

LA CIUDAD INDESE(CH)ABLE: RELECTURA DE LA VIOLENCIA URBANA EN LA NARRATIVA Y EL CINE PERUANOS

Iliana Pagán Teitelbaum

Pontificia Universidad Católica del Perú

En la presente investigación, analizo dos textos que retan la visión hegemónica que criminaliza a los pobres y los responsabiliza solapadamente por la violencia en la ciudad. Al expandir (de acuerdo a Johan Galtung) el concepto de la violencia, expongo que el relato *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara y la película *Gregorio* (1984) del Grupo Chaski proponen una visión diferente de la violencia urbana en Lima, en la década de 1980. Estas obras provienen de Perú, un país latinoamericano con altos niveles de pobreza¹, donde la capital se ha vuelto “pequeña” o “escasa” (Rezende de Carvalho 56) al recibir tantos migrantes de las regiones rurales más pobres, pues el Estado no ha logrado proveer ciudadanía y protección a gran parte de la masa ciudadana.²

El autor y el grupo de cineastas que estudio emplean la estrategia narratológica de la focalización interna³ para simbolizar o representar —desde adentro— la realidad violenta de la exclusión de la ciudadanía. En este trabajo, afirmo que mediante sus propuestas narrativas particulares, Jara y Grupo Chaski muestran cómo los aspectos visibles de la violencia urbana (violencia directa) se relacionan con aspectos invisibles de la violencia (violencia estructural) en Lima. Además, señalo que las obras de Jara y el Grupo Chaski tornan visible y cuestionan otro tipo de violencia urbana invisible (violencia cultural) que oculta las raíces estructurales de la violencia urbana directa, y legitima el discurso según el cual la clase marginada es responsable de la violencia que asola la ciudad latinoamericana contemporánea.⁴

El crítico Karl Erik Schøllhammer reitera que comunicar la violencia no es una manera de divulgar la violencia sino de “resimbolizarla” o convertirla en un nuevo símbolo (252). La simbolización de la violencia significa que se crea un “instrumental discursivo” para tratar de expresar una realidad incómoda e incomprensible para el “discurso ‘sensato’” (Ibid., 250). Los textos que examino recrean la ciudad como un sistema de códigos que refleja el orden de una sociedad que pretende fundarse

en la racionalidad, a la vez que coloca en jaque la cultura de urbanidad (Ibid., 251). Schøllhammer define el “transrealismo” como una expresión de lo real más allá de la realidad, para transmitir una nueva experiencia social urbana que exige una revitalización del lenguaje poético para atravesar el impacto no-discursivo de la violencia, la miseria y la muerte (246-49). Por lo mismo, propongo que las obras narrativas que estudio encarnan el transrealismo o la búsqueda de una realidad supra-real o transreal (Ibid., 250) para expresar la violencia de la sociedad en la narrativa y el cine contemporáneos.

A través del transrealismo, los textos que examino atraviesan la opacidad del discurso dominante violento que normaliza la pobreza o culpa al pobre de su miseria. En esta investigación, explico cómo algunos escritores y cineastas latinoamericanos interrumpen la “higienización del lenguaje”, que es una de las maneras en que la violencia cultural coloca etiquetas neutrales que borran las violencias estructurales y culturales presentes. Las obras que analizo muestran que las condiciones de extrema pobreza constituyen un acto de violencia, que a su vez genera actos violentos.

I. ESPECTROS DE LA MISERIA EN MONTACERDOS DE CRONWELL JARA

El relato *Montacerdos* (1981), del escritor peruano Cronwell Jara, magnifica el horror de la miseria en la periferia limeña. En el relato, los miserables luchan por superar la carencia, la enfermedad física y mental, y la marginación, a la vez que se confrontan con otros pobres, con el estado y con la iglesia. El lector, por su parte, se enfrenta con la monstruosidad de la miseria representada, que a su vez apunta a una miseria real circundante. El protagonista Yococo observa con una lupa de aumento el “escándalo y magia” de sus alacranes y cucarachas. Bajo el lente de cristal, las alimañas que le sirven de mascota al niño se vuelven gigantes descomunales como “bestias prehistóricas” (*Montacerdos* 13)⁵. De la misma manera, el texto actúa como lupa que —como el espejo cóncavo de *Luces de Bohemia* (Ramón del Valle-Inclán, 1920)— acerca excesivamente al lector a un espantoso y deformado mundo marginal. Como para extraer al lector de una situación de “ceguera colectiva” (Nieto Degregori 20), la lupa de *Montacerdos* obliga a un enfrentamiento dramático con una narrativa que refleja las repercusiones sociales trágicas de la miseria del migrante peruano en Lima. El acercamiento exagerado a la extrema pobreza la vuelve descomunal, escandalosa y sobrenatural. Los personajes de la historia se agigantan y distorsionan como esperpentos. Como Sebastián Salazar

Bondy, autor del crítico ensayo *Lima la horrible* (1964). Jara nos obliga a “mirar cara a cara el horror” (32).

