibuja como lo expuesto y vulnerado; el hogar es sinónimo de intrusión, violación, desplazamiento y desarraigo.

La segunda casa que se describe, pertenece a la familia de acogida. Gesto de doble vínculo que inicialmente sugiere la redención de la familia migrante, cuando doña Juana dice “Mira, abandona tu choza, mujer. Y vente a vivir a mi casa. Eustaquio, mi marido, también quiere. Y jala tus hijos. Ahí siquiera te protegerás del frío. Siquiera no te comerán los zancudos. Ni te incendiará la pocilga” (Jara 1981: 27). Y eventualmente se ratifica la condición biopolítica<sup>4</sup> de cuerpo menor, feminizado y doblemente penetrado, cuando Eustaquio, el jefe de hogar, violenta el cuerpo de Mama Griselda, y cuando los hijos de este matrimonio ejercen maltratos físicos –también al nivel de violación– sobre Yococo y Maruja.

Maruja describe la casa de Doña Juana con asombro: para ella es casi un palacio, amplio, con un exterior mágico, donde viven las palomas;

Endilgamos a la casa de la presidenta del club de madres, mudándonos, porque nos llamó. Casi felices dejamos, casi con pena, 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 talas y aserrín. Al lado de las palomas que para mí eran mágicas (Jara 1981: 29).

A través de sus palabras entendemos que dentro de ese espacio hay un “rincón” destinado para que ella y su familia vivan. Así la niña pasa de un rincón construido en las afueras, a un rincón contenido en un espacio interior; pero el cambio de la intemperie al lugar cerrado no significa –en este caso– cuidado y protección.

Los rincones que habita la niña son espacios que “no solo están vinculados a la residencia que ocupamos, sino también a los lugares de enunciación y producción de significados valorativos” (Abanto Rojas 2014: 148). En las dos situaciones expuestas en

<sup>3</sup> Así ocurre, por ejemplo, en “Mi planta de naranja lima” (José Mauro Vasconcelos, 1968), “Mambrú perdió la guerra” (Irene Vasco, 2013) y “La casa de los conejos” (Laura Alcoba, 2008).

<sup>4</sup> Agamben (2006) toma de Foucault el concepto de biopolítica y la define como un cambio en la idea de gobierno, que pasa de un dominio del estado territorial, a un control poblacional; lo que significa que la soberanía del Estado se extiende tanto sobre su espacio territorial como sobre los cuerpos de sus ciudadanos. Dicho interés, el de gobernar a los hombres, hace que la vida biológica cobre relevancia, y que la salud de la nación se convierta en un interés específico del poder.



los párrafos anteriores, la casa ya no representa el espacio de lo íntimo, o lo que protege del exterior. Por el contrario simboliza la precariedad, la exposición y lo femenino, en tanto queda expuesta y es penetrada por una figura masculina que representa el control “la sombra de un Estado invisible, que es al mismo tiempo, invisibilizador” (Yushimoto del Valle: 2013: 32).

## MEMORIAS DEL DESPLAZAMIENTO EN LA PALABRA Y LA PIEL

Irene López analiza desde el terreno lingüístico la marginalidad física de los protagonistas, extrapolable del discurso de la novela, en que la oralidad indígena tiene un lugar importante. Dice la autora que “los mecanismos textuales se ponen al servicio de la dimensión oral del mundo marginal” (López 2012: 33) para captar la materialidad inmediata de la voz, lugar de enunciación que se utiliza para evidenciar el peso de lo vivido desde la emotividad del lenguaje. En su lectura, se describe a los protagonistas como seres divididos entre lo bello y lo horroroso, de allí su descripción de los personajes: Yococo, “el monstruo infantil”, por un juego lingüístico de palabras que sugieren “Yo soy el coco”; mamá Griselda, “un personaje oscuro, cuya miserable existencia encaja con sus condiciones de vida” (2012: 34); Celedonio, personaje en que el código onomástico parece remitir al sentido de “celestes” o “divino”, y Maruja, la hermana que cuenta la historia como testigo, dando vida a un relato que “asiste a la descomposición física y simbólica del mundo de la barriada” (2012: 34).

