

Ilegitimidad y fantasmagoría política: Una lectura del sujeto desechable en *Montaceros* de Cronwell Jara

Carlos YUSHIMITO DEL VALLE
Brown University

RESUMEN

Publicada en la década del ochenta, la novela breve *Montaceros* de Cronwell Jara (Piura, 1949) narra –a través de la voz infantil de su protagonista, Maruja– el fallido intento de adaptación de una familia migrante a un barrio periférico de la ciudad de Lima, Perú. Historia de miseria, relato de violencia y carencia, *Montaceros* es también un texto abundante en la grotesca sobredimensión de la voz testimonial. Como observaremos en este trabajo, el testimonio de la protagonista, la representación del enllagado Yococo y la narrativa de su fracaso comunitario, deben leerse como una denuncia de las ineficiencias del proyecto moderno de la nación peruana.

Palabras clave: Montaceros, Lepra, Foucault, Biopolítica, Modernidad, Migración.

Illegitimacy and Political Phantasmagoria: A Reading of the Disposable Individual in *Montaceros* by Cronwell Jara

ABSTRACT

Published in the eighties, the nouvelle *Montaceros* by Cronwell Jara (Piura, 1949) narrates –through the childish voice of its protagonist, Maruja– the failed adaptation of a migrant family that tries to settle in a peripheral neighborhood of Lima, Peru. History of poverty, story of violence and lack, *Montaceros* is also an abundant text focused in a grotesque hyperbole of the testimonial voice. As we will see in this paper, the testimony of the protagonist, the representation of Yococo and the narrative of their community failure, denounces the inefficiencies of the modern project of Peruvian nation.

Keywords: Montaceros, Leprosy, Foucault, Biopolitics, Modernity, Migration

SUMARIO: 1. La periferia metida en una botella. 2. El modelo de la lepra y el sujeto fantasmático. 3. Bibliografía.

A las dos formas de ser barroco, *Montacerdos* corresponde a aquella que se produce al nivel de las estructuras narrativas, y, en particular, al modo en que se construye su universo referencial¹. No es la novela de Cronwell Jara un artefacto de ostentación verbal ni de ingenio conceptista (aunque en algunos momentos llegue a rozarlo muy de cerca); no es precisamente abundante ni desmesurado en su lenguaje, aunque sí *excedente*. Su condición barroca, siguiendo a lo señalado por Carlos Gamero, debe hallarse principalmente en su “afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar [...] los distintos planos de los que la realidad se compone” (Gamero 2010: 18). La desestabilización que propone *Montacerdos* es, como en el oxímoron, un entrecruzamiento contradictorio pero continuo en el que (por ejemplo), con naturalidad, el asco y la belleza se expresan revelados como parte de una misma experiencia.

De ahí que una de las razones que explica la perturbadora belleza de la novela sea su naturaleza *díptica*: en el orden simbólico del relato, todo pareciera funcionar a partir de una adecuada correspondencia, la mayor de todas, quizá, la que intercambia (o subvierte) el cuerpo humano con el cuerpo social. Es sobre este pliegue que el presente trabajo se detendrá, centrándose principalmente en Yococo, pieza que no puede entenderse de forma cabal sin el testimonio de su hermana, es decir, la narradora, pliegue mismo de lo que aquel sujeto fantasmático y desechable ya desde el silencio de su condición no verbal es incapaz de decirnos. Analizaremos su representación, los signos que se depositan sobre él, y, a través de ellos, intentaremos leer el proceso narrativo que apunta en la novela a mostrar la constitución de Yococo como sujeto social inserto, ya sea por negación o ya sea por anulación, en el proyecto moderno significado por el texto.

La periferia metida en una botella

Esta filiación con la estructura barroca (que reflexiona, asimismo, sobre su propia naturaleza literaria) puede verse expresada en una escena concreta de la novela. A poco de llegar al pueblo, Yococo, rodeado por una pandilla de niños, muestra una caja llena de alimañas muertas, al tiempo que aquellos admiran la deformidad de su cuerpo y la precariedad material que lo recubre. Con la ayuda de una lupa, entonces,

¹ Sobre esta catalogación de lo barroco me remito a lo que Carlos Gamero ha denominado, en un libro reciente, como “ficción barroca”; las características las enumera el autor en las páginas 16-22. Esta definición se basa en las ideas del pliegue desarrolladas por Deleuze: “Deleuze sugiere que el barroco es a la vez oposición y encuentro, o cruce, entre dos planos como los mencionados (*sueño/vigilia, arte/vida, locura/cordura, etc.*), y propone la figura general del pliegue. El pliegue barroco no es una oposición simple y binaria, la figurada por los dos lados de una moneda, sino que es una superposición o entrecruzamiento donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades” (Gamero 2010: 18-19).

alacranes y cucarachas se extreman a través del vidrio y acaban revelándose como “gigantes” y “bestias prehistóricas”.