El texto de Jara nos acerca a una familia que surge de su habitual invisibilidad social. Se trata de seres que desde la época de la colonia española habían tenido, según el ensayista José Carlos Mariátegui (1928), “una existencia extrasocial” (67) y que por su exclusión no jugaban “casi ningún rol en la formación de la nacionalidad [peruana]” (106). En lugar de buscar como José Gálvez una nostálgica “Lima que se va” (ctdo. en Salazar Bondy 39), el texto de Jara se adentra en el “cinturón de barro” de la capital, en el asentamiento humano, la barriada o la “urbanización clandestina y espontánea de chozas de estera que excepcionalmente deriva en casita de adobe o ladrillo” (Salazar Bondy 67). De esta manera, en *Montaceros* Jara contribuye, parafraseando al escritor cusqueño Luis Nieto Degregori, a “socavar con las armas de la ficción” el relato hegemónico del Perú como una sociedad mestiza en “un proceso armonioso” (21). Jara quiebra lo que el crítico literario Antonio Cornejo Polar llamó la “afasia colonial” o la “condición radicalmente disturbada de un discurso que enmudece, pierde sentido o se equivoca frente a una catástrofe vivida en términos de apocalipsis” (24).

En *Montaceros*, la sórdida familia de Yococo aparece de la nada, sin conocer su lugar de origen, como un grupo de fantasmas. De acuerdo con el historiador peruano Alberto Flores Galindo, la crisis estructural del Perú causa problemas de identidad, el no saber “qué ni quiénes somos” (22). En este caso, la crisis es tan profunda que al comienzo no se sabe si los personajes están vivos o muertos. Esta ambigüedad hace que el escritor Guillermo Niño de Guzmán compare el texto de Jara con la obra del mexicano Juan Rulfo (*Cárcomo-Huechante* 170). No obstante, un antepasado más directo sería el cuento “Los gallinazos sin plumas”⁶ (1954) de Julio Ramón Ribeyro, que también comienza con una “atmósfera encantada” de personas que parecían estar “hechas de otra sustancia, que pertenecían a otro orden de cosas” (Ribeyro 17). En el texto de Jara, el carácter fantasmal de Yococo se resalta a lo largo de todo el relato. Es un “muerto vivo” cuya cabeza está cubierta por una enorme y podrida llaga que le sorbe la vida (14). Pálido espíritu burlón, Yococo se rodea de moscas, arañas, cucarachas, alacranes, ratones y forja amistad con un cerdo llamado Celedunio.

En una sociedad de jerarquías verticales y desigualdades socioeconómicas abismales, los protagonistas de *Montaceros* apenas merecen un lugar sobre la tierra. La convivencia de Yococo con las alimañas lo sitúa en un mundo bajo, cercano a la descomposición subterránea. Relegados a un espacio que bordea entre lo fantasmagórico y lo infernal, Yococo y su familia aparecen ante la sociedad

escindida que los rodea como alimañas desagradables, indeseables, ofensivas y difíciles de controlar. Jara establece una equivalencia violenta entre la familia de Yococo y las sabandijas con las que ellos deben convivir y de las cuales por necesidad extrema se tienen que alimentar. Esta equivalencia aparentemente cruel, denota el espacio sucio y subhumano al que se relega a los más pobres y desamparados de la sociedad urbana limeña.

Conforme el concepto de violencia estructural propuesto por el sociólogo noruego Johan Galtung, en los países pobres “la distribución de ingreso, la ingestión de calorías y nutrientes, y, además, el acceso a los servicios, es, a todas luces, insuficiente y muy por debajo del mínimo asignado para el desarrollo físico y mental” (Ortega 401). Esta situación resulta en “la mayor posibilidad de vida de unos y la menor posibilidad de sobrevivencia de otros, los más ... Cuanto más baja la posición social menor el promedio de vida” (Galtung ctd. en Ortega 400). En el caso de *Montacerdos*, el relato nos presenta la precaria posibilidad de sobrevivencia en la más baja posición social de la urbe limeña de la década de 1950.

Por otro lado, la amistad de Yococo con el cerdo Celedonio reitera la conexión del relato con la tradición social-realista de Ribeyro. En “Los gallinazos sin plumas”, Ribeyro muestra la pobreza extrema a través de una familia de dos hermanos, su abuelo, un cerdo, y un perro. Al igual que Yococo defiende a su cerdo de ser degollado para la cena por su madre, uno de los hermanos de “Los gallinazos” defiende a su perro. Como Yococo y Maruja en *Montacerdos*, en “Los gallinazos” Efraín sufre de una herida persistente, causada por un pedazo de vidrio del muladar donde trabaja (Ribeyro 23). En ambos cuentos, la basura, desechada por una clase socioeconómica superior, toma un lugar central en la ambientación del cuento y tiene efectos nefastos en las vidas de los protagonistas. Los niños recicladores viven de la basura descartada y se convierten en basura, en seres cuyas vidas son descartadas por la sociedad. En una cita emblemática del cuento de Ribeyro, el abuelo furibundo les grita a sus nietos: “¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin pluma!” (28). Tanto en “Los gallinazos” como en *Montacerdos*, la basura aparece como una parte central —y peligrosa— de la vida de los niños, insinuando una “denuncia de la suciedad como forma de opresión y subordinación social” (Nugent 56).