El lugar de la enunciación, configurado en la marginalidad y movimiento migratorio de los personajes, también es abordado por Abanto Rojas (2014: 155). En su lectura Jara logra la intensificación de la pobreza a través de una voz aparentemente ingenua, que utiliza el lenguaje como un mecanismo de supervivencia. Tras los desplazamientos forzados, lo único que le permite a las comunidades rurales conservar algo de su identidad es la semilla de la oralidad, pero la sobrevivencia en los territorios de llegada se marca por la aceptación de la cultura y del lenguaje que allí predomina, en la novela esto se plasma en la voz de Maruja desde donde “se desprenden vocablos fuertemente arraigados en el mundo rural de las poblaciones andinas quechua-hablantes” (López 2012: 40)

El conflicto de Maruja como personaje infantil que encarna la voz femenina de una familia desplazada, es aún más complejo cuando entendemos que “en la sociedad peruana, especialmente aquella rural, la mujer está vinculada tradicionalmente al concepto de ‘silencio’. Un silencio real y metafórico que acompaña su vida y sus tareas cotidianas, adentro y afuera de la vida doméstica” (Venturoli 2009: 53). La niña narradora transgrede el silencio impuesto a las mujeres, pasa de ser la observadora silenciosa de los hechos a exteriorizar a través de la palabra su propia historia. La palabra “es lo único que le queda” (Abanto Rojas 2014: 156) y la oralidad se transforma en un acto de resistencia que le permite a la niña sobrevivir para narrar lo sucedido con los cuerpos migrantes que subsisten tras este relato.

Por su parte, el propio Jara explica que la narración de esta familia se inspira en un hecho real (de acuerdo a la entrevista realizada por Otero). El autor revela que Yococo existió; vivió entre los años 1958 y 1965, “murió en un accidente: lo aplastaron unos caballos de la policía. Cuando me enteré, sentí una profunda nostalgia y recordé sus mataperradas y su carácter alegre y juguetón” (Otero 2009: 3).

Dado que hay una historia real imbricada en el relato, la de un niño que llevó en su cuerpo las marcas de la vulneración, el análisis del mismo sugiere prestar atención a la narrativa particular del autor, que en primera instancia ficcionaliza situaciones concretas del contexto latinoamericano, a través de cuerpos feminizados empleados para transportar la huella violenta de un proyecto civilizador; y paulatinamente le da un lugar a ese otro desconocido en situación marginal, receptor de la impronta masculina que domina los espacios de tránsito, las zonas fronterizas por donde se mueven las familias migrantes.

Por esta razón el tiempo de la narración se instala en el cuerpo como un presente que organiza el relato, a través de la llaga que crece en la cabeza de Yococo. La herida que aparece como una ‘huella escrita’ en la piel y alude a la permanencia de los recuerdos en una “superficie receptiva o perceptiva” (Derrida 1989: 276), hace parte de la memoria que, en términos metafóricos, se abre paso a través de fracturas o heridas que permanecen abiertas. Esto “supone una cierta violencia y una cierta resistencia ante la fractura” (1989: 277). En este sentido, la huella escrita es tanto la marca de la podredumbre como el hilo conductor de la narración, “esa llaga infectada atravesará la historia desde el comienzo hasta el final” (Yushimoto del Valle 2013: 32), hasta convertirse en “la exterioridad absolutamente irreductible de lo otro” (Derrida 1989: 126), o en otras palabras: hasta devenir en un cuerpo testimonial que registra los abusos de la sociedad y condensa la vulnerabilidad de muchas infancias migrantes en Latinoamérica.

Así, mientras en Yococo las marcas diaspóricas están presentes en su corporalidad, en Maruja es la palabra hablada, su oralidad y la constante tos que la acompaña, el testimonio vivo de cuerpos siempre violentados, heridos, abiertos y expuestos. Su voz instala enunciados narrativos que se abren paso por la piel y que remiten a tres momentos temporales distintos, aquellos que se han instalado en la voz y el discurso de la niña/adulta migrante. Esos tres momentos temporales a los que alude la voz de Maruja son los siguientes:

- 1) En el *pasado*, la premonición de una muerte, con la que se instala el antes de la narración: Antes que Yococo cabalgara con maestría nunca vista su cerdo el Celedunio [...] jamás imaginé que una picadura de araña iba a lograr una herida capaz de inundar de podredumbre el mundo, es decir, lo que se llama este infierno de desmonte y chozas, chiquito como piojo, que cuando se pregunta cómo se llama; ah, sí, el pueblo, dicen, se llama Montacerdos (Jara 1981: 7).
- 2) En el *presente*, la situación de orfandad y desarraigo “si estoy sola aquí de nuevo detrás del quiosco será porque después de un mes del accidente de Yococo y Celedunio, a doña Juana no le gustó mi tos” (1981: 37). Asimismo, la incertidumbre del niño migrante: “ahora ya no le tengo miedo a nada, nomás a las ratas. Me miran, estarán esperando que me duerma.