Luego fue a casa y sacó su botella preferida *con cientos de arañas y moscas vivas peleándose dentro; la lupa hizo ver un horrible remolino* de alas y telarañas alborotadas, un universo con puentes de hilo-araña y planetas alados. (Jara 2006: 10, las cursivas son mías)

Hecho un demiurgo, el “inmortal” Yococo muestra en su microuniverso de vidrio una representación de aquello que la voz de Maruja, a su vez, señalará en el texto. Aquí la lupa juega un papel simbólico fundamental, tal como lo ha anotado Nuria Vilanova. A diferencia de la “lente cóncava” que proponía Valle-Inclán como mediadora de significación para sus *esperpentos*, la lupa de Cronwell Jara no deforma ni distorsiona sino que amplía e intensifica la realidad (Vilanova 2000: 203). La mirada del testigo se cruza, entonces, con la hipérbole que narra el testimonio (mirada y enunciación), de manera tal que, así como la tecnología que utiliza Yococo amplifica la lectura del cautiverio de las alimañas, el relato de Maruja, discursivamente, será capaz de ampliar (enfaticar) su propio encierro social².

Me interesa notar aquí la manera cómo, frente al archivo del encierro, el testigo subalterno agencia su voz a través de la exageración. Es su voz, también, un espacio barroco en que un discurso de carencia se ve amplificado, paradójicamente, en una grotesca hiperbolización de la miseria. De alguna forma, el testimonio pasa del silencio al desborde, eso a lo que Cárcamo ha denominado “excedencia”, como característica del relato. La realidad amplificada por la narración supone, de alguna manera, la domesticación del mundo a través del descontrol-control del lenguaje, lo que nos sitúa –como a los hombrecitos– en la posición de testigos. Tal como Yococo monta al cerdo Celedunio, podríamos afirmar, Maruja intenta “domar” la condición bestial de la realidad urbana con el lenguaje. Como resultado de dicho trote discursivo no quedará más que la violencia oscilante que pasa de la euforia naturalista, a la suave, estetizante lírica que preserva a su enunciativa del agresivo entorno.

Con la risa vacía (inasiblemente sabia), rodeando al gesto (mostrar el archivo de sus alimañas muertas), Yococo no hace más que reforzar la ironía grotesca con que se

² Por si esto no quedara claro, a la abierta correlación entre el posterior frasco hecho cenizas y la vivienda quemada por el vecino, la narradora añadirá una descripción que refuerce aquella lectura: “Al retirarse los vecinos quedamos de repente solos, como en otro mundo, pero más grande, *como embotellados*. Tristes nos dejaron. Pensativos, dolidos. Pues ahora me sentía observada por miles de ojos como desde fuera de una *enorme botella de arañas tamaño del mundo*” (22, las cursivas son mías). Antes, asimismo, la narradora nos ha anticipado una alusión más sutil a la identificación entre la familia y los habitantes de la botella: “No podían creer que vivíamos apretados a una pared, *como arañas*” (11, las cursivas son mías).

corresponden colección y mundo que ha venido a habitar. El topos del *theatrum mundi* coloca a los seres subalternos que pueblan el mundo de la periferia al nivel de insectos desechables y en permanente estado de disputa. La clara intencionalidad connotativa que persigue el autor hace que la imagen de los “cientos de arañas y moscas vivas peleándose dentro” de la botella, es decir, la manifestación distópica de aquel espacio habitado, vuelva a formularse más adelante, esta vez de boca de la madre:

O como la cabeza de esos gallos de pelea, que de tanto picotazo y por tanto haberse sangrado los mofletes hasta zafarse los picos, luego se ven así, como descarnados y puro espanto. Pero, *gallo pica a gallo* y a Yococo nadie lo había picado si no era una araña³. (18, las cursivas son mías)

Esta reelaboración del tema del *Homo homini lupus* de Plauto refiere claramente al “estado de naturaleza” en que se encuentran los individuos encerrados en un espacio social al margen del proyecto moderno, en que la violencia y la pobreza han anulado todo sentido solidario de comunidad entre los sujetos. Salvo por algunas apariciones esporádicas del Estado-Leviatán que los gobierna –representado en el texto, estrictamente, por la policía montada–, el orden social de *Montaceros* se articula a la sombra de un Estado invisible, que es al mismo tiempo, invisibilizador.