Con todo, los personajes de Jara en *Montacerdos* tienen una mayor profundidad psicológica y espiritual. Además, un cambio fundamental en el relato escrito por Jara treinta años más tarde, evidencia los movimientos feministas de los años setenta⁷. En *Montacerdos*, Jara incorpora personajes femeninos a una historia que había sido exclusivamente masculina: Maruja, la niña narradora; la madre de los

niños; las mujeres organizadas en juntas; y finalmente las vecinas del barrio. En *Montaceros* la contraparte femenina del abuelo de “Los gallinazos” es una madre soltera quien sacrifica su dignidad, su libertad, su cuerpo y finalmente su vida, sin obtener con ello el resultado deseado: salvar a sus hijos de la enfermedad, el hambre, el desamparo y la muerte.

En el relato *Montaceros*, la familia de Yococo —como “70% de los limeños” según Flores Galindo (25) — es de origen migrante y mantiene costumbres culturales de la sierra. La familia conserva una cercanía a la tierra, su fauna y su flora, por necesidad de supervivencia y por su exclusión del quehacer y el comercio urbanos. Como señala el crítico chileno Luis Cárcamo-Huechante, los “saberes ‘naturales’ de aquellos sujetos que han migrado desde parajes rurales a la gran ciudad subsisten en los nuevos asentamientos humanos” (174). A temprana edad, Mamá Griselda le enseña a su hijo Yococo cómo cazar “cuyes de monte” —en realidad son ratas— que les proveen una importante fuente de proteína (*Montaceros* 19). Los niños prefieren comer los cuyes “de monte” a las cucarachas fritas, que también les sirve su madre cuando no queda otra alternativa nutricional. Según un estudio de 1978, el 47% de las familias limeñas no satisfacía la asignación de calorías, y en cuanto a proteínas, “el 22% de las familias no las ing[er]ía suficientemente” (Amat y León ctdo. en Ortega 401). La familia de Yococo aprende a comer las ratas: “Porque es una necesidad hacerlo, porque si no morimos, porque alacranes y cucarachas son feos para comer” (19-20). La familia debe mantener su dieta en secreto, no deben enterarse los vecinos ni el club de madres, pues las ratas y cucarachas no son parte de una dieta socialmente aceptable. “Mamá cuidaba que en el club no supieran que cazábamos esos *cuyes de monte*” (33).

En la obra, la ingestión de alimañas es anatema y puede ocasionar la expulsión de la familia de su comunidad, del club de madres y del albergue ofrecido por doña Juana Almonte. Sin embargo, el autor hace evidente una doble moral social: es un crimen comer sabandijas, pero no es un crimen permitir que una familia viva en tal miseria que se vea obligada a alimentarse de insectos y roedores. La sociedad mezquina presentada en *Montaceros* rechaza y castiga a sus ciudadanos más menesterosos. A la manera de la “violencia institucionalizada”, la sociedad reconoce los derechos de los pobres teóricamente, pero “en la práctica les son negados dentro del actual ordenamiento económico y social” (*Carta Pastoral de Adviento de Monseñor Parteli*, ctda. en Gutiérrez 141).

Quizás “las contradicciones sociales a las que son expuestos” (Rodríguez Rabanal 38) afectan el proceso de socialización de Yococo y Maruja, y por esto prefieren aliarse a los animales fieles que tienen a su alcance. Yococo y Maruja aparecen

como “[h]ermanos con cucarachas, ratones y alacranes” (15). Si en Lima la suciedad “se convirtió en un recurso para la delimitación imaginaria de los espacios sociales” (Nugent 54), entonces al convivir con estos animales asociados a lo sucio, los niños adquieren una “etiqueta y distintivo social” (Ibid., 55) marginal.

Yococo, en particular, debe enfrentar las durezas de la vida que le ha tocado por nacer en una situación de miseria. Desde que llega al asentamiento, los “hombrecitos” lo rodean mofándose, condoliéndose o dudando de su condición humana. Estos pequeños hombres, pobres y desgastados, son niños que —descritos como “deshilachados” y “desplumados”— delatan el abandono en que viven al mostrar sobre el rostro sus “mocos verdes, ágiles, mocos jadeantes y con miedo propio” (20). El color verde de las secreciones señala la presencia de una infección y reitera las condiciones de poca salubridad en que viven los niños. En la pobreza extrema, los niños también pierden acceso al disfrute de una época de infancia, naciendo ya “hombres chiquitos” (15) con responsabilidades y trabajo de adultos. De acuerdo con el estudio del psicoanalista César Rodríguez Rabanal sobre los efectos psíquicos de la pobreza, los niños en las barriadas de Lima son tratados con frecuencia “como si fuesen pequeños adultos” (39). Así, el diminutivo “hombrecitos” en el texto de Jara hace referencia a una niñez cancelada por las tempranas exigencias de una adultez precoz.

En el relato *Montaceros*, los miserables más ocultos e indeseados de la sociedad limeña se tornan inmensamente visibles. La focalización interna del relato genera simpatía hacia la niña-narradora y su familia errante, y provoca horror ante la miseria, abusos y rechazo que sufren los personajes. Los niños, usualmente idealizados como esperanza del futuro, en este caso han nacido en una situación de pobreza que los condena a una vida de hambre física y espiritual, a una realidad de enfermedad y suciedad. Los personajes de Jara no tienen derecho a una ciudadanía plena, pues no tienen acceso a vivienda ni alimentación adecuadas, educación ni servicios de salud.