Pero Lolo y Pablo eligieron este lugar, y yo ya no tengo fuerzas para irme. ¿Adónde iría?” (1981: 37).

- 3) En el *futuro*, lo incierto, enunciado por la pregunta “¿adónde iría?”, resalta la urgencia que tiene Maruja de acceder a mundos fantásticos, lugares de la imaginación que la realidad no le provee, y que la literatura recrea para generar ideas del porvenir: “y estoy pensando que si duermo ahora, tal vez sueñe. Y me reúna con mamá y Yococo nuevamente. Volando él sobre Celedunio; despertando yo en un nido de palomas” (1981: 37).

Excluidos de un espacio de legitimidad social, estos personajes se enfrentan a la violencia con el cuerpo y con la memoria; las marcas de la piel perduran, no logran sanarse, al contrario, cada vez se hacen más grandes, “tanto la deshumanización física del niño, como su invisibilidad política construyen de manera progresiva el texto” (Yushimoto del Valle 2013: 36). La oralidad característica de la primera parte del libro –mezcla del quechua y el castellano–, luego se va matizando, porque los diálogos dejan de estar en el exterior y se instalan en el interior de la narradora, en la memoria de la niña.

En este sentido hablar de la escritura, como la emplea Derrida, permite aludir a la memoria y comprender la figura del niño migrante como relator de su propio desplazamiento. En estos personajes infantiles quedan los restos de un lenguaje “formas de memoria o marcas fantasmales que retornan debido a una violencia que queda impresa” (Sánchez 2013: 271) y que nos obliga a pensar, por un lado, en las superficies donde dichas impresiones aplican su fuerza y por otro, en la resistencia que se pone en movimiento; un juego conflictivo tendiente a cincelar la historia y sobrevivir al olvido. La fuerza que se imprime está registrada tanto en la superficie del cuerpo de Yococo, como en la resistencia que se pone en movimiento para procurar la memoria en Maruja.

## INFANCIAS ABIERTAS Y JUEGOS DE RESISTENCIA

La infancia dentro de la literatura nos dice mucho de la experiencia del hombre y su relación con el mundo. Su relevancia está relacionada directamente con el lenguaje “de una experiencia pura y trascendental que, como la infancia del hombre, esté liberada tanto del sujeto como de cualquier sustrato psicológico” (Agamben 2007: 69). Las infancias en la narrativa, dan cuenta de una experiencia sensible que atestigua la experiencia del hombre incluso antes de la aparición del lenguaje: “que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia” (2007: 70).

Por lo general esa época de la vida aparece como límite, marca el antes y el después del lenguaje, pero además traza el recorrido del sujeto en su propia experiencia. Por eso los niños son también los cuerpos fronterizos, sus voces se instalan en un límite, y desde ese lugar ambiguo e inestable dan cuenta del desplazamiento. De

allí que, como dice Agamben, la infancia actúe sobre el lenguaje “constituyéndolo y condicionándolo de manera esencial” (2006: 70) y también de allí que para instaurar el lugar de la verdad, el origen trascendental del lenguaje, haya que recurrir a ‘la infancia del hombre’.

Este planteamiento se observa en los niños del relato con diferentes matices. Yococo simboliza el inconsciente, se convierte en registro físico, en archivo vivo (González Echevarría 2000), cuya piel tiene las marcas de la migración y del desplazamiento forzado, sus movimientos son instintivos y esto le permite desplazarse a través de territorios marginales sin entender la realidad que vive ni el destino que le espera. Maruja es la portadora de la conciencia, y aunque transita en silencio por zonas fronterizas que la dejan expuesta a la violencia social, resiste con su voz, sobrevive a los disciplinamientos y castigos ejercidos contra su cuerpo y logra invertir el rol pasivo que se le había asignado por ser niña.