Cárcamo-Huechante ha analizado detenidamente cómo la figura del poder dominante se multiplica en el relato a través de un paradigma patriarcal (1985: 171–73), que da cuenta de un modelo de violencia social, económica y sexual masculino. Sobre aquello me gustaría añadir cómo este poder se actualiza verbalizándose con frecuencia en picaduras, mordeduras y pisotones⁴, es decir, en acciones que hieren el cuerpo femenino y feminizado. Al respecto, me detendré en dos correspondencias específicas sobre las que el autor desea que pongamos especial atención. En primer lugar, está la herida que crece en la cabeza de Yococo. Esa llaga infectada atravesará la historia desde el comienzo hasta el final, como si la descomposición progresiva de

³ No es de extrañar que el mismo mundo de conflictos sociales asemeje al ya denunciado por Fernando de Rojas en su prólogo a *La Celestina* (“Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes, de lo cual todo, una especie a otra persigue”; 2008: 50), anticipación indudable del universo picaresco, del que *Montaceros* es claramente deudor.

⁴ Así nos describirá Maruja las condiciones difíciles que debe soportar durante las noches en su precaria vivienda: “las pulgas nos picaban, el frío mordía y ni dejaban dormir. Y zumba y zumba dándonos su negra serenata toda la noche los zancudos” (22). De igual modo, los pocos signos de que la madre se prostituye para poder alimentar a sus hijos, nos los hará notar la narradora en particular señalando los rastros de la acción agresiva sobre su cuerpo: “marcas de mordedura en la mejilla y el cuello” (23).

aquel cuerpo vulnerable señalara el cauce de una narrativa paralela, una voz silenciosa (o silenciada) que acompaña, desde su propio margen, a la voz de la niña encargada de testimoniar la fallida historia de fundación familiar. La voz silenciosa de Yococo se pliega sobre la de su hermana, de tal modo que podría afirmarse que el tema de la historia es esa llaga, puesto que de ella parte la voz que narra⁵, y es, como ella, que la voz acaba infectada con la violencia que la pica (es decir, la penetra, la engendra).

El texto hace evidente que la picadura de la araña es una clara metaforización de la experiencia citadina. Sobre el origen de la misma la propia mamá Griselda nos ofrecerá una hipótesis: “la araña era el dijunto brujo de tu padre, Yococo. Si no zancudo, se hacía alacrán. En todos ellos podía vivir el dijunto brujo de tu padre” (18). Sabemos, además, que el padre-araña ha infectado a Yococo porque, según la madre, lo considera un hijo ilegítimo (“Creía que tú no eras su hijo. ¡Borracho desconfiau!”, 18); el resto de agentes de la autoridad en que se diluye el padre genético, también extiende dicha sanción; y así, policías, autoridades de la Junta vecinal, el vecino incendiario, los hombrecitos y don Eustaquio consecutivamente parecen negarles a los recién migrados, con sus actos, legitimidad para compartir un espacio común, es decir, ciudadanía o existencia social.

En lo que pareciera ser una sanción que enfatiza esta primera gestación (padre-madre-Yococo-llaga), la araña regresará nuevamente a irrumpir sobre el cuerpo, esta vez de la madre, antes de “infectarla” de vida (de mundo). Convertida en significante de la acción sexual, la araña (y su verbalización) configuran los gestos de la primera violación de la madre por parte de Don Eustaquio, acto que llevará al aborto que concluirá con su muerte: “Echados volvieron a pelear de nuevo, *arañándose*, *mordiéndose*, *trenzándose como arañas*” (32, las cursivas son mías).