La familia creada por Jara simboliza un sector miserable de la población limeña que ha sido desechado por las clases más privilegiadas. La pobreza es incómoda y por eso la sociedad prefiere enterrar a los pobres como basura, para volver invisibles a estos no-ciudadanos. En *Montaceros* vemos el efecto violento de ese rechazo, pues las vidas de los protagonistas se desintegran, sus cuerpos y mentes se descomponen cual basura orgánica. El relato de Jara no permite la negación de los miserables porque los agiganta monstruosamente de tal manera que el pecado social también incrementa de manera monstruosa. Al mostrar el efecto de la pobreza en un par de niños y su joven madre, el relato de Jara refleja la aberración de la

sociedad a la que pertenece el lector, que instaura, permite y se beneficia de la existencia violenta de la miseria.

II. LIMA DESBORDADA: MIGRACIÓN, ORALIDAD Y NIÑOS CALLEJEROS EN GREGORIO DEL GRUPO CHASKI

La película *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984) se inicia en la sierra peruana, donde muestra cómo el llamado “problema de la tierra”⁸ obliga a una familia quechua-hablante a migrar a la capital limeña. Al comienzo de la película, las imágenes de la sierra como espacio idealizado de belleza natural irrumpen con fuerza sobre la pantalla cinematográfica. Sin embargo, el ideal de la belleza del paisaje andino se distorsiona por causa de los cortes rápidos y artificiales que marcan la presencia del editor. Estos cortes son acentuados por martillazos de percusión ensordecedores. Las imágenes naturales dan paso a imágenes de trabajo físico. Junto al río aparece una figura tambaleándose bajo una pesada carga de leña. En el campo, unas mujeres trabajan dobladas sobre el trigo. Otra mujer carga un pesado fardo. Un hombre dirige a sus bueyes durante el arado y otro corta leña. Las escenas de labor se repiten volviéndose cíclicas. Entonces se revela que los golpes sonoros que se intercalan entre las imágenes son los ecos del trabajo agrícola de la trilla del trigo. La percusión estridente rompe la paz idílica de la sierra al recordarnos de la situación de explotación histórica del indígena en los Andes.

A partir de esta primera escena, los realizadores y realizadoras del Grupo Chaski (fundado en 1982) logran efectivamente crear un nuevo lenguaje fílmico que según ellos está “comprometido con el proceso de liberación de nuestro pueblo” (Espinoza 225). Para el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, el cine radical latinoamericano debía dramatizar la opresión y la miseria, a la vez que identificar a las personas e instituciones responsables por perpetuar esas condiciones (ctdo. en Campbell y Cortés 383). La idea era crear un cine del pueblo, en países donde la industria cinematográfica estaba dominada por películas de entretenimiento producidas por Estados Unidos o Europa y que pretendían importar los valores de las clases dominantes extranjeras (Ibid. 384). En *Gregorio* el Grupo Chaski lleva a cabo una búsqueda de una nueva estética y experimenta con un lenguaje audiovisual propio.

El nombre del colectivo, en castellano y quechua, encarna su compromiso de comunicar —como los chaskis incaicos— mensajes importantes a los diversos integrantes de su nación. El uso del quechua en las primeras palabras expresadas

en la película es un acto artístico y político audaz, dirigido a darle valor y presencia pública a una lengua indígena excluida a pesar de su supuesto carácter de lengua oficial del Perú desde 1975. Por ser una lengua “dominada”, el quechua es traducido mediante subtítulos en castellano para facilitar la difusión del mensaje de la película a un público hispanoparlante más amplio (37)⁹. En castellano, los subtítulos que se leen expresan: “somos hijos del sol, de los cerros, de la tierra, de todo lo que nos rodea.” Esta oración quechua cae en oídos sordos pues el arraigo a la tierra se erosiona por causa de la explotación del campesino.

En *Gregorio*, la sierra aparece como el lugar que expulsa a los migrantes rurales hacia la atrayente e ilusoria ciudad limeña en busca de mejores condiciones de vida. No se menciona el éxodo masivo que sería ocasionado por la violencia entre grupos políticos y el ejército peruano en los años subsiguientes. Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), 1984 fue el año en que se produjeron más víctimas del conflicto violento (25). De 1983 a 1984 la llamada guerra sucia produjo 5,500 muertos entre el campesinado de la sierra sur del Perú (Manrique 20). A pesar de esto, en 1984 (cuando se produjo la película) es posible que muchos sectores de intelectuales aún no estuvieran conscientes de las dimensiones de la violencia.¹⁰

En la película, Juana, la madre de Gregorio, llega a la ciudad con sus tres hijos para encontrarse con su esposo, quien había viajado primero. Juana se presenta como una joven hermosa que mira asombrada a todas partes. en estereotipado gesto de quien llega a la ciudad por primera vez. Sus dos largas trenzas, su ropa tradicional y sus palabras en quechua no logran ocultar que, innecesariamente, se escogió a una actriz blanca (Vetzy Pérez Palma) para hacer el papel de la madre indígena quechua-hablante, por lo cual su personaje nunca logra demasiada verosimilitud. El crítico de cine Robert Stam recalca el riesgo de utilizar a actores blancos para representar papeles no-blancos en el cine, convirtiendo a las “gentes ‘oscuras’ o del Tercer Mundo en otros sustituibles” (Shohat y Stam 196):

La designación del actor es central en el asunto de la auto-representación racial. En Hollywood, los pueblos minoritarios y del Tercer Mundo han sido representados con gran regularidad por actores blancos pintados de negro, en vez de por sí mismos ... Al elegir actores blancos para representar a personas no-blancas, inevitablemente surge la cuestión de la discriminación racial. (Stam 347)

En *Gregorio*, Pérez Palma es disfrazada para parecer indígena, pero sus ojos maquillados desencajan con el personaje recién llegado de la sierra, donde no son comunes el uso excesivo de delineador de ojos ni las cejas depiladas en madres

campesinas. De esta manera, la producción del Grupo Chaski no logra escapar por completo los parámetros de belleza occidental de la industria cinematográfica extranjera que critica y rechaza.