En la voz de Maruja se incorporan registros líricos y afectivos que traspasan la barrera del lenguaje escrito, para posicionar –desde las palabras– la voz infantil que se resiste a desaparecer en los márgenes del territorio. En esta narración la violencia social ejercida a través de “la impronta masculina” (Cárcamo-Huechante 2005: 166) se descubre por la dominación genérico-sexual donde los cuerpos infantiles violentados a través de actos que enfatizan la degradación sexual acaecida en “los feminizados cuerpos de los sujetos subalternos de la historia” (2005: 167).

Estos niños se ubican, al mismo tiempo, en el plano de lo inconsciente/consciente, y juntos metaforizan “lo abierto” (Agamben 2006) de una infancia que solo puede ser narrado por otro, también en condición de marginalidad. La abertura muestra la “vecindad extrema” (2006: 115) que hay entre el hombre y el animal, “el animal está, a la vez, abierto y no abierto. O, mejor, ni una cosa ni la otra: está abierto en un no-develamiento” (2006: 110), Yococo es el cuerpo expuesto al mundo, pero no puede narrar su errancia porque está atrapado en un aturdimiento que lo excluye de la racionalidad. Maruja es quien devela su historia y da cuenta de esa abertura, de esa llaga que crece y descompone el cuerpo:

“Yococo cada vez más tembloroso y huesudo, hecho como a pedradas [...] su cabeza llagada, colgaba a veces meditativa, como cabeza de gallo con peste [...] como la cabeza de esos gallos de pelea [...] como descarnado y puro espanto” (Jara 1981: 18).

La narradora lo cuenta todo, su mirada y su cuerpo registran la vulnerabilidad asociada a su condición de mujer y de niña. Ella sobrevive y al finalizar la novela “hace patente su reclamo de ensueño y belleza aun en medio de la más devastadora marginalidad social” (Cárcamo-Huechante 2005: 177), y a su vez se convierte en el archivo tanto de las marcas corporales como de las emocionales, comunes a todas las historias de infancia que se construyen en medio de la violencia y el desarraigo.

En una de las últimas referencias que Maruja hace de su madre se sugiere una reivindicación de lo femenino que primero pasa por el reconocimiento de la subjetivi-

dad infantil: “mamá Griselda decía: linda, bonita eres, cholita. Mi corazón de quindi. Inteligente eres. Piquito de tamarindo. ¿Tú sabías cómo somos, verdad? Cuerda eres” (Jara 1981: 37) y luego instala la metáfora del vuelo, para mostrar la imposibilidad de reivindicar esos cuerpos migrantes: “Yo estoy pensando que si duermo ahora, tal vez sueñe. Y me reúna con mamá y con Yococo nuevamente. Volando él sobre el Celedonio; despertando yo en un nido de palomas” (37)

Niña y niño resisten a las marcas de la violencia. Yococo resiste con su piel herida y sus juegos, en tanto Maruja resiste a través de la palabra hablada y la imaginación. Finalmente, la piel del niño desaparece como registro, pero la voz de la niña se mantiene y se conserva en el tiempo. Aunque el contexto es violento, y las experiencias son en su mayoría de abuso físico, la voz de la narradora rescata el aire poético que envuelve la infancia, a través del juego y la exploración del entorno. En sus palabras se instala un impulso vital, que pone énfasis en la belleza y el amor de un par niños enfrentados al mundo.

Los cuerpos feminizados de estos niños conservan sus rasgos infantiles mediante actitudes lúdicas que, desde la óptica de Johan Huizinga, conforman el capital simbólico de la humanidad, por ser cualidades intrínsecas del ser humano y el piso imaginario sobre el que se desarrolla el juego social. Así, el juego, un fenómeno “más viejo que la cultura” (Huizinga 1986: 11) traspasa las cualidades fisiológicas o reacciones psíquicas y se instala en un lugar inmaterial que le da sentido a la ocupación vital: “todo juego significa algo [...] y revela en su esencia, la presencia de un elemento inmaterial” (1986:12), que conecta al ser con su naturaleza, con lo primordial. De allí que no sea una manifestación cultural, sino más bien su cimiento: “el juego auténtico, puro, constituye un fundamento y un factor de la cultura” (1986:17), ante todo, la actividad libre desarrollada en medio de interacciones que, para ser culturales, sobrepasan al juego solitario y de exploración inherentes al niño pequeño y se inserta en los cruces sociales donde el ser humano se encuentra con la mirada del otro.