La acción de poder sobre el cuerpo también nos remite al universo hostil, en permanente combate, que ya veíamos contenido en la botella. En esa misma línea también podríamos leer la comparación que de Don Eustaquio hace la narradora (“y decían que don Eustaquio era *gallo* de dos gallinas”, 34); y la descripción de las actividades que Mamá Griselda y Maruja emprenden, entre los residuos (el margen del margen), a fin de obtener el dinero que permita comprar medicamentos para Yococo: “Y nos poníamos a *escarbar compitiendo y peleando* con perros vagabundos, gallinazos destartalados y las *muchas garras* de mendigos hambrientos, en donde gusano, gallinazo, perro y gente valíamos la misma nada” (25, las cursivas son mías).

⁵ Es de ella que parte, en efecto, la narración. Maruja inicia el relato, a través de una analepsis, anticipando todo lo que vendrá en el texto (“Antes de que...”, 7) al usar como referente o ancla el cuerpo del hermano enfermo: “...la llaga de su cabeza todavía era tan pequeña que jamás imaginé que una picadura de araña iba a lograr una herida capaz de inundar de podredumbre el mundo” (7).

El modelo de la lepra y el sujeto fantasmático

Junto con la llaga, un término que se vuelve recurrente para interpretar a Yococo (y por extensión a su familia) es el de “muerto viviente”. Quienes más insistirán en el oxímoron que lo connota serán los propios niños-hombrecitos. Así sabemos que, tras su primer encuentro, “le tocaban despacito por ver si era de verdad, si era humano” (9); para luego, superado el desconcierto, describirlo: “Lo creerían un muerto. Un muerto vivo. Un muerto vivo pudriéndose. Un inmortal. Y que se burlaba de los seres vivos” (10). Esta condición fantasmagórica debe asociarse, no tanto al cuerpo debilitado o enfermo, cuanto a su constitución política. Es significativo que el relato se inicie con referencias dislocadas que corresponden a la llegada de la familia a ese “infierno de desmonte y chozas” (7) que es Montacerdos:

No sé de dónde habíamos venido ni adónde habíamos llegado. Mamá cargando su ruma de palos y cartones; Yococo jadeando apenas, debajo de su ruma de carrizos y costales. Eso era todo. Traíamos nuestra casa en hombros. (7, las cursivas son mías)

La condición de ilegitimidad social ya mencionada líneas arriba empieza a configurarse desde muy pronto, a partir de dicha condición itinerante⁶ y de la precariedad del espacio infernal, de claras reminiscencias rulfianas. Como se verá a lo largo del texto, los protagonistas nunca llegan a ser aceptados por los gestores políticos del espacio, y, por lo tanto, sus cuerpos, con relación a ese lugar sin memoria, construido desde el puro flujo, se constituyen como límbicos o fantasmáticos⁷. Entre los adjetivos que se emplean para designar a Yococo, proliferan entonces hipérbolos que oscilan entre la descomposición, lo mítico y desechable. Pero hay una, en particular, que llama poderosamente la atención:

Le preguntaban: *¿te duele?* Y él decía que no y se reía señalando con su dedo de muerto a quien le hubo preguntado. Y le creerían mago, brujo, difunto, feto, demonio. (10)

⁶ Explícitamente afirma la narradora: “Parecía ánima en pena. ¿O estaba penando?” (27–28).

⁷ Uso aquí *fantasmático* en el sentido al que se refiere Derrida en su “fantología” (*hantologie*). A diferencia del muerto, dice Derrida, el fantasma no puede ser objeto de la ontología, puesto que transita entre umbrales, entre la vida y la muerte. “No habita, no reside, sino que asedia”. Así, desafía la lógica de la presencia (en las figuras de los no-nacidos y los ya muertos) y de la identificación. Es una presencia que se resiste a todo saber (filosofía, ontología y semántica).

“Feto”, más que a su deformidad⁸, parece referir a un estadio potencial o latente asociado con lo no-nato. Esto no solo alude, obviamente, al infantilismo mental que sufre el personaje, sino también a su no-nacimiento social; es decir, simbólicamente, a su inexistencia como ciudadano. Tal como afirma Lolo, antes de ponerlo a prueba con el ají y el excremento: “Yococo es un hombre que no sufre dolor ni tiene asco a nada” (29). En una prueba de control biopolítico, el niño, autorizado por el poder que le confiere ser hijo de doña Juana, la dueña de la vivienda en donde ha terminado viviendo la familia, y por lo mismo investido de autoridad, lo desensibiliza, anula su humanidad y, por consiguiente, lo reduce a una condición desechable, a esa categoría que Agamben ha denominado *homo sacer*, el “hombre sagrado” (lo que recuerda la naturaleza *inmortal*, es decir, mítica, que se le confiere a Yococo) al que cualquiera puede dar muerte impunemente, sin ser considerado homicida⁹.