Ahora bien, es posible que con la búsqueda de una representación “bella” de la mujer indígena migrante, el Grupo Chaski estuviera intentando contrarrestar la imagen grotescamente estereotipada y racista de personajes televisivos populares en los años ochenta como “La Chola” representada por el actor masculino Guillermo Rossini, en el programa *Risas y salsa* del canal 5, Panamericana Televisión (Pantel), y cuyo equivalente en los últimos años se encontraba en el personaje de la “paisana Jacinta” (del actor Jorge Benavides, canal 2, Frecuencia Latina) que fue denunciado¹¹ por organizaciones de derechos humanos en Perú (Ardito Vega 1).¹² Al intentar contrarrestar los estereotipos negativos de la migrante andina en *Gregorio*, el Grupo Chaski no logra encontrar el equilibrio en la representación de la mujer que ya buscaba en su impactante documental *Miss Universo en el Perú* de 1982.

Sin embargo, en *Gregorio* se intenta discutir los problemas que enfrentan las familias migrantes, como la pérdida de su lengua materna. De acuerdo con Mazzotti, el “desarraigo físico no siempre supone el desarraigo cultural del migrante, pero en alguna medida lo afecta hasta el punto de tener a veces que incorporar como herramient[a] de su supervivencia una nueva lengua” (29). Al llegar a la capital, el esposo de Juana le grita por hablar en quechua: “¡Oe pero acá no vas a estar hablando quechua! ¡Nadie te va a entender!” A pesar de su prohibición, él mismo suele construir su castellano con sintaxis de quechua-hablante: “mi hermano puramente es”, dice, por ejemplo. (con el verbo al final de la oración). Más tarde, escuchamos los pensamientos de Gregorio quien medita —en castellano— sobre la pérdida de su lengua: “Aquí en Lima, nadie habla quechua.” Aunque acaba de llegar a la ciudad, ya piensa en castellano, pues los cineastas optaron por discontinuar el uso del quechua en la película después de los primeros 15 minutos.

De todas maneras, uno de los logros principales de *Gregorio* es su valorización y legitimación de la oralidad como medio de producción cultural y como testimonio socio-histórico autorizado. Como plantea el crítico literario Ángel Rama, el poder colonial consideraba la escritura como “el único lugar autorizado para administrar el conocimiento e imponer así un particular ideal de civilización. Al privilegiar la letra se subordinó la oralidad y con ella a todo un tipo de conocimiento que terminó (y continúa) siendo subalternizado desde la jerarquía impuesta por los libros y los intelectuales letrados” (ctdo. en Vich 68).

Según Barbara Harlow en *Literatura de resistencia (Resistance Literature, 1987)*, durante siglos en Perú los opresores hicieron que los campesinos vieran el papel como un dios, puesto que las autoridades derrotaban cualquier argumento indígena con la simple muestra de un papel (12). Una de las maneras de luchar contra la práctica del “*qelqan riman*” (en quechua: “la escritura que habla”¹³) era lograr que los campesinos tuvieran sus propios papeles y documentos, que contuvieran su verdad (Ibid.). A través del cine, el Grupo Chaski intentó crear textos que proporcionaran sus propias imágenes e historias a la mayoría de los habitantes del Perú, que comúnmente eran excluidos de la pantalla cinematográfica (Barrow 41). Al incorporar elementos de la cultura oral al cine (en *Gregorio los niños trabajan*, entre otras cosas, como cómicos ambulantes), estas manifestaciones orales se vuelven parte de lo que Walter J. Ong llama la “oralidad secundaria” de la era electrónica o tecnológica (3).

Otra de las prácticas de la oralidad que se incorpora a la película *Gregorio* es el testimonio. Según George Yúdice, el testimonio es una “narración *auténtica*, contada por un *testigo*” que “retrata su propia *experiencia* como *representativa* de una *memoria e identidad colectivas*” mediante un discurso oral popular (ctdo. en Gugelberger y Kearney 4, énfasis original, traducción mía). Este discurso tiene como objetivo “*denunciar* una situación de explotación y opresión o *exorcizar y corregir* la historia oficial” (Ibid.). En *Gregorio* los testimonios son una mezcla de la historia real de los actores sumada al trabajo investigativo del equipo de realizadores (Espinoza 227). La película intenta dar la mayor verosimilitud histórica posible a los testimonios de los niños, quienes narran sus historias hablando directamente a la cámara, casi siempre con sus rostros enfocados en un gran primer plano que ocupa todo el espacio visual del espectador. Como parte de su propuesta de cine liberador (Espinoza 231), el Grupo Chaski intentó infundirles valores colectivos a los niños actores, que eran niños de la calle que habían sido maltratados y temían contar algunas partes sufridas de sus propias vidas. En palabras de Fernando Espinoza, quien dirigió a los actores en *Gregorio*:

Por eso les tratamos de dar valores de solidaridad, de esfuerzo colectivo. Luego les decimos que si ellos son conscientes de lo que han sufrido, la posibilidad de que transmitan lo que sufrieron va a significar ... que están representando a muchos niños más que pasan por las mismas cosas o aún peores. (230-231)

De acuerdo con el antropólogo James H. McDonald, el cine, con su componente audiovisual, tiene el potencial de crear una alternativa importante al testimonio escrito (139). En el testimonio, las personas cuentan - ante un foro público

permanente— poderosas narrativas que provocan y perturban, por lo cual es difícil que la audiencia no se vea implicada en prácticas violentas que son, al menos en parte, producto de las políticas y acciones gubernamentales (Ibid.). En el caso de *Gregorio*, el testimonio de los niños recuerda la existencia de una terrible “fractura social” en Perú, que ya en 1984 estaba causando una violencia devastadora y que, como indica Manrique, fue generada a partir de un

Estado profundamente excluyente y segregacionista, que heredó e hizo suyo un discurso colonial racista y antiindígena, que veía a la sociedad peruana como dividida en castas o estamentos y que consideraba que los blancos eran intrínsecamente superiores y los indios inferiores por razones biológicas. (45, 57)

Gregorio proviene de una familia quechua-hablante de la sierra central de Perú que opta por migrar a la capital por la pobreza extrema. En Lima, sin embargo, su familia no obtiene las oportunidades que esperaba, sino que una vez más es marginada por su lengua, su origen étnico y socioeconómico, su falta de educación formal, es decir, por su pobreza. Mediante el testimonio de Gregorio y los otros niños en la película, se hace patente ante el público la falta de alternativas saludables para los hijos de los migrantes. Los personajes de Gregorio y sus compañeros se presentan con una “mirada sociológica que casi erradicaba la ficción”; aparecen como “*casos* de un expediente sociológico, amparados en ... lo real hecho discurso cinematográfico” (Bedoya 276, énfasis original). Estos casos o testimonios se perciben como tan reales que se introducen de manera poderosa en la conciencia de los espectadores.

Los testimonios más conmovedores de *Gregorio* son declarados con gran realismo documental por los chicos callejeros, desde su refugio de un autobús abandonado, en Villa El Salvador. Los niños de la calle se convierten en “signos de una Lima que es resumen de todo el país” y se dirigen “sin intermediaciones a un público al que buscaban informar, pero también sensibilizar, conmover, concernir con los detalles de su depresiva situación” (Bedoya 277). Cada chico da testimonio de la historia de su separación de su familia con mucha seriedad y tristeza. Todos tienen una tragedia que contar, relacionada con violencia familiar o abusos en el barrio.

En *Gregorio*, el mundo injusto y peligroso de los niños callejeros que trajinan invisiblemente por la ciudad crece, tomando forma y color ante los ojos de los espectadores. Los testimonios de los niños callejeros ponen en claro que no es aceptable ser desechados por la sociedad y vivir lejos de la familia siendo víctimas del hambre, la escasez, la violencia y la soledad. Después de escuchar los tristes y

enternecedores testimonios de la película, es difícil continuar ignorando a los niños excluidos de la capital peruana, cuya invisibilidad callejera sólo se disipa cuando transgreden la propiedad privada de los sectores privilegiados a los cuales no se les permite pertenecer.

Los testimonios de la película corrigen el discurso oficial según el cual la ciudad es un lugar de progreso y civilización universales. Por el contrario, al migrar desde la sierra campesina, el protagonista Gregorio pierde poco a poco sus escrúpulos. Desatado de la ética comunitaria de la sierra, el único progreso del niño es hacia una vida en que abandona el trabajo mal pago de lustrabotas para optar por el robo y la deshonestidad. Al llegar a Lima, la familia de Gregorio se da cuenta de que la vida de progreso está reservada para ciertos grupos privilegiados. El mito de que el trabajo duro trae progreso y bienestar se derrumba, pues a pesar de que los padres de Gregorio se someten a la explotación citadina, nunca logran salir de la miseria. El padre, Jacinto, muere joven y sin atención médica. La madre, Juana, no logra dar apoyo suficiente a sus tres hijos porque trabaja lejos, en la ciudad, donde también Gregorio debe trabajar para ayudar a sostener a su familia.

En *Gregorio*, el contraste insólito entre el bienestar de los niños del barrio lujoso de Miraflores y la indigencia de los niños de la barriada de Villa El Salvador se focaliza internamente, pues compartimos la experiencia de la migración a la ciudad desde la perspectiva sincera e infantil de Gregorio. Al percibir las diferencias entre clases y espacios geográficos, Gregorio no juzga a la sociedad sino que sus decisiones y actos se van tornando cada vez más individualistas, por el deseo de obtener alguna experiencia placentera y divertida como los niños mirafloresinos. Sus robos y desvíos, entonces, se vuelven insignificantes actos de supervivencia ante los cuales el verdadero crimen ilegítimo es el de la sociedad que condena sin compasión a los niños migrantes a la miseria.