Con esto, el niño migrante no tiene un pasado, ni un futuro, tiene por mucho un ahora, un presente que mediante instancias de juego se va llenando de sentido: “harto caminamos por cruzar la Pampa de Amancaes, casi a tientas. Yococo imitando el canto de las aves malagüeras y yo aferrándome a las faldas de mamá” (Jara 1981:8).

Sabía Yococo meter zancadilla y tenía más fuerza que el hombrecito más recio. Sabía azucar con un palito y hacer pelear a los alacranes. Sabía montar cerdos entre los fangales y excrementos de la acequia. Los montaba y los hacía correr espantados como pueden correr los burros enloquecidos cuando se les jala el pelo del rabo. El barrio miraba y reía de este haraposo de mataperrada feliz. Desde entonces muchos hombrecitos aprendieron este hermoso juego (1981: 16).

En esta historia los niños migrantes sobreviven a la migración y al desarraigo jugando a conquistar el territorio. Ellos no saben muy bien de dónde vienen, sus orígenes están extraviados en el desplazamiento, tampoco tienen claro a qué lugar se dirigen, puesto que viven una situación precaria que parece ser momentánea. Por eso sus jue-

gos, en la mayoría de los casos son juegos de movimiento, y competencia, una instancia lúdica que le permite conservar el impulso vital (Katya Mandoki 2006) para seguir el trayecto. Cada lugar de llegada es un nuevo espacio por conquistar, un nuevo juego por inventar, una nueva simulación.

## CONCLUSIONES

Las ideas expuestas nos permiten afirmar que la narrativa Jara se acerca a la comprensión de un conflicto social a través de la literatura. Así lo propone Ángel Rama (1998: 79) cuando dice que el análisis literario debe sufrir alteraciones, para entender que allí subsisten manifestaciones culturales importantes, donde se consolidan los imaginarios nacionales. Esto se observa en las subjetividades infantiles migrantes que aparecen en el relato, porque al hacer las veces de los sujetos marginales, logran instalarse en la narración para desestabilizar la idea homogénea de sujeto y nación.

Los universos móviles a los que alude este artículo se pueden evidenciar en la configuración subjetiva de Maruja y Yococo; estos personajes, que existen en la oralidad y pensamientos de la narradora, hacen parte de una historia más amplia, la de las infancias migrantes. A través del relato se sabe que estos niños habitan varios lugares, zonas de paso que impiden la sensación de pertenencia, pero que en todo caso ayudan a construir un sentido de la vida, una conciencia de sí que se incrementa en los trayectos.

Esto visibiliza al migrante —enmarcado en situaciones de desplazamiento forzado— como el ejemplo de lo heterogéneo, el sujeto que Cornejo Polar (2003) podría ubicar en la ‘heteróclita pluralidad’ de nuestra cultura; y posiciona a la narradora —creciendo en el desplazamiento— en el lugar de testigo y por tanto portadora de una memoria diaspórica que a través de la palabra se convertirá en discurso.

Dentro de este marco de ideas, la narrativa de Jara registra los territorios, trayectos y desplazamientos de la infancia migrante, por efectos de la violencia; muestra una división entre “las culturas ágrafas andinas y la letra de la institución literaria de origen occidental [...] delata su ubicación en mundos opuestos como la existencia de azarasas zonas de alianza de ciertas formas del bilingüismo” (Cornejo Polar 2003: 11).

Los niños migrantes, narradores, protagonistas, testigos de los desplazamientos, se convierten en los portadores de la historia; y llevados a la ficción narrativa, dan cuenta de trayectos que se marcan a destiempo. Ellos —dibujados en la literatura— muestran que la identidad del sujeto es un espacio lleno de contradicciones, imposible de asir puesto que es “cambiante y fluido” (2003:13).

No somos “una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada” (2003:13), y un ejemplo de ello es la historia de una niña migrante llamada Maruja, que no sabía de dónde venía ni adónde se dirigía, pero cargaba con su casa en los hombros.