Es evidente que esta categorización diseña, anticipadamente, el desenlace que le espera al sujeto fantasmático al final de la historia. La invisibilidad social de los protagonistas se hace mucho más reveladora al entrar en contacto con las autoridades, tal como puede observarse, en clara crítica a la institucionalidad religiosa, en la escena en que Mamá Griselda lleva a sus hijos a la iglesia para que reciban la eucaristía (el alimento espiritual que debía sustituir al físico):

Rezábamos por Yococo, mamá Griselda y Yococo también hicieron fila y cuando les tocó turno, el cura: rubio, mejillas rosadas, cara de ángel, los miró

⁸ Tal como acepta, en su tercera acepción, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: “3. m. coloq. Persona muy fea”. En sus otras dos acepciones, el concepto se aproxima bastante al espectro de la Fantología derridiana, en cuanto “1. Se trata de un embrión no nacido”; o “2. Es un abortón o aborto”; es decir, un animal nacido antes de tiempo y por lo tanto interrumpido, no desarrollado y nacido-muerto.

⁹ Es interesante confrontar la condición de “Testigo” que tiene Maruja (en tanto sobreviviente y sujeto testimonial), con la del “Musulmán”, el rol al que Yococo se aproxima en la novela. Sobre estos últimos, los musulmanes, Agamben ha recogido diversos testimonios de los prisioneros judíos sobrevivientes de Auschwitz a fin de entender su significado en el contexto del exterminio. Sorprenderán las semejanzas que las descripciones refieren a las del propio Yococo, como “muerto viviente” o “cadáver ambulante” (41-42). Otra característica del musulmán es la de su cuerpo cadavérico (42-44). Esta obsesiva fijación en el proceso de adelgazamiento la repite, constantemente, la narradora: “Daba ya apariencia de difunto” (25); “Y yo veía que se iba muriendo de pie, sin quejarse, chupado de pellejos, que se le hinchaba la cara, la cabeza, y que ahora se le notaba como nunca el esqueleto... que parecía un difunto” (25); “Yococo cada vez más tembloroso y huesudo” (18). Sostiene Agamben que es el testigo quien tiene que hablar por el musulmán, “el testigo integral”, que por su parte debe prestarle sus palabras para que el testimonio tenga efecto. De ahí se entenderá mejor el rol fundamental de Maruja como mediadora.

desconcertado, no supo qué hacer y luego hizo como si mamá y Yococo fueran invisibles. (27, las cursivas son mías)

La muerte de Yococo, para hacer más explícita aún la condición prescindible del sujeto subalterno, la ocasionan accidentalmente los caballos de la policía, única presencia real que el Estado mantiene en el barrio de Montacerdos. “Los caballos los patearon y pisotearon”, dice la voz de un testigo. “A don Polo lo atraparon de un balazo; y Yococo quedó así. Y el Celedunio. Y doña Juana: que los caballos siguieron de largo. Y los policías, esos borrachos, ni se dieron cuenta” (36). Tanto la deshumanización física del niño como su invisibilidad política se construyen de manera progresiva en el texto, lo que puede interpretarse como un proceso narrativo que apunta a mostrar la constitución de Yococo (y de su familia) como sujeto(s) social(es), insertos por negación en el proyecto moderno.

En tal sentido, siendo claro que el texto se encuentra cruzado constantemente por alusiones a temas de poder y resistencia¹⁰, algunas ideas de Foucault, en particular las que refieren a la biopolítica y a los modelos de poder desarrollados en las sociedades contemporáneas, pueden servir para entender mejor la representación de los protagonistas en relación al espacio y a las esferas de poder que se revelan en el texto.