III. CONCLUSIÓN

Al analizar las obras de un escritor y un grupo de cineastas peruanos, he propuesto una manera distinta de leer estos textos de la violencia. Propongo que estos textos están estructurados para provocar una sensación de malestar y rechazo ante la magnitud de las violencias que son ignoradas cotidianamente en las sociedades urbanas capitalistas de América Latina. Aunque tanto la pobreza relativa como la pobreza absoluta son evidentes en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, los medios artísticos y de comunicación, y los discursos políticos y económicos

se inclinan a representar la ciudad como un lugar blanqueado e higienizado, donde cunden la civilización, el progreso y la riqueza en igualdad de condiciones para todos.

La única manera de no reconocer la miseria en que viven millones de pobladores urbanos es ignorar su humanidad y descartar su potencial como seres humanos. Los textos que examino subvierten la deshumanización e invisibilización de los pobres. Las obras urbanas que describo hacen que los lectores y espectadores se vean obligados a mirar hacia un lado indeseado, desdeñado y hasta negado de la ciudad. Este lado urbano desfavorecido *crece tanto* en los textos de Jara y Chaski, que los espacios privilegiados de la ciudad se arrinconan y se presentan como obscenos.

Al transmitir la realidad urbana a través de focalizadores internos que narran sus historias desde la posición vulnerable de los marginados de la ciudad, estos marginados se vuelven más humanos y, por tanto, menos desechables. □

Notas

- 1 *Según el Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI), la incidencia de pobreza en Perú era de 55% en el 2001 (Herrera 7).*
- 2 *El 73% de la población peruana es urbana; y el porcentaje de esta población urbana que vive en barriadas pobres llega al 68% (12 millones de personas) en Perú, según las cifras calculadas por UN-HABITAT para el 2001 ("Population of Slum Areas..." 188).*
- 3 *De acuerdo a la teoría de la narrativa de Mieke Bal, el sujeto de la focalización o focalizador constituye "el punto de vista desde el que se contemplan los elementos" (110). Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, existe la "focalización interna" (Ibid., 111).*
- 4 *En sus artículos "Violence, Peace, and Peace Research", "Cultural Violence" y "Structural and Direct Violence...", Galtung define y analiza los conceptos de violencia directa, estructural y cultural.*
- 5 *Todas las citas de Montacerdos provienen de la edición chilena del 2004, basada en las correcciones hechas por el autor en 2001, según indica en la entrevista con Frank Otero Luque (2005).*
- 6 *Cito la edición de 2004 de Ediciones Cultura Peruana.*
- 7 *Ver Vilanova, Social Change and Literature in Peru (1970-1990), para una síntesis de la historia de los movimientos feministas en Perú, esp. "The Changing Role of Women" (36-44).*

- 8 Ver Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, esp. "El problema de la tierra" (50-104).
- 9 Ver Mazzotti, Poéticas del flujo, para un análisis de los problemas que surgen al estudiar un corpus producido en una lengua dominada, esp. el capítulo "El flujo con marca étnica" (37-58).
- 10 La CVR relata el "sentimiento de exclusión e indiferencia que experimentaron las personas y comunidades que fueron las víctimas mayoritarias del conflicto armado interno. Muchos de ellos sintieron que para el resto del país, en especial para los principales centros del poder político y económico, lo ocurrido en sus pueblos, casas y familias sucedía en «otro país»" (20). Como testifica Primitivo Quispe, en Ayacucho en el 2002, "Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno dentro del Perú" (Ibid.).
- 11 Según el abogado del Instituto de Defensa Legal (IDEELE), Wilfredo Ardito Vega, el programa La paisana Jacinta "mostraba a la mujer andina como un ser ignorante, torpe, sucio y violento. Se ridiculizaba su forma de hablar, asemejándola a una retardada mental. Para el actor Jorge Benavides, inclusive los problemas de educación y salud de los campesinos (como el analfabetismo y la falta de dientes), eran motivo de burla. Con frecuencia, se pretendía que era chistoso que los demás personajes confundieran a la protagonista con un animal (llama o perro). Básicamente, Benavides había reunido los peores estereotipos y ofensas racistas hacia los campesinos andinos" (1).
- 12 Ver, por ejemplo, el episodio "El microbusero" (Risas y salsa) y el capítulo "Jacinta Reportera TV" (La paisana Jacinta), disponibles en www.YouTube.com.
- 13 Del quechua qelqay (escribir, dibujar, grabar) y rimay (hablar, conversar) (Soto Ruiz).

Bibliografía

ARDITO VEGA, Wilfredo.

2007 "La Paisana Jacinta: humor y racismo". Boletín 390, IDEELE. 4 oct. 2004. Instituto de Defensa Legal (IDEELE). 30 jun. <http://www.idl.org.pe/idlmail/boletines/390.doc>

BAL, Mieke.

1995 *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

BARROW, Sarah.

2005 "Images of Peru: A National Cinema in Crisis". *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Ed. Lisa Shaw y Stephanie Dennison. Jefferson y North Carolina: McFarland. 39-58.