- Abanto Rojas, Luis (2013): "Otreidad y acentricidad urbana en la escritura de Cronwell Jara Jiménez". En: *Revista Lienzo*, 33-34, pp. 147-170. <<http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/64/50>> (09.06.2017).
- Agamben, Giorgio (2006): *Lo abierto: El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2007): *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bachelard, Gaston (1975): *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cárcamo-Huechante, Luis (2005): "Cuerpos excedentes: Violencia, afecto y metáfora en Montacerdos de Cronwell Jara". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 61, pp. 165-180, <[https://www.jstor.org/stable/25070266?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25070266?seq=1#page_scan_tab_contents)> (09.06.2017).
- Chateau, Jean (1976): *Las fuentes de lo imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELPAC.
- Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Donzelot, Jaques (1998): *La policía de las familias*. Valencia: Pre-textos.
- Escalona, Ana Isabel (2007). "Las dinámicas migratorias: breve panorámica". En: Pérez Pont, José Luis (ed.): *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. València: Universitat de València, pp. 49-57.
- González Echevarría, Roberto (2000): *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, Lucía (2014): *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Huizinga, Johan (1986): *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Idelfonso, Miguel (2007): "Entrevista a Cronwell Jara". En: Proyecto Patrimonio, <<http://www.letras.mysite.com/mi040907.htm>> (09.06.2017).
- Jara, Cronwell (1981): *Montacerdos*. Lima: Editorial San Marcos.
- López Rodríguez, Irene (2012): "El lenguaje híbrido de la marginalidad". En: *Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve*, 25, pp. 30-44, <<http://bidi.xoc.uam.mx/MostrarPDF.php>> (09.06.2017).
- Mandoki, Katya (2006): *Prosaica uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Matos Mar, Jose (1984): *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Otero Luque, Frank (2009): "Cronwell Jara entrevistado". En: <<http://www.mundocultural-hispano.com/spip.php?article5369>> (05.04.2015).
- Rama, Ángel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- República del Perú (1974): *La población del Perú*. Lima: C.I.C.R.E.D. Series.
- Sánchez, Cecilia (2013): *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en hispano-américa y América-latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Trigo, Abril (2000). "Migrancia: memoria: modernidad". En: Moraña, Mabel (ed.): *Nuevas perspectivas desde sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 273-291.

- Venturoli, Sofia (2009): “Huir de la violencia y construir. Mujeres y desplazamientos por violencia política en Perú”. En *Revista Telemática di Studi Sulla Memoria Femminile*, 11, 46-63, <[http://www.unive.it/media/allegato/dep/n\\_1speciale/04\\_Venturoli.pdf](http://www.unive.it/media/allegato/dep/n_1speciale/04_Venturoli.pdf)> (06.05.2015).
- Vich, Cynthia (2008): Entre el mito y la historia: la construcción imaginaria de la barriada peruana en *Patibulo para un caballo* de Cronwell Jara”. En: *Revista de Literatura hispánica*, 1, 67, pp. 140-156, <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/10>> (26.08.2016).
- Vilanova, Nuria (1999): “La ficción de los marginados: Cronwell Jara y el efecto de los cambios sociales en la narrativa peruana reciente”. En: *Revista Voz y Escritura* (Mérida) 8-9, pp. 123-144.
- Yushimoto del Valle, Carlos (2013): “Ilegitimidad y fantasmagoría política: Una lectura del sujeto desechable en *Montacerdos* de Cronwell Jara”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, pp. 29-40, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43038>> (26.08.2016).
- Zimmerman, Marc (2000): “Fronteras latinoamericanas y ciudades globalizadas en el nuevo orden mundial”. En: Moraña, Mabel (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 293-306.

Fecha de recepción: 26.10.2015

Versión reelaborada: 09.06.2017

Fecha de aceptación: 23.06.2017

l **Natalia Andrea Alzate** es magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia, con la tesis “El surgimiento de la infancia en la literatura fantástica y la literatura infantil”. Actualmente es becaria de CONICYT y doctoranda en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile donde desarrolla la investigación “Infancias migrantes en la narrativa latinoamericana: identidades fragmentadas-subjetividades resistentes”.