De acuerdo con Foucault, las sociedades modernas han definido, a lo largo de los siglos, dos modelos de poder: el *modelo de la peste*, que funciona por exclusión; y el *modelo de la lepra*, que se basa, estrictamente, en el control. “El de la peste es el modelo ideal de las sociedades disciplinarias, del dispositivo de poder disciplinario, donde el espacio está recortado, cerrado, continuamente vigilado y controlado” (Giraldo 2006: 113). Este nos muestra espacios de estructura “panóptica”, que asigna o prescribe a cada individuo un lugar (de ahí las clínicas, las escuelas y otras instituciones de disciplina) donde, al mismo tiempo, vigila sus movimientos. Por su parte, *el modelo de la lepra* proviene del “modelo estigmatizador, de exclusión y de expulsión heredado de la Edad Media con los leprosos [...]. Lo que hace este modelo es dividir de manera binaria (leprosos y no leprosos)” (114). En rasgos generales, la sociedad que promueve un *modelo de la lepra* sueña con una comunidad marcada por un fondo casi religioso de pureza.

Si observamos la interacción entre los protagonistas y los habitantes de Montacerdos, podemos observar que estos últimos, aunque localizados en la periferia, ya han sido asimilados a un modelo de control político, semejante al que Foucault asocia con el de la peste. De ahí que la constante vigilancia e higienización que someten a los forasteros responda a una estructura disciplinaria y de control que se

¹⁰ Este es precisamente el centro del análisis de Cárcamo-Huechante, quien dedica su ensayo, en particular, a reflexionar sobre la resistencia estética que elabora la narradora, como medio para liberarse de la violencia que amenaza con desintegrarla. Así, se trataría de una mediación no sólo estética, sino también ética, de la experiencia.

disemina en múltiples capas de poder. La primera en irrumpir abiertamente es, por supuesto, la del Estado, representado por la policía montada que llega a la precaria vivienda apuntalada en el barrio: “Espieron las cuevas de los ojos del sargento, la cueva nuestra temblaba el arma con borrachera ajena, lista a disparar” (14). La alusión a los ojos será una constante metáfora del sistema panóptico¹¹, tal como, por otro lado, la lupa de Yococo (que todo lo amplifica y revela) también significa de manera rotunda. No olvidemos lo que afirma Maruja, al figurar su propio encierro en la botella de su hermano: “ahora me sentía observada por miles de ojos como desde fuera de una enorme botella de arañas tamaño del mundo” (22).

Ahora bien, el único castigo real se concretará a través del vecino y de la junta vecinal, que finalmente consigue quemar la vivienda. Dos anotaciones a este respecto. Es interesante, en primer lugar, que la espectralidad social de los recién llegados corresponda con la marginación a que se les somete espacialmente. Nada más llegar al barrio, por ejemplo, dice la narradora que los perros les ladran “como si hubiesen olfateado difunto” (8), haciendo alusión a su ilegitimidad en el espacio cerrado del barrio, enclaustramiento vigilado a su vez por los perros: “nos cercaron con las fauces hechas un ventarrón de pualambres” (8). Los dientes como cercos demarcatorios de territorio son solo una de tantas metáforas que asociarán a los perros con la autoridad que controla el espacio. A Pablo, el violador simbólico de Maruja, se le compara con un perro: “¡Guau!, Pablo, aullando como perro asustado” (30); de modo similar a lo que sucede con las autoridades vecinales que ordenan su desalojo: “Colmillos, quijadas de perro. Le ladraron a mamá que saliera y deshiciera la pocilga porque peligraban nuestras vidas” (19).

En segundo lugar, recordemos que la novela da comienzo con la llegada de la familia al barrio, y que su presencia va cuestionándose a partir de dos significantes que remiten a la exclusión: locura y contaminación (peste). Sobre la primera, la identificación entre el Yococo enllagado y la locura se produce casi de inmediato. Así, se nos dice que los hombrecitos “cogieron piedras, cogollos de cebolla, latas de leche. Los arrojaban como podían al techo de nuestra choza que nos protegía y

¹¹ Hay claros indicios para sostener esta hipótesis. Así se nos dice, por ejemplo, que los hombrecitos que los reciben nada más llegar y cercar a Yococo: “Con ojos sobresalidos le rodeaban” (9); “Nos siguió también el montón de ojos y bocas abiertas de los hombrecitos” (11). Es también reveladora, en este sentido, la función de las ratas y del espacio marginal como madriguera: “...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” (13); “Pero ahí hacía mucho frío y los ojos de las ratas me daban miedo” (23). Por otro lado, es también cierto que el miedo a los ojos que revela Maruja puede asociarse con la resistencia a la calidad de testigo que debe asumir la protagonista. Como se refuerza al final del relato, la niña combate con la realidad, lo que se expresa constantemente con el acto de cerrar los ojos: “Volví a cerrar los ojos y no pude ser paloma” (31); “Y que para ello bastaba solo mi deseo y cerrar fuertemente los ojos” (32).