- BEDOYA, Ricardo.
1992 *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima-Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI).
- CAMPBELL, Leon G. y Carlos E. CORTÉS.
1979 "Film as a Revolutionary Weapon: A Jorge Sanjinés Retrospective." *The History Teacher* 12, 3 (1979): 383-402.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E.
2006 "Cuerpos excedentes: Violencia, afecto y metáfora en *Montaceros* de Cronwell Jara." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [versión online] XXXI, 61 (2005): 165-180. Dartmouth University. 20 mayo 2006. <http://www.dartmouth.edu/~rc11/rc1161/61pdf/2carcamo.pdf>
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR).
2004 *Hatun willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- CORNEJO POLAR, Antonio.
1998 "Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas." *Literatura peruana hoy: Crisis y creación*. Ed. Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose. Frankfurt y Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 23-34.
- ESPINOZA, Fernando.
1989 "Grupo Chaski." *El cine peruano: visto por críticos y realizadores*. Ed. Balmes Lozano Morillo. Lima: Cinemateca de Lima. 225-33.
- FLORES GALINDO, Alberto.
1988 *Tiempo de plagas*. Lima: El Caballo Rojo.
- GALTUNG, Johan.
1969 "Violence, Peace, and Peace Research." *Journal of Peace Research* 6, 3 (1969): 167-91.

1990 "Cultural Violence." *Journal of Peace Research* 27, 3 (1990): 291-305.
- GALTUNG, Johan y Tord HÖIVIK.
1971 "Structural and Direct Violence: A Note on Operationalization." *Journal of Peace Research* 8, 1 (1971): 73-76.

Gregorio. Dirs. Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi. Grupo Chaski. 1984. VHS. New York Video Archives.

GUGELBERGER, Georg y Michael KEARNEY.
1991 "Voices of the Voiceless in Testimonial Literature". *Latin American Perspectives* 18, 3 (1991): 3-14.

GUTIÉRREZ, Gustavo.
1971 *Teología de la liberación. Perspectivas*. Lima: CEP.

HARLOW, Barbara.
1987 *Resistance Literature*. New York: Methuen.

HERRERA, Javier.
2002 *La pobreza en el Perú en 2001: una visión departamental*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) e Institut de Recherche pour le Développement (IRD).

JARA JIMÉNEZ, Cronwell.
2004 [1981] *Montacerdos*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

MANRIQUE GÁLVEZ, Nelson.
2002 *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MARIÁTEGUI, José Carlos.
1974 [1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 29ª ed. Lima: Empresa Editora Amauta.

MAZZOTTI, José Antonio.
2002 *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MCDONALD, James H.
1997 "Film as Testimonial Literature." *American Anthropologist* 99, 1 (1997): 135-40.

Miss Universo en el Perú. Dir. Grupo Chaski. 1982. DVD. Lima: Casablanca Films, 1982.

NIETO DEGREGORI, Luis.
2004 "Ensayo sobre la ceguera." *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos. 19-21.

- NUGENT, José Guillermo.
1992 *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- ONG, Walter J.
1999 [1982] *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Nueva York y Londres: Routledge.
- ORTEGA, Julio.
1981 "Para una tipología de la violencia." *Eco* 232 (1981): 395-407.
- OTERO LUQUE, Frank.
2006 "Las palabras brotan como una cascada y me inundan. Entrevista a Cronwell Jara." 6 mar. 2005. Asociación sin fines de lucro MANOS. 20 mayo 2006. <http://www.geocities.com/fotografia/conrwelljaraentrevista.html>
- Paisana Jacinta. La.* "Jacinta Reportera TV". Capítulo 30. 24 ene. 2007. YouTube. 30 jun. 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=Sobv8IXlwKE>
- "Population of Slum Areas at Mid-Year, by Region and Country; 1990, 2001 and Slum Annual Growth Rate." *State of the World's Cities 2006/7*. UN-HABITAT. 5 ago. 2006. <http://www.unhabitat-rolac.org/anexo/2206200612491416.pdf>
- REZENDE DE CARVALHO, Maria Alice. "Violência no Rio de Janeiro: uma reflexão política." *Linguagens da violência*. Ed. Carlos Alberto Messeder Pereira, Elizabeth Rondelli, Karl Erik Schollhammer y Micael Herschmann. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 47-74.
- RIBEYRO, Julio Ramón.
2004 *Los gallinazos sin plumas*. Lima: Ediciones Cultura Peruana.
- Risas y salsa.* "El microbusero". 6 jun. 2007. YouTube. 30 jun. 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=IM0sD6KD1R0>
- RODRÍGUEZ RABANAL, César.
1989 *Cicatrices de la pobreza: un estudio psicoanalítico*. Caracas: Nueva Sociedad.
- SALAZAR BONDY, Sebastián.
2002 *Lima la horrible*. 4ª ed. Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción.

- SCHØLLHAMMER, Karl Erik.
2000 "Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira."
Linguagens da violência. Ed. Carlos Alberto Messeder Pereira,
Elizabeth Rondelli, Karl Erik Schollhammer y Micael Herschmann.
Rio de Janeiro: Rocco. 236-59.
- SHOHAT, Ella y Robert STAM.
2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del
pensamiento eurocéntrico*. Trad. Ignacio Rodríguez Sánchez.
Barcelona: Paidós.
- SOTO RUIZ, Clodoaldo.
1976 *Diccionario quechua: Ayacucho-chanca*. Coordinador, Alberto
Escobar. Lima: Ministerio de Educación.
- STAM, Robert.
1997 *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in
Brazilian Cinema and Culture*. Durham y Londres: Duke UP.
- Valle-Inclán, Ramón del.
1987 *Luces de Bohemia*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-
Calpe.
- VICH, Víctor.
2001 *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la
modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias
Sociales en el Perú.
- VILANOVA, Núria.
1999 *Social Change and Literature in Peru (1970-1990)*. Lewiston, New
York: Edwin Mellen P.