gritaban: ¡Locos! ¡Locos!” (12). La alusión a la locura como signo de deslegitimación y marginación abunda¹², pero es interesante que la misma se use para demarcar el espacio, formalizando así el modelo binario propio de las sociedades de la lepra. Ya Foucault en su libro sobre la locura ha señalado que esta toma la posta del estigma del leproso (los manicomios ocupan el espacio de los antiguos leprosorios), de modo que el tránsito semántico entre el enlagaado (leproso) Yococo y su locura (contagiada, por extensión, a toda su familia) no resulta sorprendente¹³. Los sujetos que han ganado cierta legitimidad en el proyecto moderno (ya controlado, en el igualamiento del modelo de la peste) temen, por el contrario, el contacto con el cuerpo putrefacto del “leproso” simbólico (el *homo sacer*, o lo que Foucault denominara como el “agente infeccioso”) al que expulsan a las afueras a fin de no contaminarse.

En los reclamos del vecino podemos observar claramente una propuesta de expulsión y segregación –“Que se vayan más allá de los cerros. Nadie los molestará” (15)–, lo que se relaciona abiertamente con el proyecto higienizador del espacio que aspira a plegarse a la biopolítica estatal: “Es que esos locos nos han invadido ahí. Son peligrosos. En ese lugarcito quiero alzar mi jardín de mastuerzos” (15), dice el vecino a las autoridades, como justificativo del desalojo. Aquí la construcción de un jardín, ejemplo clásico de domesticación del paisaje urbano, delata claramente la dicotomía entre lo que simbolizan los primeros habitantes y los recién llegados. De ahí que el fuego que calcina la inestable fundación de los nuevos actores sociales deba vincularse, primero, con el proceso de asepsia y disciplina, dado que el fuego, desde su simbolismo clásico, se ha relacionado con la purificación; y segundo, con la brutalidad con que dicha “limpieza” afecta al cuerpo vulnerable: “Y su risa [se refiere aquí a la risa del vecino incendiario] se nos incrustaba por las orejas, nos chamuscaba los pelos, los huesos, el cerebro” (22).

Así como en este último caso, el texto se encargará de dispersar repetidamente signos como “candela” u “hoguera” para mostrarnos un mundo altamente

¹² Aquí recojo solo algunas líneas: “Yo a los locos los saco a patadas” (15); “Esta es la manada de locos, señor presidente” (18); “... pero, ¿se ha vuelto loco el loco?” (21); “Y en los días venideros, en el club de madres discutían si la loca y sus hijos podrían o no vivir dentro del local... discutían si mamá Griselda era o no era loca. Si era loca como aquel Yococo y su cerdo no podría estar en el local” (23).

¹³ Solo en un momento concreto de la novela, la narradora se refiere a Yococo como un leproso: “Decían que un señor gordo estuvo tan bebido (y apenado) que había regalado a un leproso un quepí y el clarinete. El señor gordo resultó siendo un músico de la banda; el leproso, Yococo” (20). En una novela posterior, *Patibulo para caballos*, que reelabora el texto “Montacerdos”, al personaje de Yococo se le denomina “Don Lepras Yococo” (Higgins 1998: 138), y las referencias al Medioevo se hacen mucho más explícitas: “Ensanchando la botella y su mundo de medioevo, me oí un día” (Jara: 373, citado por Higgins 1998: 133), lo que, asimismo, señala en su estudio sobre dicha novela James Higgins: “Montacerdos is indeed reminiscent of a medieval town” (Higgins 1994: 120-121).

jerarquizado alrededor de la violencia estatal: “La pistola parecía una hoguera deshaciéndose en su mano. Los rostros, seis hogueras que miraban. Los caballos crinudos, bonitos, parecían llorar candela” (14). La única reacción frente a la sistemática agresión del entorno parece limitarse al sonido de una risa vaciada de sentido (“inexplicablemente”, se nos dice) que Yococo expele “con felicidad incontenible” (22). Defecar y embarrar la puerta del odiado agresor sólo puede leerse como la marca que los residuos del cuerpo dejan en la entrada al espacio público con su indeseable existencia social.

Ha dicho Foucault que en la modernidad, más que la administración de la muerte, al Estado le interesa mostrar su poder a través de la gestión de los cuerpos y de la vida; es decir, a través de lo que llamó biopolítica. Al viejo derecho de soberanía sintetizado en el “hacer morir o dejar vivir”, propone uno nuevo que lo invierte: “hacer vivir y dejar morir”. Atravesada por una estricta jerarquización propia del modelo de la peste, Montacerdos superpone también el modelo dicotómico (de la lepra) que excluye y elimina al subalterno, autorizando su muerte indirecta o afirmando su muerte política a través del destierro. En pleno ejercicio de una lógica biopolítica, el Estado que articula la modernidad del espacio configurado en el texto, deja morir los elementos desechables que suponen un riesgo para la supervivencia de la vida que gestiona y que ha efectivamente disciplinado¹⁴.

A la progresiva degradación del cuerpo de Yococo, al que en este ensayo hemos prestado algo más de atención, debe sumarse, sin embargo, la muerte de mamá Griselda, producto de un aborto deficiente que la desangra, así como la posible muerte de la narradora (cuyos síntomas de tuberculosis producen su expulsión, también en aras de *esterilizar* el espacio), claras muestras no tanto del fracaso

¹⁴ No otra es, por ejemplo, la simbolización de doña Juana, “presidenta” del Club de Madres (institución vinculada al Estado), que a diferencia de mamá Griselda es capaz de curar definitivamente las llagas del tobillo de Maruja, y temporalmente a Yococo, con medicina moderna. “Luego lavaban las heridas con agua de ruda, llantén y boldo, y las rociaba con polvitos de sulfatiasol, y nada. Yococo, sin quejarse, de pie, mudo, como que no sufría. De tanto lavado al fin las heridas, días luego, apiadadas formaron algo de costra y ya no apestaban tanto, y Yococo volvió a ser el de antes” (29). De ahí que la narradora califique a doña Juana de “reina” (29); y que, en intervención directa, su voz compasiva, señalada entre cursivas (27), proponga una alternativa a la exclusión, que se materializa en el refugio que recibe la familia en los márgenes de su propia vivienda. “La presidenta nos dio un rincón al fondo de su casa de adobe (...) Y llegamos al fondo ahí bajo el techo de tablas y aserrín.” (28). Como se verá al final, ella, doña Juana, recubierta simbólicamente por el poder del Estado, será quien viere su capacidad de “hacer vivir” (la gestión de la vida, a través del refugio y de los cuidados clínicos) hacia el “dejar morir” (ella es quien decide la expulsión del sujeto enfermo: Maruja vuelve al quiosco, adonde la echan Lolo y Pablo, puesto que, según relata, “a doña Juana no le gustó mi tos”, 37).

gubernamental que se representa, cuanto de la (admitida) función homicida del Estado, que pone en práctica el “dejar morir” del nuevo derecho que lo rige.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio.

2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E.

1985 “Cuerpos excedentes: Violencia, afecto y metáfora en Montacerdos”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 61, 1985, pp. 165-180.

DERRIDA, Jacques.

1995 *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

FOUCAULT, Michel.

2002 *2002 Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GAMERO, Carlos.

2010 *Ficciones barrocas: Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

GIRALDO DÍAZ, Reinaldo.

2006 “Poder y resistencia en Michel Foucault”, en: *Tabula Rasa*, núm. 4, 2006, pp. 103-122.

HIGGINS, James.

1994 *Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction*. Liverpool: Institute of Latin American Studies. The University of Liverpool.

1998 “Mitos de los sectores emergentes en la narrativa peruana actual”, en *Literatura peruana hoy: Crisis y creación* (Editores, Kohut, Karl; Morales Saravia, José y Rose, Sonia). Madrid: Iberoamericana, pp. 99-105.

JARA, Cronwell.

2006 *Montacerdos*. Lima: Editorial San Marcos.

ROJAS, Fernando de.

2008 *La Celestina*. Salamanca: Alianza Editorial.

VILANOVA, Nuria.

2000 “La ficción de los márgenes”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 51, 2000, pp. 201-214.